

LA VISIÓN IMAGINATIVA EN LA RE-CREACIÓN DEL ESPÍRITU LITERARIO

THE IMAGINATIVE VISION IN THE RECREATION OF THE LITERARY SPIRIT

(Argumentative essay)

Recibido: 24/10/2013

Aceptado: 25/10/2013

CARLOS IGNACIO MAN GING, S.J.

Pontificia Universidad Católica del Ecuador (Quito)

Ludwig-Maximilians Universität (München)

Ecuador

La obra cinematográfica de Arturo Ripstein en la adaptación de las obras literarias:

“El lugar sin límites” de José Donoso¹ y “El Coronel no tiene quien le escriba” de Gabriel García Márquez²
(Ensayo argumentativo)

Resumen

A partir de la Teoría de la Recepción se presentan algunas reflexiones que ilustran las imbricaciones entre Cine y Literatura: el uso y manejo del lenguaje como juegos creativos e intuitivos del ser, la capacidad de soñar como posibilidad de transformación de la realidad, y, la referencia de personajes e imágenes colmadas de sentido, espíritu y libertad. La *visión imaginativa* ayuda a situarnos en la escena que se recrea, “*como si presente me hallase*” para percibir con los sentidos y el intelecto. Es un viaje desde la estética a la ética personal y colectiva, es decir, desde mi yo en situación hacia un *nosotros en interdependencia*; desde el mundo de la ficción hacia una comprensión más profunda de la realidad del ser latinoamericano.

Palabras Clave: Cine, Literatura, Estética de la Recepción, Visión imaginativa.

¹“El lugar sin límites” es una novela corta del escritor y periodista chileno José Donoso, editado originalmente en 1966. En 1977 fue llevada al cine bajo la dirección del mexicano Arturo Ripstein (el guión, escrito por Ripstein y Manuel Puig, la fotografía de Miguel Garzón, le escenografía de Kleómenes Stamatíades y los actores como Roberto Cobo, Lucha Villa, Ana Martín, Gonzalo Vega, Carmen Salinas y Fernando Soler). La historia se centra en la Manuela, un travesti que es co-dueña de un prostíbulo en el pequeño pueblo conocido como Estación El Olivo, ubicado en las cercanías de la ciudad de Talca, y también en su hija, conocida como la Japonesita. La novela muestra la miseria de los pueblos olvidados y la cotidianeidad de la prostitución.

²“El Coronel no tiene quien le escriba” recrea los quince años de espera de la pensión del protagonista, cuyo hijo ha sido asesinado durante una pelea de gallos por repartir propaganda subversiva. El gallo de pelea que éste le ha dejado será la esperanza de supervivencia para el Coronel y su esposa y el símbolo de la lucha contra el destino. La acción se contextualiza en el año de 1956 en un pueblo sin nombre (probablemente del departamento de Sucre) y los personajes secundarios marcan estereotipos culturales de distintos estratos culturales y diversas entidades profesionales e institucionales: un inescrupuloso capitalista (negociante), un alcalde corrupto (gobernante), un médico (científico), un abogado (jurídico) y el padre Ángel (religioso); la atmósfera del relato exhala humores de decadencia y muerte. Cfr. George R. Mc Murray, Gabriel García Márquez. New York: Frederick Ungar, 1977, 45, en Isabel Rodríguez Vergara, “Gabriel García Márquez o la poética de la cultura latinoamericana” (2000). The George Washington University. La película recrea en cambio los veintiséis años y ocho meses de espera de la pensión y cuenta en su elenco con Fernando Luján, Marisa Paredes, Salma Hayek, Rafael Inclán, Samuel Yáñez. Dirigida por Arturo Ripstein, fue adaptada por Alicia Paz Garcíadiego.

Abstract

From Aesthetic of Reception we offer some reflections that illustrate the overlapped relations among Movie and Literature: the use of language as creative and intuitive games of our intentionality, the capacity of dreaming like a possibility of reality's transformation and the reference to personages and images full of meaning, spirit and liberty. The *imaginative vision* helps to place oneself in the reenacted scene, "as if I were present" in order to perceive with the senses and the intellect. This is a trip from Aesthetic to personal and social Ethics, from Self on situation towards an *interdependent us*, from the world of fiction to the deepest reality of our Latin-American being.

Key words: Movie, Literature, Aesthetic of Reception, Imaginative vision.

Introducción

Quien lea o visionere una obra narrativa —sea ésta de carácter literario o filmico— tendrá que aguzar el oído interior para escuchar activamente el ritmo dispuesto en la obra. Será entonces cuando la mirada de *Mnemósine*³ (*Mνημοσύνη*), la madre de las musas que conserva y retiene la memoria (Hesíodo, 2007, p. 2) conferirá a la visión imaginativa del lector o espectador un sello trascendente en la finitud de la existencia humana. Así, la palabra poética es el triunfo de la memoria, arte por el cual el poeta canta desde la memoria y asume el poder de recordar lo que se ha olvidado bajo

el influjo de Lete (Λήθη) o personificación de lo oculto⁴. En este trasfondo poético surge el aporte de la Estética de la Recepción.

Tanto en el proceso de creación y recepción de la obra literaria, así como en su adaptación cinematográfica, la visión imaginativa del lector/espectador tiene un papel dinámico de representación y deconstrucción de la realidad. La teoría de la Estética de la Recepción destaca la importancia de los estratos de la estructura esquemática⁵, la que debe ser completada por el lector al incorporar su propia subjetividad en el texto (Pozuelo Yvancos, 1994, p. 111). Según Roman Ingarden, los objetos representados

³ Mnemósine o Mnemosina, (en griego antiguo Μνημοσύνη Mnêmosúnê, de μνήμη mnēmê, 'memoria'), en la mitología griega se consideraba la personificación de la memoria. Según la Theogonía de Hesíodo, Mnemosine es una Titánide, hija de Gea y Urano. Zeus se unió a Mnemósine durante nueve noches consecutivas y el fruto de dichas uniones fueron las nueve Musas, nacidas en un parto múltiple: "Las alumbró en Pieria, amancebada con el padre Crónida, Mnemósine, señora de las colinas de Eleuter, como olvido de males y remedio de preocupaciones. Nueve noches se unió con ella el prudente Zeus sabiendo a su lecho sagrado, lejos de los Inmortales. Y cuando ya era el momento y dieron la vuelta las estaciones, con el paso de los meses, y se cumplieron muchos días, nueve jóvenes de iguales pensamientos interesadas sólo por el canto y con un corazón exento de dolores en su pecho, dio a luz aquélla, cerca de la más alta cumbre del nevado Olimpo" (Hesíodo, Teogonía vv. 53-79). Cfr. José M. Martos, Mnemosine, la musa de la memoria. Internet. <http://www.aristas.org/raices/mnemosine-la-musa-de-la-memoria>. Acceso (12/4/2013)

⁴ En la mitología griega, Lete (Λήθη) es uno de los ríos del Hades. Beber de sus aguas provocaba un olvido completo. Algunos griegos antiguos creían que se hacía beber de este río a las almas antes de reencarnarlas, de forma que no recordasen sus vidas pasadas. Lete era también una náyade, hija de Eris ('Discordia' en la Teogonía de Hesíodo), si bien probablemente sea una personificación separada del olvido más que una referencia al río que lleva su nombre. Cfr. Hesíodo (2007), Teogonía. México D.F. Universidad Nacional Autónoma de México, vv. 225, pág. cxc.

⁵ Los cuatro estratos de la estructura esquemática son: a) el de las palabras-sonidos o raíz material de la obra; b) el de las unidades con significado; c) el de los objetos representados, y d) el de los aspectos esquematizados por los cuales estos objetos aparecen. Cfr. José María Pozuelo Yvancos, La teoría del lenguaje literario, Madrid, Cátedra, 4ª. ed., 1994, 111-112.

en una obra literaria exhiben lugares o puntos de indeterminación que deben ser rellenados por el lector, quien desempeña un papel activo en la comunicación literaria mediante una agilidad cognitiva llamada concretización por la que el lector incorpora su subjetividad y valores mediante el relleno del esquema. Es una tarea inconsciente que une la subjetividad del lector con las objetividades inherentes al texto. De esta forma, el objeto se convierte en un objeto estético, que incluye la subjetividad del lector y sus vivencias en las objetividades ontológicamente heterónomas constituidas por las estructuras textuales.

El camino de la escritura y narración fílmica se complementa con un camino intermedio entre la palabra (verbo-acción) y la imagen en movimiento; ambos elementos indispensables en la creación de la visión imaginativa del sujeto receptor de la obra.

Con estos presupuestos relativos al proceso de trascendencia instaurado en la lectura de la obra literaria a través de la visión imaginativa, será posible enmarcar de una forma equitativa la confluencia de la palabra y la imagen en la reproducción cinematográfica.

En primer lugar se presentará una breve síntesis del papel de dicha visión imaginativa siguiendo la Espiritualidad Ignaciana; luego se hará referencia a cada una de las obras literarias seleccionadas y a las películas de Arturo Ripstein con la propuesta de la Estética de la Recepción. Al final del ensayo se mencionarán algunas reflexiones a modo de conclusión.

...”Como si presente me hallase”... La visión imaginativa desde la tradición espiritual ignaciana.

En la dinámica de la segunda semana de los Ejercicios Espirituales de San Ignacio se presenta al ejercitante el *modo y orden* a seguir, y se le propone que en la contemplación a la que va a entrar, haga la composición del lugar (según la materia) con *la visión imaginativa* (Arzubialde, 2007, p. 448) para que recree la historia “*como si presente se hallase*”.⁶ De esta manera el ejercitante se hace consciente de las cargas afectivas interiores y se apela a ellas para favorecer un proceso de identificación con los personajes y la historia narrada.

Este método también era recomendado por los superiores de las misiones jesuitas a los religiosos misioneros para que cuando redactaran sus cartas anuales de reportes de la misión, hicieran una fiel narración de los lugares, tiempos y personas con la visión imaginativa. El resultado de sus escritos con cierto gusto y sabor, eran bitácoras de viaje, apostolado y peripecias en la tarea evangelizadora, .que todavía hoy nos permite reconstruir y recorrer junto a ellos aquellos rincones de América Latina, conduciéndonos hacia la “experiencia” de las escenas narradas *como si presente me hallase*.

En definitiva, se trata de una forma de oración afectiva, íntima y profunda, que invita al que contempla, a re-vivir con gratitud ese momento de una nueva relación desde su propia cultura, historia, deseos y necesidades. Inspirados en este modelo de

⁶ “...como si presente me hallase, con todo acatamiento y reverencia posible” Ejercicios Espirituales 114. Cfr. Arzubialde, S. (2007). Diccionario de Espiritualidad Ignaciana A-F. Bilbao: Ediciones Mensajero S.A.

ascética ignaciana, se observa una riqueza semántica en las evocaciones logradas a través de la visión imaginativa del que contempla la obra narrativa. Las coordenadas de tiempo y espacio sugeridas en el texto literario y cinematográfico pasan por el filtro de la imaginación del sujeto, quien a su vez se incluye en el desarrollo narrativo.

La mirada adquiere una nueva dimensión según la intencionalidad del director, pero a pesar de ello, sigue siendo el *lector/espectador ideal* quien tiene la tarea de recrear el universo propuesto por el escritor. Es ahí cuando la visión imaginativa puede ser considerada como la fuente creadora del espíritu literario, condición de posibilidad por la que el ejercicio de lectura desborda su sentido y abre un horizonte de trascendencia.

La visión imaginativa ayuda a situarnos en la escena que se recrea, “*como si presente me hallase*” para percibir con los sentidos y el intelecto y así dar paso desde la estética a la ética personal y colectiva, es decir, desde mi yo en situación hacia un nosotros en interdependencia; desde el mundo de la ficción hacia la realidad del ser latinoamericano en un proceso de mutua identificación entre los personajes y los destinatarios.

La teoría de la Recepción como fusión de horizontes

La Teoría de la Recepción presenta algunas reflexiones que ilustran la comprensión de las imbricaciones entre Cine y Literatura: el uso y manejo del lenguaje como juegos creativos intencionales del ser, la capacidad de soñar como condición de posibilidad de transformación de la realidad, y, la referencia

de personajes e imágenes colmadas de sentido, espíritu y libertad.

De la lectura de las novelas seleccionadas se ha podido observar toda una gama de nuevos sentidos y lecturas susceptibles de interpretación: quiebre del modelo patriarcal como ejercicio político omnímodo, tolerancia y reconocimiento de la sexualidad como un todo integral del ser humano, la dignidad de la pobreza en un continente de grandes contrastes e injusticias sociales.

El ejercicio hermenéutico incluye una fusión de horizontes de los personajes y los lectores/espectadores a través de la visión imaginativa. La metáfora del viaje se vuelve pertinente puesto que se efectúa tanto un desplazamiento espacial y temporal así como un movimiento de introspección en el mundo interior. Se persigue un mejor conocimiento mediante la asociación de una síntesis vital de nuevos saberes y potencialidades que antes eran desconocidos.

El encuentro del autor-escritor-director con el lector-espectador implica un proceso de alteridad en la recepción creativa de la intertextualidad. Esto posibilita la actitud hermenéutica de la fusión de horizontes y favorece el diálogo y la auto-comprensión del sujeto. *Poiesis*, *aisthesis* y *catharsis* se articulan en este nuevo espacio de libertad que adquieren el escritor, el lector y el texto con sus personajes. La experiencia estética no es sólo producción, sino también recepción como “aceptación en la libertad”.

Será Gadamer quien propondrá la fusión de horizontes, como propósito de la hermenéutica al evidenciar el intervalo temporal que se genera entre el horizonte de expectativa y el horizonte de experiencia. El

primero es aquel horizonte que condiciona al lector de acuerdo con la visión del autor y que, según presume, el lector ha dado forma y sentido a la obra. En cambio, el horizonte de experiencia se refiere al horizonte del lector quien, en su visión personal, lo comparte con el público receptor contemporáneo quien interpreta y reinterpreta la obra en función de su propia actualidad. De aquí hay solo un paso al divorcio entre estas visiones opuestas: será el propio lenguaje el que habla, y el autor debe morir para que aparezca el lector, ese será el precio del desplazamiento teórico a fin de habilitar al lector ⁷.

Otra característica de la Teoría de la Recepción es la concretización, como la forma de recepción confirmada, en su momento, por un público literario y surgida de una mezcla entre la propuesta de recepción de la obra y el horizonte de expectativas del sujeto activo o lector. La recepción del arte no puede ser pura pasividad, supone un esfuerzo más bien radical al interno de la actividad estética destinada, ya sea a la aprobación o ya sea al rechazo.

La teoría de la experiencia hermenéutica de Gadamer permite la comprensión histórica y la aclaración de la ejecución controlable de la “fusión de horizontes” (Peña Vial, 2002, p. 138). La hermenéutica literaria es la tarea de interpretar la relación de tensión existente entre texto y presente, como un proceso, en el que *“el diálogo entre autor, lector y nuevo*

autor analiza la distancia temporal, mediante el movimiento de ida y vuelta de pregunta y respuesta –de respuesta originaria y pregunta actual–, concretizando el sentido siempre de una manera diferente y, por tanto, más rica” (Jauss, 1992, p. 71)⁸.

Es así como la hermenéutica se yergue como una teoría de la experiencia estética al analizar la producción (*poiesis-ποίησις*), recepción (*aisthesis-αἴσθησις*) y comunicación (*catharsis-κάθαρσις*) según la teoría de Hans Robert Jauss. Ella incorpora en su sistema diversas teorías como los actos del habla, la nueva retórica, la pragmática, la lingüística del texto, entre otras, que buscan aproximarse de manera científica al discurso pero poniendo énfasis en el papel activo tanto del autor como del receptor o lector oyente, en actitud de diálogo dentro de la historia. Una obra de arte no es en modo alguno una grandeza constante: cualquier alteración en el tiempo, en el espacio, o en el medio social supondrá un cambio en la tradición artística del momento a través de cuyo prisma se percibe la obra. Como resultado de tales alteraciones, también tendrá lugar un cambio en el objeto estético, que en la consciencia de una determinada colectividad corresponde al artefacto material, al objeto creado por el artista.

⁷ Gadamer expone estos principios en “Verdad y Método”. “La naissance du lecteur doit se payer de la mort de l’Auteur” (El nacimiento del lector se debe pagar con la muerte del autor). [Cfr. Roland Barthes, “La mort de l’auteur”]. Gadamer ha desplazado el locus del sentido, de la interpretación, desde el autor hacia algún lugar indeterminado entre el texto y el lector. Cfr. Borrás Laura. Internet. www.uoc.edu/in3/hermeneia/sala_de_lectura/estetica_interactividad.htm Acceso: (18/01/08) Recuperado el 13/5/2013 en <http://www.archivo-semiotica.com.ar/proxemica.html>

⁸ Jauss concibe al público de cada nueva época como “una energía formadora de historia”, y no como una instancia receptora pasiva. La recepción es continua de generación en generación, sea para su enriquecimiento o su desenfoco, de ahí la verdadera historicidad de la literatura. Cfr. Jauss, H-R (1992). Experiencia estética y hermenéutica literaria. Ensayos en el campo de la experiencia estética. Madrid, Taurus Humanidades, 67-74.

El lector se aventura de frente al texto con sus propias ideas y pre-juicios ⁹, de manera que el *homo artifex* entiende su obra como una segunda creación en la que la comprensión del texto supone un mecanismo complejo del horizonte de expectativa y de experiencia que muchas veces se confunden o fusionan. La experiencia estética no se pone en marcha con el mero reconocimiento e interpretación de la significación de una obra, y, menos aún, con la reconstrucción de la intención de su autor. La experiencia primaria se realiza al adoptar una actitud ante el efecto estético, al comprenderla con placer y al disfrutarla comprendiéndola. De alguna manera no se puede concebir el texto fuera de su contexto, y aquí de forma singular aquél del lector implícito en el proceso del acto de lectura.

La hermenéutica consiste entonces en el arte de comprender la opinión del otro en un doble análisis, sincrónico y diacrónico a un tiempo. Sincrónico porque permite desentrañar el efecto estético de la obra sobre su lector actual, y, diacrónico porque permite repasar una historia de los efectos, entendida como un tránsito que no se resuelve en la simple tematización de la historicidad, ni en la referencia unilateral al método: una historia que tuviera en cuenta el proceso dinámico de producción y recepción, de autor, obra y

público, y que utilizara una hermenéutica de pregunta y respuesta.

***La obra literaria puesta en escena:
el uso de la visión imaginativa
en la síntesis del deseo del ser humano.***

El *Deseo* es la capacidad de concentrar todas las propias energías en la tensión hacia un objeto descubierto en sí como verdadero-bueno-bello y considerado central para la propia vida. A través del mismo la atención se dirige al objeto percibido como valioso y en él se reconoce algo importante para la propia identidad del sujeto. Es así cómo este desear se convierte en un proceso objetivo y subjetivo al mismo tiempo, que tiene en cuenta el bien de toda la persona en una dinámica liberadora de proyección hacia el futuro. Esto va de una concepción unívoca del deseo como carencia hacia la plenitud de su acepción como la posibilidad de nuevos horizontes para el lector, el escritor y su obra. Es el autor quien crea sus personajes con la proyección de sus propios deseos, los cuales a su vez suscitan otros tantos en el lector por cuanto la novela presenta el espacio y el tiempo para intercambiar “la realidad” del lector y la de los personajes. La relación entre estos dos tipos de deseos es el principal instrumento del placer del texto junto a la opacidad del mismo. Desear exige tomar el riesgo de la desilusión ante un deseo que no se alcanza, pero es el mismo deseo el que se anticipa en la imaginación y provoca placer al prolongar la satisfacción, el abandono, la fusión y la felicidad.

El análisis propuesto a continuación, busca elementos comunes a las dos obras narrativas seleccionadas, tanto en el aspecto de la *espera-deseo* como en la *dignidad* de

⁹ De ahí que cada lector se aproxime a la obra provisto de ideas e impresiones previas (referencias variablemente precisas sobre la obra, sobre el autor, requisitos del género, informaciones históricas más o menos acabadas, una noción -posiblemente indefinible- sobre la literatura en general, de ahí que la comprensión esté determinada por esa previsión compleja, todo un aparato de datos, de creencias y expectativas que el texto pone en funcionamiento y del que, al mismo tiempo, resulta. Cfr. Block de Behar Lisa. Teoría de la Recepción Estética. en Maldoror # 19, Revista de la ciudad de Montevideo en <http://www.liccom.edu.uy/docencia/lisa/coordinadora/mald19.html> Acceso: (13/05/13).

sus protagonistas. Arturo Ripstein toma la realidad y la invierte para obtener un mejor provecho en el contraste de los elementos del universo literario, la paradoja y la crítica de la misma sociedad en la que nos desenvolvemos.

Se *espera* una carta que nunca llega, pues desde el mismo título e inicio de la obra se insiste en que “El Coronel no tiene quien le escriba”. Sin embargo, la *espera* es sólo un pretexto pues detrás de ella existen otros motivos, entre los que se destacan el amor-desamor, la muerte y la esperanza, la opresión-libertad y la pobreza física- espiritual. Además, en “El lugar sin límites”, se *espera* la luz eléctrica como un anhelo de progreso, desarrollo y expectativa, aunque también se *espera y se teme* la llegada del macho violento con deseos de venganza. En un primer momento, esta *espera* denuncia situaciones de injusticia social, relaciones de cacicazgo y utilitarismos políticos que pretenden dominar la vida de los protagonistas. Pero gracias a esta *espera* con la visión imaginativa del lector/espectador podemos descubrir otros rasgos más elaborados por el escritor y productor. Los rituales contribuyen a intensificar la *espera* y a la vez re-dimensionan las pocas certezas de los personajes: los viajes de la Japonesita al banco los días lunes (El lugar sin límites), la llegada de la correspondencia los viernes por vía fluvial, el entrenamiento del gallo Tadeo (Güerito, nuestro gallo, el gallo del pueblo), la lectura del panfleto clandestino, las campanadas de censura del cinematógrafo (El Coronel no tiene quien le escriba), las prácticas religiosas del pueblo.

La *dignidad* que brota de la lucha diaria por la subsistencia también es re-

creada en las obras a través de las actitudes y convicciones de los personajes: la Manuela de ojos legañosos quien se considera profesional de la danza flamenca (reivindica su existencia desde su opción personal de vida), el camionero Pancho quien es seducido por el baile final (la Leyenda del Beso es la paráfrasis del mito invertido: un hombre dormido a su sexualidad que despierta por el beso de la mujer divina), el Coronel con su traje raído pero limpio, Lola su mujer enferma quien pone a hervir piedras para que no se note su indigencia, la Japonesita quien rivaliza con su padre (la Manuela) por el mismo hombre, y el gallo fuente de esperanza y memoria de Agustín, hijo del Coronel quien no murió por pendenciero en la gallera, sino por sus ideales libertarios ante una política represiva del gobierno frente a la propaganda subversiva. Todos ellos buscan asirse de un lugar propio, sea el hogar o el prostíbulo en un pueblo olvidado; un lugar del que nadie los pueda echar a pesar de la ambigüedad sexual o la pobreza circundante. Así como ellos, otros protagonistas también se debaten en ambientes sórdidos de miseria y solidaridad, de tragedia y dignidad, de penumbra y esperanza, de miedo y valentía hasta el punto de ser sacrificados por la violencia y el machismo o por el hambre, la burocracia y el desalojo. La ambientación cincelada con la fotografía, en estas películas, exalta la sencillez de la pobreza, la humedad del trópico y los caminos de montaña; lo natural fluye con suavidad a pesar de lo exagerado y/o trágico de la situación. Las sensaciones son percibidas en su real magnitud: rabia, calma, alegría, tristeza, esperanza, desamparo, violencia, humillación.

Aquí conviene señalar la relevancia de una visión imaginativa empática con el

héroe de las novelas y de las películas. En la narrativa contemporánea se asiste a un nuevo constructo del héroe. Sin embargo, no se trata únicamente de un exclusivo protagonista-héroe de las novelas. También hay una alusión más o menos explícita al papel de la comunidad que respalda o sigue los pasos del héroe: el pueblo, la clase obrera, las prostitutas y homosexuales. Son colectividades que proyectan y refuerzan en el héroe su marginalidad, asechanzas, aspiraciones e invasiones. El héroe contemporáneo goza de una mirada más real sobre los problemas humanos, contextualizados éstos en una sociedad en que prevalecen la injusticia y la poca libertad para vivir a plenitud la existencia.

Los condicionamientos de todo tipo (económico, social, religioso, étnico) dificultan una mirada más allá de las limitaciones humanas. El héroe se atreve a pensar, soñar y entrever la misma realidad de sus congéneres, envuelta en un halo de misterio trascendente que confiere verosimilitud al mismo deseo.

A través de su aparente degradación (moral, social, religiosa) el héroe en cuestión permite la narración a la vez que satiriza las convenciones, la ley, la religión, y las instituciones de poder. Interesa más el contexto vital del personaje, porque no se busca representar modelos ejemplares en la figura de los héroes, sino más bien de criticar las falacias de los sistemas dominantes. Las cualidades heroicas de los mismos se encuentran en las diversas técnicas de supervivencia a las que ellos recurren para competir con el entorno adverso de pobreza y explotación. Son héroes que sufren persecuciones frente a sus ideas o estilos de vida. El lector de la novela y/o el espectador de la película establecen un

proceso de identificación¹⁰ que dependerá de la caracterización del héroe y la relación que se experimente con él o ella.

En el caso del héroe degradado, imperfecto o cotidiano (identificación simpatética) se da una disposición a la compasión mediante la solidaridad (la prostituta Julia, amante de Agustín, ofrece alimentos a doña Lola y el Coronel) al ponerse en el lugar del otro y reconocer el ámbito de sus propias posibilidades, en sintonía con un personaje hecho de su misma arcilla. En cambio, si se trata de un héroe oprimido o sufriente (identificación catártica) la disposición será a la risa o a la conmoción trágica según corresponda como en el caso de la Manuela con su raído traje de vuelos en *El lugar sin límites*.

La adaptación de la obra literaria al cine guarda fidelidad al espíritu de la novela, pese a la libertad del lenguaje cinematográfico y a la búsqueda de nuevos horizontes de sentido que se emprende. En la novela de García Márquez se insiste en la condición de indigencia del matrimonio y sin embargo en la narración cinematográfica abundan los espejos que no se mencionan en la obra pero que magnifican la miseria en la película mediante imágenes borrosas del paso del tiempo. El recurso narrativo de la imagen dentro de la imagen permite fragmentar la

¹⁰ La identificación con el héroe no agota, naturalmente, las posibilidades de identificación estética... Aunque el héroe literario hace mucho que ha caído en desgracia y recientemente se le ha dado bastantes veces por muerto, su figura resulta absolutamente necesaria para la teoría estética. El hecho de que dicho arsenal deba ser extraído del pasado no agota, en absoluto, el interés histórico que el paradigma del héroe tiene". Cfr. Hans Robert Jauss (1992), "Los modelos interactivos de la identificación con el héroe", *Experiencia estética y hermenéutica literaria*, 242.

realidad y exige del espectador el uso de su visión imaginativa para completar la narración ofrecida por una mirada ajena y morosa a través del espejo. Estos planos secuencias permiten una continuidad sin cortes entre planos, de modo que la cámara se desplaza siguiendo la acción hasta su fin. De ahí que la obra goce de una gran sugerencia en su intento de fidelidad a la maestría de la obra literaria y a sus personajes principales. El matrimonio de ancianos es reflejado (en el espejo) con la digna fragilidad del Coronel y su esposa Lola que esperan durante casi veintisiete años, viernes tras viernes, el arribo de una carta y pensión que nunca llegan.

En *El lugar sin límites* también se emplea la mirada ajena e indirecta de Octavio al desaprobar y juzgar la actitud homosexual de su cuñado Pancho durante el baile flamenco con la Manuela.

El manejo hiperbólico del tiempo es tratado con la sutileza de la perseverancia, que a su vez reafirma la dignidad y coherencia de los personajes, quienes comparten la miseria, incluso hasta el cierre de la obra con la pregunta vital de la esposa del Coronel ¹¹. La estructura de eventos yuxtapuestos permite la espacialización del tiempo y la simultaneidad de la narración (Rodríguez Vergara, 2000, p. 45) con un objeto transicional: en el film *El lugar sin límites* ¹² es el camión rojo de Pancho

el que aparece al inicio de la película (después del epígrafe de Marlowe) y el mismo que también cierra la narración a manera de círculo infernal en la persecución nocturna de Manuela por las calles polvorientas del pueblo.. En la película *El Coronel no tiene quien le escriba* será el gallo de pelea “Güerito” como símbolo de la lucha de clases y memoria de la afición de Agustín, el hijo muerto en la vaguedad de una riña de amores y la participación en un movimiento subversivo.

La visión imaginativa implica el concurso de todos los sentidos. La música juega un papel importante en esta actividad, pues las sensaciones auditiva y del tacto son las que ayudan a configurar y sentir esas escenas profundas de alegría, dolor, paz y esperanza. En la obra del chileno José Donoso hay pocas alusiones musicales¹³, acorde a la sobriedad de su cultura y época, sin embargo, la película de Ripstein hace gala de una gran variedad

y los actores como Roberto Cobo, Lucha Villa, Ana Martín, Gonzalo Vega, Carmen Salinas y Fernando Soler, y finalmente su talentoso director mexicano, Arturo Ripstein de gran reconocimiento internacional, aunque popularmente desconocido en su patria. Donoso y Ripstein forjan dos visiones y versiones de una obra cuyo escenario es trágico y conduce a la tragedia. Cfr. Internet. (Acceso: 12/04/13) <http://www.psiconet.com/foros/cine/limites.htm>

¹³ En la novela del autor chileno Donoso se hace referencia a las letras de cuatro piezas de música popular, bien reproduciéndolas, bien aludiendo a las mismas: se trata de tres boleros, “Vereda tropical”, “Bésame mucho” y “Flores negras” y de un pasodoble español o cuplé, “El relicario,” que siempre acompaña el baile de fiestas de La Manuela. En la adaptación cinematográfica, los boleros que se utilizan son totalmente diferentes, así como la música de tradición cubana (son y mambo) y la tradición ranchera mexicana, en su mayor parte con versiones grabadas por conocidos músicos mexicanos o afincados en México (Pepe Arévalo y sus Mulatos, las Hermanas Gómez y Hernández, Sonora Santanera, entre otros). Cfr. Grant, Catherine. (2002) La función de “los autores”: la adaptación cinematográfica transnacional de *El Lugar sin límites*. Revista Iberoamericana, Vol. LXVIII, Núm. 199, Abril-Junio 2002, 253-268

¹¹ La mujer se desesperó. «Y mientras tanto qué comemos», preguntó, y agarró al Coronel por el cuello de franela. Lo sacudió con energía. -Dime, qué comemos. El Coronel necesitó setenta y cinco años -los setenta y cinco años de su vida, minuto a minuto- para llegar a ese instante. Se sintió puro, explícito, invencible, en el momento de responder: -Mierda. (París, enero de 1957)

¹² Esta película (1977) en el contexto de la crisis del cine mexicano, fue realizada con una gran calidad artística: el guión, escrito por Ripstein y Manuel Puig, la fotografía de Miguel Garzón, le escenografía de Kleómenes Stamatiades

de canciones, letras y melodías populares (Falsaria o Doble inconsciencia) que guardan perfecta consonancia con el sentimiento de infortunio y melodrama de traición, venganza, perdón y amor en un escenario de múltiples facetas: casa, hogar, gallera, circo, prostíbulo y cárcel.

Pero sin duda alguna, la temática del espacio lograda en *El lugar sin límites* adquiere una singular connotación con el epígrafe de Marlowe¹⁴ sobre el infierno:

“Fausto: Primero te interrogaré acerca del infierno. Dime, ¿dónde queda el lugar que los hombres llaman infierno?”

Mefistófeles: Debajo del cielo.

Fausto: Sí, pero ¿en qué lugar?”

Mefistófeles: En las entrañas de estos elementos donde somos torturados y permanecemos siempre, el infierno no tiene límites ni queda circunscrito a un solo lugar, porque el infierno es aquí donde estamos y aquí donde es el infierno tenemos que permanecer”.

Esta pregunta de Fausto a Mefistófeles orienta la atmósfera de lo prohibido, del pecado, la transgresión y la resignación a vivir en el infierno sin límites: la primera imagen del camión rojo en un camino rural, el burdel rojo de pasiones y el remendado vestido rojo del travesti (plato fuerte de la noche encubierto bajo el disfraz de una identidad enigmática y múltiple), son elementos recurrentes que ayudan en la configuración del infierno existencial de las pasiones reprimidas, en donde los protagonistas *“están condenados*

a permanecer”. Este es el lugar sin límites, reflejo de una sociedad decadente y deteriorada con reminiscencias sartreanas donde el infierno son los otros¹⁵. Tanto la obra literaria como cinematográfica explotan el mito de Mefistófeles, siervo de Lucifer para recrear el sino trágico de la condición humana: la muerte. El poder duradero sobre la conciencia colectiva es el efecto del mito que posibilita su metamorfosis y encarnación continua en el tiempo y el espacio del imaginario popular. A esto se debe añadir el principio del arraigo cultural que señala Daniel-Henri Pageaux, para quien no hay mito sin destinatario, de ahí que se requiere la contextualización de los mitos literarios y la valoración de sus específicas manifestaciones culturales, dado que los mitos hablan la lengua del imaginario en que están arraigados¹⁶. También hay que tomar en cuenta las constantes transculturales que permiten que ciertos temas tengan resonancia en culturas y contextos diferentes, si bien no siempre universales. La compleja naturaleza de los temas y mitos literarios permite establecer relaciones con la historia literaria, la mentalidad de una época, las formas históricas del imaginario cultural, así como con el trabajo individual de escritura e imaginación creativa. Después del autor de la obra literaria, entran en juego también los productores, guionistas y directores de la película quienes buscan fidelidad creativa en la adaptación del guión

¹⁵ El infierno son los otros y concretamente su mirada que desnuda y condena. Cfr. Jean Paul Sartre (1946), *A puerta cerrada*. La versión original francesa “Huis clos”.

¹⁶ D.-H. Pageaux. *La littérature générale et comparée*. Paris, Armand Collin, 1994, 108, citado en Anna Trocchi, “Temas y Mitos literarios”, en AA.VV. *Introducción a la literatura comparada* (a cuidado de Armando Gnisci). Barcelona, Crítica, 2002, 152-155.

¹⁴ Donoso, J. (1981) *El lugar sin límites*. Barcelona, Bru-guera.

De igual forma estas adaptaciones cinematográficas incluyen acentos coloquiales regionales, que a pesar de su clara identificación local, comparten la musicalidad del continente latinoamericano. Fidelidad y creatividad no están reñidas en la tarea de la creación del guión y su representación artística. De ahí que la fuerza plástica de la visión imaginativa ayuda a trascender la lengua y conciencia nacionales (México, Colombia) como identidades culturales que se universalizan a gran escala. En este sentido Ripstein no se rige por la ley del mercado que impera en el nivel comercial del cine, sino que más bien reacciona desde lo pequeño “*glocal*” como síntesis de lo particular y universal, de lo peculiar local frente a lo mundial.

A modo de comentario final.

Las reflexiones propuestas en este ensayo argumentativo encuentran consistencia y cabida en el mundo de ficción de los textos, la construcción de sus personajes, así como en la recepción con el ejercicio de la visión imaginativa por parte del lector/espectador.

Este entramado de teoría y análisis narrativo permiten destacar los aportes de la Estética de la Recepción como una nueva clave de lectura y aproximación a la obra literaria y su adaptación cinematográfica que resuena en la interioridad del sujeto activo de la recepción favoreciendo su auto-comprensión y vocación de trascendencia.

La visión imaginativa acompaña el mismo proceso de codificación y decodificación, ya que parte de la propia subjetividad individual y cultural en un viaje simbólico de la interpretación de un nuevo horizonte. El *deseo* genera un movimiento tanto interior como exterior en la búsqueda de la comprensión de un sentido profundo del drama humano. La Estética de la Recepción nos transporta desde lo vernáculo a la universalidad de los grandes motivos como el amor, la muerte y la dignidad.

Sin embargo, la ruta propuesta no concluye aquí, pues se trata de ir configurando el elemento del deseo como una búsqueda que integra al ser humano en esa misma vocación trascendente. Para este cometido conviene decantar estas reflexiones en un análisis de los elementos de léxico, la figura del héroe degradado (vista sólo de paso en este ensayo) y el deseo a la luz del mito, tareas posteriores e importantes para la comprensión del texto literario y su adaptación al cine en un diálogo profundo a través de la visión imaginativa *como si presente me hallase*. Son tareas pendientes que podrían complementar con firmeza la íntima relación y vocación de trascendencia del Cine y la Literatura, no en rivalidad sino en interdependencia creativa de los juegos del lenguaje, pues las sutiles fronteras entre ambas disciplinas se parecen más a las cambiantes dunas del desierto que a las inamovibles barreras físicas o ideológicas de una sociedad.

Referencias

- Arzubialde, S. (2007). *Diccionario de Espiritualidad Ignaciana A-F*. Bilbao: Ediciones Mensajero S.A.
- Borrás, L. Universitat Oberta de Catalunya. [Archivo HTML]. Recuperado de <http://www.archivo-semiotica.com.ar/proxemica.html>
- Borrás, L. Universitat Oberta de Catalunya. [Archivo HTML]. Recuperado de www.uoc.edu/in3/hermeneia/sala_de_lectura/estetica_interactividad.htm
- Donoso, J. (1981) *El lugar sin límites*. Barcelona: Bruguera.
- Gadamer, H-G. (1998). *La actualidad de lo bello, El arte como juego, símbolo y fiesta*. Buenos Aires, Paidós, I.C.E. de la Universidad autónoma de Barcelona.
- García, G. (1981). *El Coronel no tiene quien le escriba*. Barcelona: Bruguera.
- Grant, C. (2002) La función de “los autores”: la adaptación cinematográfica transnacional de El Lugar sin límites. *Revista Iberoamericana*, Vol. LXVIII, 199, 253-268.
- Hesíodo. (2007). *Teogonía*. México D.F. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Jauss, H. R. (2000). *La historia de la literatura como provocación*. Barcelona, P Península.. Madrid: Taurus.
- López, A. (1991). *La experiencia estética y su poder formativo*. Estella, Verbo Divino.
- Márquez, M. (1977) *Tema, motivo y tópico. Una propuesta terminológica*. [Archivo PDF]. Recuperado de www.uhu.es/miguel.marquez/publicaciones/Tema.pdf.
- Martos, M. (2013) Mnemosine, la musa de la memoria. Recuperado de <http://www.aristas.org/raices/mnemosine-la-musa-de-la-memoria>.
- Paz, O. (1998). *El laberinto de la soledad*. Madrid: Cátedra.
- Peña, J. (2002). *La poética del tiempo ética y estética de la narración*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
- Pozuelo, J. (1994). *La teoría del lenguaje literario*. (4ª. ed.).Madrid: Cátedra.
- Rodríguez Vergara, I. (s.f.). “Gabriel García Márquez o la poética de la cultura latinoamericana” en El Discurso de la nación moderna, continuidades y rupturas. [Archivo PDF]. Recuperado <http://www.banrepocultural.org/sites/default/files/lablaa/literatura/narrativa/Volumen1CapIII.pdf>.