

UNIVERSIDAD DE SEVILLA
DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA INGLESA:
LITERATURA INGLESA Y NORTEAMERICANA

**ADAPTACIONES DE LA NOVELA POSTMODERNA A LA PANTALLA
EN EL CAMBIO DE MILENIO**

Tesis doctoral presentada por
M^a Carmen Rodríguez Ramírez dentro del Programa
de Doctorado *Literatura en Lengua Inglesa* de la
Universidad de Sevilla. Esta tesis doctoral ha sido dirigida
por el Dr. Don Juan Carlos Hidalgo Ciudad.

V^o B^o del Director

Firma de la doctoranda

Dr. D. Juan Carlos Hidalgo Ciudad

M^a Carmen Rodríguez Ramírez

Sevilla, Octubre de 2006

ACTA DE CONSTITUCIÓN DEL TRIBUNAL

En Sevilla, a las **11:00** horas del día **12** de **diciembre** de **2006** se reúne, a efectos de su constitución, el Tribunal aprobado por la Comisión de Doctorado de esta Universidad, en escrito de fecha **30/11/2006** para juzgar la Tesis Doctoral presentada por la Licenciada D^a M^a del Carmen **RODRÍGUEZ RAMÍREZ**, titulada **ADAPTACIONES DE LA NOVELA POSTMODERNA A LA PANTALLA EN EL CAMBIO DE MILENIO** que ha sido realizada en el Departamento de **FILOLOGÍA INGLESA. LITERATURA INGLESA Y NORTEAMERICANA**, bajo la dirección del Pro^a. Dr. D. **JUAN CARLOS HIDALGO CIUDAD**

Dicho tribunal está integrado por los siguientes Doctores:

PRESIDENTE: Dr. D. Celestino Deleyto Alcalá

VOCALES: Dr. D. Manuel Almagro Jiménez

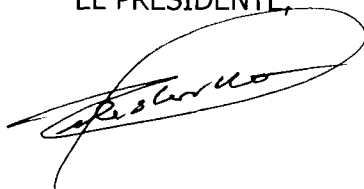
Dr. Juan Antonio Suárez Sánchez

Dra. D^a Ana Moya Gutiérrez

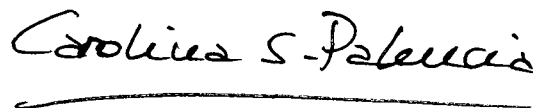
SECRETARIA: Dra. D^a Carolina Sánchez-Palencia Carazo

Y para que conste, lo firmamos en el lugar y fecha ut supra

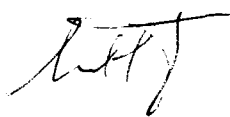
EL PRESIDENTE,



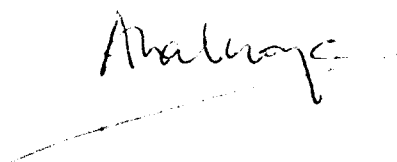
EL SECRETARIO,



EL VOCAL,



EL VOCAL,



EL VOCAL



ACTA DE COLACIÓN DE GRADO DE DOCTOR

En Sevilla, a 12 de diciembre de 2006

D^a M^a del Carmen RODRÍGUEZ RAMÍREZ, con título oficial de **LICENCIADO EN FILOLOGÍA** que ha obtenido el reconocimiento de suficiencia investigadora en el Programa de Doctorado "**LITERATURA EN LENGUA INGLESA**" del Departamento **FILOLOGÍA INGLESA. LITERATURA INGLESA Y NORTEAMERICANA**, defiende públicamente la Tesis Doctoral titulada **ADAPTACIONES DE LA NOVELA POSTMODERNA A LA PANTALLA EN EL CAMBIO DE MILENIO**, para optar al grado de **Doctora por la UNIVERSIDAD DE SEVILLA** ante el Tribunal designado al efecto, constituido por:

PRESIDENTE: Dr. D. Celestino DELEYTO ALCALÁ

VOCALES: Dr. D. Manuel ALMAGRO JIMÉNEZ

Dr. D. Juan Antonio SUÁREZ SÁNCHEZ

Dra. D^a Ana MOYA GUTIÉRREZ

SECRETARIO: Dra. D^a Carolina SÁNCHEZ-PALENCIA CARAZO

Procedió la doctoranda a hacer exposición de la labor preparatoria realizada, contenido de la tesis y conclusiones obtenidas de la misma, haciendo especial mención en sus aportaciones originales.

Terminada la defensa de la tesis presentada, los miembros del Tribunal pasaron a exponer su opinión sobre la misma, formulando cuantas cuestiones y objeciones consideran oportunas, las cuales fueron contestadas por el doctorando.

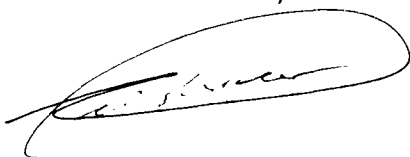
Tras la intervención de los miembros del Tribunal y las oportunas contestaciones del doctorando, el Presidente abre un turno de intervenciones para los Doctores presentes en el acto, a fin de que formulen las cuestiones u objeciones que consideren pertinentes, en el momento y forma señalada por éste.

Reunido, a continuación, el Tribunal en sesión secreta y tras votación, se acordó otorgar la calificación de:

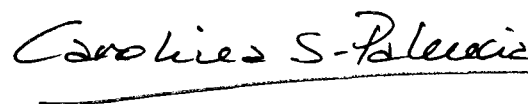
Sobresaliente cum laude.....(1)

A juicio de este Tribunal y habiendo obtenido un total de votos de sus miembros, se otorga a la tesis la mención de(2)

EL PRESIDENTE,



EL SECRETARIO,



EL VOCAL,



EL VOCAL,



EL VOCAL,



(1) No apto, Apto, Notable, Sobresaliente, Sobresaliente cum laude (en este último caso son necesarios al menos 4 votos favorables)

(2) Si el número de votos es de cinco, la tesis tendrá la consideración de unanimidad.

A mis padres

y a mi hermano

AGRADECIMIENTOS

La elaboración total de esta tesis doctoral ha supuesto tres años de mi vida en los que escribir y revisar ha sido mi prioridad por encima de muchas otras cosas, pero este tiempo habría sido en balde de no ser por la constante ayuda de varias personas. En primer lugar debo mencionar a mi director de tesis, Juan Carlos Hidalgo Ciudad, que comenzó, continuó y terminó esta aventura con tesón pese a las adversidades. Me quedo sin palabras para agradecer su ayuda y dirección en mi labor investigadora.

Sencillamente, gracias por todo, Juan Carlos. En segundo lugar debo mencionar a mi madre, la persona que mejor me conoce y que más sufre por mí; ella ha experimentado mis cambios de humor y se ha preocupado de que no me falte de nada durante estos tres años. Asimismo, debo destacar a mi padre, que sé que confía en mí y se ha preocupado durante todo este tiempo. A mi hermano, que siempre ha intentado ser conciliador con la realidad para que permaneciera positiva. A Ana Luisa Martín Bejarano, responsable de administración en el Departamento de Filología Inglesa: Literatura Inglesa y Norteamericana, quien con mucha frecuencia me ha resuelto importantes cuestiones burocráticas e incluso profesionales desinteresadamente. Por último, he de mencionar dos organismos oficiales: la Junta de Andalucía, que me otorgó la beca de Formación de Personal Docente e Investigador porque gracias a ella pude financiar los dos primeros años de investigación; y el Departamento de Filología Inglesa: Literatura Inglesa y Norteamericana, que me eligió para una estancia como lectora de español en la Universidad de Carolina del Norte en Chapel Hill. Ha sido allí donde he podido completar la bibliografía para ofrecer un estudio lo más plural y actualizado posible.

ÍNDICE

Introducción	6
1.- Vidas cruzadas: estado actual de la teoría de la adaptación	16
2.- Postcolonialismo: teoría del territorio geopolítico y personal	54
2.1. 1.- <i>Lost in Translation</i> : una lectura postcolonial de la novela <u>The Remains of the Day</u>	61
2.1.2.- <i>The Remains of Howards End</i> : la adaptación de la novela <u>The Remains of the Day</u>	84
2.2.1.- El espacio como posesión: lectura postcolonial de la novela <u>The English Patient</u>	112
2.2.2.- La épica hecha estética en la adaptación de <u>The English Patient</u>	135
2.3.1.- Visión postcolonial de Escocia en <u>Trainspotting</u>	151
2.3.2.- Sexo, drogas y britpop: el <u>Trainspotting</u> de Danny Boyle	172
3.- Collage, pastiche y demás elementos subversivos	195
3.1.1.- El poder subversivo en <u>Wild at Heart</u> de Barry Gifford	199
3.1.2.- The Wizard of <u>Wild at Heart</u> : el mundo postmoderno de David Lynch	221
3.2.1.- Los cuentos de hadas de fin de siglo en <u>Felicia's Journey</u> de William Trevor	244
3.2.2.- Sexo, mentiras y cintas de vídeo: Atom Egoyan y su versión de <u>Felicia's Journey</u>	270
4.- <i>All is Full of Love</i> : robótica al servicio del placer	299
4.1.- “Crash” contra las convenciones sociales a través de la tecnología	308

4.2.- Carne de metal, temática de Cronenberg en <u>Crash</u>	334
5.- El monstruo de la creación revisitado: metaficciones varias	359
5.1.- ¿Existe la no ficción literaria? El papel del narrador en <u>The Orchid Thief</u> de Susan Orlean	363
5.2.- Charlie Kaufman (no) es Charlie Kaufman: la metaficción en <u>Adaptation</u>	380
6.- Conclusiones	401
Bibliografía consultada	410

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo ofrece una selección de las últimas propuestas de adaptación de la novela postmoderna en la década de 1990 y principios del siglo XXI siguiendo un criterio teórico, es decir, escogiendo novelas que ejemplifican un abanico de teorías postmodernas para así apreciar si tales teorías se han llevado a la pantalla y de qué modo. Como se verá, a finales del siglo XX se llega a un momento sociocultural ideal para la explotación del filón postmoderno en el cine por lo mucho que los medios han influido en el devenir de los tiempos: el asentamiento de la sociedad de la (des)información ha propulsado el florecimiento de otras historias, otras perspectivas e interpretaciones de hechos diferentes de aquellas a las que estábamos acostumbrados. Tantos puntos de vista aparecen ante nuestros ojos como verosímiles hoy en día, que este fenómeno ha proporcionado un ambiente idóneo para que el Cine refleje en sus películas teorías que varias décadas atrás parecían relegadas al territorio de la Literatura.

Resulta tremendamente difícil conseguir una perspectiva completa del Arte que se realiza en la época actual, pero ello no significa que no deba realizarse el esfuerzo, ya que la actualidad es lo que más nos atañe y afecta por sus implicaciones directas con los individuos presentes. A través de los *case studies* aportados se podrá observar cómo el conocido temor a adaptar la novela postmoderna carece de fundamento. Todo lo contrario, su utilización abarca todo tipo de géneros: películas de época tradicionales, suspense, juveniles, melodramáticas, *road movies* y experimentales. Asimismo, esta utilización no se restringe a la temática postmoderna, sino que de la novela se toma lo que interesa al equipo directivo. Se observará que todas las novelas escogidas realizan un estudio del Otro, ese personaje maltratado o eliminado en todas sus variantes de

los grandes relatos, para así recalcar su presencia activa en la sociedad; todos estos personajes—muchos de ellos considerados enfermos mentales o, cuando menos, “anormales” en otros momentos—constituyen una alegoría caleidoscópica que revela los múltiples prismas que componen la compleja personalidad del individuo postmoderno. Esta complejidad a veces ha embaucado al cine para realizar una adaptación, pero lo que parece definitivo es que este tipo de novela ya no se sacraliza a la hora de aprovechar ciertos elementos como si de cualquier otra novela se tratase.

El panorama teórico actual es muy propenso a utilizar películas que de algún modo u otro ejemplifican ensayos enmarcados dentro del postestructuralismo, pero todavía parece que el territorio de la adaptación se resiste a analizar la cuestión de la novela postmoderna a pesar de lo mucho que ha variado la función del adaptador para el crítico. Por otra parte, parece que todavía se respetan las ideas de Fredric Jameson acerca del cine postmoderno,¹ hecho que, gracias a los postulados postmodernos en Literatura, se puede desterrar para así abarcar otros territorios antes vedados.

En la última década ha primado el estudio de directores de cine considerados postmodernos, como David Lynch, David Cronenberg o Atom Egoyan,² pero poca atención ha recibido en general la adaptación de novelas postmodernas a pesar del giro radical que la teoría de la adaptación ha sufrido, debiéndose destacar la línea investigadora de James Naremore en Film Adaptation (2000). Al entenderse la adaptación como texto que recibe múltiples influencias, tan trascendentes como la conexión con el texto literario, se desvía el centro de

¹ Las cuales hablan de nostalgia por el pasado y denotan superficialidad.

² Sobre David Lynch destacan David Lynch (1995), The Complete Lynch (2001), o Lynch on Lynch (2005); sobre David Cronenberg sobresalen The Films of David Cronenberg (2000) o Cronenberg on Cronenberg (1997); finalmente, Atom Egoyan cuenta con Atom Egoyan (1993) o Image and Territory: Essays on Atom Egoyan (2006), entre otros.

atención de la cuestión de la fidelidad y se disemina por otros lados. La riqueza cultural que se descubre hace imposible que la producción de significado quede relegada a una única interpretación y que éste, además, sea unidireccional, del texto literario al fílmico. Son precisamente los postulados de Naremore los que se han seguido en esta tesis; postulados que igualmente quedan reflejados en la recopilación de ensayos de reciente aparición Books in Motion. Adaptation, Intertextuality, Authorship (2005), editada por Mireia Aragay.

Bastante se ha discutido hasta el momento en teoría de la adaptación sobre la recurrencia del cine a la literatura más canónica—Shakespeare, Dickens y Henry James son ejemplos representativos—para asegurarse cierto prestigio académico. No parece ser éste el caso de la novela postmoderna: tradicional es ya la afirmación de que las preocupaciones lingüísticas y metaliterarias dan al traste con cualquier intento de adaptación, con fracasos comerciales y/o artísticos tan sonados a la hora de llevar a la pantalla la problemática postmoderna como Slapstick (of Another Kind) (1982), la adaptación de la novela de Kurt Vonnegut Slapstick : Or Lonesome No More! (1976), o The Collector (1965), de John Fowles. Sin embargo, no parece pertinente hacer generalizaciones sobre la novela postmoderna sin considerar, primero, qué se entiende por Postmodernismo.

En el Cine se ha acabado identificando el pastiche con película postmoderna, siendo recurrentes los ejemplos de Pulp Fiction (1994) o Blue Velvet (1986) para ilustrar el concepto de lo postmoderno; pero éste es mucho más amplio, como se podrá observar. A través del detenido análisis del texto literario y cinematográfico se podrán advertir rasgos postmodernos en novelas y películas que *a priori* no ofrecían este sello tan distintivo, pero que igualmente los poseen.

Las novelas escogidas para esta tesis se adscriben a diferentes tendencias narrativas y estéticas, pero a pesar de la diversidad de contenidos y estilos expuestos en ellas, todas coinciden en presentar personajes con identidades fragmentadas que consisten en multitud de papeles que pujan por salir según el momento. La identidad, pues, resulta de la suma de puestas en escena (en el sentido más teatral de la expresión) realizadas hasta el momento. Es más, la condición postmoderna cuestiona la existencia de cualquier atisbo de autenticidad entre tanta máscara apropiada.

Todos estos personajes se ven como marginados por la sociedad, alienados que se encuentran sin territorio propio por haber sido silenciados por las metanarrativas a lo largo de la Historia: se trata de una ejemplificación amplia del concepto del Otro, de minorías que con el auge de las teorías postmodernas han ido encontrando un hueco para su representación. De este modo, se ofrecen realidades paralelas a la Historia: *his/herstories*, voces que no proceden del canon tradicional y que comienzan a conformar uno nuevo.

Parece necesaria una revisión de la adaptación de la novela postmoderna teniendo en cuenta todas las novedades que se han producido tanto en teoría de la adaptación como en la sociedad de finales de siglo. Esto último ha modificado el objetivo de la industria cinematográfica, pues la actitud actual es la de descreimiento, al haberse agotado las fórmulas que ofrecían filosofías alternativas a la imperante. Los sistemas no han funcionado como se esperaba, y, tras múltiples fracasos, se ha adoptado la ideología del capitalismo tardío a pesar de su rechazo como solución. El escepticismo filosófico, más otros fenómenos como la invasión de la tecnología en nuestra vida más íntima o el afianzamiento en el entorno cotidiano de modelos de vida antes impensables—o, cuanto menos,

catalogados de “anormales”—hacen que surja un renovado interés en el cine por los postulados postmodernos de Baudrillard, Barthes o Derrida. Por tanto, se justifica de este modo el estudio de la adaptación postmoderna precisamente en esta franja de tiempo.

Esta tesis ha quedado estructurada en cinco capítulos: un primer capítulo que muestra la evolución de la teoría de la adaptación hasta posiciones más recientes, más cuatro capítulos dedicados a otros tantos ámbitos del Postmodernismo: postcolonialismo, reescrituras, tecnología y metaficción. Cada uno de estos capítulos se compone de una introducción teórica y uno o varios *case studies*, que entre The Remains of the Day y Adaptation puede decirse que van de la versión más reticente a la más osada, dependiendo del potencial que se presente y de los resultados obtenidos. Así, el capítulo dedicado al postcolonialismo ofrecía tantas posibilidades por las propuestas recogidas y tan variada gama de aplicaciones que hicieron falta tres novelas con sus correspondientes películas para plasmar toda la complejidad de la teoría postcolonial en la Literatura y sus intereses en el Cine. Seguidamente, el capítulo de las reescrituras pudo verse reducido a dos apartados de novelas con sus respectivas adaptaciones; el número de *case studies* pudo limitarse, pues fue suficiente para tratar la subversión de géneros literarios y más tarde cinematográficos desde perspectivas distantes; finalmente, los capítulos sobre tecnología y metaficción sólo han necesitado de una novela más la película, ya que esto ha bastado para que los principales puntos se cubrieran.

En cuanto a la elección de novelas y películas, se ha pretendido agrupar un conjunto equilibrado entre directores y novelistas adscritos académicamente al Postmodernismo—como Barry Gifford, David Cronenberg, David Lynch, J.G. Ballard, Atom Egoyan, Spike Jonze o Charlie Kaufman—junto con otros nombres

conocidos, pero no adscritos a lo postmoderno de modo inmediato—como Kazuo Ishiguro, Anthony Minghella o Susan Orlean. En líneas generales, ha primado la noción de texto sobre la de autor como corresponde a la definición de la muerte del autor de Roland Barthes. El propósito de este conglomerado ha sido el de conseguir un muestrario lo más plural posible en el sentido de desacralizar ideas asentadas por medio de textos que pertenecen a varios géneros, que se sitúan dentro de la baja o la alta calidad según el mundo académico; aun así, todos constituyen textos más o menos conocidos para el gran público, con lo que se presta atención al hecho de que lo postmoderno no se encuentra sujeto al arte *underground* sino que forma parte de la industria.

El primer capítulo analiza el postcolonialismo desde varias vertientes. Se parte de una noción sutil de la teoría postcolonial con la novela The Remains of the Day, ganadora del premio Booker, que se intuye que plantea la relación mayordomo/señor como colonizado/colono a través de múltiples matices a los que debe prestarse atención; en este caso, el Otro es un mayordomo cuya personalidad se ha educado al servicio del colono de tal modo que se ha anulado su capacidad crítica y de decisión. Sin embargo, la adaptación buscaba explotar el filón melodramático y decorativo que el argumento podía dar en la línea de la productora Merchant Ivory, por lo que se decidió omitir este aspecto de la novela. Queda así esta película como ejemplo perfecto que invalida la teoría de que los factores postmodernos de una novela hacen muy difícil una transformación hacia un argumento convencional de drama de época.

The English Patient es la segunda novela escogida, catalogada como postcolonial de manera oficial. Este texto literario (también ganador del premio Booker) centra su trama y recursos literarios en una visión lírica del concepto de

frontera para personas de distintas nacionalidades que se ven inmersas en la Segunda Guerra Mundial; en The English Patient se ofrecen varias versiones de lo que puede denominarse colonización (tanto de manera literal como metafórica) enmarcado dentro de un concepto espacial de Historia. El fondo de la Segunda Guerra Mundial con historia de amor ilícita de por medio se aprovechó en la película para obtener resultados a caballo entre lo comercial y lo artístico, y es que la película está llena de sutilezas que resaltan, sobre todo, la noción del cuerpo como frontera última que conquistar.

La tercera y última novela escogida para este capítulo es Trainspotting, que se plantea como novela postcolonial al entenderse Escocia como colonia ancestral de Inglaterra. Aunque a primera vista parezca una idea anacrónica, sobresale tras la lectura de la novela que el principal problema de todas las generaciones de escoceses es que acusan de su fracaso como nación a la invasión que sufrieron tantos siglos atrás; para esta última generación, además, los valores históricos y morales se entienden en términos de consumismo, de ahí el interés por las drogas. Para la elaboración de la película se prescindió de los localismos para mostrar un fresco a modo de video-clip—culmen de la cultura audiovisual junto con el *spot* de publicidad—de las aventuras y miserias de la juventud de hoy en día, obteniendo este grado a través de un montaje arrollador en forma de pastiche. Será, sin embargo, en el segundo capítulo donde se comente este método creativo.

Este segundo capítulo está dedicado a la reescritura de géneros, compuesto por dos apartados. El primero analiza la novela Wild at Heart, auténtico pastiche de textos catalogados como serie B³ donde cualquiera de los diálogos y situaciones desarrollados encuentran eco fácilmente en textos *pulp*. La visión de la América

³ Prueba de esto es la falta de bibliografía acerca de esta novela, en particular, y de Barry Gifford (el novelista) en general.

profunda—la otra América—de la novela sirvió para llamar la atención de David Lynch, cuya presencia en esta tesis era ineludible por cuanto constituye para el mundo académico el director de cine postmoderno por excelencia.⁴ El texto cinematográfico sirvió para plasmar una sátira atroz de esta sociedad aparentemente racional por medio de una desconstrucción de múltiples clichés de incontables géneros cinematográficos; el propósito de extrañamiento queda patente con este pastiche—sin tintes nostálgicos, por mucho que Jameson lo afirme—en clave de cuento de hadas, precisamente el tema principal del siguiente apartado, la novela Felicia's Journey. Esta novela podía haberse planteado como estudio postcolonial al interpretarse esta historia de la relación entre una chica inocente y un psicópata como alegoría de las relaciones entre Irlanda e Inglaterra, pero interesaba más incluso profundizar en la desconstrucción del género de cuento de hadas. Para la adaptación, Atom Egoyan—otro de los gurús del cine postmoderno—decidió incidir en la naturaleza del Otro, en especial la alienación que el psicópata sufría viviendo a través de la tecnología.

No es casualidad que el siguiente capítulo esté dedicado a la transformación de nuestra identidad debido a la influencia de la tecnología de una manera práctica y concreta, temática que el texto de Crash ilustra a la perfección tanto en la novela como en la película. El director de esta última, David Cronenberg, es otro cineasta que no podía faltar, pues la tecnología adherida a la carne es todo un leitmotiv en su filmografía. Tal es su afinidad con el texto de Crash que para la película mostró cómo los comportamientos psicopáticos de los personajes se habían normalizado en la década de los noventa, de ahí que se atreviera a ir aún más allá.

⁴ Esta opinión es discutible, pues no existe definición limitadora del Postmodernismo.

Por último, resta mencionar el último capítulo, el de la metaficción, para el que escogí un texto presuntamente no fictivo como The Orchid Thief para desmontar esta teoría y revelar así que toda narrativa es ficción, además de plantear sus similitudes con el concepto de metaficción historiográfica acuñado por Linda Hutcheon. Más que nunca, The Orchid Thief supone un ejemplo de lo más válido de la muerte del autor. Por tanto, no es de extrañar que la adaptación siga esta estela metafictiva y plantee un enrevesado rompecabezas acerca de Charlie Kaufman, guionista convertido en personaje por designio de la trampa de la adaptación. Con un título tan apropiado como Adaptation, Charlie Kaufman y el director Spike Jonze⁵ entran en un bucle metafictivo del que no saben muy bien cómo salir de tan profundo como es. Consecuentemente, esta película supondría una auténtica superación de los planteamientos literarios.

En resumen, los textos seleccionados responden a la variedad con la que deben tratarse la literatura y cine postmodernos; por un lado, aparecen figuras de la talla de David Lynch, Barry Gifford, Danny Boyle e Irving Welsh, que aparecen como la parte más *pop* (aunque no por ello más accesible) del Postmodernismo; por otro lado, hay figuras académicas como Michael Ondaatje, Charlie Kaufman, Atom Egoyan o Spike Jonze; rompedores del sistema y auténticos teóricos como Ballard o Cronenberg; por último, textos que puede que no se hayan escrito con intención postmoderna, pero que sí se pueden leer como tales, como la novela The Remains of the Day o la película The English Patient. Asimismo, se dan adaptaciones que borran la huella postmoderna, otras que han aprovechado este lado, e incluso algunas que la han superado.

⁵ Tan de moda tras una película tan sugerente y metafictiva como Being John Malkovich (1999).

Sólo queda esperar que esta tesis sirva para aclarar la situación de la novela postmoderna en la industria cinematográfica, ya que el talento no es exclusivo del género de arte y ensayo. En la elaboración ha habido dos apartados que se han resentido de escasez bibliográfica, precisamente dos novelas (Wild at Heart y The Orchid Thief), al tiempo que las películas ofrecen cada vez más posibilidades críticas por medio de internet. Será quizá señal de los tiempos el afianzamiento del academicismo dentro de los *Film Studies*, que parecen ofrecer un campo de estudio cada vez más atractivo para las nuevas generaciones ahora que empieza a equipararse la carga teórica en ambos medios.

1. VIDAS CRUZADAS: ESTADO ACTUAL DE LA TEORÍA DE LA ADAPTACIÓN

A lo largo de la Historia no se ha considerado que sea la adaptación precisamente una colaboración artística sino una especie de relación parasitaria en la que las películas toman prestado el argumento de la obra literaria pero nunca van más allá de lo anecdótico. Por participar la naturaleza de la adaptación de dos disciplinas tan megalomaniacas como el Cine y la Literatura, que parecen estar condenadas a encontrarse pero que se rehuyen una y otra vez en su búsqueda de una supuesta esencia que nunca llega, ha sido necesaria una constante defensa de las adaptaciones recordando las ventajas que ofrecen para una y otra disciplina. El Cine necesita de la Literatura para nutrirse de historias interesantes porque se trata de una industria donde, aunque el Arte tiene cabida, las películas deben manufacturarse constantemente para que la empresa funcione; y de ahí el recurso tan socorrido de los libros. Morris Beja apunta que alrededor del treinta por ciento de las películas hollywoodenses producidas cada año se basa en novelas (78).

A pesar de las estadísticas, suele darse una injusta descompensación de méritos:

At least, the filmmaker will share credit with the author's achievement, and will also have to account for every deviation from the novel. At worst, the film is measured against the novel, accused of leveling off the novel's content, of "desecrating" and vulgarizing it. The film is never judged in its own right, and the original forsaken. In almost every case, the final verdict is returned: "It is *not* the novel." (Géloin 137)

El comentario de Géloin pone el dedo en la llaga al tratar el viejo tema de la superioridad del texto inicial, lo que justifica que deba transmitirse su "esencia" al texto posterior. No obstante, esta transmisión de esencia no se produce, ya que el

término “esencia” en sí responde a una definición de lo más subjetiva: el cambio de código, emisor y receptor (por no mencionar la coyuntura) hace imposible la permanencia.

Tradicional ha sido que el escritor calificara la adaptación de su obra en términos despectivos, o que ni siquiera aprobara la realización en la que él mismo había estado involucrado. No sólo eran reacios a ellas los literatos, sino también muchos reputados cineastas, como el comentario de Alain Resnais atestigua: “I would not want to shoot the adaptation of a novel because . . . to make a film of it is a little like reheating a meal” (Boyum 14).

Según Bela Balázs, piedra angular en la teoría fílmica, que sienta precedente para otros teóricos mucho más renombrados como André Bazin o George Bluestone, el motivo por el que escritores como Virginia Woolf o cineastas como Ingmar Bergman rechazaron la adaptación cinematográfica de forma tan drástica se debe a la supuesta unión orgánica entre contenido y forma en todo arte, lo cual también implica que a todo contenido le corresponde de modo natural una disciplina claramente definida (“Art” 7). Si esta unión orgánica se rompe, esto es, si al contenido se le cambia la forma designada como la más apropiada, el resultado nunca podrá equipararse con el original porque se ha transgredido la perfecta armonía significado/significante, y, por consiguiente, la supuesta nueva simbiosis no es tal. Por tanto, la única consecuencia posible que se deriva de este proceso de desenraizamiento es ésta: “one may perhaps make a good film out of a bad novel, but never out of a good one” (“Art” 7). En otras palabras, de una cohesión sólida no se puede lograr un trasvase exitoso; quizá sí de una mala cohesión, ya que el nuevo medio podría ser el más favorecedor para el contenido original.

A este razonamiento oponen Balázs y otros críticos la idea de que la adaptación siempre ha existido en la Historia de la Literatura, todos citando el ejemplo de Shakespeare como recolector de historias provenientes de cuentos italianos o sucesos históricos oscuros, o los dramas clásicos, cuya temática se tomaba de la épica en su mayor parte (“Art” 7). En esta línea, Balázs considera las adaptaciones no como actos de sacrilegio de las fuentes literarias primigenias, sino como un retorno a la idea básica sin disciplina adjunta para, a partir de ahí, reelaborar y reconstruir el material de otra manera; no de modo mejor ni peor, sino sólo distinto (“Art” 9-10).

Para Balázs, el error del planteamiento de la unión natural forma/contenido se encuentra en que en ambos medios se repite el argumento, no así el contenido (“Art” 8). He aquí el cambio: ya no hay disolución significante/significado ideales, pues en la nueva obra ambos son distintos, no sólo el primero. Es por esto que surgen posturas tan extremistas como la de Víctor Sklovski, para el que conservar la esencia lograda con la escritura a través de imágenes es inabordable (Urrutia 31).

La réplica de Balázs más contundente es constatar el desligamiento total entre arte y realidad (“Art” 8). La realidad no se transforma sola en Arte, es el ser humano el que realiza el acercamiento de la una a la otra (“Art” 8). El Arte tiene vocación de representar lo real en un alto porcentaje de los casos, aunque en realidad lo único que haga a ciencia cierta es construir ficciones. El Arte no es inmanente a la realidad, aunque muchas veces intente representarla, y viceversa.¹ La naturaleza del Arte se descubre como artificial, nunca natural, algo aplicable a

¹ Un paisaje no es una pintura por muy hermoso que sea, ni incluye banda sonora por mucho que la inspire.

todas sus disciplinas por igual.² Consecuentemente, si la calidad de una novela no depende exclusivamente de las palabras escogidas, el cambio de medio con la adaptación no justifica una inferioridad en resultados: “The artist’s use of a medium represents an aesthetic choice, not a necessity, in the making of an artifice” (Griffith Adaptations 40). Una vez más, la realidad no dispone la forma artística idónea para ilustrar una historia, sino que dicha forma depende de la inclinación personal del artista. Por tanto, otro artista podría perfectamente retomar una historia planteada y reescribirla adoptando otro medio.

En el caso del cine, se debe incidir en esta independencia de modelos teniendo en cuenta que la pantalla embauca como falso espejo de la realidad. Consecuencia de ello es la mitificación de personajes, diálogos y escenarios que llegan a convertirse en iconos culturales, aunque casi nunca reproducibles en la vida real. El cine puede elegir ser espejo de la realidad si la función social así lo exige, pero no es esto una obligación continua en modo alguno. Por tanto, su base ficticia no debe denostarse, sino únicamente juzgarse por sus valores estéticos. A la realidad se la puede dar forma de muchas maneras; como ejemplo, Balázs habla de la especialización de algunos escritores en uno y otro género como su único modo de analizar y tamizar la realidad. Por otro lado, también hay escritores que utilizan varios géneros para expresar sus pensamientos e ilustrar sus historias (“Art” 9). Esto indica que no hay un formato definitivo e incuestionable, sino una idea original amorfa en espera de una forma en la que amoldarse; Balázs consideraba

² En suma, el Arte es un constructo humano que en muchas ocasiones tiene como objetivo la representación de lo real por medio de la construcción lingüística, pictórica, arquitectónica, etc., claro que para ello deberíamos preguntarnos antes si existe definición objetiva posible de qué es “lo real.” El Arte participa de la realidad pero no forma parte de ella, ni siquiera se rige por los mismos códigos; aunque es cierto que los elementos que componen su discurso provienen del mundo real, su orden y significado no son los mismos.

los cambios precisamente como lo más interesante de una adaptación por la atracción de conseguir para el Cine una obra independiente de la Literatura.

Desde los inicios del Cine como industria ha existido una fuerte pugna entre éste y las otras artes con respecto a su validez como medio artístico, en parte como barrera defensiva frente a una posible expansión para evitar que el Cine les fagocitara. Sin embargo, no hay que perder de vista que todo arte deriva de otros y que, por tanto, no existe la pureza completa, sino una cadena de favores: “written narratives appropriate oral tales just as the movies borrow from books and television from film” (Ray 42). En 1948 Bazin escribía sobre la necesidad de reconocer que el panorama artístico dividido en disciplinas había quedado anquilosado; la clasificación que funcionaba en ese momento era la basada en los géneros (“Adaptation” 25-26).

Tras Balázs, como punto del que partir dentro de la teoría de la adaptación, se podría decir que el trabajo de George Bluestone en Novels into Film (1957) es el que inicia y profundiza en la problemática de las similitudes y contrastes entre Cine y Literatura de forma general, discusión que comienza con la coincidencia de intenciones en las declaraciones de un cineasta como Griffith y un novelista como Conrad. Ambos inciden en la función visual de su trabajo; por un lado, Griffith: “The task I’m trying to achieve is above all to make you see” (Bluestone “The Limits” 137). Por otro lado, Joseph Conrad: “My task which I am trying to achieve is, by the power of the written word, to make you hear, to make you feel—it is, before all, to make you *see*” (Bluestone “The Limits” 137). Es muy conocida la anécdota de los productores de After Many Years (1908), los cuales reprochaban a D. W. Griffith que una película no es una novela y que el público no iba a entender el montaje de dos secuencias en paralelo. Ante esta tajante

diferenciación, Griffith respondió: “La diferencia no es tan grande . . . yo hago novelas en cuadros” (citado en Company 19). Se deduce de estas declaraciones que el objetivo primordial de ambas disciplinas se funde en el de representar una realidad, se aproxime a lo real o no. Es el tipo de mirada lo que cambia, ya que, en términos generales, para Bluestone la cinematográfica necesita de la percepción visual y la literaria de la recreación (“The Limits” 137).

La base de Bluestone es claramente la diferencia cultural entre los receptores, privilegiándose de esta manera a la burguesía adinerada como poseedora de un gusto refinado y selecto, es decir, superior, por su conocimiento del Arte. Por el contrario, identifica a los espectadores con el vulgo, e inmediatamente se los desprecia asociándolos con el analfabetismo y el mal gusto.³ Fue la necesidad burguesa del prestigio intelectual lo que supuestamente impulsó al cine a recurrir a la adaptación casi como género, hecho que Carmen Peña-Ardid califica de equivocado: “a costa de alejarse de su verdadera esencia visual y de sus genuinas posibilidades expresivas” (22). Pese a esta muestra de elitismo, Bluestone recuerda el carácter también agrupador de la novela: “If the film is protean because it has assimilated photography, music, dialogue, the dance, the novel is protean because it has assimilated essays, letters, memoirs, histories, religious tracts, and manifestoes. There is no such thing as *the* novel” (Novels 7-8). La novela resulta ser un género tan amorfo como el cine por surgir como compendio y *collage* de otros géneros, como razonará también Robert Stam posteriormente al contabilizar la diversidad de materiales que la novela absorbió y remodeló para hacerse a sí misma (Literature 61).

³ Hay que recordar que, como señala Carmen Peña-Ardid, al cine se le denominó en un principio teatro de los pobres (54).

Bluestone mantiene vigente el razonamiento de que un guionista no adapta una obra literaria final, sino que busca y desarrolla las posibilidades cinematográficas del material en bruto; es decir, hay un retroceso en el proceso de la adaptación, que desvincula contenido y forma para así llegar a un nuevo estado en el que tanto el primero como la segunda se modifican y dan como resultado una obra autónoma: “What he adapts is a kind of paraphrase of the novel—the novel viewed as raw material. He looks not to the organic novel, whose language is inseparable from its theme, but to characters and incidents which have somehow detached themselves from language and, like the heroes of folk legends, have achieved a mythic life of their own” (“The Limits” 149). Con esto Bluestone indica que de una obra literaria se aprovechan ciertos elementos--a los que se les potenciarán ciertos rasgos ya presentes en la novela de forma latente para, a partir de ahí, lograr otros registros--, los no puramente textuales, y se descartan otros, ligados probablemente en exceso a la forma.

Los límites entre las imágenes filmadas por una cámara y las recreadas por las palabras son muy borrosos:

conceptual images evoked by verbal stimuli can scarcely be distinguished in the end from these evoked by nonverbal stimuli. The stimuli, whether they be the signs of language or the sense data of the physical world, lose their spatial characteristics and become components of the total ensemble which is consciousness. (Bluestone “The Limits” 140)

Aquí la realidad representada por ambos medios adquiere el mismo nivel ontológico y, por tanto, se llega al mismo fin. La abstracción mental alcanzada es la misma. Ciertamente es que dicha abstracción no se logra de modo inmediato al captar la imagen, pero el mecanismo intelectual para lograrla existe, dado que obtenemos

el resultado a través de la deducción (Bluestone “The Limits” 140). A esto habría que añadir que la percepción impulsa el pensamiento de forma casi mecánica debido a nuestra cultura eminentemente visual. Como ejemplo baste citar el culto *in crescendo* a la publicidad. Y es que el hombre es un animal visual, como lo califica Ramón Gubern: “Dodwell ha estimado que el noventa por ciento de la información de un hombre normal procede de sus canales ópticos” (1). Un distanciamiento radical aporta Bluestone al citar a Mendilow: “Reality cannot be expressed or conveyed—only the illusion of it” (Novels 12). Según esto, no existe relación de afinidad posible. Es más, según Pudovkin, la diferencia con lo real representado es lo que convierte al cine en un arte (Novels 17).

En cuanto al característico lado visual del Cine y al escrito de la Literatura, Bluestone acierta en indagar en el juicio parcial de que la imagen no aporta conocimiento alguno. Se une así a Balázs al distinguir entre lo perceptible y lo pasivo, pues hay un entramado de evocación detrás de todo visionado que nos hace reaccionar (Bluestone “The Limits” 140).

Otro supuesto punto de inflexión para Bluestone entre Cine y Literatura es la cuestión del tiempo, por expresarse según aquél el primero en tiempo presente exclusivamente y la segunda alternando el pasado, presente y futuro (“The Limits” 141). Al menos en esta ocasión, Bluestone equilibra la balanza asignando al cine mayor complejidad espacial, y es que las palabras del guión necesitarán de un actor que las pronuncie y de un escenario sobre el que filmar (“The Limits” 148). Por su condición de arte visual, en el Cine el espacio se convierte en una condición *sine qua non* para lograr una representación del paso del tiempo al trazar una serie de andanzas por distintos puntos geográficos, lo mismo que en la

Literatura se combinan los tiempos verbales para lograr la sensación de cambio espacial como método para obtener un devenir cronológico (“The Limits” 148).

Las posturas de Balázs o Bluestone no sufrieron un distanciamiento significativo por parte de cierto sector de la teoría durante bastante tiempo, aunque es cierto que poco a poco estas posturas se han ido abriendo a los nuevos tiempos. Opinión no conciliadora es la de Christian Metz—al cual J. J. Griffith cita para argumentar su misma opinión--al distinguir entre conceptos y cosas para hablar de la materia de la que Cine y Literatura se componen: “one is natural, the other conventional; one is global and continuous, the other divided into discrete units; one is derived from beings and things, the other from ideas” (Griffith Adaptations 28). Actitud similar ofrece McFarlane al privilegiar el estatus regio de la Literatura, pues no reconoce sintaxis ni vocabulario al Cine (Novel 28). Según estos autores, la imagen pertenece al mundo concreto y real, la palabra al abstracto y figurado. De ahí que la adaptabilidad de las novelas se pudiera clasificar según fueran éstas psicológicas o de acción por un lado, clásicos o novelas desconocidas por otro. En principio, se preferiría una novela de acción a una psicológica por la falta de complejidad a la hora de plasmar el universo retratado en la novela, y es que una película es una *motion picture*, por tanto, lo físico siempre irá en primer término y lo conceptual en un segundo visionado. Pero esto sucede también con la Literatura, ya que en una primera lectura predominan los factores argumentales a grandes rasgos. Que una obra pueda clasificarse como de acción tampoco resuelve todos los problemas, pues según Donald McCaffrey una película necesita unidad de acción y es difícil de sostener con una estructura episódica (Jenkins 16).

En contraposición a todo esto, el estudio de Umberto Eco sobre el signo icónico revela que éste no está tan claramente vinculado con lo concreto: “incluso cuando se lo puede reconocer, aparece cargado con una cierta ambigüedad, siempre denota con más facilidad lo universal que lo particular . . . por ello, en las comunicaciones que apuntan a la precisión referencial, necesita ser *anclado* por un texto verbal” (citado en Peña-Ardid 162). Por tanto, el signo lingüístico es tan arbitrario y susceptible de ser rellenado de significado como el signo icónico. La abstracción se logra a través del montaje, el cual selecciona y manipula tomas (Peña-Ardid 190) que siguen un orden establecido y conducen al otorgamiento de un significado. Como ejemplo, la misma secuencia tratada con matices distintos en las bandas sonoras produce resultados dispares en el mensaje transmitido (Peña-Ardid 162).

La función del Cine no puede reducirse a lo visual porque una película no consta sólo de imágenes,⁴ ya que el lenguaje escrito en forma de títulos de crédito y letreros, el sonido ambiental, la música y los diálogos son imprescindibles. Por otro lado, las raíces de la literatura son orales⁵ y ésta ha encontrado nuevos soportes como los audiolibros, los poemas cantados en discos o los libros en CD con hipervínculos, todo ello intentos de la literatura por inmiscuirse en un mundo audiovisual diferente al cinematográfico.

Como aclara Peña-Ardid a través de su cita de Eichenbaum, también en el cine existe un código con signos que descifrar para su interpretación, incluyendo aspectos denotativos, pero también connotativos por la carga emocional y metafórica que estos signos pueden llegar a tener, igual que en cualquier otro arte:

⁴ No es el caso ni siquiera de las películas mudas, con subtítulos que explicaban la acción e introducían el relato y música en la sala.

⁵ Poemas recitados y cantados, además de recursos estilísticos como la aliteración o recreaciones virtuales que dan pie a sonidos (Richardson 64).

“la recepción y la comprensión del film están indisolublemente unidas a la formación de un discurso interior que conecta los distintos planos entre sí. El espectador cinematográfico se ve constreñido a un complejo trabajo cerebral para encadenar los diferentes planos entre sí” (Peña-Ardid 69).

Tampoco es justo agrupar toda la gama visual como una sola, ya que se distinguen imágenes de conceptos abstractos, lo mismo que el pensamiento no es simplemente verbal sino también visual, aparte de las múltiples formas sensoriales que el recuerdo adopta (Griffith Adaptations 64). Seymour Chatman distingue dentro del monólogo interior la actividad cognitiva—verbal—y la perceptiva—sensorial. Es este segundo tipo de actividad no verbal el que resultaría más atractivo para el discurso visual con recursos como la cámara subjetiva. Por otro lado, la actividad cognitiva se representa a través de recursos como la sintaxis truncada, esto es, convenciones literarias que intentan reflejar pero no reproducir un efecto real. Según Peña-Ardid, la ventaja de la Literatura sobre el Cine es que los recursos cinematográficos para la actividad cognitiva (voz en *off*, monólogos) no evocan intimidad, sino que resultan un tanto efectistas con respecto al mundo interior que se intenta representar (177-78), aunque todo esto es producto de la cultura desde la que percibimos, pues ambos recursos podrían parecer igualmente estridentes si no estuviéramos más acostumbrados a uno que a otro. El hecho de que la Literatura posea recursos para reproducir lo que sucede en la mente sólo confirma que el Cine también puede tener acceso a ellos. Por el contrario, tanta es la riqueza del lenguaje cinematográfico para Francis Vanoye que éste clasifica sus códigos en específicos y no específicos.⁶ Lo que marca la diferencia es la capacidad para emplear todos estos recursos de modo creativo.

⁶ Específicos: “Movimientos de la cámara, variaciones de la escala del plano, montaje de los planos, utilización del fuera campo visual y sonoro y combinación de imágenes, ruidos y palabras”

Tanto en el cine como en la literatura existen buenas y malas obras dirigidas a un sector del público más o menos amplio. Es más, no puede corroborarse la afirmación tan categórica de que el Cine equivale a entretenimiento y la Literatura a intelecto⁷ pues el lenguaje del que cada uno dispone es capaz de lograr ambos objetivos en una misma obra. Tampoco se puede caer en la simpleza de que la experiencia intelectual ofrecida por una película siempre será inferior por el mero hecho de que la recepción de ese mensaje se haga en menor tiempo que en el caso de una novela; ese argumento ha quedado anticuado. Del mismo modo, la complejidad de una novela tampoco depende de su extensión. A su vez, el gusto de la burguesía por ciertas tendencias no garantiza la calidad de las mismas. Por el contrario, Francisco Ayala reivindica precisamente lo popular ya que para él esto es la base del cine (16). Como escritor asiduo a la gran pantalla, para Ayala el cine para minorías carece de sentido por faltarle precisamente el denostado factor populista; como discurso construido por una multitud⁸ éste debe llegar a cuantos más espectadores mejor. Después de todo, la misión del Arte es llegar a la mayor cantidad de público posible; el populismo, por tanto, no tiene por qué ser un rasgo negativo.

La culpa del sello artísticamente conservador que se otorga al Cine la tiene la *Production Code Administration*, que se encargó de que las películas mantuvieran la férrea ideología de la que la Literatura que se escribía en la época del auge del sistema de estudios clásico en el cine carecía, por su desafío a los valores establecidos: Hollywood “was especially interested in source material that could

(Sánchez 40). No específicos: “Música, textos escritos, palabras, mímica y gestos, objetos representados en el plano, vestuario, roles de los personajes y temas de la narración, ruidos y composición de la imagen” (Sánchez 40).

⁷ Edward Murray, por ejemplo, intenta ser imparcial pero no logra disociar el principal propósito de la Literatura con lo profundo y abstracto (Griffith *Adaptations* 26-27).

⁸ En esta multitud suele sobresalir el director, los actores o el guionista como responsables del mérito artístico pero nunca como creadores totales.

easily be transformed into an aesthetically and morally conservative form of entertainment” (Naremore 5). Tomando la división de Barthes entre textos legibles y escribibles,⁹ el cine norteamericano se centró en las novelas decimonónicas legibles incluso tras el período de censura más rígida. La razón está en que los textos escribibles no se dejaban moldear (Naremore 5). Pero todo eso quedó atrás, pues ya ni siquiera tenemos que recurrir a Hollywood para hablar de cine estadounidense. Aunque el sector más comercial de Hollywood sea el que domine en la taquilla, no es éste el único con capacidad para producir películas. También la teoría de la adaptación ha evolucionado con todo el conjunto del cine.

En cuanto a la cuestión de la fidelidad, si partimos de que cada lectura supone una interpretación con connotaciones intransferibles, la noción de fidelidad se torna relativa. Brian McFarlane incide en la idea de que la alteración es inevitable: “a film—whether adapted from a novel or not—is essentially a *new* act of creativity” (Words 1). Esto implica que la reconstrucción, por muy fidedigna que pretenda ser, cuenta con otros parámetros de creación: “Such comments assume that there is something removable from a book which can be translated without loss to the screen. They do not take into account the crucial differences in the conventions governing each medium or the different circumstances of authorship and response in each case” (Words 1). Esto nos lleva a la conclusión de que la tan mencionada esencia de un texto puede responder a multitud de factores:

Semiotic, narrative, and generic conventions; to significations that film brings to its surrounding culture (like the star system); to significations film derives from its surrounding culture (like cultural myths); to industry constraints on the film (like film budget, casting, length constraints); and to

⁹ Barthes distingue en S/Z entre textos cuya única función para el lector es la de ser leídos de forma pasiva y textos cuya lectura es activa en el sentido de poder ser su interpretación modificable y, por tanto, reescribible.

cultural constraints on the film industry (like censorship and audience reception). (Elliott 144)

Dudley Andrew resalta la creatividad que se imprime al discurso cinematográfico por medio de la fidelidad a lo básico de la obra literaria: “More difficult is fidelity to the spirit, to the original’s tone, values, imagery, and rhythm, since finding stylistic equivalents in film for these intangible aspects is the opposite of a mechanical process. The cinéaste presumably must intuit and reproduce the feeling of the original” (32). Cada proceso se abordaría de forma única e implicaría un auténtico desarrollo artístico al mismo tiempo que se logran lecturas similares. J. J. Griffith habla de conservar las opciones estéticas claves de una obra maestra para conseguir el mismo efecto en la película: “Clearly, fidelity entails fidelity to effects rather than details” (Adaptations 73). Para éste, hay que conseguir una reacción en el receptor paralela, pero mediante formas autosuficientes. La acción de adaptar se resume en captar el sentido más humano de la Literatura.

Adoptando una postura un tanto radical en cuanto que implica un rechazo a la adaptación, para Morris Beja la única posibilidad de fidelidad pasaría por la repetición palabra por palabra de la novela (81). No obstante, tanto énfasis en la fidelidad se acaba revelando como relativo, pues todo texto tiene influencias de otros previos, y así sucesivamente. William Horne reflexiona sobre la imposibilidad de crear una obra auténticamente original ya que la intertextualidad y los patrones anteriores son omnipresentes, pues el rechazo a toda la tradición cultural anterior al autor daría como resultado una obra que el público no podría asimilar precisamente por esa falta de modelos a los que recurrir para encontrarle un sentido. Consecuentemente, el concepto de adaptación también se vuelve

ambiguo por dejar de ser algo categórico; nada es completamente original ni adaptado (Jenkins 4). Urrutia menciona a Azorín como ejemplo de la fidelidad al poner en duda en La voluntad (1902) la autoría total de su obra literaria porque, sin toda la evolución anterior, el escritor actual no se explica (11); lo que Azorín propone es una revisión del concepto de autoría a favor de algo plural, pues son tantas las influencias, que el producto final no se puede adjudicar a un autor solo.

Para Kubrick, por ejemplo, la cuestión está en decidir cuál es la esencia del libro, para así proponerse la reproducción de la misma y no de agentes prescindibles. En sus términos, el estilo no es más que el envoltorio de un autor para transmitir sus reflexiones y sensibilidad, que es lo verdaderamente aprovechable y de interés para una adaptación (Beja 80). El estilo construido para la ocasión vendrá dado por el respeto a las intenciones del autor al escribir la obra literaria, pero no al argumento o al estilo. Sin embargo, debe enfatizarse el hecho de que Kubrick pertenecía al selecto gremio de *auteurs* dentro de la industria cinematográfica que ejercen un control total sobre su obra, desde la escritura del guión hasta la campaña publicitaria que acompaña el estreno (Jenkins 2). Kubrick sí que ejemplifica la idea de la relectura de un texto y su apropiación para la exposición de un universo personal.¹⁰ Críticos como J.J. Griffith apoyan este argumento: “an autor has themes, moods or effects to convey, for which he or she then invents an action to be portrayed with chosen techniques in words” (Adaptations 36). Es por esto que erróneamente los estudios sobre adaptaciones se limitan a averiguar qué partes de la obra literaria se han mantenido y cuáles no.

¹⁰ Por lo general, el otorgamiento exclusivo de la autoría de una película a una sola persona sólo se consigue en contadas ocasiones; la labor es de equipo: James F. Scott define al cineasta como autor colectivo en el que el director coordina las funciones de los demás (Sánchez 48-49).

Un punto de inflexión en la Historia de la teoría de la adaptación es la aparición de Joy Gould Boyum, que descalifica declaraciones como las de Bluestone por encontrarlas llenas de prejuicios. Para aquél, el debate se resume en que “a work of literature . . . is by definition a work of complexity and quality which is addressed to an educated elite; that movies, in contrast, are mere entertainment, directed at anyone and everyone; and that to adapt a book to film is thus of necessity to adjust it, not so much to its new medium as to its audience” (8). Para Boyum la descompensación categorial entre el público literario y el cinematográfico radica en la tradición y evolución de la narrativa en ambos medios: “the ‘language’ of film is still held by many to be an essentially transparent and crude one when contrasted to the ‘language’ of literature. (While everyone has to be taught how to read, we are reminded, no one really has to be taught how to see a movie)” (9).

Para este teórico, el *show business*--como la misma expresión indica--no significa más que un tipo de negocio con el que lucrarse del modo más seguro posible. En la práctica, la Literatura aporta al Cine una especie de base de datos a la que recurrir en épocas de sequía creativa, a la vez que se le añade un toque de distinción a la película resultante. Como inversión que es una película, el hecho de que la obra literaria en la que se basa ya posea un público afianza la probabilidad de éxito del negocio por tener así una cierta garantía de recuperar el dinero invertido en producción y publicidad e incluso de obtener beneficios del mismo. Asimismo, la Literatura da un toque cultural al Cine por los orígenes milenarios de este arte y el carácter marcadamente elitista que sus mejores obras han ido consiguiendo; aunque este préstamo artístico sólo consista en saqueo de

personajes y situaciones, en el trasfondo siempre quedará un rescaldo de prestigio (Boyum 4-5).

Del mismo modo, las declaraciones de Bluestone sobre las posibilidades técnicas del cine a la hora de amoldarse a un texto escrito también encuentran oposición en Boyum: “Film is perfectly capable of rendering the passage of time while keeping its cameras absolutely static, by simply fading out and in on the very same scene. . . . Certain writers disrupt the novel’s natural temporal flow and replace it with a spatial organization of events on the order of that of film” (34-35). Aquí, Boyum se refiere a la capacidad de ambos medios para producir recursos no asociados a ellos mismos en un principio: por un lado, el cine es capaz de crear elipsis temporales sin mover cámara alguna por medio del fundido en negro; por otro lado, en el Modernismo anglosajón predominó la aproximación espacial a la realidad, no la cronológica.¹¹

No hay superioridad de conocimiento, sino sólo variedad enriquecedora que abastece todos nuestros sentidos. La actitud más aclaratoria es que, como indica Boyum, también la percepción es una actividad cognitiva en sí misma: “just as we have to make sense of the little black marks that make up letters and words, we also have to organize the lines, the shapes, the colors, and the optical patterns that make up any cinematic image” (24).

En cuanto a las posibilidades de adaptación, la teoría de Boyum parece la más adecuada en cuanto que relativiza el derecho a poner en pie cualquier lectura; a pesar de la diversidad de interpretaciones que podamos realizar de un texto, lo cierto es que algunas son mejores que otras. Las piezas válidas para adaptar tendrán, para constituir una obra cinematográfica con identidad propia, coherencia

¹¹ Ejemplo de ello es *The Waves* (1931), de Virginia Woolf, o *Ulysses* (1922), de James Joyce.

y consistencia internas. A través de la película vemos cómo una idea se expande o retrocede por causa de un medio distinto: he ahí lo interesante, ver cómo temáticas, situaciones y personajes traspasan por su fuerza la hoja de papel.¹² Es por esto que se habla de palimpsesto: “One text becomes part of another text, with the fullest knowledge of the one depending on the extent of one’s knowledge of the other” (Boyum 67). Según esta teoría, a partir del profundo conocimiento de la obra original se pueden impulsar interpretaciones novedosas inspiradas en el desarrollo y transformación de una idea.

La adaptabilidad de las novelas se clasifica según sean éstas psicológicas o de acción por un lado, clásicos o novelas desconocidas por otro. Es ésta la limitación de un clásico, la prohibición moral a reinventar la obra, a acabar en un “sacrilegio.” El cambio de postura con respecto a la adaptación de los clásicos es sintomático de la amplitud ideológica. Entre otros, Eidsvik las reivindica como medio difusor de la cultura: “Movies help get books out of college classrooms and into the streets where they can do some good. . . . Literature loses its ‘presence,’ its virility, when given no other environment than library or classroom; movie adaptations help restore literature’s significance” (32). Queda claro que el Cine populariza las obras literarias en las que se basan sus películas, pero es necesario especificar que Eidsvik se refiere a la literatura académica, de culto por la dedicación de los críticos y, por tanto, sacralizada. Pero, por otro lado, sí existe la literatura popular, y eso no significa que el juicio de valor sea positivo ni negativo. Esta baza altruista (nada novedosa, por cierto, pues ya en 1911 el crítico Stephen Bush proponía la finalidad instructora de las masas como propósito primordial del cine [Boyum 4]) esconde una realidad industrial con mucho más

¹² Esta polisemia textual enriquece el corpus crítico, “the chance to offer an analysis and an appreciation of one work of art through another” (Boyum 62). Se valora, por tanto, el juego de espejos, borrándose de paso el concepto de saqueo.

fundamento y razón de ser: el Cine optó por el camino de la ficción por la simple razón de que se comprobó que el público prefería las películas con actores (Sánchez 32).

Dudley Andrew menciona la repetición de adaptaciones basadas en las mismas obras pero con las connotaciones que impone la producción según la época en la que el proyecto se realice. Pero alguna ventaja deben tener los clásicos: la más práctica, la ausencia de derechos de autor—no debe olvidarse que el Cine es primordialmente una empresa que necesita obtener beneficios económicos para subsistir. Por otra parte, los personajes que traspasan el discurso escrito para transformarse en mitos universales, por ejemplo, tienen todo el derecho de ser trasplantados a otros discursos o contextos por la carga alegórica que conllevan; pueden ser reinterpretados (Urrutia 69) para lograr otros matices, lo cual contradice la afirmación de Bluestone de que los personajes literarios son inseparables del lenguaje escrito que los concibió. Es ésta la riqueza del material proporcionado por un clásico, el hecho de que puede dar lugar a múltiples interpretaciones y, por lo tanto, múltiples adaptaciones, cada una de ellas novedosa en el sentido de que cada una aporta una lectura distinta (Gimferrer 68).

Esta evolución en la apreciación teórica de la adaptación es consecuencia directa de la propia evolución de la adaptación en la práctica. Boyum reflexiona sobre esta progresión en el Séptimo Arte:

Movies themselves have changed, and so have adaptations right along with them. The literary establishment seems not to have noticed, however, given that so many of the arguments it puts forth against adaptation (and against movies themselves) are really arguments about film-as-it-was, rather than about film-as-it-is; about film when it was synonymous with Hollywood and

had to submit to the taste of the moguls, the strictures of the star system, and the censoring eye of the Hayes office; about film when it was more of a mass medium than it is today and, consequently, operated with very different notions as to the nature of its audience. Today, most moviegoers may be young, but the few adults among them tend, as moviemakers clearly are aware, to be more educated and sophisticated than the population at large. As such, they no longer demand the traditional Hollywood sop—among other things, bowdlerizations and happy endings. (18)

El espectador contemporáneo no es el de principios del siglo XX, que tomaba el cine por la realidad. Todo texto implica un discurso elaborado a través de un punto de vista particular, lo cual conlleva una subjetividad clara. Tal perspectiva—local y provisional— no produce un reflejo claro y cristalino con el que todos nos sintamos identificados, sino una narrativa que concuerda con la ideología que representa. En mayor o menor grado, todo discurso es una manipulación: no existe la imagen denotativa.

En los estudios sobre teoría de la adaptación de las últimas décadas sobresale el precedente de André Bazin, que ya a mediados del siglo XX abogaba por una concepción positiva y sin prejuicios de la adaptación cinematográfica. Por muy fallidos que estos tipos de adaptaciones sean, la unión con la obra literaria original no influye de ningún modo por entenderse la adaptación como una obra independiente y acabada. Incluso, en el peor de los casos, siempre se produce un redescubrimiento y nuevo acercamiento a la literatura por medio de nuevos lectores con las nuevas ediciones—probablemente con la carátula de la película como portada—que se lanzan a propósito del estreno.

Bazin da un paso más allá declarando la forma como indisoluble del contenido al que da expresión, es más, toma la definición de Sartre al llamarlo su metafísica. No es de extrañar, pues, la conclusión a la que llega Bazin: dado que la auténtica fidelidad a la forma no puede llevarse a cabo, el único recurso abordable es la equivalencia en el significado de esa forma (“Adaptation” 20). Ésta no puede constituir el alma de la obra en última instancia, puesto que siempre estará al servicio del contenido (“Adaptation” 23). La obsesión por mantener al milímetro personajes, contextos históricos, incidentes y demás detalles argumentales de la obra literaria a veces da lugar al efecto contrario por no saber ver más allá de lo concreto y accidental.

Bazin incide en el daño que el prejuicio de la crítica literaria hace a las posibilidades artísticas del cine al establecer una diferenciación e incluso jerarquía entre ambos medios: “Del hecho de que su materia prima sea la fotografía no se sigue que el séptimo arte esté esencialmente llamado a la dialéctica de las apariencias y a la psicología del comportamiento” (110). No es la crítica literaria la que debe declarar los objetivos de una película, ya que no hay nada establecido ni limitado para el talento del cineasta. Lo abstracto siempre se ha considerado como superior, luego conviene para la crítica literaria apoderarse del monopolio de su utilización.

Para Bazin, el director de cine puede equipararse artísticamente a un novelista por el universo particular que éste ha creado:

hoy . . . puede decirse que el director *escribe* directamente en cine. La imagen, su estructura plástica, su organización en el tiempo, precisamente porque se apoya en un realismo mucho mayor, dispone así de muchos más medios para dar inflexiones y modificar desde dentro la realidad. El cineasta

ya no es sólo un competidor del pintor o del dramaturgo, sino que ha llegado a igualarse con el novelista. (¿Qué 100)

Con los avances técnicos en el montaje y en la planificación desde D. W. Griffith en adelante, un director de cine está en condiciones de desarrollar un relato con la misma sutileza que un escritor: la imagen secuenciada puede llegar a ser un equivalente de las palabras organizadas en oraciones por los registros tan altos de representación de la realidad que el cine ha conseguido en su evolución. Es precisamente por toda esta cuestión narrativa por lo que el autor cinematográfico se equipara al novelista, porque escribe historias, al igual que él, pero empleando una cámara en vez de una pluma: es la *caméra-stylo*. Este concepto, creado por Alexandre Astruc en 1948, se basa en que poco a poco el cine irá deshaciéndose del calificativo de “visual” y “concreto” para explorar otras facetas posibles en todo lenguaje; en sí, el cinematográfico es un lenguaje tan complejo y diverso como el escrito, es más, para Astruc resulta más apropiado para describir las ideas y filosofías contemporáneas. En suma, el cine no constituye un arte sino un lenguaje que puede dar lugar a multitud de expresiones artísticas (18-19). Se revela de este modo la igualdad de recursos que ambos medios poseen para transmitir un mensaje.¹³ La concatenación de imágenes da el mismo resultado que la de palabras, todo depende de la organización de las mismas.

Eisenstein incide en la validez de esta gama de objetivos alegóricos: “los fracasos de la representación metafórica en el cine . . . obedecen a las mismas causas que en la literatura. Con protocolismo de palabras, pasar a un lenguaje

¹³ Morris Beja cita los famosos comentarios de Bazin sobre la adaptación de *Journal d'un curé de campagne* (1951): “The most moving moments in the film are those in which text and image are saying the same thing, each however in its own way” (83). Se llega a una comunión espiritual, que no literal, ya que ambos medios han logrado transmitir las mismas emociones y mensajes empleando recursos propios.

poético y metafórico con la necesaria emoción y sin cautivar, suena tan absurdo en el caso de los escritores como en el nuestro” (Cinematismo 16). El que el lenguaje literario se base en las palabras no salvaguarda la obra de la mediocridad, no se debe dar por sentada la calidad de un texto sólo por la disciplina a la que pertenezca, sino que éste debe juzgarse por sí mismo. El escritor concibe una idea abstracta que luego plasma en un argumento concreto para el que busca una forma adecuada para su desarrollo. Son estas impresiones y emociones transmitidas las que deben respetarse, pues el compendio contenido/forma no comprende toda la obra sino que se entiende como un soporte para el discurso del autor.

Producto de la jerarquía Cine/Literatura es el afán por clasificar las adaptaciones dependiendo del texto del que se parte o del texto que se logra. Kracauer da buena cuenta de esta jerarquía al clasificar las adaptaciones en cinemáticas y anticinemáticas dependiendo de si la psicología y la mente de los personajes se reproducen o no (Mínguez 32). Una aproximación más acertada es la de Gianfranco Bettetini, recogida también por Mínguez: “la palabra se aglomera para construir el sentido de lo individual y lo concreto; la imagen se une a otras para construir el sentido de lo genérico y lo abstracto” (Mínguez 44). En última instancia, la imagen cinematográfica no se entiende si no es en movimiento, por lo que se acaba concluyendo lo mismo.

Ciertamente, debe volver a hacerse hincapié en la necesidad de revisar adaptación por adaptación ya que no existe fórmula de equivalencia automática entre los recursos de ambos medios. No obstante, Fuzellier sí que esboza ciertos pasos que seguir como si de una operación mecánica (en el sentido de artesanal) se tratase: “a) definir si hay que suprimir una parte del original; b) elegir qué se conserva y qué se modifica. . . . c) elegir sobre qué aspecto del relato va a hacerse

hincapié . . . y d) buscar las equivalencias” (Sánchez 59). O Pio Baldelli, cuya clasificación de adaptaciones es sin duda la más elaborada:

Primeramente, tendríamos aquéllas (sic) que utilizan la obra literaria con el fin de obtener una trama y unos personajes. Comercialmente, la obra literaria puede . . . proporcionar una publicidad ya hecha.

En segundo lugar se considerarán los filmes que extraen ciertos sucesos del libro para crear una serie de secuencias que, realmente, sólo adquieren significación refiriéndolas a la obra literaria. . . . Como tercera clase de adaptaciones están aquellas que únicamente ilustran la obra literaria o bien completan el texto. Los casos más normales son las filmaciones de obras de teatro, en las que la cámara no sale del escenario . . . o bien los personajes aparecen en un medio natural. (Urrutia 9-10)

Desde el punto de vista del lenguaje cinematográfico, este tipo de adaptación no arriesga nada en pos de la evolución, o quizás no lo necesita por funcionar la fórmula más en el terreno del diálogo.

En cuarto lugar, puede darse el caso de obras cinematográficas que buscan completar la obra literaria dinamizándola o desarrollando ciertos aspectos. El resultado suele ser un producto híbrido de dos modos de apreciar la realidad. Pio Baldelli, por último, considera el caso de la plena autonomía entre la obra literaria y la cinematográfica. El realizador llega, imponiendo su sello personal sobre el texto literario, a distanciar éste del filme.

(Urrutia 10)

Aquí ya vemos un despegue intencionado del texto inicial en un intento de realizar una obra con identidad propia. A esta clasificación Urrutia añade la más radical: “una forma de adaptación que, utilizando también la obra literaria como

punto de partida, podría reelaborar o criticar el texto. . . . La adaptación sería, vista así, un género semejante al ensayo o a la crítica” (10). Entran pues las diversas lecturas que de un solo texto se pueden hacer, con énfasis en las que reivindican los nexos de unión con un universo personal.

François Truffaut defendió hasta las últimas consecuencias que la única opción en la adaptación es la recreación personal, ya que la limitación al contenido es lo que relega la obra cinematográfica a arte menor por su condición de copia, es decir, de obra no independiente que puede sostenerse por sí misma: “A filmic adaptation differs necessarily from the original if the potentialities of the medium are to be fully exploited. It is necessarily an interpretation. It always contains an internal (or explicit) criticism of the original (like the act of reading itself)” (Géloin 141).

En una línea completamente opuesta a lo establecido durante décadas, Gérard Genette elaboró una lista con cinco tipos de transtextualidad, un concepto que él acuña para definir las relaciones que se establecen entre textos (Palimpsestos 9-14). El tipo llamado hipertextualidad es el que más interesa para el estudio de las adaptaciones, pues implica un texto—llamado hipertexto—vinculado con un texto anterior—llamado hipotexto—que se altera en mayor o menor modo (Palimpsestos 14). Stam califica las adaptaciones cinematográficas como “hypertexts derived from preexisting hypotexts that have been transformed by operations of selection, amplification, concretization, and actualization” (Literature 66). Los dos textos tienen por fin la misma relevancia ya que no es el propósito del hipertexto clonar el hipotexto sino establecer un diálogo continuo entre ambos (Literature 64).

Finalmente, la influencia de teóricos como Bazin se hace notar aún más en la teoría actual al haber recalcado la presencia ineludible de otros condicionantes en una adaptación aparte del de dar a conocer e ilustrar textos literarios atesorados por el cineasta: “one must first know to what end the adaptation is designed: for the cinema or for its audience. One must also realize that most adapters care far more about the latter than about the former” (“Adaptation” 21).

Para Sergio Wolf, la labor de adaptar consiste en “cómo olvidar recordando” (77) a través de un complejo engranaje; por un lado, la obra original y la adaptada deben resultar válidas artísticamente por sí mismas, sin que el otro texto sea un apoyo adicional en su juicio. Por otro lado, la película debe mantener—de modo cinematográfico—el espíritu de la obra literaria, lo cual no tiene por qué coincidir con el argumento necesariamente, sino con la evocación que la lectura provoca en el receptor.

El texto original es un punto de partida (Wolf 134) desde el que el adaptador puede dar rienda suelta (siempre desde la base de la interpretación coherente del texto original) a su universo particular. Según Wolf, el resultado no debe quedar anclado en las observaciones de uno u otro creador sino que debe alcanzarse un punto de conexión que posibilite el acercamiento de dicha materia a ambas propuestas; no debe quedar como deuda, sino como inspiración, ya que sólo así se logra enriquecer el panorama artístico. Demasiados factores parecen influir en la elaboración de una película, quizá se esconda detrás de tanta aparatosidad un deseo de restaurar el honor de la adaptación como proceso artístico. Por el contrario, las cosas deben ser más sencillas; no se trata de mantener toda decisión técnica del escritor, sino de ir acorde con un discurso bien definido y construir

otro propio teniendo como base la selección rigurosa de los rasgos imprescindibles que conforman la idiosincrasia de la obra literaria.

Sergio Wolf ofrece casi un listado de términos para designar la misma acción: traslación, traducción, adaptación, nueva versión y transposición (16). Wolf prefiere este último término ya que puede derivar en transplantar y en trasvasar (16).¹⁴ Sánchez los utiliza todos indistintamente para referirse al mismo hecho: “experimentar de nuevo una obra en un lenguaje distinto a aquel en que fue creada originariamente” (47). Por respeto a la opción más extendida, en este trabajo se mantendrá el concepto de adaptación.

El mejor ejemplo alegórico para tratar la naturaleza de las adaptaciones cinematográficas proviene, precisamente, de una fuente literaria: en “Pierre Menard, autor del Quijote”—relato escrito por Borges dentro de Ficciones (1944)-, el narrador nos cuenta la empresa de Menard: volver a escribir El Quijote (1605) de manera que coincidiera, palabra por palabra, con el de Cervantes pero que aún así respondiera a las influencias y condicionantes de un autor francés del siglo XX. Menard quiere lograr las letras del Quijote, no una versión, por sí mismo, sin perder su identidad como creador de ficciones con un bagaje académico y biográfico particular. Sin embargo, no todo El Quijote es fiel a él, por lo que decide “excluir el prólogo autobiográfico de la segunda parte” (48). La explicación es muy sencilla, ya que de ese modo borra del mapa toda huella cervantina. El efecto es tal que el narrador llega a identificar el estilo de Menard en uno de los capítulos no reescritos por él, un estilo deudor de Poe, Baudelaire, Mallarmé y Valéry. El propio Menard argumenta que su labor como reconstructor de El Quijote es mucho más ardua y tiene mucho más mérito que la del propio

¹⁴ Transplantar: sentido de extraer un órgano de un cuerpo particular e introducirlo a otro de manera que rinda de la misma manera. Trasvasar: sentido de mover una materia.

Cervantes, creador espontáneo del original, pues la copia debe recomponer de modo también fortuito la misma obra, pero con el modelo ya instaurado; por lo tanto, la recomposición corre el peligro de parecer forzada o incluso artificial.

Lo que cambia en esta reescritura exacta es la perspectiva del lector; ya el propio Menard relee El Quijote desde su propio ángulo social, filosófico, literario e histórico al imponer una nueva escritura, por lo que no es de extrañar que la recreación de Menard, por ser más contemporánea, se prefiera a la original calificándosela como de “más sutil” (51), pues se añade toda una ola de romanticismo y nostalgia al concepto “España.” Es ahora la visión del lector la que impregna de significado la obra, no la del autor. Incluso se cita el mismo fragmento para contraponer dos visiones del mundo. Es más, el estilo en el caso de Menard no suena natural, mientras que el de Cervantes prueba su manejo de la lengua española: “Menard, contemporáneo de William James, no define la historia como una indagación de la realidad sino como su origen. La verdad histórica, para él, no es lo que sucedió; es lo que juzgamos que sucedió” (53). Se introduce aquí el concepto de la representación de la realidad y del carácter ficticio de toda narrativa. La definición final del narrador resume toda esta teorización, El Quijote (y cualquier texto, en definitiva) es un palimpsesto donde toda clase de textos confluyen.

Este relato supone una parábola precisa para tratar el tema de la adaptación en general, y el de la Literatura y el Cine en particular. De la misma manera que este autor ficticio intenta recomponer toda una obra literaria alejada de sus circunstancias y preferencias recreando en ella las suyas propias, es decir, personalizando una obra de por sí ya muy delimitada y además estudiada, el adaptador aproxima un mundo ajeno a él en principio a su visión particular de la

obra literaria. Se consigue así una obra personal e independiente de la original a la vez que se profundiza en esta última a través de los nuevos resultados obtenidos debido al ajuste a otra forma y/o perspectiva. Borges defiende en este relato el trabajo del adaptador por el acercamiento a un universo personal quizá desde las antípodas. La lectura se compone de denotaciones generales y connotaciones particulares: es un palimpsesto. Se trata de una *performance* provisional característica que se traspasa a la hora de producir expectativas de una adaptación. Cada persona tiene una visión particular. Una vez más, el adaptador no puede complacer a las emociones a las que el libro da pie por las implicaciones privadas del lector en ellas. Es por esto que rechazamos la visión de otros sobre una parcela tan personal, aunque no seamos conscientes de que el recuerdo que conservamos de esa lectura pasada probablemente no se corresponda con una presente. Como apuntaba Christian Metz, nos enfrentamos de forma directa con la fantasía de otra persona, perdiendo así nuestra comunión con el texto leído (Stam 54-55), o como comentaba Jean-Luc Godard: “We left the theatre sad. It was not the adaptation of which we had dreamed. . . . It wasn’t the film we would have liked to make. Or, more secretly, that we would have liked to live” (Stam 55). Esto indica que nos identificamos con la lectura como parte de la catarsis. Lo mismo que Pierre Menard releyó y reescribió El Quijote, cada cual interpreta un texto de forma personal e intransferible, por lo que no es de extrañar que una misma idea dé lugar a diferentes textos con marcados y variados énfasis que subrayen o desarrollen unos u otros aspectos y desemboquen en contenidos con necesidades estilísticas de lo más variopintas. Esta idea está íntimamente conectada con el concepto de la muerte del autor, pues el lector se convierte en co-autor. El cineasta, como lector que es, debe tener la misma libertad que otros lectores (incluido el propio autor)

para producir su propia imagen concreta de una abstracta. Consecuentemente, la adaptación se define como interpretación de una lectura de otras tantas posibles, esto es, la noción de significado único emitido por el escritor queda descartada.

En consonancia con la visión alternativa que ofrece la lectura de “Pierre Menard, autor del Quijote”, se encuentra la argumentación de James Naremore, cuya perspectiva se ha tomado como referente para la elaboración de esta tesis. En Film Adaptation (2000) Naremore reivindica una perspectiva diferente a la canónica de Bluestone o McFarlane. Aquí se desenmascara la dicotomía estructuralista elemental que suele esconderse detrás del discurso comparatista:

Even when academic writing on the topic is not directly concerned with a given film’s artistic adequacy or fidelity to a beloved source, it tends to be narrow in range, inherently respectful of the “precursor text”, and constitutive of a series of binary oppositions that poststructuralist theory has taught us to deconstruct: literature versus cinema, high culture versus mass culture, original versus copy. (2)

Tras décadas de estéril discusión centrada en la narratología como único método de abordar el estudio de las adaptaciones—imposibilitándose de este modo un diálogo donde ambas partes tengan cabida, James Naremore propone un giro basado en la focalización sociológica de Dudley Andrew, ya que aquél denuncia la teoría imperante por anacrónica: “it is a system of critical writing that tends to reproduce a bourgeois mode of reception” (10). Debe incluirse en esta clase de estudios el punto de vista del engranaje comercial, además de amplificarse el cerco de análisis, demasiado centrado en la conservación literal del texto original como si de una momificación se tratase (11). Incluso McFarlane critica la negligencia con la que se tratan rasgos colaterales a la producción

aunque igualmente decisivos a la hora de llevar a cabo un proyecto, todo ello debido al énfasis en el debate sobre la fidelidad (10). Sin embargo, éste falla en su propuesta pues su análisis en “Background, Issues, and a New Agenda” se basa en el grado de transferencia narrativa posible, luego cae en el mismo error aunque en principio no sea ésta su intención aparente al citar a Christopher Orr: “the issue is not whether the adapted film is faithful to its source, but rather how the choice of a specific source and how the approach to that source serve the film’s ideology” (Novel 10). Esto concuerda mucho más con el objetivo de Naremore y otros, pero más tarde este objetivo de McFarlane se revela como puramente semiótico (Novel 20).

Tener en cuenta los múltiples condicionantes para el mero comienzo del rodaje de una película se hace imprescindible, pues en el caso de la obra literaria éstos sólo comienzan a operar en el apartado de la distribución (Stam 56). Stam enumera partícipes del producto como “studio style, ideological fashion, political constraints, auterist predilections, charismatic stars, economic advantage or disadvantage, and evolving technology” (Literature 69). Cada uno de ellos proviene de un ámbito dispar, lo cual da una idea de la quimera que es realizar una adaptación.

Sin duda, el factor económico—en algunos casos también el social y el político, como en las películas subvencionadas por un gobierno o sometidas a censura—afecta en gran medida al resultado final de una película: “incidentes abreviados u omitidos, personajes eliminados, finales pesimistas que se han trocado en optimistas. El consumo masivo, la necesidad del éxito, la presión de grupos sociales, se han sumado a los dictámenes morales y a las disposiciones de los códigos” (Romaguera 430). El resultado final, por lo general, es la simplificación

a causa de la necesidad de satisfacer a todo tipo de público e incluso a las instituciones gubernamentales. Pero tampoco es esto un aspecto absolutamente negativo. Al fin y al cabo, el fin último de todo arte, no sólo del cine, es llegar al mayor número posible de receptores. Como ejemplo, películas con un espíritu tan obrero como las de Eisenstein se encuentran entre las más decisivas para el desarrollo de la narrativa cinematográfica. Por otro lado, novelas claves en la Historia de la Literatura como El Quijote o Moby Dick (1851) iban dirigidas a un sector mayoritario de la población y se clasificaron dentro del género de aventuras. Pese a todo, Naremore cita la clasificación de Greenberg del arte verdadero dentro de lo “merely artistic” (Naremore 4), es decir, todo lo contrario al sistema de estudios imperante en Hollywood. Parece que todo procede del cristal con el que la burguesía miraba al cine: Francisco Llinás expone los argumentos burgueses para elevar el cine a Arte diseñado para la élite o minimizarlo a circo para el vulgo. Por un lado, el movimiento (*motion picture*) puede interpretarse como la culminación y suma de todas las disciplinas artísticas anteriores a él; el cine no absorbe sus características, sino que se constituye como la ineludible sucesión. Por otro lado, la perspectiva inversa es que el Cine proviene mayormente de los bajos fondos (*vaudeville*, cómic, folletín), rasgos que roba y explota en vez de adquirir los suyos propios (9). Depende de los intereses de la burguesía que se utilice una u otra aproximación.

Todas éstas son cuestiones que casi no se han explorado hasta ahora: “We need to study the films themselves as acts of discourse. We need to be sensitive to that discourse and to the forces that motivate it” (Andrew 37). Aparece de nuevo la idea del texto como producto de un discurso ideológico, local y provisional, como ya indicaba Roland Barthes: “immediate intelligibility requires signifiers whose

connotations are predictable within a culture. . . . the sum of these stock connotations equals a culture's ideology, its elaborate lexicon of representations" (Ray 41). Somos perfectamente conscientes de los significados que un texto puede generar dependiendo del código de valores que rijan una u otra cultura.¹⁵ Como indica Robert Stam, "the literary text is not a closed, but an open structure. . . . to be reworked by a boundless context. The text feeds on and is fed into an infinitely permutating intertext, which is seen through ever-shifting grids of interpretation" (57). Son textos escribibles, cuyos contenidos se construyen por uno u otro lector.

Naremore aboga por una metodología de la adaptación para impulsar la seriedad de estos estudios dentro del mundo académico como consecuencia de la época postmoderna en la que vivimos, ya que básicamente todo producto artístico consiste en un repensar y releer, repeticiones de acciones dadas como metáforas de la era capitalista. Consecuentemente, deben potenciarse los rasgos de reciclaje de las adaptaciones y el contexto social e histórico para que esto se dé (15).

También Bluestone apuntaba la necesidad de reconocer la cantidad de factores que el adaptador debe tener en cuenta, pero para él éste es un motivo más para reafirmar la distinción entre uno y otro medio (Novels 45).

Los cineastas se sienten cohibidos cuando se enfrentan a un texto sacralizado (el cual todo el mundo conoce, y cuya adaptación se revisará con lupa para no violar la obra literaria lo más mínimo) a causa de lo difícil que será separar una comunión contenido/forma tan única sin que esto resulte perjudicial para la futura película (Beja 85). Por ello habitualmente prefieren una obra mediocre donde los cambios siempre parece que irán a mejor por intentar alguna otra solución. Louis Giannetti concede incluso más creatividad a la reescritura que debe realizar el

¹⁵ "The verbal signals are not always communicated in the same way in a changed context" (Stam 57), lo que indica lo aleatorio de la culturalidad del lenguaje.

adaptador a partir de un material existente que al guionista que escribe un guión a partir de la nada (361). Para este teórico, la razón por la que muchos cineastas prefieren basar sus películas en obras desconocidas y no en clásicos es que casi nadie percibirá los cambios ni mucho menos el alcance de los mismos (361-62). En resumidas cuentas, para su aceptación, una adaptación de un clásico debe ser academicista.

En cualquier caso, la obra literaria no se daña en modo alguno por la reputación de la adaptación resultante; si la película disgusta esto no puede perjudicar la calidad artística de una obra escrita como mínimo hace más de un siglo. Es más, el resultado más probable sería la reedición de la novela u obra de teatro por el renovado interés que la obra en imágenes y diálogo suscita por regresar al texto escrito. Postura un tanto exacerbada es la que mantiene Imelda Whelehan al afirmar que, en cierto modo, el éxito o fracaso de la obra cinematográfica no depende del fiel reflejo de la literaria, es decir, para Whelehan el texto original carece de tanta relevancia (3).

Definitivamente, cada caso es distinto. Para Karel Reisz—director de películas basadas en novelas como Saturday Night and Sunday Morning (1960) y The French Lieutenant's Woman (1981)—la novela contemporánea se ha caracterizado por participar de su condición lingüística con mucha más intensidad, y eso debe tener su reflejo en la película de algún modo; esto es, el peso de la forma se debe traducir en ciertas operaciones de ensamblaje al medio cinematográfico (Wolf 30-31). Ahora bien, esta cuestión puede ir mucho más allá: “Lo que debe plantearse es si existen formas de narrar argumentos literarios que no pueden convertirse en formas de narrar argumentos cinematográficos” (Wolf 45). Se trata de la piedra de toque del debate de la adaptación: ¿existen tendencias

literarias imposibles de traspasar a la pantalla por ser el lenguaje el propio núcleo de la narración?

La problemática de la adaptación de un sector de la novela contemporánea es precisamente este énfasis en el metalenguaje como base del relato. La negación de este hecho da al traste con el producto final, fallo que Pere Gimferrer encuentra en Ulises (sic), de Joseph Strick (34). Para Gimferrer, cuanto más ahonda la Literatura en el discurso escrito, más se aleja en principio de sus posibilidades visuales (83). No obstante, debe hacerse hincapié, una vez más, en que las soluciones se deben sopesar caso por caso. Según estos preceptos, es por esto que no se debe descuidar el aspecto formal de la obra literaria a la hora de adaptar, aun cuando no constituya el secreto del éxito de la misma.

El hecho clave para entender la necesidad de un cambio en la aproximación teórica es que el cine ya no es el medio de masas por excelencia, ya no llega a tanta población como solía hacerlo, sino que ha sido desbancado abrumadoramente por la televisión e incluso por los videojuegos. Las características de los espectadores han mutado, lo mismo que han cambiado sus circunstancias; ésta es una nueva situación que el grupo de investigación de *Film Studies* de la Universidad de Zaragoza, encabezada por Celestino Deleyto, se ha encargado de desgranar en el artículo titulado “‘Forget your Troubles and Be Happy’: una aproximación etnográfica a la ideología del entretenimiento en el cine estadounidense contemporáneo”. De entre sus conclusiones más interesantes en una encuesta a varios grupos de personas, destacan dos:

1. Existe un sector del público que demanda ideas creativas debido a la asimilación y reconocimiento general de las convenciones narrativas cinematográficas (65).

2. Se entiende por realista aquello que se aleja de dichas convenciones (68). De esto se deduce el distanciamiento que se da en la actualidad entre espectador y película, ya que ésta parece no afectarle; sencillamente, su ojo se ha acostumbrado a la puesta en escena. Es más, la generación más joven se desenvuelve en la cultura de la violencia como pez en el agua tras crecer alrededor de videojuegos, películas y dibujos animados con una estética que consiste en coreografiar y embellecer la agresividad y, en última instancia, la muerte. También ellos perciben que esto es parte del espectáculo, lo que acarrea nuevamente un distanciamiento que conlleva pasividad a la recepción de estas imágenes.

Tal pasividad resulta perjudicial al perderse el juicio crítico tan necesario a la hora de analizar nuestra posición con respecto al texto. Consecuentemente, la familiarización con los códigos nos hace más vulnerables porque pensamos que lo que vemos y oímos es inofensivo, sólo entretenimiento. No obstante, no se debe subestimar esta capacidad de manipulación camuflada, en especial en películas tan “insignificantes” para el intelecto como los típicos *blockbusters* de Hollywood; tampoco ellos escapan a un posicionamiento ideológico, moral, social y político (Deleyto “The Price” n. p.).

Hace ya tiempo que vivimos en un mundo gobernado por los medios de comunicación de masas en el que el panorama cultural se ha convertido en un *collage* de medios donde ninguna categoría es definitiva ni pura. El mestizaje ha llegado al punto de que copia y original no se distinguen tan fácilmente, es por ello que James Naremore incide en el peligro de quedarse anclado en el pasado: “all the ‘imitative’ types of film are in danger of being assigned a low status, or even of eliciting critical opprobium, because they are copies of ‘culturally treasured’ originals” (13). Una vez más, sería conveniente remitirse a las

dicotomías estructuralistas Cine/Literatura, baja cultura/alta cultura, que hay que superar. Ya Derrida se encargó de desconstruir esta dicotomía revelándola como producto de una ideología específica.¹⁶

Naremore continúa adjudicando gran parte de culpa a los departamentos anglosajones de Literatura por su interés en dejar bien clara la superioridad de la Literatura o, en último caso, diferenciar entre los productos manufacturados de Hollywood y los diseñados por y para intelectuales, no desestabilizando así la jerarquía “popular culture”/“high literary culture” (2). Según Naremore, siguen vigentes los principios kantianos regentes a mediados del siglo XIX: “both the making and the appreciation of art were conceived as specialized, autonomous, and transcendent activities having chiefly to do with media-specific form” (2). Así, el canon, como heredero de Matthew Arnold, puso énfasis en diferenciar Literatura—cultura de élite—de Cine—cultura de masas—para poder así negar interacción alguna como estrategia de la ideología imperante, como la kantiana o la arnoldiana (3).¹⁷ Ésta es una de las claves que Naremore da en su libro, el hecho de que la aproximación predominantemente literaria que se realiza sobre las adaptaciones es parte del entramado de esta ideología, que no es superior ni inferior a ninguna otra, sino sólo una más; lo importante es ser conscientes de ello.

Por último, queda señalar que por mucha controversia que produzca el estudio comparado entre novela y cine, éstos perdurarán por la popularidad de ambas disciplinas: ambas experimentaron un *boom* similar en épocas distintas (el siglo XIX para la novela, el siglo XX para el cine) y han sobrevivido modas y

¹⁶ Copia se hace cada vez que se traslada parte de un texto de su entorno habitual, por lo que la función de una adaptación no se reduce a la de imitación de segunda mano sino que consiste en la relocalización de un cierto discurso con determinados significados diferentes por el cambio de contexto.

¹⁷ Matthew Arnold abogaba por un concepto de literatura, y de cultura en general, con influencia neoplatónica en el sentido de aspirar a la perfección, a la Belleza más absoluta como medio para alcanzar una sociedad mejor. Sólo la *high culture* tiene cabida en su pensamiento crítico como poseedora de tal nobleza de intenciones (Miraglia, Law, and Collins n. p.).

tendencias varias. Las formas artísticas se encuentran en contacto continuo por nacer como producto de unas circunstancias históricas y sociales específicas, no es extraño que se estudien sus características en común como fenómeno artístico, social e histórico.

Una vez más, no se debe generalizar. El cine ha demostrado a lo largo de su corta Historia como Arte que es capaz de reflejar la problemática humana con la misma precisión que la Literatura, es más, en muchos casos ha supuesto una influencia para ésta. Ejemplos recientes como Adaptation vuelven las sacralizadas palabras de Bluestone obsoletas por cómo minusvalora el potencial de evolución y madurez del medio cinematográfico (Novels 14).

Tanto Ayala como Gimferrer se equivocan al tratar los textos novelísticos y cinematográficos como cerrados, ya que en la vertiente postmoderna se comprobará que cada oración o imagen puede contener múltiples significados dependiendo de la perspectiva—siempre local y provisional—que adoptemos. Fácilmente se puede rebatir esta hipótesis porque es también a través de la costumbre—y nada más—que hemos acabado asimilando una correspondencia arbitraria entre significante y significado con un determinado signo lingüístico como natural; todas estas reglas son convenciones que igualmente existen en el lenguaje cinematográfico tales como el fundido en negro como final de secuencia o el encadenado para unir dos secuencias.

2. POSTCOLONIALISMO: TEORÍA DEL TERRITORIO GEOPOLÍTICO Y PERSONAL

Tras siglos de narrativas sacralizadas que daban forma a la Historia, se percibe un cambio en el planteamiento del saber en Europa y las Américas a partir de finales de los años cincuenta con el fin de la reconstrucción de Europa tras la Segunda Guerra Mundial. El despegue cultural y tecnológico que experimenta el mundo occidental conlleva un desequilibrio causado por la rapidez o lentitud empleada, según los casos, en tal reconstrucción: la visión, por tanto, se hace fragmentaria, local y temporal, por no poder ofrecerse una perspectiva de conjunto. Como resultado, las metanarrativas que han ido marcando la Historia desde la modernidad, esto es, el siglo XVIII, han perdido su credibilidad imperecedera.¹

Mayormente, el único conocimiento que poseemos de nuestra época consta de preguntas: ¿Hasta qué punto no es nuestra realidad una ficción? ¿Qué nos ofrece la narrativa realista sino una ilusión de verosimilitud? En una era regida por los medios de comunicación que controlan la realidad, ¿cuál es el papel de la ideología? ¿Cuál es el papel del ser humano? ¿Qué importancia tiene para el ser humano el tener una historia? ¿Cómo usan las personas la Historia? ¿Es posible ser objetivo? El sentir general es que en estos momentos se han agotado las fórmulas totalizadoras por las que se explicaba y daba sentido al sistema de valores imperante.

La falta de distancia hace imposible una necesaria objetividad con la que analizar la época en su totalidad, lo que conlleva una gran inestabilidad,² en

¹ Es lo que Lyotard llama “la crisis de los relatos.”

² Prueba de ello es que el período contemporáneo ha recibido diferentes nombres: postindustrial, postatómico, postmoderno, “media society, the society of the spectacle, consumer society, the bureaucratic society of controlled consumption” (Sarup 133).

principio de lo más incómoda, pero que precisamente va a marcar todo pues este factor ha sabido interpretarse como algo positivo dado el sentido crítico que ha proporcionado; es lo que Steven Connor denomina “a fixing of the fluid and formless energies of the urgently (but tenuously) present *now* into a knowable and speakable form, by fundamental and irrevocable acts of critical choosing” (3). Ya no existen verdades absolutas en las que confiar sino fragmentación y (des)estabilidad parcial, surgiendo así la figura del Otro refiriéndose a las voces que han sido sistemáticamente borradas y silenciadas a lo largo de la Historia porque no interesaba que se conocieran sus versiones de los hechos acontecidos. Estas narrativas resurgidas se agrupan dentro del postcolonialismo, que se centra en la presentación de todos estos discursos que surgen de las colonias y que a través del canon han sido alienados por la metrópolis. Esta reagrupación no tiene otro propósito sino el de lograr que cese esta alienación a través de la desconstrucción del tradicional pensamiento Occidental.

Esta postura entronca con la actitud ácida del Postmodernismo, opuesta al asentimiento multitudinario hacia las metanarrativas—cuya función es otorgar una serie de significados que hagan funcionar una sociedad de una u otra manera—, la cual se torna muy compleja en tanto que por mucho que desenmascare esta falacia, no llega a desvincularse de estas metanarrativas sino que reconoce que forma parte del mismo sistema que las produce. El motivo de esto se debe a la necesidad de mantener cierta coherencia (artificial) para conservar el orden necesario en nuestras vidas. El cometido del empleo del discurso tradicional se hará de un modo tan desmedido que la artificialidad de la narrativa será evidente, sacrificándose así cualquier proyecto de independencia ideológica de los discursos que componen una colectividad.

En el caso concreto de la Literatura (novela en su mayor parte), los autores postmodernos proceden de múltiples orígenes literarios y recurren a recursos demasiado equidistantes como para clasificar este grupo de “corriente literaria.” Lo que sí les une, como indica John Barth, es el deseo de plasmar una realidad fragmentaria, a trozos, debido a las múltiples focalizaciones que surgen tras el silencio de las metanarrativas. El rechazo a una realidad impuesta justifica las tendencias estéticas más predominantes en la literatura postmodernista (10). En resumen, el postcolonialismo se engloba dentro del Postmodernismo en tanto que éste es la plasmación cultural de la época postmoderna cuyos habitantes se desmarcan de los períodos anteriores por su reconocimiento como sujetos lingüísticos, ya que todo gira alrededor de discursos.

La pluralidad de interpretaciones se traduce en cuestionamientos del canon histórico, pues ya no existe la Historia sino *his/herstories*—en plural, en ambos géneros y con énfasis en lo discursivo--, siempre buscándose la ideología que impulsa tal o cual versión en una continua búsqueda de las historias silenciadas a favor del imperialismo cultural y en el propósito para que esto no ocurra (Marshall Teaching 4). En esta búsqueda de otras historias alternativas, el carácter espacial y no temporal de la acción postmodernista se comprueba en el interés que muestra por la revisión del pasado como un discurso más por el acceso únicamente narrativo que tenemos hacia él. La Historia posee una esencia literaria igualmente, motivo por el cual su estatus ontológico llega a equipararse. Tantas son las historias que tienen cabida para el Postmodernismo, a diferencia de la unicidad que existió hasta el siglo XIX, que el propio concepto “Historia” se pone en entredicho como un constructo humano diseñado para producir orden y control (Steinmetz 91). En consecuencia, la Historia se consolida como ficción o, mejor

dicho, una ficción. Nuevas voces alejadas del pensamiento y versiones occidentales reivindican la manipulación que éstas han ejercido sobre la población mundial por denunciar que la Historia se ha escrito por el hombre blanco. Es el turno del Otro:

The centre no longer completely holds. And, from the decentered perspective, The “marginal” and . . . the “ex-centric” (be it in class, race, gender, sexual orientation, or ethnicity) take on new significance in the light of the implied recognition that our culture is not really the homogeneous monolith (that is middle-class, male, heterosexual, white, western) we might have assumed. The concept of alienated otherness (based on binary oppositions that conceal hierarchies) gives way. . . . to that of differences, that is to the assertion, not of centralized sameness, but of decentralized community—another postmodern paradox. (Hutcheon A Poetics 12)

Se repiensa el concepto de “Historia” como texto—escrito, visual, sonoro—porque esto es todo lo que nos queda del pasado, de ahí su ficcionalidad con respecto al presente. Se deduce así la concepción espacial de la Historia que propone el Postmodernismo en tanto en cuanto se desacredita la estructura lineal, con un propósito final, de la misma (Eliás 111).

Según Derrida, en el binomio *nature/culture* siempre se ha privilegiado el primer término como el estado idílico e inicial del ser humano. No obstante, Derrida denuncia que el ser humano entra en contacto con la cultura desde el momento en que nace porque el hecho de vivir en sociedad implica un posicionamiento ideológico claramente definido: “la cuestión del lazo social, en tanto que cuestión, es un juego del lenguaje, el de la interrogación, que sitúa inmediatamente a aquél que la plantea, a aquél a quien se dirige, y al referente que

interroga” (Lyotard La condición 38). Culturalidad implica singularidad por la diversidad de filosofías que existen en el mundo. Nuestros razonamientos están limitados y mediatizados por el lenguaje, con lo que no existe escapatoria a su poder de manipulación sobre nuestras perspectivas, ya que pensamos de acuerdo con los límites lingüísticos que poseamos. No percibimos la naturaleza de modo directo sino que la interpretamos a través de la civilización. El lenguaje educa nuestros cuerpos hasta el extremo de domarlos e incluso anularlos.

Es lacaniana la afirmación de que no existe diferenciación entre el individuo y la sociedad porque a través de la adquisición del lenguaje pasamos inmediatamente a formar parte de lo social por la función comunicadora que éste desempeña; a su vez, el lenguaje forma al individuo, por lo que no puede distinguirse entre uno y otro, ambos se complementan. La capacidad lingüística es lo que sobresale del animal racional, formando esta característica parte del mundo cultural, es decir, fabricado por el hombre. La presencia del signo a nuestro alrededor es tan fuerte que no visualizamos la realidad, sino que la desciframos. De esto se infiere que el ser humano no entiende más allá de los límites del lenguaje, incluso a nosotros mismos nos representamos de modo lingüístico. Finalmente, la pura naturaleza—en otras palabras, lo real—resulta tan inalcanzable para nosotros mismos por el código lingüístico que rige nuestras percepciones: esta condición limita nuestro conocimiento del exterior e incluso de nuestro propio interior. Somos lenguaje, lo que significa que nuestra identidad se torna tan poco fiable y duradera como el signo lingüístico que la compone. No tratamos con objetos sino con sus signos:

When I use . . . the sign, *I*, I refer to myself inasmuch as I am talking: here there is an act which is always new, even if it is repeated, an act whose sense

is always new. However, arriving at its destinations, this sign is received by my interlocutor as a stable sign, product of a complete code whose contents are recurrent. In other words, the *I* of the one who writes *I* is not the same as the *I* which is read by *thou*. (Barthes “To Write” 48)

La realidad no se refleja, sino que se construye a través de los signos lingüísticos que le queramos atribuir. Tanta inestabilidad da al traste con conceptos absolutos—como bien frente a mal—tan necesarios en la organización de nuestras vidas no aportando qué se debe o no hacer, llegando a la conclusión de que no podemos dar nada por sentado: “we are the prisoners of our discourse” (Sarup 97). Surge aquí el concepto de constructivismo en el sentido de que el entramado de nuestra mente se ha estructurado en teorizaciones—o narraciones—particulares: “data do not exist independently of a theory that constitutes them *as data*” (McHale Constructing 2). Por lo tanto, no podemos cerciorarnos de la certeza de los eventos pues ya se nos aparecen como hechos. No se puede llegar a conseguir la Verdad a secas sino que circulan versiones alternativas adheridas a una u otra teoría (2). Estas versiones pueden considerarse construcciones de diversas realidades diferenciadas según el propósito e ideología que persigan. Una vez más, la unicidad no es posible en ningún ámbito puesto que tantas narraciones convergen a la vez que lo real parece escaparse irremediabilmente. En estos términos, la realidad tal como la entendemos puede definirse como una ficción comunitaria aprobada por discursos tan asentados como la socialización o la institucionalización; este hecho deja paso abierto al reconocimiento y consecuente inclusión de otras realidades, no por menos colectivas menos válidas a pesar de haber sido consideradas marginales hasta el momento (McHale Postmodernist 37).

La aplicación de esta teorización lingüística del universo es la crítica voraz de Foucault a la sistematicidad, rechazando cualquier explicación totalizadora como solución (Sarup 58). En términos culturales, se recalca la diferencia más que la identidad ya que ninguna sociedad en particular va a estar en posesión de la Verdad absoluta y a la que las demás deban someterse por su superioridad natural (Marshall Teaching 2).

En conclusión, ya no existe la Historia como discurso teleológico y megalomaniaco perfectamente estructurado sino que se da prioridad a las historias hasta ahora excluidas en nombre de la perfección estética e ideológica. La responsabilidad del historiador de hoy en día, por ejemplo, a diferencia del pasado, es investigar las discontinuidades de los documentos proclamados por la Historia como monumentos. Los textos escogidos para el estudio de estas teorías tienen en consideración una amplia gama de posibilidades sobre lo que se puede entender por literatura postcolonial: The English Patient está escrita por Michael Ondaatje, nacido en Sri Lanka y en la actualidad residente en Canadá, novela que explora las identidades de habitantes de antiguas colonias oficiales del Imperio Británico; Trainspotting está escrita por Irving Welsh, un escocés que plantea las inquietudes de un grupo de edimburgueses que se sienten colonos de los ingleses; por último, The Remains of the Day presenta la versión más novedosa de literatura postcolonial, aquella escrita por ciudadanos de la metrópolis pero de familia inmigrante, evoca un personaje postcolonial a pesar de su exacerbación por el pasado de Inglaterra. Asimismo, las correspondientes adaptaciones convierten estos propósitos en otros que se alejan, acercan o expanden, según convenga.

2.1.1. *LOST IN TRANSLATION*: UNA LECTURA POSTCOLONIAL DE LA
NOVELA THE REMAINS OF THE DAY

Kazuo Ishiguro, el autor de la novela The Remains of the Day, nació en Nagasaki (Japón) en 1954; a la edad de cinco años marchó con su familia a Gran Bretaña al obtener su padre una beca de investigación durante un año como oceanógrafo. Lo que en un principio parecía una estancia temporal, se fue consolidando poco a poco como la residencia fija de su familia. Finalmente, Ishiguro adquirió la nacionalidad británica en 1982, precisamente el mismo año en el que su primera novela, A Pale View of Hills, se publicaba; a ésta le siguió An Artist of the Floating World en 1986, teniendo ambas en común la temática del Japón de la postguerra.¹ Sin duda, la educación familiar asiática que recibió de niño ha influido en su obra literaria, por mucho que él se empeñe en recalcar su trayectoria británica al exclamar que no ha conocido otro país. He ahí la polémica con Kazuo Ishiguro, el hecho de que no se considera perteneciente a la línea postcolonial a la que una y otra vez se le adscribe.²

A pesar de rechazar esta adscripción literaria, a Ishiguro se le enmarca dentro del contexto postcolonial británico, cuyo principal representante es Salman Rushdie. Aunque Ishiguro es consciente de la relevancia de la concesión del premio Booker a Rushdie en 1982 por Midnight's Children a la hora de abrir el mercado editorial a otras propuestas no tradicionalmente tomadas por británicas y de tomar conciencia de que la influencia cultural y política de Gran Bretaña en el

¹ En el primer caso, la historia de una mujer japonesa que sobrevive a la bomba atómica de Nagasaki en Inglaterra; en el segundo, la vida de un artista japonés en su país de origen.

² Es más, Ishiguro tiene tan asumido su pasado británico que se siente totalmente desplazado e incluso avergonzado por las comodidades de su entorno cuando acude a congresos internacionales con asistencia de escritores africanos o latinoamericanos por la poca trascendencia coyuntural que tienen los escritos procedentes de Europa Occidental (Ishiguro y Oe 120-21). Para él, estos escritores que provienen del Segundo y Tercer Mundo sí tratan temas relevantes para la humanidad por la problemática social y política en la que están inmersos sus países.

mundo ya no era tan imprescindible, lo cierto es que los ancestros de Rushdie se encuentran en colonias oprimidas por el Imperio Británico, mientras que los de Ishiguro no (Wong 12). Además, la experiencia de su familia como inmigrantes acomodados no se corresponde en absoluto con la media. Su caso supone un punto y aparte, aunque su inclusión dentro del postcolonialismo podría implicar el estudio de la colonización cultural occidental en el inmigrante oriental. De este modo, la identidad de este autor se revela como un híbrido, proporcionando su perspectiva una versión de Oriente diferente de la impuesta por Occidente. Así, la propuesta de Ishiguro coincide con la afirmación de Edward Said de que, teniendo como una de sus causas precisamente la acción imperialista en el pasado, hoy en día las culturas están mucho menos definidas debido a sus continuos contactos y fricciones en una mezcla caótica por ser progresiva y regresiva a un mismo tiempo (Culture xxix). La misión de la teoría postcolonial es reescribir la Historia desde el punto de vista del Otro, de revelar que los clichés que tenemos de lo diferente son sólo estrategias para mantener una supuesta mentalidad de superioridad.

En el caso de Ishiguro, concuerda su afirmación de que no había pisado suelo japonés en treinta años con la recreación nostálgica que elabora de Japón, puesto que éste es más una entidad abstracta unida indisolublemente a recuerdos e historia de familia: “the attempt to portray one’s land of origin is inevitably coupled with the inability to be faithful to any objective reality” (Davis 139). Se explican así sus declaraciones reivindicando que su temática no versa sobre Japón sino que el país constituye un emplazamiento alegórico para representar sus inquietudes. Es más, su fuente directa para aludir a Japón son las películas de Ozu, es éste el modo en que ha conservado una noción de ensoñación de este país, totalmente ficticia, en oposición al Japón real (Mason “Inspiring” 40). Sin

embargo, lo que no se puede negar es su distanciamiento con respecto a la idiosincrasia británica puesto que su posición como hijo de inmigrantes con rasgos físicos tan distintivos lo relega a un apartado ex-céntrico: “I had no clear role, no society or country to speak for or write about. Nobody’s history seemed to be my history” (Ishiguro and Oe 115). En este sentido, Ishiguro se confiesa escritor internacional.

The Remains of the Day (1989) trata del viaje que emprende un mayordomo a través de la campiña inglesa en los años cincuenta, aunque este decorado bucólico es un pretexto para que el hombre recuerde sus años dorados—aunque poco a poco se revelen más miserias que triunfos—en la mansión de un *lord* años atrás, es decir, antes y durante la Segunda Guerra Mundial. A lo largo de la novela se presentan y desarrollan varios clichés adjudicados a la cultura británica, mas el toque de Ishiguro se caracteriza por el alejamiento que se desprende de la voz narrativa—el propio protagonista. Este distanciamiento de Ishiguro debe tenerse muy en cuenta a la hora de analizar esta novela puesto que su afán por exponer iconos de la esencia inglesa no está relacionado con fascinación alguna, sino más bien con un deseo de desconstruir la mitología que se ha generado alrededor del espíritu puramente inglés y de indagar en la trastienda de tan gloriosa nación: “what *is* Englishness? Of what does it consist? Can it be characterised without resort to cliché? According to Coates, it signifies a certain emotional repression, a love of hierarchy, a complacent self-belief and a respect for the country’s history” (Lewis Kazuo 78). Para ello, Ishiguro toma un subgénero tan tradicional como *the novel of manners* dentro de la Literatura Inglesa; la casa de campo como fortaleza alegórica de la perfecta organización y estricta jerarquía internas de la sociedad

británica³—se trata de la mansión impecable con fiestas de aristócratas y volúmenes de la Enciclopedia Británica--; el dueño de la casa como perfecto caballero inglés con inmejorables modales y autocontrol; el paisaje de la campiña inglesa como insuperable lienzo geométrico; y el cliché del mayordomo inglés como suma e incluso superación de lo conocido como tal.⁴

En la novela se utiliza únicamente un narrador en primera persona--el propio Stevens--, que nos va detallando los incidentes de un viaje que realiza en coche por la campiña inglesa. Sin embargo, lo que suponemos un diario en ruta (la novela está dividida en episodios clasificados según el día y el lugar del itinerario en el que se encontraba) se torna una reflexión sobre las decisiones cruciales de la vida, pues Stevens vuelve al pasado una y otra vez mientras discute los rasgos necesarios para obtener dignidad dentro del servicio. Es en estas analepsis en las que el lector descubre la verdadera naturaleza que hay detrás de las alabanzas que él dispersa sobre su señor y toda la clase aristocrática en aquella época. Consecuencia de ello es que las conclusiones se extraen indirectamente, ya que el lector debe realizar un complejo proceso de distanciamiento que le permita elucidar otra perspectiva menos involucrada en el asunto.

Teniendo todos estos elementos en cuenta, la recurrencia de Ishiguro no adquiere un tono nostálgico, puesto que él posee una doble nacionalidad, o quizá ninguna. El propio Ishiguro define The Remains of the Day como “*more English than English*” (Vorda and Herzinger 139), enfatizando persistentemente el matiz irónico por el que los ideales nacionales se tornan una carga demasiado difícil de soportar en la vida real por mucho que el protagonista lo intente ocultar. La

³ Armazón en el que los crecientes problemas tras la Segunda Guerra Mundial con las colonias, los otros países integrantes del Reino Unido, o el paro no conseguían penetrar (Su 554).

⁴ Es por ello que al venderse la mansión a un estadounidense rico, éste lo contrata por su valor de *souvenir*, auténtica atracción para su entorno norteamericano.

primera impresión de esta Inglaterra mitificada—si es que alguna vez existió— como paisaje terrenal⁵ da paso a la autocensura, la represión emocional, o a una infame unión con el emergente fascismo de los años veinte y treinta como muestra de la hipocresía dominante en esta sociedad (Shaffer 89).⁶ Para empezar, la novela se gestó durante los años 80 en lo que se ha dado en llamar “era Thatcher,” quien abogó por el rescate de una Inglaterra de jardines cuadriculados, mayordomos y té a las cinco como baluarte de la derecha más conservadora en oposición al multiculturalismo imperante en la isla. La misión de Ishiguro será mostrar la falsedad de este mito nacional como xenófobo y racista. Shaffer cita en la misma línea a Salman Rushdie-- “a brilliant subversion of the fictional modes from which it at first seems to descend” (67)--y a Ihab Hassan--“the novel simultaneously ‘perfects and subverts’ its own literary tradition” (67). Inglaterra no se idealiza, sino que se caricaturiza, es un *collage pop* compuesto por múltiples capas textuales.

El relato se centra en la vida de un sirviente en su madurez, que tradicionalmente se ha asignado como personaje secundario cuya misión es el *comic relief*. De este modo, se entronca con la tradición picaresca,⁷ a la vez que se subvierte el postulado principal del *Bildungsroman*, el del proceso de madurez de un protagonista adolescente. Otros principios que se subvierten son que la vida descrita por el narrador-protagonista no es la privada sino la profesional,⁸ o que aunque el narrador se dirige a veces a un interlocutor imaginario de modo directo

⁵ “An England with sleepy, beautiful villages with very polite people and butlers and people taking tea on the lawn” (Vorda and Herzinger 139). Resuenan ecos de cuento de hadas en esta recreación mental para turistas.

⁶ El idolatrado señor de Stevens flirtea con los ideales nazis realizando visitas a Alemania y celebrando reuniones con miembros y simpatizantes del partido nacionalsocialista, aunque se da a entender que se abusó de su caballerosidad inglesa debido a su manipulación ideológica.

⁷ Ejemplos de esta tradición del sirviente cómico y la picaresca son Joseph Andrews (1742) y Tom Jones (1749), de Henry Fielding.

con “you”—alguien de su medio por referencias como “the likes of you and I” (Ishiguro 257)--, cuando aquél desea ocultar su implicación en algún hecho cambia a “one” para impersonalizar el relato.

Rompiendo con el espíritu crítico y burlón que siempre ha caracterizado a la clase obrera literaria, en The Remains of the Day Stevens idolatra a su señor hasta el punto de no cuestionar ninguno de sus polémicos comportamientos o decisiones.⁹ Se trata de una figura divina. Por otra parte, su papel como profesional intachable ha anulado siquiera el intento de desarrollar una faceta personal a causa de su empeño en perfeccionar su identidad como sirviente leal (Ansen 76). Stevens no es persona, sólo utensilio doméstico.¹⁰

En un giro subversivo más, el perfecto mayordomo corresponde a un pastiche de personajes literarios, su estatus ontológico es más que ficticio, como indica Francis King: “on Lane in *The Importance of Being Earnest* remarking with subservient insolence to his employer Algernon Moncrieff that there were no cucumbers in the market that morning ... ; on Barrie’s Admirable Crichton, on Ivy Compton-Brunett’s Bullivant in *Manservant and Maidservant*” (Petry 95). Por último, el tono sarcástico que Ishiguro emplea no se exime por muy trágica que parezca la existencia de su personaje con episodios cómicos reminiscentes de P. G. Wodehouse tales como su fijación por la limpieza de las habitaciones en las que se hospeda durante su viaje, o sus intentos por explicar educación sexual básica al ahijado de Lord Darlington—de veintitrés años—utilizando la metáfora de las flores y las abejas. Tal encargo dará lugar a una serie de malentendidos

⁸ Tratada en términos elevados cuando los temas que más le preocupan son el polvo que acumulan los muebles o la disposición de las vajillas.

⁹ Como cuando le ordena despedir a dos doncellas alemanas al descubrir que son judías, aun sabiendo que debido a esto tendrían que volver a Alemania.

¹⁰ Prueba de ello es que su nombre de pila nunca se llega a revelar, al igual que los del resto de personajes, con lo que, aunque la intención de Ishiguro sea respetuosa, acaba denotando frialdad.

cada vez más irrisorios, pues el ahijado resulta estar interesado en la naturaleza. El efecto cómico más sonoro se produce por la seriedad con la que Stevens aborda su empresa, hasta el punto de que carece de cualquier matiz de sentido del humor precisamente por la represión emotiva que sufre. Como casi todos los elementos de esta novela, según Ishiguro Stevens cumple una función metafórica: “someone who is trying to actually erase the emotional part of him that may be dangerous and that could really hurt him in his professional area” (Parkes 45). Stevens lleva hasta el extremo el cliché del autocontrol inglés, y esto se refleja en la represión que ejerce sobre su lado personal; en los momentos cruciales, su impulso es deshacerse de toda implicación emocional al refugiarse en el trabajo. Por un lado, no es capaz de reconocer ni mucho menos de actuar sobre sus sentimientos por Miss Kenton, el ama de llaves. Por otro lado, no llega a establecer relación cercana con su padre. Para más énfasis, sus éxitos profesionales más sonados van paradójicamente unidos a fracasos emocionales. En general, Stevens no expresa sus sentimientos sino que relega sus intervenciones a meros “indeed”—cuando se le pregunta su opinión—y “I’m tired”—cuando ha sufrido un duro golpe como la muerte de su padre o el compromiso de Miss Kenton. Incluso sus parlamentos demagógicos sobre el paisaje inglés parecen prestados de uno de los monólogos finales de John of Gaunt en Richard II de Shakespeare (Petry 110), en el que se alude a Inglaterra como paraíso terrenal imperturbable, modelo y cuna de civilizaciones.¹¹

¹¹ This royal throne of kings, this scepter'd isle,
 This earth of majesty, this seat of Mars,
 This other Eden, demi-paradise,
 This fortress built by Nature for herself
 Against infection and the hand of war,
 This happy breed of men, this little world,
 This precious stone set in the silver sea,
 Which serves it in the office of a wall,
 Or as a moat defensive to a house,

Pero lo que sin duda riza el rizo de la subversión es que se ha llegado a definir a Stevens como un cliché del japonés: educado, honorable, reservado, distante, leal, profesional, atento a cada detalle,¹² estoico, apático (Davis 144-45). Incluso el estilo del narrador en primera persona, donde los silencios son más reveladores que sus reflexiones, se ha calificado de prototípicamente japonés por su ritmo lento y sin estructuración argumental sólida.

Es esta faceta apática y servicial de Stevens la que lo une con el cliché de lo japonés, particularmente con la técnica dramática de los actores nipones (tanto en teatro como en cine, la principal fuente de recursos para Ishiguro para recrear Japón): “the written face of the Japanese actor does not express anything, betray any emotion, convey any hidden meaning: his essence rests in his appearance” (Patey 152-53). En verdad, pueden sentirse ofendidos por detalles inapreciables a ojos occidentales. Lo mismo ocurre con el sentido del honor, ya que la tradición del vasallaje fue en Japón donde perduró hasta el siglo XIX con figuras como los Samurais.¹³ Ni siquiera la serenidad de la campiña inglesa es distintiva, pues no casualmente es éste el rasgo que suele caracterizar al paisaje nipón.¹⁴ Después de todo, Inglaterra no es un país tan claramente identificable: “Both are island peoples, at an angle to the nearest continental landmass. Both are former imperial powers who held dominion over populations that far outnumbered them. And both

Against the envy of less happier lands,
 This blessed plot, this earth, this realm, this England,
 This nurse, this teeming womb of royal kings,
 Fear'd by their breed and famous by their birth,
 Renowned for their deeds as far from home,
 For Christian service and true chivalry,
 As is the sepulchre in stubborn Jewry,
 Of the world's ransom, blessed Mary's Son,
 This land of such dear souls, this dear dear land,
 Dear for her reputation through the world (2.1. 40-59)

¹² Lo cual explica el ritmo pausado de la novela.

¹³ Se denomina *Bushido* a esta fidelidad de por vida con respecto al señor (Ruiz 20).

¹⁴ En Japón, la percepción nítida del espacio y el tiempo forma parte del *mono-no-aware*, es decir, la consciencia del entorno con la misma relevancia que los seres humanos (Ruiz 19).

are maritime” (Hitchens 810). Citando a Said, el discurso colonial tan recurrente de la honorabilidad de la cultura de la metrópolis por su pureza intrínseca se torna una falacia ya que ésta no sigue un modelo coherente sino que es muchas veces fruto de coincidencias, contradicciones y hechos en común con las más insospechadas naciones (Culture 15).

En la misma línea subversiva, los exquisitos modales de Lord Darlington—cuya vida se rige por el más estricto sentido del honor—esconden una sospechosa ambigüedad al insertarse gradualmente en el círculo nazi; este personaje tiene reminiscencias de Lord Lothian, al que se relacionó con el fascismo de entre guerras (Petry 90).¹⁵ Posteriormente, esta relación implicará para Stevens que Darlington Hall, como representación del rancio abolengo inglés, se convierta en una auténtica mancha en su expediente.

Las novelas de misterio componen otro nuevo intertexto, debiéndose destacar el paralelismo existente entre la profesionalidad extrema de Sherlock Holmes y la de Stevens. Tanto injerto de subgénero—sin olvidar el referente televisivo de Upstairs, Downstairs (1971-75)—ofrece una auténtica parodia de obras sacralizadas por el canon literario: “heaping them up in the same narrative framework, he subverts their meanings, undermines their image and neutralizes their Britishness” (Patey 144). Los resultados entroncan, pues, con los de la literatura postcolonial al subvertir una aparente imagen pulcra de la metrópolis.

De acuerdo con la interpretación postcolonial, Stevens representaría al esclavo del Imperio Británico con síndrome de Estocolmo debido a la nostalgia por el pasado que sufre. Como indica Edward W. Said, el sometimiento de pueblos exóticos cuyas etnias se pretendían erradicar se justificaba según los honorables

ciudadanos británicos como la necesidad de reformar a gentes que se tomaban por bárbaros, o al menos subdesarrollados, a causa de sus diferencias. Sin embargo, lo que más sorprende es la facilidad con la que estos pueblos asumieron en su mayoría una supuesta superioridad del Imperio a todos los niveles, superioridad bajo cuya tutela los indígenas conseguirían prosperar y acceder a un nivel más alto (Culture 10). Así, Stevens recrea con orgullo anécdotas profesionales de mayordomos legendarios y las conecta con las de su padre, también mayordomo de probada vocación. Echa de menos la antigua percepción imperialista de Inglaterra como eje principal de la rueda que es el mundo, contrastando con el símbolo presente del mundo como escalera llena de peldaños-posiciones que se ascienden en caso de éxito o se descienden en caso contrario. Antes todo era más estático, lo cual tiene la connotación de solidez para Stevens a imagen y semejanza de la concepción oligárquica de Lord Darlington. Por tanto, la profesionalidad de Stevens irá de acuerdo con su funcionalidad para con su señor. Como resultado, tal dependencia desemboca en que ni siquiera pueda asumir como decisiones propias los errores en los que se vio envuelto por culpa de Lord Darlington, he ahí el sentimiento de engaño que pretende ocultar.

Su modelo de rectitud tiene origen en un mayordomo inglés que servía en India (la colonia británica por excelencia), que encuentra un tigre debajo de la mesa del salón en la casa en la que sirve copas durante una fiesta. Lejos de mostrar sorpresa, su mutismo lo lleva a fingir tener un hueco libre para coger una escopeta y matarlo, mientras la fiesta sigue en el otro ala de la casa (Ishiguro 36-37). Esta actitud la pone en práctica el padre de Stevens cuando el general responsable de que su otro hijo muriera en acto de servicio en la guerra de los Boer—conflicto

¹⁵ Lord Lothian fue un diplomático inglés que en un primer momento mostró simpatía por Alemania con el Tratado de Versalles y se mostró pacificador con la figura de Hitler en los años

bélico nada favorable para el orgullo del Imperio—visita a su señor. Tal es su disciplina que rechaza la oferta de tomarse el día libre, es más, se ofrece voluntario para atender al general personalmente. Con esto consigue los halagos del militar, nada reconfortantes para él aparentemente, aunque sí muestra como un orgullo haber ayudado en todo lo posible al éxito en los negocios entre ambos hombres. Irónicamente, este celo por los intereses del señor da como fruto un tratado de armas ilegales, cuestión moral que ninguno de los Stevens se plantea (Tamaya 49).

Otra anécdota que cuestiona la integridad de Lord Darlington como caballero justo con todos—y, por tanto, el acierto de la fe de Stevens para con él—tiene lugar cuando los amigos del señor interrogan a Stevens sobre política internacional como experimento para probar que la democracia no puede funcionar. La negativa de Stevens a responder¹⁶ provoca la risa de aquéllos, de lo que se deduce que el mayordomo podría aquí cumplir la función de entretenimiento circense para los colonos tan común entre los colonizados, un motivo para reafirmar su superioridad intelectual (Tamaya 52). No queda claro si realmente Stevens no entiende de estos temas o si se limita a cumplir las expectativas de sirviente naturalmente inferior a su amo, lo que sí prevalece es la noción de que Lord Darlington no es tan honorable con todos como Stevens nos quiere hacer creer.

Stevens no es capaz de desligarse del yugo ideológico colonial y pensar por sí mismo. Sus comentarios sobre Lord Darlington nunca llegan a adquirir un tono crítico o al menos escéptico a pesar de admitir los hechos fascistas en los que se ve involucrado, sino que se mantienen como exculpatorios en todo momento.

treinta para más tarde darse cuenta de su grave error.

¹⁶ Se limita a repetir que no les puede ser de utilidad en tales cuestiones.

Aquí, el respeto hacia el señor es el respeto hacia sí mismo puesto que, en caso contrario, entregar su vida privada al servicio público de éste se ha tornado algo bajo: “virtue comes from serving the virtuous. This vision, of course, depends upon the ethical hierarchy of experts and nonexperts, where the latter are understood to be dependent upon the former for ethical insight” (Su 565).

Paradójicamente, el orgullo de sus éxitos como mayordomo contrasta con el hecho de que éstos se producen en sendas crisis personales, aunque éste sea un matiz que se obvie.¹⁷ De este modo, Stevens delegaría de buena gana toda responsabilidad en aquel que cree superior. Así, se desentiende de haber contribuido personalmente al encuentro entre Inglaterra y la Alemania nazi. En resumen, Stevens ha asumido la identidad de su amo de forma metafórica e incluso literal. En el primer caso, sus ademanes y forma de hablar poseen tanta neutralidad que pueden ser más que el efecto de lavado de cerebro del colono; lo que él posee es de prestado, como indica Homi K. Bhabha en “Of Mimicry and Man:” “colonisers desire the mimicry of the colonised to feel comfortable with an ‘other’ who is almost the same, but not quite” (Lewis Kazuo 94). La maniobra mental resulta de lo más productiva para no incomodar al colono.

Este hecho recuerda demasiado a la tragedia de Caliban en The Tempest (1611), al cual Prospero borró su cultura cuando le impuso la lengua inglesa y el comportamiento civilizado. Al igual que Caliban, Stevens se limita a repetir las ideas de su señor/amo cual imitación barata sin detenerse a cuestionar la dimensión de sus afirmaciones. Sin embargo, la diferencia entre ambos personajes es que Caliban llega a independizarse del colonizador porque adquiere conciencia de la identidad de segunda mano que posee (de ahí su actitud hostil hacia Prospero

¹⁷ Abandona a su padre moribundo por atender el encuentro político extraoficial que Lord Darlington organizó y Miss Kenton le anuncia su compromiso mientras asiste en la recepción de

al denunciar esta apropiación), mientras que Stevens expresa su desacuerdo finalmente de forma sólo subrepticia, nunca pública ni expresa. A los gritos de Caliban maldiciendo la única lengua en la que es capaz de expresarse, se oponen la hiperrealidad del acento y la sintaxis academicistas de Stevens, faltos de personalidad, que, aunque mida sus palabras sobremanera, llega a cometer varios errores de registro lingüístico en la sintaxis. La sensación es de que la corrección tan premeditada del mayordomo corresponde a la de un no nativo que intenta controlar el inglés como segunda lengua (Lewis Kazuo 94). En este sentido, Stevens reduce su identidad a “pure colonizad,” como indica Albert Memmi en The Colonizer and the Colonized.¹⁸ Lord Darlington se ha asegurado de que, aun muerto y en pleno debate nacional sobre la fuerza del voto en la democracia, Stevens continúe pensando que la oligarquía es el mejor método de gobierno, lo cual implica que interiorice una inferioridad innata en el “pueblo llano.” Rasgo evidente de esto es que, a pesar de su tozudez ideológica, él nunca llega a convencer con sus argumentos clasistas. Simplemente, lo que es bueno para su señor es bueno para él, el sentido de su vida depende del que le proporcione. De forma literal, a Stevens lo toman por un caballero inglés entre la clase media durante su viaje debido a su acento y a sus ropas pertenecientes a Lord Darlington, malentendido que no aclara en ningún momento hasta que un médico lo descubre. Realmente, asiste entre avergonzado y crecido con el poder de esta identidad prestada y temporal, fenómeno que Parkes define como “double-internalization of the master-servant dynamic” (51); se siente admirado debido a las personalidades tan influyentes que ha tratado, si bien no de la manera íntima

otra reunión importante.

¹⁸ Detalle de la pasividad que le caracteriza es su tendencia a espiar a los invitados detrás de la puerta por si puede obtener información adicional para Lord Darlington.

que la gente supone. No obstante, esta identidad como caballero es sólo accidental, igual que las demás, como la de ciudadano del Imperio o la de esclavo domesticado. Stevens no posee mentalidad del Otro sino que se ve reflejado en el *Self* (Griffith “Great” n. p.). Consecuentemente, no tiene identidad propia, todas las creadas son imitaciones, por lo que se puede asociar esta situación existencial con la de colonizado occidentalizado: “culturally displaced, he neither belongs to his own society nor can he ever hope to attain a comfortable membership in his adopted country as he continues to wander in an existential and cultural limbo” (Tamaya 53). Puede ser el miedo a la inestabilidad lo que provoque un rechazo total a la conciencia de desarraigo en Stevens y le haga adherirse firmemente al lado del colono con detalles como que intenta ocultar lo reprobable, o cuando menos restar importancia a que Lord Darlington tuviera relaciones con los “camisas negras,” o que Stevens vea en su señor a una figura paternal—un modelo—y en su padre a un subordinado laboral—un colega a lo máximo.

Stevens y su padre tienden a tratarse en tercera persona, y sólo en el lecho de muerte de su progenitor emplean la primera y segunda persona del singular, pero tal acercamiento no obtiene sus frutos porque el hijo evade tener una conversación de padre a hijo. Además, no se llega a mencionar a la madre. Como “lord of the manor” (Parkes 50), el papel de Lord Darlington para con sus asalariados es proveerles de protección como mentor.

El truco para Stevens consiste en salvaguardar las apariencias en todo momento, como afirma él mismo al argumentar que la dignidad se obtiene no quitándose nunca la ropa, es decir, no mostrándose tal como uno es—aunque, en su caso, ésta es una cuestión mucho más compleja de lo que parece a simple vista. A pesar de tanto autocontrol, resulta paradójico que, en el proceso mental que su

viaje implica, sus teorías clasistas se derrumben al romper a llorar finalmente con un desconocido: inevitablemente, casi en la vejez Stevens ha comprendido que el planteamiento de su vida ha sido erróneo. Con todo ello, su propuesta de enmienda se materializa de forma ridícula en un empeño entusiasta por comenzar charlas informales con su nuevo señor, un americano. Su mentalidad de colonizado no ha cambiado, sólo ha pasado del Imperio Británico al Americano conduciendo un Ford y vistiendo un traje inglés, todo de segunda mano.

Aunque a regañadientes, Stevens acaba aceptando que la etapa de Gran Bretaña como potencia mundial ha finalizado, y que ahora le toca el turno de servir a los Estados Unidos como nueva colonia surgida con la postguerra a través del poder del capitalismo yanqui sobre Europa. Al principio, describe los hábitos de Mr. Farraday con cierto tono de prejuicio por las costumbres informales de los americanos: “Embarrassing as those moments were for me, I would not wish to imply that I in any way blame Mr. Farraday” (Ishiguro The Remains 15). Parece que Stevens viera en los modales de su nuevo señor el fin de la jerarquía profesional que tanta fama trajo a Gran Bretaña; es más, da la sensación de que éstos sean primitivos. La misma carga se percibe en su distinción entre los británicos y los continentales: sus comentarios despectivos son mucho más directos. En Europa no existen mayordomos sino sólo sirvientes, describiendo además la vulgaridad del servicio allí por la personalidad primitiva de los continentales. Los mismos ademanes xenófobos muestra Lord Darlington al encontrar la actitud de los franceses con respecto a los invictos alemanes bárbara a diferencia del supuesto honor del que los ingleses hacen gala.

The Remains of the Day se sitúa curiosamente en 1956. De forma general, el contexto temporal implica, en relación con el discurso proletario de Stevens, que

la época esplendorosa de las casas de campo aristócratas había terminado, como indican diversos factores: “The Labor Government’s wealth transfer taxes have begun to break up the ancestral estates of people like Lord Darlington. Members of the aristocracy are now opening their houses to throngs of tourists or, worse still, conveying them to the National Trust or, worst of all, selling them to foreign, even American, millionaires” (Atkinson n. p.). No es de extrañar el tono nostálgico que emplea Stevens en sus recuerdos, ya que para él su época ha pasado. A esto es a lo que alude el título de la novela, al ocaso personal y nacional en Inglaterra, y a cómo ambas entidades se disponen a afrontarlo. Como indica Ana Moya, el viaje que Stevens realiza es una metáfora de su propio viaje interior o de la evolución que experimenta la nación desde los valores victorianos a otros más modernos (“Kazuo” 151).

La paradoja se encuentra en que este pasado glorioso tiene mucho que ocultar. De modo más concreto, el relato comienza en Julio de 1956, justo cuando Egipto nacionalizó el Canal de Suez. En un alarde escapista digno de la aristocracia más elitista, Stevens no llega a mencionar este suceso ni de pasada en toda su narración. Él está asistiendo al desmembramiento, no sólo geográfico sino también mental, del Imperio, y esto conlleva un proceso de adaptación a una situación social no muy halagüeña a la par que un nuevo panorama político mucho más discreto.

El equivalente a la estricta jerarquía social en la escala de empleados domésticos es la *Hayes Society*, que primeramente aparece como una especie de asociación con miembros ilustres del servicio, supuestamente tan ilustres como sus señores. No obstante, parece que el prestigio no dependiera de su propia profesionalidad porque sólo se admitía a los empleados de mansiones aristócratas,

nunca a los de los nuevos ricos (Ishiguro 33). Aquí, por ejemplo, Stevens sí muestra su desacuerdo debido a que su padre no ha podido beneficiarse de tal sociedad. Por lo tanto, de alguna manera siente un impulso renovador.

La metanarrativa, de este modo, se desmorona. A pesar de que Stevens menciona personajes históricos como Lord Halifax, Herr Ribbentrop o Winston Churchill, The Remains of the Day no puede catalogarse como metaficción historiográfica porque el objetivo primordial de Ishiguro no es reconstruir la Historia, aunque ésta sí afecte en gran modo a la vida del protagonista.

La mansión juega aquí nuevamente un papel alegórico como Inglaterra representando distintas fases de esta sociedad en grado máximo, en pleno esplendor y en plena crisis, a través del número y tipos de sirvientes que trabajaban en el mantenimiento de una casa que poseían otros en una cadena de mandos rígida. En 1956, en Darlington Hall trabajaban unas cuatro personas, mientras que en los años veinte eran decenas que componían un auténtico microcosmos. Continuando con el paralelismo, Darlington Hall cierra algunas de sus salas al igual que el Imperio Británico se empequeñece tras la independencia de colonia tras colonia.

La reducción de plantilla sin trabajo asignado a cada uno es consecuencia de los nuevos aires democráticos, aunque a los ojos de Stevens esta liberalización de la clase obrera es parte de una crisis de valores. En cierto modo, la mansión es un reducto de estos valores humanos no profesionales; el decoro y el respeto feudales pecan de negligencia de la desigualdad social que existe en la realidad exterior. Es por esto que, sin el respaldo de la casa, Stevens se siente tan vulnerable (como indica su sensación de extrañeza cuando la abandona) y comienza a cuestionar su identidad. Allí aprendió a valorar el materialismo más absoluto al equiparar la

grandeza de una familia con la vajilla de plata que posee (Griffith “Great” n. p.). Pero Darlington Hall no es *Howards End*, y así lo deja ver Ishiguro apostando por la renovación de estos iconos tan degradantes en la época democrática que vivimos con personajes de clase obrera y media—como Harry Smith—, que intentan dialogar sobre política de tú a tú con Stevens, y el mundo retrógrado que él representa para ellos. Para poder sobrevivir al presente y plantearse una reconstrucción futura, la nación debe asumir su pasado con todas sus consecuencias.

La casa en la que Stevens vive no le pertenece, lo que alegóricamente reforzaría la teoría de que él, como colono occidentalizado, no tiene patria propia. Así, su identidad queda mucho más fragmentada que la de los sencillos habitantes de los pueblos que visita en su itinerario. En la misma línea, el propio Stevens revela la inconsistencia de sus argumentos esencialistas al afirmar que la superioridad de lo inglés se basa en la carencia de distintivo: es lo neutro, “lack” (Ishiguro 29). Para John J. Su, el término “Englishness” se caracteriza por su maleabilidad para fines partidistas porque no significa nada.

En el plano postcolonial, Gran Bretaña representa la democracia moderna más antigua para el colonizador (con lo que su misión civilizadora en las colonias es ilustrarlas); al contrario, para el colonizado supone una imposición de valores ajenos a la vez que una excusa para expoliar su cultura y esclavizar a los nativos. De nuevo tomando la función alegórica de la casa, ésta no resulta ser tan auténtica como Stevens nos quiere hacer creer, pues los invitados americanos de Mr. Farraday (los nuevos colonos) perciben que ciertos arcos de corte antiguo son de fabricación moderna, es decir, son falsos. Igualmente, la devoción atemporal de Stevens por Lord Darlington tampoco resulta ser tan sólida, pues aquél reniega de

su pasado con éste en tres ocasiones, con todas las connotaciones bíblicas de traición de Pedro que esto implica. Por otro lado, el resultado de este cambio público (en privado se reitera en su apoyo) denota un reconocimiento del desprestigio profesional que implica haber estado al servicio de esta persona. En cualquier caso, el discurso de Stevens nunca llega a alcanzar la coherencia.

The Remains of the Day se sustenta en un *unreliable narrator* en primera persona. Para David Lodge, la función de este tipo de narrador es: “to reveal in an interesting way the gap between appearance and reality, and to show how human beings distort or conceal the latter” (155). El lector sólo va a poder apreciar un único punto de vista, el que el narrador desee ofrecer, se acepte o no. Ninguna perspectiva puede calificarse como la verdadera puesto que todas son igualmente subjetivas; la Verdad no existe, o al menos es inalcanzable para nosotros como sujetos lingüísticos dependientes del lenguaje para interpretar el entorno que nos rodea. De la boca de Stevens sabemos que no saldrá confesión formal alguna, ni siquiera un relato nítido de los hechos acaecidos; pero para descifrar los mensajes codificados tenemos sus palabras, que no afirman aunque tampoco engañan. Existen marcas lingüísticas inequívocas por mucho que el narrador intente reprimir sus sentimientos tras años de supresión de lo irracional, de lo primitivo, del lado del colonizado en definitiva.¹⁹

Su ambigüedad para relatar está motivada por un instinto de autodefensa: intenta engañar al lector pero también a sí mismo, de lo que se desprende que al menos inconscientemente Stevens teme de algún modo haber obrado mal. Muestra de ello son sus fallos de memoria en los que adjudica hechos clave a la persona equivocada, de manera que no mancha la reputación de la verdadera

¹⁹ Por ejemplo, cuando lee la carta de despedida de dos empleados que se han enamorado sólo se fija en las faltas de ortografía que cometen (Ishiguro 166).

implicada, o momentos personales en los que él no intervino sin excusa que lo disculpe.²⁰

Su vasallaje ha llegado al punto de eliminar cualquier indicio de vida íntima con Miss Kenton, es por esto que los desplazamientos de sus recuerdos le ayudan a reprimir la frustración que ahora podría sentir debido a este constante rechazo de lo emocional. Así conserva su identidad intacta, modelando el conocimiento de un pasado reprobable por mucho que él se empeñe en destacar su honor. En otras palabras, Stevens ha reconstruido su vida tomando como base los fragmentos en los que cree que ha triunfado y desechando los demás. No obstante, lo que no sospecha es el distanciamiento progresivo del lector conforme va observando ciertos tics nerviosos (“indeed”), oposiciones entre los diálogos y las narraciones, la inestabilidad—intencionada o no—de la memoria de Stevens, la insistencia en las aclaraciones hechas a la defensiva.²¹ Kathleen Wall habla de conflictos en la distancia que surge entre lo sucedido y lo narrado. Realmente, sólo alcanzamos a percibir lo segundo, aunque es a través de las diferencias entre el comportamiento y los sentimientos del transmisor que dudamos de la veracidad de sus palabras (25).²²

²⁰ Por ejemplo, Stevens culpa en un primer momento de las quejas sobre la ineptitud de su padre a Miss Kenton, cuando es en realidad Lord Darlington quien lo hace, como admite más tarde (justificando así su forzado desinterés por ella y salvando al señor de esa desconsideración); o cuando escucha a Miss Kenton llorar detrás de la puerta y no acude a consolarla, primero hace creer al lector que lo ha hecho por preservar su intimidad al conocer la noticia de la muerte de su tía, aunque más tarde rectifica (para el lector y para su propia conciencia) y admite que ese incidente se produjo tras anunciarle Miss Kenton que había aceptado la propuesta de matrimonio de Mr. Benn y él responderle que estaba muy ocupado con los invitados de Lord Darlington.

²¹ “The fact is, there was little choice but to approach the matter as I did—as I am sure you will agree once I have explained the full context of those days” (Ishiguro 73). Se percibe cierto sentimiento de culpabilidad que se intenta redimir con la complicidad del lector.

²² Por ejemplo, cuando muere su padre y, aunque no demuestra su dolor verbalmente, Lord Darlington le nota lágrimas en los ojos, o cuando conoce la noticia del compromiso de Miss Kenton, Mr. Cardinal lo nota apesadumbrado. En ambos casos, su respuesta es siempre la misma: “A little tired” (Ishiguro 231).

Su dicción se caracteriza por el autocontrol, la precisión y el decoro, con oraciones en las que predomina la sintaxis latina.²³ Todo es tan formal en el relato de la vida de este hombre que es eso precisamente lo que levanta la sospecha de que quizá existan elementos borrados en su narrativa razonadora. Consciente o inconscientemente, Stevens va ofreciendo retazos de información que el lector puede muy bien utilizar para elaborar una interpretación alternativa a la historia oficial. El resultado puede claramente ser que el receptor llegue a un entendimiento de la psique del emisor que él mismo no ha logrado. Por otro lado, las tímidas concesiones que se permite dan lugar a la ya mencionada ironía del lector al leer sus observaciones, produciéndose así una relectura de lo que hasta ahora se le ha dado por sentado. Este proceso implica la intervención de un doble lector: el “you” con el que Stevens se siente en confianza ya que, aparentemente, comparte profesión, y el lector distanciado de finales del siglo XX, cuyo trasfondo cultural el personaje desconoce.

A medida que Stevens va profundizando en sus vivencias, estos recuerdos se van adentrando más y más en arenas movedizas; éstos se hacen cada vez más incómodos para la narrativa que Stevens ha conformado sobre su propia vida puesto que surgen ciertas discontinuidades no previstas. Es esto lo que hace tambalearse los pilares vitales del mayordomo, pues hasta ahora ha internalizado las versiones de Lord Darlington y de sí mismo que más le han convenido. Sin embargo, la confirmación de fragmentos en bloques, no de cohesión, ya delata una cierta tensión mental entre el Stevens del pasado y el del presente. Producto de la transitoriedad de la identidad humana, la personalidad de Stevens se

²³ “It seems increasingly likely that I really will undertake the expedition that has been preoccupying my imagination now for some days” (Ishiguro 3). Semejante pomposidad en sus declaraciones sugiere que sólo emplea un registro lingüístico, el profesional, el cual aplica a todos

constituye como *performance* continua en la que recicla papeles según se va amoldando a las circunstancias.

Lo que el narrador niega o elude es mucho más indicativo que lo que reitera por la poca confianza que la linealidad inspira: “the emphasis on uncertainty also serves to distort and confuse versions the narrator desired to remain unexposed” (Wong 55). Aunque su memoria es obviamente selectiva por su sigilosa actuación sorteando pasajes problemáticos, y su interpretación intenta acapararlo todo, finalmente no lo consigue. Por mucho que reelabore sus vivencias en un intento por salvaguardar su trillada dignidad, lo cierto es que esto se revela como mecanismo de defensa. Para no crearse versiones contradictorias, respetando así la unidad lineal de sentido de su vida, Stevens clasifica sus recuerdos por categorías. De este modo, deja vía libre al cumplimiento de sus propósitos sin sentimiento de culpa o arrepentimiento alguno, como él mismo admite al final de la novela:

in order to salvage some sense of dignity from his life he has had to create interpretations that do not quite square with events, and his attempt to recognize and resolve his illusions, mitigates the ironic effect of the narration and closes the distance between the implied author and the narrator, between the narrator and the implied reader. (Wall 23)

Ciertamente, existe un momento en que Stevens se sincera admitiendo sus sentimientos por Miss Kenton, perdiendo toda la carga caricaturesca que llevaba auestas.

En suma, The Remains of the Day se descubre como texto postcolonial al desconstruir una serie de estereotipos asignados a lo inglés a través de una narrativa llena de matices oscurecidos. De este modo, la esencia distintiva de la

los ámbitos. De esto se deduce que, en realidad, para Stevens su vida se reduce a su realidad laboral.

nación británica se revela copia de la de Japón y los grandes acontecimientos que hacen gloriosa la Historia de Inglaterra—así como la vida personal de Stevens—no aparecen resplandecientes sino borrosos debido a zonas en conflicto.

2.1.2. *THE REMAINS OF HOWARDS END*: LA ADAPTACIÓN DE LA NOVELA THE REMAINS OF THE DAY

La nota más distintiva de la película The Remains of the Day es que es una producción Merchant Ivory, detalle que hoy en día se ha convertido en un auténtico sello de marca en la industria cinematográfica. La historia de la colaboración artística entre el productor Ismael Merchant (indio), el director James Ivory (estadounidense) y la guionista Ruth Praver Jhabvala (alemana de origen judío que emigró a Gran Bretaña como refugiada de la Segunda Guerra Mundial, una vez casada se trasladó a la India para finalmente establecerse en Estados Unidos y adquirir su ciudadanía) se remonta a los años sesenta con una película titulada The Householder (1963), la cual trataba de un matrimonio indio que apenas podía subsistir mas no por ello dejaba de discutir. Pero no son estos escenarios los que han dado fama a la productora; todo lo contrario: desde las antípodas de las identidades culturales de este equipo destacan películas como The Europeans (1979), The Bostonians (1984), A Room with a View (1985), Maurice (1987),¹ Howards End (1992) y finalmente The Remains of the Day (1993).²

Todas estas películas cumplen ciertos requisitos: elenco de actores británicos, ambientación de época, adaptaciones de literatura académica—Henry James y E. M. Forster—y, sobre todo, una cierta especialización en el supuesto estilo de vida inglés

¹ Excepcionalmente, sin la aportación de Ruth Praver Jhabvala para la adaptación de la novela de E. M. Forster.

² A partir de esta película, el equipo comenzó su declive con Jefferson in Paris (1995), dejando de recibir tanta atención crítica y mediática. No obstante, la colaboración entre productor, director y guionista siguió en activo hasta Le Divorce (2003), si bien la unión artística entre productor y director se prolongó hasta The White Countess (2005), ya que el guión estuvo a cargo de Kazuo Ishiguro, el novelista de The Remains of the Day.

victoriano y eduardiano. Estas películas se han convertido en auténticas instituciones preparadas para exportar al mundo los vestigios del antiguo Imperio Británico. Paradójicamente, los responsables más directos de la elaboración de estas películas no son ingleses sino observadores de los hábitos y tradiciones en Inglaterra. Su posición se encuentra incluso más distanciada que la de Kazuo Ishiguro, pero esto parece no percibirlo el espectador. Es más, estas películas tienen el estatus de joyas de la corona con las que invadir (dentro de sus posibilidades) el mercado cinematográfico en Estados Unidos. El equívoco consiste en atribuir la nacionalidad británica a esta serie de títulos cuando en realidad los únicos británicos son los actores: “the producing-directing team of Ismael Merchant and James Ivory, though New York-based, has become a virtual cinematic brand name for tasteful, literate, Anglo-centric, Oscar-worthy costume dramas” (Mohr n. p.).

A diferencia de Ishiguro, la Merchant Ivory suprime cualquier atisbo de ironía e impone su visión de la idiosincrasia inglesa como “lo inglés;” el provecho de esta operación se logra destacando la personalidad y trabajo de los actores ingleses en la misma medida en que la tarea del equipo directivo se sutaliza. Se deriva de esto que la noción ficticia del pasado de Inglaterra que se ofrece satisface primeramente al sector escapista de la audiencia estadounidense. Fue éste el caso de Howards End, película de relativo bajo presupuesto que acaparó varios Oscars, multitud de premios de la crítica y una buena recaudación en taquilla.³

Howards End supuso un auténtico *revival* eduardiano tanto en el cine como en la

³ Oscar a Ruth Praver Jhabvala por mejor guión adaptado, a Emma Thompson por mejor actriz principal, BAFTA a la mejor actriz y película, Globo de Oro para la mejor actriz, y candidaturas a los anteriores premios en los apartados de mejor director para James Ivory, guión adaptado, actor principal para Anthony Hopkins y fotografía para Tony Pierce-Roberts, entre otros premios.

moda o la literatura, si bien el aspecto que nos interesa es que el precedente de esta película bien pudo influir en la producción de The Age of Innocence (1993), de Martin Scorsese, A Portrait of a Lady (1995), de Jane Campion, o Sense and Sensibility (1995), de Ang Lee.

La base de la seriedad que inspiran las películas de época de la productora Merchant Ivory se sustenta en varios factores:

- a) Los actores británicos, especialmente Anthony Hopkins, Emma Thompson y, en menor escala, Helena Bonham Carter, que han adquirido una especie de rango aristocrático en el mundo del celuloide por el bagaje shakespeareano que llevan a sus espaldas. En oposición al carácter bufonesco que tienen los actores de Hollywood por su tendencia al histrionismo, los británicos se han especializado en ofrecer registros dramáticos mucho más contenidos (de acuerdo con lo que se espera del carácter inglés) teniendo como pilar la representación teatral en la que comenzaron. La preparación cultural que se desprende de esto da como resultado ofrecer una imagen de Inglaterra impecable, es más, como la alternativa sofisticada a la industria cinematográfica. Consecuencia de este prestigio es el nombramiento de *Sir* a actores como Anthony Hopkins, Richard Attenborough o John Gielgud. Hoy en día, estos actores son la flor y nata británica, “el orgullo patrio,” y a ellos se acude para remitirse a lo que se entiende como “lo inglés.”⁴
- b) Películas de época victoriana y eduardiana con una meticulosa recreación del período por medio de la atención artística, el vestuario, la banda sonora y la fotografía. Todo ello contribuye a crear una rotunda nostalgia por el pasado imperial de Gran Bretaña, un retorno a una visión de cuento de hadas de un país que nunca existió. Robert

Emmet Long argumenta que en la novela de Forster es evidente el escepticismo con el que se percibe la evolución de la sociedad de principios del siglo XX: “external forces work against social cohesiveness and lead to the depersonalization of individuals’ lives” (The Films 192). Tal visión nostálgica era la que propulsó la “era Thatcher” en los años ochenta al reivindicar la vuelta a los valores nacionales tradicionales ante la invasión multicultural y problemas independentistas y sociales con los que el país tenía que enfrentarse: “the taste for costume drama is motored for a desire for pastoral, a past that is simple, attractive, manageable, better, nicer, kinder, and gentler” (Thompson 22-23). E. Kim Stone incluso argumenta que la aparición de estas películas es cíclica, sujeta a cada redefinición del nacionalismo británico (47).

Tales películas infunden el escapismo de la ficción, por tanto, su función no es la de denunciar la falsedad del mito inglés sino la de revivirlo. La recuperación de la vertiente más romántica del cine se puede explicar como el resultado del agotamiento de la explotación explícita de la sexualidad; ante la apatía, qué mejor que desviarse hacia el camino de los sentimientos. El crítico Roger Ebert explica el fenómeno de esta manera: “In an impolite age, we escape to the movie to see good manners” (Thompson 22). El factor clave es el escapismo.

En Gran Bretaña, el fenómeno encontró su apogeo en la televisión con las legendarias series de la BBC. Tal era su fama que hoy en día su imagen ha quedado como la visión pública del pasado indiscutiblemente: “part of the much larger efforts made by the media to reconstruct the past in which it is possible to discern the film and broadcasting industries assuming the role of historiographers” (Giddings 30). El precedente cercano de la televisión para la ciudadanía contemporánea sienta las bases

⁴ Paradójicamente, Anthony Hopkins es galés.

de la reconstrucción mediática del pasado.⁵ La televisión es la que ahora dicta las metanarrativas, pues no existe distanciamiento entre la ficción que muestra y el receptor. Es más, para éste no funciona la dicotomía realidad/ficción, las imágenes de la televisión poseen para él más credibilidad que cualquier otra fuente. No obstante, el cuestionamiento de las versiones oficiales llega incluso a todos los medios escritos (anales, biografías, estadísticas, literatura, documentos históricos) porque, en todos los casos, se ofrecen narrativas filtradas por una ideología concreta. Esta predisposición se da doblemente en The Remains of the Day porque diez años después de su adaptación a la pantalla, la BBC Radio 4 la adaptó en dos episodios de una hora de duración cada uno.

Es imposible recuperar el pasado en sí, por eso naturalizamos una perspectiva presente sobre aquel tiempo, borramos su culturalidad: “To naturalize a narrative convention means not only to understand it, but to ‘forget’ its conventional character, to absorb it into the reading-out process, to incorporate it into one’s interpretive net” (Chatman Story 49). Éste es un factor decisivo que contribuye a ensombrecer propósitos subversivos.

- c) Planificación clasicista, basada en los planos medios, con lo que se logra un cierto consenso entre la crítica. Si bien el contenido de las producciones Merchant Ivory es hasta cierto punto arriesgado por tocar temas como la homosexualidad—Maurice--, la lucha de clases—Howards End--, o la represión emocional siguiendo las convenciones sociales—A Room with a View--, no se puede decir lo mismo de la forma. Es más, no es el contenido lo que permanece en la mente del espectador, sino los vestidos, brocados y diálogos pomposos.

⁵ Hecho que se analizará en profundidad en capítulos posteriores.

Enmarcadas las historias a un siglo de distancia, el diseño de producción ha optado por no sacar partido de su modernidad y actualidad. La operación logra aceptación entre la crítica y la audiencia, aunque lo que no parecen existir son defensores y detractores acérrimos. Es en parte por esto que las películas se tildan de cine conservador, resintiéndose su mensaje de esta manera (ya de por sí bastante secundario). No obstante, merece mencionarse que su gusto por la recreación detallista de época decimonónica ha creado escuela.

d) Adaptaciones de literatura en lengua inglesa consagrada. Henry James y E. M.

Forster se han llevado gran parte del mérito de los éxitos de la productora, aunque a cambio se ha alineado este tipo de cine con el sector artístico. He aquí el recurso antiquísimo de ver en la Literatura un reclamo de calidad para el Cine, sobre todo si aquélla se encuentra aceptada e incluso asentada en el canon. Esta tendencia se ha traspasado a la adaptación de The Remains of the Day en tanto que se ha adoptado esta característica manera de producir películas tan afines en su resultado.

Pese a la cohesión temática de la vida británica que todos los autores literarios escogidos realizan, Kazuo Ishiguro es un autor coetáneo al equipo directivo y al espectador. Obviamente, la transformación de la obra de un novelista de finales del siglo XX en algo similar a la literatura victoriana tiene un propósito bien definido, ya que la novela de Ishiguro, como ya se analizó en el apartado anterior, puede adherirse a postulados postmodernistas (postcoloniales y postestructuralistas, en particular). El porqué de esta mutación se puede encontrar en las posibilidades de continuar con un sello de garantía tras el *boom* que supuso Howards End. Sin duda, se rastreó material con potencial para continuar con la saga; probada la preferencia de los académicos de Hollywood, las candidaturas a los Oscar atraerían la atención del público.

La historia de cómo este proyecto acabó en las manos de la Merchant Ivory no es tan sencilla como parece. Harold Pinter había escrito un guión que ofreció a Mike Nichols; un guión presumiblemente con los rasgos literarios típicos del dramaturgo: "All Pinter's plays suggest a sure sense of the dramatic effect of pacing, pausing, and timing. . . .They open up . . . a world of seeming inconsequentiality, tangential communication, dislocated relationships, and undefined threats" (Sanders 622). En sus obras de teatro se advierte la influencia de T. S. Eliot, Kafka y Beckett por las resonancias existencialistas de unos escritos donde el lenguaje no consigue lograr comunicación sino que contribuye al desencuentro entre los seres humanos, cada vez más aislados en sí mismos. Las relaciones se vuelven pasajeras, inciertas, temporales. El individuo es un ser inestable. Por esto, los silencios transmiten muchos más mensajes que los diálogos, encasillados en las fórmulas que dictan las convenciones sociales. La problemática postestructuralista, en la que un significante nos lleva a otro, está con Pinter muy bien representada si tenemos en cuenta el postulado postcolonial de que el lenguaje es un instrumento de poder con el que manipular y dirigir a las masas. Esta situación aparece como leitmotiv también en sus guiones, por ejemplo en The Servant (1963) y The French Lieutenant's Woman (1981). La obra de teatro Betrayal (1978), además, incluye la temática de la memoria como mecanismo de defensa con el que reconstruir pasajes de un pasado adverso: "they know and do not know" (Sanders 623). Se trata de leitmotives que conectan directamente con la propuesta de Ishiguro en The Remains of the Day.

Por todos los motivos anteriormente mencionados, no extraña la implicación personal de Pinter en el proyecto de la adaptación de The Remains of the Day. Para Michael Billington, Pinter era la mejor elección como guionista porque la novela

trataba de los efectos de la represión social, tan recurrentes en su obra (324). El dramaturgo había comprado una opción a tener los derechos de autor, la cual vendió a Nichols para que dirigiera su guión. El problema fue que éste se vio enfrascado en el rodaje y post-producción de Wolf (1994), un proyecto que le tendría un par de años ocupado. Como solución, Nichols y los estudios Columbia pensaron en la productora Merchant Ivory, que resultó haber estado interesada en la adaptación desde que Ishiguro ganara el premio Booker.

El siguiente paso fue la llamada a Ruth Praver Jhabvala como su incansable colaboradora para reescribir el guión de Pinter. Ella conocía a la perfección los gustos contenidamente melodramáticos y especialización en época de James Ivory, por lo que se decidió a modificar lo escrito. En la entrevista que concede para la edición en DVD de la película, Jhabvala elogia el guión de Pinter pero apunta: "it was not a Merchant-Ivory picture" (n. p.). Su comentario sugiere el patrón milimétrico que esta productora seguía en aquella época, sobre todo una vez se afianzó su criterio con el respaldo de Howards End.

Mención aparte es la desilusión de Pinter al optarse por otra visión, tanta fue aquélla, que el dramaturgo se negó a formar parte de los títulos de crédito a pesar de que se conservaron varias de sus escenas (Billington 324). En una conversación con Mel Gussow, Pinter cuenta con ironía que la única vez que él mismo emprendió la iniciativa de promover una adaptación, resultó que su guión no interesaba. De forma explícita, Pinter achaca el rápido traspaso al efecto Howards End, y además habla de la productora en términos despectivos: "Merchant has been saying one thing: that I approve and I'm a part of it. It's not so. I've withdrawn my name from the film" (Gussow 135). Queda aquí claro su desacuerdo con el resultado final.

No es casualidad que Nichols propusiera como actores principales a Jeremy Irons y Meryl Streep, protagonistas del guión firmado por Pinter The French Lieutenant's Woman (quizá propuesta del mismo), y que la Merchant Ivory se decantara por Emma Thompson y Anthony Hopkins como símbolos de que el público obtendría Howards End II, exactamente lo que pedían.

Partiendo de la base de que la lectura de Jhabvala es tan válida como la de Pinter, el propósito de esta tesis es ver cómo se han utilizado los postulados postmodernistas de las novelas de las que se parte en sus adaptaciones correspondientes y los motivos para las pertinentes elecciones. En este caso, el rastro postmodernista desaparece. El elaborado guión de Jhabvala respeta el argumento y humaniza a los personajes, pero cualquier perspectiva distanciada o siquiera irónica queda fuera de lugar. Entre los críticos, la discrepancia fue la tónica general con respecto a la labor de Jhabvala: "Although some critics complained that she had sacrificed the novel's darkly ironic tone, others found her more emotional approach to the story deeply moving" (Miller n. p.). El propósito de la Merchant Ivory ha sido el de repetir el éxito de Howards End, ya anticipado en A Room with a View, paso por paso, y por tanto, la fórmula es la de drama refinado inglés de época.

El producto de Pinter se adivina afín en ciertos aspectos a The Servant en el sentido homoerótico de la relación sirviente-señor: "Pinter's screenplay is about a predatory servant who brings about his master's downfall by exploiting both his infantile dependence and sexual ambivalence" (Billington 151). The Servant supone la subversión del planteamiento de The Remains of the Day: "a manservant takes possession of his master" (Billington 153). Sin embargo, ambas podrían probablemente haber desarrollado el tema del sistema de castas que existe en la

sociedad inglesa reduciendo la Merchant Ivory los componentes de melodrama y de dirección artística al mínimo. En vez de eso, se apostó por un recital interpretativo de Hopkins y Thompson en un argumento que se centraba en el desarrollo de una historia de amor no consumada entre el mayordomo, Mr. Stevens, y el ama de llaves, Miss Kent, con el consiguiente sentimiento de culpa de Stevens con el paso del tiempo por haberla dejado escapar tras años anteponiendo su vida profesional a la personal. El papel que desempeña el viaje de Stevens por la campiña inglesa se limita a los acontecimientos personales, quedando el estudio histórico y cultural en un segundo plano junto con los escenarios recargados y el *atrezzo* de gran calidad.

Esta productora planteó una pura tragedia sin medias tintas donde incluso los supuestos momentos cómicos, como la lección trunca de educación sexual, están planteados con tanta parsimonia que su efecto es esperpéntico. Realmente, se sugiere que para los estadounidenses en esto consiste ser inglés: en la rectitud, el tono amanerado, el registro lingüístico elevado y los buenos modales por encima de todo. El mensaje transmitido es el de respeto hacia este estilo de vida, una manera de ser tan civilizada que constituye un auténtico orgullo nacional para el espectador. Elementos como la música (con connotaciones de suspense y melodrama), la fotografía (con colores muy llamativos para la decoración y muy fríos) o la sólida reputación de los actores principales como intérpretes dramáticos hacen extremadamente difícil crear efectos caricaturescos perceptibles. No se esperaba otra cosa de James Ivory e Ismael Merchant, o como los califica Emma Thompson en el DVD, "the institution that these two marvellous gentlemen embody" (The Remains n. p.).

A pesar del tratamiento humanizador de los personajes principales que realiza

Jhabvala, todos permanecen como prototipos y se mueven dentro de sus expectativas: Miss Kenton es el ama de llaves independiente que en realidad se siente sola; Stevens es el mayordomo eficaz que hace del servicio a la aristocracia su vida, al estilo del ama de llaves de Rebecca (1940);⁶ el congresista Lewis aparece como el típico americano pragmático con ademanes relajados que no sufre jerarquía de castas en escenas como en la que, en la reunión que se celebra a favor del cuestionamiento del Tratado de Versalles, el estadounidense tilda públicamente a Lord Darlington de aficionado y propone un brindis por los profesionales, o en la que le quita el zapato al diputado francés cuando se queja de que le aprietan demasiado para ganar tiempo para debatir a solas con él;⁷ Lord Darlington es el aristócrata inglés anticuado que conserva la buena educación a pesar de las palabras peyorativas del americano en la cena o en la escena en la que se le ve en su biblioteca particular en bata acariciando a su perro frente a la chimenea; el francés tiene un acento fuerte cuando habla en inglés, es orondo, altanero y superficial, como en las escenas en las que se dirige a Stevens de forma despectiva exigiendo que se atienda al dolor de sus pies mientras el padre de Stevens agoniza; los alemanes son nazis, ellos y ellas, como cuando la alemana rechaza hablar con el americano; los invitados ingleses de Lord Darlington son clasistas que abogan por el fascismo y que tienden a ridiculizar a los americanos, como en la escena en que interrogan a Stevens sobre política internacional o cuando menosprecian los orígenes del congresista.

La narrativa clasicista que Ivory despliega puede dar pie a que se confunda frialdad con objetividad. En verdad, lo suyo no es el montaje-efecto sino, más bien, mostrar

⁶ Nótese el retrato de Elizabeth II en segundo plano mientras él da un discurso para alentar al servicio a que se emplee a fondo para causar una inmejorable impresión en la reunión diplomática.

una representación pictórica hiperrealista, encontrar el equivalente a la narrativa literaria naturalista desplegando una dirección artística que enfatiza el papel que la casa desempeña.⁸

La Merchant Ivory optó por desechar casi totalmente la cámara subjetiva (no de su estilo), con la que se representaría el punto de vista de Stevens: "events are viewed in the movie from a less interested, presumably more impartial, and therefore less deceived point of view--one that corresponds less to first-person fictional narrative than to a third-person account" (Parkes 78-79). Es cierto que la cámara subjetiva en todo el metraje no habría funcionado, como no funcionó en Lady in the Lake (1947),⁹ pero en realidad se percibe que quizá esta opción no llegó siquiera a plantearse debido al montaje tremendamente clasicista del que siempre ha hecho gala esta productora: predominan la cámara estática (aunque no se llegue al extremo del teatro filmado) y los campos-contracampos en plano medio para muchos de los diálogos; como excepciones sobresalen el plano aéreo que abre y cierra la película, la precisa colocación de los actores dentro del fotograma para transmitir su posición de poder, los campos-contracampos en primer plano entre Emma Thompson y Anthony Hopkins para evocar un sentido de intimidad, las tomas cenit que se recrean en la vajilla de la cena, el contrapicado de Stevens cuando los amigos de Lord Darlington le interrogan. Pese a todo, los indicadores de una cierta distorsión visual son la

⁷ Precisamente es el congresista venido de Estados Unidos quien comprará la mansión.

⁸ Papel ya presente en Howards End, pues en esta película la casa está íntimamente relacionada con los conceptos de clase y de identidad familiar al centrarse la trama en la posesión de una casa de campo que ha sido legada en testamento a una persona que no pertenece a la familia. Este hecho se oculta en un primer momento, pero con el paso de los años servirá de poco, al acabar viviendo en la misma casa personas pertenecientes a las tres clases sociales, con lo que la casa constituye una metáfora de una sociedad más abierta.

⁹ En esta película se intentaba implicar de este modo al espectador en la resolución de un misterio al experimentarlo todo desde el punto de vista del detective Philip Marlowe, propuesta que no pareció

afición de Miss Kenton y Stevens a espiarse mutuamente hasta cruzar la línea del voyeurismo: Stevens la observa pasear en dos ocasiones desde la ventana del primer piso y por la cerradura, mientras que Miss Kenton hace lo propio desde la misma ventana. No obstante, debido al tono hiperrealista que tiene la película estos detalles no se perciben como metáforas sino en sentido literal.

Otros rasgos que se entienden como sustitutos del narrador en primera persona consisten en el inicio epistolar: voz en *off* de Miss Kenton hablando del pasado y la respuesta a esta carta que Stevens recita en voz alta en *off* igualmente. Una nueva correspondencia se da entre ellos, si bien esta vez la carta material de Miss Kenton se ve. Pero, ¿qué se espera de este recurso tan privado e íntimo en la *Merchant Ivory*? Sin duda, el paisaje de ensueño de Oxfordshire en toma aérea mientras la cámara sigue a un coche antiguo—el que Stevens conduce en su viaje--más el efecto de la voz femenina de Emma Thompson (suspiro incluido) transmiten romanticismo.

Puristas como Stanley Kauffmann, citado por Edward T. Jones, se enervaron por no tener en consideración la base narrativa e ideológica de la novela, es decir, el narrador en primera persona:

That perspective is not merely a literary device that could be discarded in the film. Ishiguro's aim was to show a man so encapsulated in protocols that all the major events of his life, political and emotional, happen on the periphery of that life. We see through his eyes, more clearly than he does what is happening around him. Ishiguro means this, I believe, as a comment on England. The film fractures his intent. (Jones "On The"100)

entusiasmar al público quizá por la falta de costumbre o lo cansino que sería seguir una única perspectiva.

Lo que ni Jones ni Kauffmann tienen en cuenta es que la novela y la película en cuestión son obras distintas llevadas a cabo con propósitos particulares en cada caso. Por otro lado, dentro de las posibilidades del montaje academicista, debe destacarse que el espectador ve las vivencias diarias de Stevens a la vez que asiste a los insertos en los que se reflejan los debates que él atiende como empleado doméstico (Gallagher n. p.). Por tanto, del planteamiento intelectual de Ishiguro queda parcialmente el contenido, mas no la forma porque no convenía para la estructura melodramática tan evidente de la película. Lo que queda es una historia infinitamente triste pero llena de dignidad.

A la consolidación de la connotación nostálgica por tiempos supuestamente mejores contribuyen los títulos de crédito ya que éstos van apareciendo sobre un dibujo de Darlington Hall, como si de una ilustración de libro se tratara, que se sustituye por el verde intenso de la campiña. No obstante, la toma aérea de acercamiento a la casa con la que se inicia la película y la de alejamiento de la misma con la que la película finaliza no transmiten al espectador sensación de irrealidad literaria, sino todo lo contrario: sugieren un pasado esplendoroso que no volverá y en el que tenemos la suerte de adentrarnos gracias al artefacto humano que es el cine. Asimismo, la película se centra mucho más en los *flashbacks* a una época en la que la mansión se encontraba en su apogeo. Una de las críticas a la adaptación fue que casi todo el metraje se centrara en un solo momento, el correspondiente al pasado. Pero ésta, al menos, es una crítica sin consistencia porque tanta fluctuación temporal no habría funcionado. Es una opción similar a la que se empleó en Out of the Past (1947).¹⁰ El

¹⁰ En esta película Robert Mitchum hacía el papel de un hombre que intenta ocultar su identidad en el pasado, misterio que se desvela a través de un *flashback* que ocupa la mayor parte del metraje.

cine es presente, *performance* continua que no puede estar interrumpiéndose constantemente porque se debe mantener una cierta unidad: "In film, this kind of flashback to a backstory can stop the flow of a story. Film takes place in the present. It's immediate. It's now. It's active. A novel may be reflective--emphasizing meaning, context, or response to an event--but a film puts the emphasis on the event itself" (Seger 24). A esta cita podrían oponerse, por ejemplo, los experimentos temporales de Quentin Tarantino en Pulp Fiction (1994) y Kill Bill (2003-04) (ambos volúmenes), pero también debe tenerse en cuenta el principio fundamental de que The Remains of the Day utiliza una narrativa clasicista, que cumple todas las reglas academicistas.

Tan ajetreada era la vida doméstica en aquella época que el presente resulta triste sin tanta actividad, por muy reprobable que ésta fuera. A las secuencias del pasado imperial con los habitantes de Darlington Hall jóvenes y ajetreados en tareas que los actores hacen parecer incluso interesantes¹¹ se oponen las apesadumbradas secuencias del presente del ama de llaves y el mayordomo, cuyas vidas resultan anodinas una vez esta etapa de servicio activo ha pasado. Por raro que parezca, aquellos años coincidieron con su clímax personal, dando lástima su presente estado envejecido en medio de un entorno gris y monótono, como se aprecia en la escena del reencuentro del mayordomo con el ama de llaves en la cafetería, en un salón de baile lleno de gente de la tercera edad bailando como autómatas, o en la escena del embarcadero, en la que Stevens y Miss Kenton se sientan en un banco porque no tienen mucho más que decirse.

¹¹ En particular, Anthony Hopkins se divierte más supervisando que aguantando los sermones de Emma Thompson.

El personaje de Christopher Reeve es un compendio de Mr. Lewis y Mr. Farraday, hecho que se ha visto como simplificación por la crítica pero que tiene un efecto narrativo singular. Su presencia como invitado polémico de Lord Darlington en el pasado y como nuevo dueño de la mansión a la que en el presente, además, salva de la demolición, conforma un espejo que continuamente refleja lo que Gran Bretaña--a través de la metáfora de la mansión--fue y en lo que, desafortunadamente para Stevens, se ha convertido.

La corpulencia de Reeve da al personaje un aspecto desproporcionado comparado con los europeos,¹² se podría decir que incluso torpe debido a su comportamiento campechano, fuera de todo protocolo.¹³ En la reunión extraoficial que Lord Darlington organiza, el congresista Lewis da un discurso sobre la necesidad de dejar la política a los profesionales (discurso que se tornará profético), pero la noción general que se muestra en la película es que el verdadero profesional es Stevens, como indica el discurso que éste da a sus subalternos: "let them know they're in England, order and tradition still prevail" (The Remains n. p.). Con el paso del tiempo, Stevens mantiene este argumento pese a la simplificación de las tareas domésticas que trae consigo la implantación de la tecnología típica del estilo de vida americano; así se lo demuestra a Mr. Lewis al esconder una tostada quemada por falta de personal:

STEVENS. The rule in the kitchen has always been that the cook cooks the cooked breakfast while the assitant toasts the toast.

LEWIS. And why don't we just get a pop-up toaster?

¹² Como en su primera aparición, en la que viste un enorme abrigo largo.

STEVENS. We need not a new gadget but a revised staff plan, sir. (The Remains n. p.)

El paso a los electrodomésticos minimiza su función dentro de la casa, por lo que se niega a aceptarlos. Es ese desprecio subliminal por todo lo yanqui lo que nuevamente subvierte el propósito de la novela: "a time when England was free of American influence--of its professionalism in politics, its extravagant success in business, and even its cars" (Parkes 80). Por muy ridículo que parezca, la posición ideológica de la película resulta similar a la actitud burlona sobre el origen de la fortuna de los ricos estadounidenses que sostienen los invitados de Lord Darlington. Puede que el congresista pronunciara un discurso clave, pero el caso es que veinte años después no recuerda lo que dijo ni siquiera en el mismo escenario.

El despliegue del personaje de Stevens lo coloca como auténtico eje señorial que maneja la mansión a su antojo. Pruebas de este estatus respetable en la película son (aparte del semblante adusto tan característico de Hopkins): su manejo de la jerarquía del servicio--mucho más férrea que la aristocrática,¹⁴ aparece en su habitación fumando un puro y bebiendo whisky en un vaso apropiado mientras escucha música sentado en su butacón, preside la mesa de servicio con privilegios como trinchar el pollo u otorgar la palabra a sus subalternos, pronuncia unas palabras sobre la dignidad, mide la distancia de los cubiertos con una regla, plancha el periódico para que se seque la tinta antes de ser leído, se niega a sentarse con el joven Mr. Cardinal, familiar de Lord Darlington, y no cede hasta que le obliga, o se mueve como pez en el agua por el laberinto interior de Darlington Hall. Todos estos detalles hacen ver en

¹³ Por ejemplo, la primera vez que ve a Stevens le intenta dar la mano y éste no sabe reaccionar ante tal gesto.

Stevens a todo un señor profesional en el que se puede confiar.¹⁵ Tan interesante y fructífera parece la labor de este personaje que es difícil de asimilar que la última escena de la película sea una metáfora del enclaustramiento de Stevens al mostrar una paloma que queda atrapada en el salón y echa por fin a volar mientras que él cierra la ventana y se la queda mirando. No tiene mucho sentido culpar a Stevens por quedarse en su propia casa: "your own home" (The Remains n. p.), como la denomina Miss Kenton. Por el contrario, Lewis llega a ser un tanto irritante por cuanto que busca en Inglaterra un país de parque temático infantil: lo que encuentra más interesante del periódico son las esquelas, compra un cuadro isabelino sin saber muy bien dónde colgarlo y no puede evitar hacerle una foto a Stevens mientras sale con el coche, como todo buen turista.

La mansión juega un papel esencial en la película, en honor a la meticulosa dirección artística, cuyo precedente remite sin duda alguna a Rebecca. Se localizaron cuatro mansiones eduardianas en zonas distintas de Inglaterra para recrear Darlington Hall: Badminton House, Corsham Court y Dyrham Park, en Avon; Powderham Castle, en Devon. El énfasis en la dirección artística (decorados, localizaciones, vestuario, atrezzo) podría tomarse como la visualización de la obsesión de Stevens por prestar atención al más mínimo detalle del servicio: "For once . . . the attention to the scenery has a purpose, as it shows that Stevens is sublimating his passion (if he has any) into. It's also an external expression of the reserve he and Lord Darlington feel comfortable in" (Gallagher n. p.). Lo que falla en este planteamiento es que el espectador se siente igualmente embelesado por el lujo y el orden.

¹⁴ Por ejemplo, Miss Kenton escribe que Stevens manejaba un "small army" (The Remains n. p.).

La disposición de las distintas alas de la mansión recuerdan el empeño de Upstairs Downstairs por mostrar los contrastes entre los amplios salones llenos de vajillas de plata y muebles de caoba para un solo dueño y los estrechos pasillos con innumerables cubículos que servían de míseros dormitorios a las decenas de personas que trabajaban para la puesta a punto diaria de la casa. Es la sensación que da contraponer, por ejemplo, la fastuosidad de la fiesta de Lord Darlington con el mínimo espacio del que dispone el padre de Stevens moribundo en su habitación. Como indica John Ash, el esmero visual por los brocados va en perjuicio del desarrollo político de la trama (Jones “On The” 101-02). En los techos predominan los colores fuertes (turquesa, bermellón) con un recargamiento que llega al *kitsch*, lo que contrasta con el vestuario austero de los sirvientes e incluso los invitados--el negro predomina en ambos casos--, con lo que se transmite la impresión de hipocresía.

En el presente, se recalcan obviamente la pequeña cocina llena de electrodomésticos manejados por una anciana cocinera (la fotografía ofrece un espacio crepuscular a la vez que desolador) y el salón de conferencias, donde Mr. Lewis acaba de instalar un juego de tenis de mesa, con lo que el esplendor de antaño ha quedado reducido a un salón recreativo.

Por tanto, los decorados cumplen un papel de reflejo social. La primera escena del *flashback* es la de la caza del zorro a caballo, en la que se ve a Stevens esperando con una copa en alto a que un jinete se percate de su existencia para cogerla. La toma está realizada a la altura de Hopkins (otorgando al personaje dignidad), mientras que del

¹⁵ Como anécdota, para los ensayos se contrató a todo un mayordomo superior de la casa real inglesa, Mr. Cyril Dickman (Pym Merchant 101).

jinete sólo alcanzamos a ver su mano. Aparte de transmitir cierta inhumanidad esta falta de rostro, su actitud inadmisible se percibe nítidamente: "Harold [Pinter] wished to use the hunt scene to reveal a latent nastiness and violence--the underbelly. On the surface, this grand ceremony; underneath, this boiling nastiness" (Pym Merchant 105). La escena, con los caballos y los perros, recuerda a los cuadros victorianos tan representativos de la vida distinguida inglesa.

También los personajes de reparto, todos procedentes de las nuevas generaciones, aportan su granito de arena: los lacayos no obedecen las órdenes de Stevens cuando éste no está presente porque para ellos el servicio es un trabajo, no una forma de vida; la doncella intenta mejorar su morfosintaxis, con lo que se indica el analfabetismo, o la sutil crueldad del médico que lleva a Stevens en su coche cuando se estropea el que éste conduce durante el viaje, pues cree que la identidad de diplomático (hombre de mundo, al menos) que ha presentado es falsa y le pregunta--cortésmente, eso sí--si no es una especie de sirviente.

Caso aparte lo compone la temática del fascismo. Se tratan brevemente aspectos de aquella etapa, como la aparición de los camisas negras en una de las fiestas acompañados de Mr. Benn--el futuro marido de Miss Kenton--como mayordomo, motivo ético por el cual más tarde sabremos que éste ha dejado su empleo; el saqueo de obras de arte que llevaron a cabo los nazis se sugiere en la casa en una observación en alemán que realizan entre ellos sobre varios cuadros de Lord Darlington: "Note it down for later" (The Remains n. p.); el coche que conduce Stevens en el viaje no es un Ford, como en la novela, sino un Daimler--de fabricación alemana--, con lo que indirectamente se conecta al mayordomo con el Tercer Reich; comentarios dispersos pero hirientes de la situación política europea en las reuniones, la muerte de Mr.

Cardinal en la guerra tras sus muestras de renovación en la generación más joven. El episodio más secuenciado en tiempo de metraje lo constituye el incidente con las niñas refugiadas judías Irma y Elsa. A pesar de la falta tan grave que supone despedirlas por su mera condición religiosa, más tarde se pretende victimizar al aristócrata haciendo ver su condición de débil mental. En general, las cuestiones políticas son secundarias a su interacción y drama personal con Miss Kenton, los cuales nos importan mucho más que los ambiguos intentos de Lord Darlington por lograr una paz duradera.¹⁶ Aun cuando Stevens niega haberlo conocido en dos ocasiones, más tarde reafirma su convicción de que era un gran señor.

Lord Darlington no resulta ser un personaje desagradable (como corresponde a sus otros amigos fascistas), sino que a veces es entrañable y otras patético. Para más énfasis, el actor que le da vida--James Fox--era el aristócrata manipulado de The Servant que acaba obedeciendo las órdenes de su mayordomo. No se nota que exista poder por parte de él sobre sus lacayos, sino que la sumisión es inherente en ellos. Así, cuando Stevens le presenta a su padre como nuevo sirviente, el aristócrata intenta entablar conversación (banal, eso sí) con éste, recibiendo como respuesta monosílabos y coletillas del tipo "yes, my lord" (The Remains n. p.). Un ejemplo más esperpéntico de esta situación se produce cuando el anciano padre de Stevens tropieza con un escalón y cae al suelo con la bandeja con el servicio de té. Aunque esto le ha inflingido un visible daño físico y su señor intenta arroparlo, sus únicas palabras son: "The silver! The silver! Oh my lord, sorry" (The Remains n. p.). Es la constante humillación de sufrir un accidente y disculparse por la imperfección del momento o

¹⁶ Es lo que ocurre con el leitmotiv de la figura de cerámica, que se coloca en primer plano en las escenas sobre las conferencias para recordarnos las disputas y tretas entre el mayordomo y el ama de

incluso por la propia existencia.

El prototipo de aristócrata inglés vive aislado de la sociedad--en la que se incluye a su familia--, he ahí la embarazosa tristeza que provoca la escena en la que Lord Darlington pide a Stevens que le dé a su ahijado una lección básica de educación sexual. El efecto es el contrario al de la novela pero muy acorde con la nota esperpéntica de la película, en la que el dueño de la mansión depende del mayordomo para librarse de las cuestiones que se salen de su faceta de hombre de honor. Mucho más esperpéntica si cabe es la conversación de bienvenida que tiene con las niñas refugiadas, condición que él parece desconocer en aquel instante:

LORD DARLINGTON. I asked them if they had a good trip.

JEWISH GIRL #1. It was long, my lord.

LORD DARLINGTON. I asked them if they like the weather.

JEWISH GIRL #1. We are grateful to you, my lord, for letting us come here.

Our parents are very grateful. (The Remains n. p.)

Realmente impacta el desencuentro (sospechosamente pinteresco) entre los hablantes, ya que la intención de Lord Darlington era la de practicar su alemán con ellas.

Simplemente, la inocencia caballeresca de aquél no le deja ver más allá.

Como se comentaba anteriormente, la película se plantea como un melodrama centrado en la figura de Stevens en relación con su padre y el ama de llaves. De este círculo queda excluido Lord Darlington, pese a las múltiples posibilidades a las que la relación de deseo homosocial entre ellos, proveniente de la novela, pudo haber dado lugar, algunas de ellas reminiscentes del guión que Harold Pinter elaboró para The Servant. Lo que queda de este hipotético planteamiento son múltiples campos-

llaves acerca de cuál es su colocación más idónea en la casa.

contracampos en plano medio entre ellos simbolizando un perfecto equilibrio entre distancia e intimidad. Sin embargo, la actitud entregada del Stevens fílmico se refleja no como admiración hacia su señor sino como lote incluido dentro de la casa entendida como su propiedad. En verdad, Stevens es el amo de la mansión, muestra de ello son sus entradas y salidas por recónditos laberintos interiores. Más bien, Stevens es la conexión intermedia entre su señor y la realidad.

La relación con su padre se retocó ampliamente para ser coherente con el propósito melodramático. La película se centra en la represión emocional de todos los personajes. No obstante, a diferencia de la novela, en la que el mayordomo y su padre apenas articulan palabras por el distanciamiento afectivo de tantos años y el miedo de Stevens a afrontar la realidad de sus propios sentimientos, en la película el padre se hace realmente detestable por su soberbia. Ésta es su actitud cuando Stevens le comunica que le han descendido de rango por su torpeza sirviendo aun cuando debería estar reposando tras su caída:

STEVENS. I've come to talk to you.

FATHER. Talk, then. I haven't got all morning.

STEVENS. I'll come straight to the point.

FATHER. Do, and be done with it. Some of us have work to get on with. (The Remains n. p.)

Más allá de las interminables fórmulas de cortesía de Stevens (rechazadas por su padre una y otra vez), su entonación connota miedo, mientras que la mirada y voz del padre indican superioridad. Éste, sentado, ocupa el ángulo derecho al completo mientras que el hijo queda relegado a un segundo plano, de pie. El padre pide explicaciones sobre la decisión laboral y culpa del accidente al mal estado del

pavimento, cuya restauración su hijo debió haber llevado a cabo. La confrontación visual entre ambos se resume en el plano en que el padre se levanta amenazadoramente (su manera de dirigirse al hijo no es nada cortés) y resulta ser mucho más alto que su vástago. Queda aquí plasmada la superioridad en la que aquél se cree y la sumisión que éste acata. En verdad, es el único que llama a Stevens por su nombre de pila—“James,” inventado para la película. En sus nuevas tareas, el padre de Stevens apenas escucha las instrucciones de su hijo (no las cree necesarias). Por tanto, la falta de comunicación tiene aquí como único culpable al padre.

El efecto melodramático mayor viene dado por la invención de Jhabvala de que, después del primer ataque que sufre el padre, éste dé a entender de forma brusca que Stevens en realidad no es hijo suyo, pues su padre se separó durante un tiempo de su madre cuando ésta se enamoró de otro. Con todos estos antecedentes, en la secuencia de la muerte del padre no extraña tanto su comportamiento ni hace falta rebuscar en su interior reprimido incapaz de afrontar las pérdidas de la vida, sino que basta con considerar esta muerte como un alivio.¹⁷

La mayor parte del metraje se centra en la frustrada relación sentimental entre Miss Kenton y Stevens. Entre los actores se da al principio un constante *tour de force* por la parcela de poder que le corresponde a cada uno en la casa. Todo comienza cuando el mayordomo pide al ama de llaves que llame a su padre Mr. Stevens padre, siendo éste subordinado de ambos. Esto hiere la integridad profesional de ella profundamente, humillación que se repetirá en lo personal.

¹⁷ Es una secuencia compuesta por escenas con detalles como que Stevens sólo se atreve a tocar el dorso de la mano de su padre enfermo con la yema de los dedos teniendo como respuesta que se vaya, el velatorio con todos los miembros del servicio excepto él, Miss Kenton preguntándole si le puede cerrar los ojos al difunto, o la indicación al médico de que el diputado francés necesita su atención.

Se mantienen los leitmotives de las flores para mostrar la alegría y feminidad de Miss Kenton y las sombras asociadas a Stevens para tratar lo sombrío de su carácter. Su relación evoluciona hacia algo formal, aunque en realidad es completamente personal. Por ejemplo, ninguno de ellos llega a dirigirse al otro por el nombre de pila, ni siquiera cuando se reencuentran veinte años después. Sin embargo, las escenas entre ellos--como las de sus reuniones para discutir asuntos del servicio tomando cacao o las que sombrean sus siluetas para sugerir privacidad--tienen la misma disposición que las de los matrimonios de avanzada edad.

Visualmente, el *tour de force* soterradamente sexual se explota con campos-contracampos de ellos dos, en primer plano cuando existe tensión y en plano medio el resto. Ambos se atraen tras la batalla dialéctica inicial, pero él no es capaz de materializar este deseo para encarrilarlo en un futuro con ella: "the more he criticizes her, the more she fights him, and the more tenderhearted she grows--and the more frustrated. An affection between them, which, despite her efforts, never fully flowers" (Pym Merchant 109-14). Es ella quien más abiertamente muestra sus sentimientos, y quien toma la decisión de alejarse de él.

Pese al trabajo encomiable de la guionista y la actriz principal por humanizar y dignificar un personaje muy secundario en la novela,¹⁸ Miss Kenton no deja de ser el prototipo de mujer profesional de la primera mitad del siglo XX que ha debido dejar el lado sentimental para ganar un cierto sentido de independencia, o en otras palabras, es una solterona que ve cómo pasan sus años al lado de un hombre que no la reconoce más que como compañera laboral. Amenaza con marcharse de la casa si se despiden a

las chicas judías; en verdad, ella y el personaje interpretado por Hugh Grant representan a la nueva Inglaterra democrática, aunque más tarde no cumple lo que promete. Stevens sólo le ofrece ligeras indirectas que no llegan a ninguna parte, expresadas casi siempre con el lenguaje facial (miradas y risas entrecortadas). El culmen del tono melodramático de esta relación en potencia aparece en la escena del libro que Stevens se niega a enseñar:

MISS KENTON. Oh, dear, it's not scandalous at all. It's just a sentimental old story.

STEVENS. I read these books--any book--to develop my command and knowledge of the English language. I read to further my education.

MISS KENTON. Ah. I see.

STEVENS. I must ask you please not to disturb the few moments I have to myself. (The Remains n. p.).

En esta escena Miss Kenton literalmente asedia a Stevens, a lo que él responde retrocediendo. Lo relevante no es el diálogo sino las miradas llenas de sexualidad que se intercambian; Stevens está a punto de acariciarle el pelo con la mano, pero a medio camino--como de costumbre--la para y agarra el libro. Para aumentar el efecto de frustración, Jhabvala inserta cuidadosamente escenas de amor juvenil entre los sirvientes antes y después de las que desarrollan la atracción irresuelta de Miss Kenton y Stevens (Jones "On The"102).

El cansancio de esta situación hará mella en ella, por lo que toma la decisión de empezar a verse con un antiguo compañero de trabajo, Mr. Benn, cuya naturaleza

¹⁸ De ella sólo nos quedan los recuerdos nada fiables de Stevens; en otras palabras, Miss Kenton es una ficción fantasiosa moldeada a gusto de la memoria del narrador, una metáfora para tratar la temática de

resulta desde el principio mucho más accesible por el simple detalle de que le pide que le llame por su nombre de pila. Es entonces cuando conocemos el nombre un tanto almibarado de Miss Kenton, Sally. Siguen a su compromiso dos escenas en las que ella muestra su despecho por la pasividad de Stevens, actitud de la que después se arrepiente mostrando su sumisión a él en un plano en el que ella aparece llorando desesperadamente casi a la altura del suelo y él entra, no para consolarla, sino para hacerle notar errores en su trabajo. La cámara se encuentra a la altura de la cara llorosa e iluminada de Miss Kenton, viéndose de Stevens sólo su espalda (el negro del traje), pies y una mano que sujeta una botella de vino en vez de tener un gesto de afecto. El efecto deshumanizador es descomunal, Stevens no se ve aquí como un héroe romántico sino como un villano. En general, su posición de poder se percibe en los varios planos en los que Stevens aparece de pie y ella sentada.

Veinte años después la escuchamos lamentarse de haber tomado esa decisión por pura soledad.¹⁹ Se ha separado y temporalmente vive en una casa de huéspedes, precisamente era ése el proyecto del marido. Éste aparece al visitarla como un fracasado que depende de ella para todo, mientras que a ella parece darle pena. En cualquier caso, no es amor lo que ella siente como se ve cuando él intenta cogerle la mano y ella le quita el brazo, rozándole sólo.

En cuanto a Stevens en el presente, la posición de poder cambia a su favor porque tras su encuentro, ella rechaza su oferta de volver a trabajar. El mayordomo cinematográfico es consciente de las verdaderas causas de su viaje, con lo que el rechazo se hace aún más notorio: "Stevens declares that while Lord Darlington made

la pérdida (Parkes 81).

mistakes, he himself is on his way to correct his own (by which he means, of course, his failure to return Miss Kenton's love). This makes it plain that Stevens is quite conscious of something that, in the novel, confuses him to the very end" (Parkes 80). A los planos con la mirada perdida de Stevens, que a duras penas ha recordado que Miss Kenton es desde hace mucho Mrs. Benn, le sigue la escena en la que se despiden, ella en la plataforma del autobús y él viendo cómo se marcha una vez más de su vida tras el plano detalle en el que se dan la mano de una forma más fuerte de lo normal, llegando así al clímax melodramático.

En definitiva, The Remains of the Day es una película producto de la coyuntura, como todas las demás. Pese a la temática postcolonial que el texto literario rezuma, la Merchant Ivory supo ver en ella justamente lo contrario; es decir, si la novela desconstruía iconos imperiales, la película—paradójicamente—los reconstruye en una lectura de lo más derridiana. He aquí una adaptación de una novela postmoderna que sólo deseaba explorar el potencial amoroso de entre varias posibilidades, opción totalmente legítima mas un tanto encasillada en el pasado por no atreverse a ofrecer una gama de registros más rica.

¹⁹ Le dice a Stevens sobre su etapa en el servicio: "those years were among the happiest of my life" (The Remains n. p.).

2.2.1. EL ESPACIO COMO POSESIÓN: LECTURA POSTCOLONIAL DE LA NOVELA THE ENGLISH PATIENT

Michael Ondaatje cumple las características del escritor postcolonial con mucha más claridad que Kazuo Ishiguro por su predisposición a tratar la problemática identidad del colonizado, rasgo que le relaciona mucho con Salman Rushdie.

La biografía de este escritor está también marcada por la emigración. Nacido en 1943 cerca de Colombo, por aquel entonces la capital de Ceilán (hoy en día Sri Lanka), se educa desde temprana edad en la lengua y las tradiciones británicas en St. Thomas College Boys' School. Con sólo nueve años se traslada a Inglaterra con su madre, y con diecinueve a Canadá con su hermano para estudiar en la Universidad de Toronto, país en el que definitivamente se establece. En 1978 vuelve a Ceilán unos meses para descansar de la vida académica y editorial, reuniendo de paso material para escribir Running in the Family (1982). Son estas pseudo-memorias su primera publicación relevante en la que desarrolla los postulados postcoloniales al centrar su atención en la situación política y existencial de aquellos dominados por las potencias económicas. Esta estructura temática será recurrente en su obra prosaica posterior: In the Skin of a Lion (1987), The Cinnamon Peeler (1991), The English Patient (1992) y Anil's Ghost (2000) tratan de una manera u otra la compleja identidad de los habitantes de las antiguas colonias.

Tanta hibridación da como resultado que Ondaatje se considere un escritor sri-lanquí-canadiense (nótese que evita la herencia inglesa), incidiéndose en el hecho de que, durante su formación académica en los años sesenta, surgió la tendencia en Canadá de replantearse la noción de identidad geográfica. Este país es un emplazamiento privilegiado para el desarrollo de estas teorías ya que fue colonia

inglesa y francesa, por lo que no se aprecian signos de homogeneidad nacional; ciertamente, no hay rasgos físicos, políticos o religiosos que identifiquen a un canadiense. Consecuentemente, la noción de nacionalismo se desintegra en un ambiente cultural tan diverso.¹

The English Patient es un reflejo de esta concepción de la vida tan comunitaria. Por ejemplo, los personajes—que quedan atrapados en la Villa San Girolamo como refugio al finalizar la Segunda Guerra Mundial, la cual Ana Moya considera fecha clave para la aparición del mundo postcolonial (“From” n. p.)--se desarrollan no de forma independiente, sino interconectados a través de diferentes relaciones cuyo punto convergente se encuentra en Hana.

Éste va a ser el primer personaje en dibujarse: una enfermera canadiense en Italia que, tras perder en la guerra a su padre, su novio y el hijo que esperaba, se refugia justo al final del conflicto en una típica villa italiana a cuidar de su último paciente a petición propia, pues no desea seguir al regimiento con el que trabajaba. Hana establece una relación con Kip, un sij zapador cuya tensión constante le ha

¹ En una sociedad tan plural como la canadiense, el término “nacionalismo” adquiere connotaciones especiales: “Canadianism constitutes a recognition and acceptance of a multitude of ideologies and/or philosophies among its constituent population, ideologies and/or philosophies which may, themselves, be far more attractive and command more loyalty from their adherents than Canada, itself” (Vano 124-25). Más allá de los tradicionales posicionamientos a favor de la política de Francia o Gran Bretaña, la diversidad de etnias hace que la identidad del individuo progrese hacia la fragmentación, nunca hacia la totalización. Surge aquí el concepto de “nación mosaico” por el flujo de inmigración tan variada que Canadá ha tenido a lo largo de su Historia, especialmente con la prosperidad que se dio en los años cincuenta por la oleada de inmigración europea y la inversión de capital estadounidense (McNaught 289), aunque esto supuso un declive en el sector francófono del país. Es más, la invasión cultural de Estados Unidos ya era visible en la década de los años treinta (Ogelsby 146). Tal ha sido el encajonamiento entre los intereses de Gran Bretaña y Estados Unidos, que Canadá ha visto durante mucho tiempo que no alcanzaría postura propia irremediablemente (Vano 121). Con respecto a la Segunda Guerra Mundial, el conflicto bélico supuso un resquebrajamiento en el equilibrio del mosaico al enviar tropas al frente de modo oficial en 1944 (Vano 152). Como bastión de lo francófono ha quedado Québec, la región mayor de Canadá, especialmente a partir de 1976 cuando la victoria del Partido Quebequés promovió que el francés fuera la única lengua oficial. No obstante, los dos referendos de independencia de 1980 y 1995 han sido negativos, con lo que no se puede hablar de nacionalismo abiertamente sino que sigue existiendo la conciencia de “nación mosaico.”

transformado en una persona introvertida más allá del aspecto profesional. Tal es la precisión y responsabilidad de Kip desactivando bombas que esto le acarrea el respeto de los nativos de la metrópolis a la que se traslada, Inglaterra.

Caravaggio es un viejo amigo de la familia de Hana que reaparece en este extraño tramo de su vida. La identidad de este hombre no es muy clara, italoamericano-canadiense dedicado profesionalmente al robo tras adjudicarse sus dudosos méritos de guante blanco al servicio del espionaje aliado. La labor de Caravaggio se desenvuelve en la oscuridad más absoluta de la noche, cuando él no puede ser reconocido ni mucho menos dejar huella. Paradójicamente, esta habilidad manual se trunca cuando los alemanes lo capturan y le cortan los dedos pulgares de las manos. Movidado por el rencor y la soledad, es él quien cree encontrar al conde Almásy—presunto colaborador nazi--en el paciente inglés, por lo que se dispone a arrancar una confesión de traición y asesinato de sus labios, aunque no lo consigue. Caravaggio comprende que el quemado es una víctima más del Imperio, hecho que le hace abrirse poco a poco a los demás habitantes temporales de la casa en una apuesta positiva por empezar de cero.

Kip encuentra en el quemado paciente inglés primeramente una relación paternal, aunque más tarde ésta se revela como contraria a sus orígenes coloniales. El paciente inglés se descubre aparentemente como el conde Ladislaus de Almásy, explorador húngaro del desierto asociado durante los años treinta a una comunidad internacional de geógrafos en busca del oasis perdido de Zerzura, que fue perdiendo su alianza personal conforme sus silenciadas patrias se iban enzarzando en la Segunda Guerra Mundial. Su experiencia personal le hace huir del concepto emergente de nacionalismo, deseo que se cumple con su entrada en la Villa San Girolamo como el

hombre sin identidad, un auténtico concepto abstracto al que los demás personajes recurren para exteriorizar sus filias y fobias. Por ejemplo, para Hana representa el amor paternal ya que su padre acaba de morir carbonizado en la guerra; para Kip representa a su mentor inglés, Lord Suffolk, quien le entrenó y educó haciéndolo a su imagen y semejanza; para Caravaggio él representa al enemigo que hay que liquidar sin piedad. Más adelante, todas estas teorías se derrumbarán por sí solas.

El paciente inglés mismo es un personaje ex-céntrico que prefiere los márgenes a adquirir unos rasgos nítidos para el lector. Él constituye el enigma total por carecer de memoria colectiva y unos rasgos físicos definatorios: "From the first, his identity has been uncertain, with different allegiances and traditions overlaying him in a way that even he finds confusing" (Bolland 32). Nada en su comportamiento o acento lo definen nítidamente, pero es precisamente este estado borroso la meta del paciente inglés puesto que no es él quien fuerza una nacionalidad sobre sí mismo (aliado o nazi) sino Caravaggio. En su proceso de recuperación, aquél se descubre como el húngaro Laszlo de Almásy, quien desde un principio detesta el poder colonizador que implica el acto de nombrar o, mejor dicho, de re-nombrar. Prueba del control que el lenguaje del Imperio ejerce sobre los demás países es el encarcelamiento de Almásy tras cruzar el desierto para conseguir ayuda para su amada simplemente porque pronunció su apellido y no el del marido de Katharine, que era hijo de un británico acomodado. Sometido a sospecha por el mero hecho de tener un nombre extranjero, este rechazo provoca la muerte de Katharine en una cueva del desierto, ya que se le impide el paso a Almásy para llevarle ayuda médica (Ondaatje The English 250). En este caso, sus señas lo identifican con el Otro. El ser diferente le permite someterle, ya que se le alinea con los bárbaros, los primitivos (Said Culture xii).

La tradicional dicotomía *Self/Other*, que sustentaba, entre otros, el discurso colonial, y según la cual la identidad de uno mismo se forma en la negación de nuestros semejantes, se rompe con Ondaatje al plantear éste con Kip la visión del inmigrante como una conjunción del *Other* colonizado transplantado al ambiente del *Self* en la metrópolis. Según Fredric Jameson, fue con la irrupción de las teorías postmodernas en los años sesenta cuando las minorías adquirieron reconocimiento: “those inner colonized of the First World—minorities, marginals, and women—fully as much as its external subjects and official ‘natives’” (“Periodising” 128). No existe una identidad propia, sino una construcción artificial a través de la oposición con otros grupos étnicos. Por consiguiente, sin uno no se refleja el otro. La propuesta de Ondaatje se resume en la hibridación de la propia base al tratar las experiencias de los inmigrantes de las antiguas colonias británicas (Otro, dependiente del *Self*) en la misma metrópolis (*Self*, en última instancia dependiente del Otro). Se produce en el inmigrante una esquizofrenia cultural difícil de superar, si bien una generación posterior asumirá los contrastes de modo mucho más natural.² Los gobiernos tildados de fundamentalistas podrían explicarse como reacción a la dominación—a veces denominada “protectorado”—occidental. La vuelta al Corán como raíces islámicas podría interpretarse como reestructuración de un modo de vida propio (Simon, Goldstein, and Wassertein 199).³

² Por ejemplo, hoy en día se ha borrado la huella cultural y científica que el legado islámico dejó en zonas como la Península Ibérica, donde su florecimiento en el siglo VIII contrastaba con las invasiones y el declive económico en el resto de Europa (Simon, Goldstein, and Wassertein 117).

³ Muestra de esta esclavización es el protectorado que Gran Bretaña ejerció sobre Egipto durante la Primera Guerra Mundial:

The British did not force the Egyptians to fight in the war. But they turned to the Egyptian peasantry as a source of labor for building roads and railroads and for digging trenches in the war zones. Local Egyptian officials cooperated with the British by furnishing their quotas of forced laborers. The number of peasants harshly

A pesar de la aparente desterritorialización que se está produciendo en zonas como Europa, lo cierto es que el Otro queda como frontera última debido al significado multicontextual que “frontera” ha adquirido (Schack 202), es decir, debido a la intrincada complejidad de éste: “Borders do not come and go; they persist in people’s minds even if the political agenda changes” (Schack 203). Esto es consecuencia del papel social que cumplen las fronteras, que no se limitan a lo político sino también a lo físico, lo lingüístico o lo nacionalista (Schack 205). En otras palabras, pueden establecerse tantas fronteras como individuos pueblen un lugar.

También la mujer se entiende como el Otro según este planteamiento puesto que, como indica Catherine A. MacKinnon, mientras se cuentan y recuerdan los hechos y aventuras de los hombres por los siglos de los siglos, las vidas de las mujeres pasan inadvertidas entregadas al servicio de los demás (32).

Edward W. Said indica que la oposición Occidente frente a Oriente no tiene sentido para definir la idiosincrasia de uno y otro porque Oriente es parte integrante de la civilización europea (Orientalism n. p.). Estas cuestiones surgen por culpa de la mutua ignorancia, nada más, como afirma Charles D. Tenney (744). El individuo propuesto por el discurso postcolonial es el denominado sujeto ex-céntrico según Linda Hutcheon y Ajay Heble, aquel que se sitúa más allá de estructuras cuadrículadas concebidas por el yugo del canon. Ondaatje consigue de esta manera demoler los principios estructuralistas y coloniales tan arraigados en la cultura occidental con la irrupción del ser humano postnacional, es decir, aquel que alberga

uprooted reached more than a million and a half, some of whom were sent as far away as France. The British also requisitioned animals and fodder, often with inadequate compensation . . . The poor suffered heavily. (Perry The Middle 170)

Con semejantes perjuicios económicos e incluso humanos la aplicación del concepto “protectorado” queda un tanto ridícula.

ambos términos como complementarios, no como opuestos irreconciliables.

M- L. Raina incide en la noción de hibridación de Homi Bhabha para tratar las múltiples identidades simultáneas que se dan en la fase postcolonial (150). Queda el emigrante de la antigua colonia a la metrópolis, que encarna un mar de contradicciones: “the tension between anticipation and refusal, between the desire to return to the original heimat and the compulsion to stay in the strange land” (145). Por otro lado, las relaciones amorosas entre los personajes, esto es, entre Katharine y Almásy y Hana y Kip, se producen entre miembros de las presuntas dicotomías. Así, Katharine y Hana corresponderían al *Self*,⁴ mientras que Almásy y Kip se alinearían con el Otro:⁵ “that ‘otherness’ which is at once an object of desire and derision, an articulation of difference contained within the fantasy of origin and identity” (Bhabha “The Other” 19). Pero este material Ondaatje lo utiliza como algo positivo en el caso de Hana y Kip, pues la atracción lleva a la comprensión, no se queda en el fetichismo de lo misterioso (Said Culture xi). En este sentido, el sujeto no encuentra su identidad en oposición al Otro sino que la complementa a través de su conocimiento. Ya no existen sujetos marcados: “difference is neither absolute nor distant but viscerally proximate” (Simpson 223). Esta pareja se basa en lo opuesto a Almásy y Katharine, siendo la traición a sí mismos lo que pierde a esta pareja y les niega un futuro juntos: en un diálogo entre ambos, Almásy afirma que lo que más odia es la posesión, y Katharine una mentira. Antítesis de la relación armoniosa, su aventura adúltera se convierte en un engaño para ella y una enfermedad obsesiva para él. En oposición a esto, Hana y Kip permanecerán celosos de sus intimidades hasta el punto de quedar

⁴ Por ser inglesa y canadiense respectivamente (por tanto, pertenecientes a Occidente).

⁵ Por ser húngaro y sij respectivamente (por tanto, pertenecientes a Oriente).

molestos por la invasión por parte del Otro de lo que consideran su territorio (Ondaatje The English 88). En conexión con esta interpretación, Moya señala que el idilio entre Katharine y Almásy se encuentra tan carbonizado como sus cuerpos por pertenecer su historia al pasado colonial previo a la guerra, mientras que la historia de Hana y Kip está enfocada hacia el futuro (“From” n. p.).

El lenguaje nos categoriza e incluso disecciona según la escala de valores que tengamos más a mano, motivo por el que Almásy se encuentra como pez en el agua en el insondable desierto. Stephen Scobie desarrolla el comentario de Van Oort para explicar el complejo papel al que se expone el paciente inglés: según éste, el enigma del personaje en cuestión procede de su doble interpretación como significante y significado; como cuerpo quemado, no posee marcas que lo identifiquen (significado vacío), aunque es eso mismo lo que da pie a múltiples interpretaciones (significante lleno) (“The Reading” n. p.). Igualmente se le podría asignar tanto la simbología satánica como la cristiana al tener en común con el Lucifer de Paradise Lost (1674) ser un hombre-pájaro caído del cielo ardiendo, mientras que según la mitología judeo-cristiana Almásy sería un paradójico Moisés cuyo control de la orientación ayuda a cruzar el desierto no al pueblo elegido sino al que lo masacró en el siglo XX. Su rechazo a encontrar nombres para sus descubrimientos lo situarían en la antítesis de Adán o en el Jardín del Edén (Roxborough n. p.). Su estado físico es de auténtica reliquia, no en vano Hana lo llama su santo (Ondaatje The English 3), cuyo cuerpo reserva, como si de su territorio colonizado se tratase; finalmente, sus palabras se escuchan hasta el punto de la veneración, como si de las parábolas de Jesucristo se trataran.

Para el colonizado Kip, es obvio que el enfermo es el perfecto caballero inglés que

lo ha domesticado hasta el punto de sentir cierta dependencia por su voz y voto como agente del Imperio Británico, mando del que se librerá al final de la novela cuando abandona la villa de repente y regresa a su patria. Fredric Jameson indica que la segunda fase de la descolonización acabaría llamándose neocolonialismo por las implicaciones simbólicas de dependencia económica que se establecen entre el Primer y el Tercer Mundo ("Periodising" 130). Por otra parte, en el continuo acto deconstructivo de Ondaatje, el metafórico centro de atención colonial resulta haber quedado inmóvil, sujeto a la ira o afecto de Kip como representante de la progresiva toma de conciencia de los colonizados una vez que se independizan. Según Scobie, esto indica que "the centre is empty" ("The Reading" n. p.); lo inglés se encuentra falto de protagonismo e incluso significado, ya que ni el propio paciente es inglés.⁶ El poder de lo inglés se encuentra en la habilidad para captar la acción sobre sus colonizados como tutelados para su ilustración. Como afirma Salman Rushdie: "The British Empire would not have lasted a week without such collaborators among its colonized peoples" (8). En cierto sentido, el rechazo de Kip a los colonos occidentales con el bombardeo de Hiroshima y Nagasaki se refleja en el hecho de que el nombre que se utiliza para dirigirse a él no es el usual apodo, sino Kirpal Singh, el que denota su identidad sij. Su reacción visceral de encañonar al paciente inglés, inválido y ni tan siquiera inglés, por esta razón se entiende como consideración de toda fuerza opresora como inglesa (Ondaatje *The English* 286). Para Susan Ellis, ésta es una declaración política en toda regla (28).

Este ralentizado encuentro entre cuatro desheredados de procedencias sociales,

⁶ En conexión con lo expuesto en el apartado dedicado a Ishiguro, la esencia inglesa no se identifica tan fácilmente, sino que se descubre como la ausencia de características que sobresalgan.

culturales y geográficas dispares se produce en un país tercero en el que no debería estar ninguno de ellos (Ondaatje The English 122), Italia, concretamente en el microcosmos que implica la Villa San Girolamo. Como indica Rufus Cook, The English Patient rezuma con estructuras arquitectónicas, físicas y espirituales ajadas, bombardeadas y desplazadas; la casa es un reflejo más de este estado anímico colectivo más allá de barreras vitales:

the villa has been so battered by mortar-fire that "little demarcation" is left anymore between the inside and the outside, "between damaged building and the burned and shelled remnants of the earth" (p. 43). Doors now open "into landscape" instead of rooms, into an open "aviary" (p. 13)--or into rooms that have "adapted [themselves] to [their] wound[s], accepting the habits of weather, evening stars, the sound of birds" (p. 11). (109)

Los destrozos convierten la casa en un híbrido de civilización y naturaleza, un territorio escasamente dividido en habitáculos para cada uno de los habitantes ya que todos se encuentran medio derruidos, con lo que paradójicamente se potencia la comunicación entre ellos por componer un compartimento colectivo. Inicialmente, cada uno de estos individuos se instala en una zona bien apartada de los demás en un sentido exacerbado de la privacidad: Hana elige la biblioteca, Kip no desea moverse de la tienda de campaña que ha instalado en el jardín, y Caravaggio prefiere la cocina. A partir de aquí todos comenzarán un peregrinaje nomádico--al tiempo que espían tímidamente las intimidades de otros--hacia el dormitorio del hombre sin identidad, el paciente inglés, que ocupa el corazón de la casa, aparte de ser el único cuarto con reminiscencias de hogar. La atracción que todos sienten hacia este espacio hace que superen sus miedos existenciales y se decidan a restablecer una comunidad pero con

una noción nueva de alianza: "the villa provides them a temporary refuge in which they can try to piece together their shaken identities" (Marshall "The Politics" 316).

El propio Ondaatje señala en una entrevista concedida a Eleanor Wachtel que la villa supone una burbuja en medio del horror de la guerra en la que comenzar el proceso de curación psicológica, algo doblemente transitorio por la alarma y huida de Kip tras la noticia de las bombas nucleares sobre Japón (252).

A pesar de la fragilidad de este escenario, su existencia da fe de la necesidad de llegar a un punto intermedio entre el origen físico (nacimiento) y el destino emocional (muerte) como terapia ante el desplazamiento existencial. Como indica Joseph Pesch: "Looking for comfortable positions to forget apocalyptic experiences, they have found a timeless space in a ruined villa where they search for balance in stories in an attempt at stabilizing a volatile reality in acts of defusion" (126). La misma dimensión mítica que se otorga a La cartuja de Parma (1839) o Kim (1900)--desconstruidas, como se verá más adelante--trasciende a la casa por la misión reparadora y organizadora de sentido que adquiere. No obstante, debe remarcar que este espacio se encuentra tan fracturado como las interpretaciones de las lecturas de los clásicos que Kip realiza.

Lejos de la presión de sus respectivos gobiernos, el aislamiento de la casa tiene como consecuencia una reflexión existencial sobre el papel que el concepto de patria juega en nuestras vidas. J. U. Jacobs utiliza el término *topotropography*—acuñado por J. Hillis Miller en Topographies (1995)--para definir el papel desempeñado por la villa en el sentido de que el espacio mismo genera una narrativa particular al mismo tiempo que cada narrativa genera un recorrido espacial: "The houses, roads, paths, and walls stand not so much for the individual characters as for the dynamic field of

relations among them" (Miller citado en Jacobs 19). El resultado final es que las tragedias humanas han unido a todas estas personas sin tener en cuenta nacionalidades o supuestas idiosincrasias: "All of the characters in The English Patient are bound together by love and loss, by absence and desire" (Scobie "The Heart" n. p.). Todo esto es correcto y válido, pero para emplear este complejo experimento emocional debe aclararse que los personajes creados por Ondaatje proceden de la cada vez más habitual hibridación de los ciudadanos de las sociedades occidentales modernas: Hana es canadiense desplazada a Italia y con su padre en Francia, Caravaggio es también canadiense de ascendencia italiana de vuelta a Italia y con un pasado en África como espía--lo que supone una doble identidad--, Kip es sij re-educado en Inglaterra por un *lord*, y el paciente inglés resulta ser un aristócrata húngaro que se alía con los alemanes para volver a su amada inglesa:

Gone are the binary oppositions dear to the nationalist and imperialist enterprise. Instead we begin to sense that old authority cannot simply be replaced by new authority, but that new alignments made across borders, types, nations, and essences are rapidly coming into view, and it is those new alignments that now provoke and challenge the fundamentally static notion of *identity* that has been the core of cultural thought during the era of imperialism.

(Said Culture xxviii)

Tan abierta es la exposición a otras formas de vida y pensamiento que el núcleo de toda esta actividad en ebullición se transforma en una mini-sociedad con reglas y normas culturales aún por establecer, por escribir o, más bien, reescribir: "they invent for a brief while an improbable and delightful and fearful civilization of their own, a zone of fragile intimacy and understanding that can't--of course--survive, but which

is offered to us, none the less, as a possible reality" (Sage 23). Esto es, todo lo contrario a la tendencia de imposición de Occidente por borrar la cartografía oriental ya existente e instaurar la suya propia como si de un hallazgo se tratase. De este modo, lo cultural se ha disfrazado de natural.

El apoyo que encuentran en unos y otros deja en ridículo los hermanamientos potenciales entre los miembros de una misma nación. La situación temporalmente idílica conseguida en la villa no se corresponde con la otra asociación internacional presente en la novela, es decir, la de la *Royal Geographical Society*; en un principio, los componentes de expediciones mantienen reuniones esporádicas de carácter familiar sin prestar atención a la procedencia húngara, británica, alemana o egipcia de los exploradores, pues tienen el territorio movedizo del desierto como nexo de unión (Ondaatje The English 136). Sin embargo, su pasión vital en común no es suficiente para traspasar la barrera del prejuicio ya que con la irrupción de la Segunda Guerra Mundial cada uno de ellos regresa a sus respectivas torres de marfil como cumplimiento del deber patrio, al que curiosamente nunca se aludió (Ondaatje The English 168). Consecuencia de esta situación esquizofrénica es el suicidio de Madox, demasiado apesadumbrado tras su convivencia desértica como para sobrellevar la euforia patriótica tan simplista de buenos contra malos.

Como nueva definición de frontera--ya que la unidad geográfica no funciona--, Ondaatje propone al individuo mismo, y por esto se enfatiza tanto sobre la carnalidad de los humanos como espacio físico que se atesora, traspasa, daña o posee. Esta idea del cuerpo como última barrera surge con Deleuze y Guattari en Mil mesetas. Esquizofrenia y capitalismo, donde se trata la noción de "Cuerpo sin Órganos" (156) para tratar la imposibilidad del acceso total a éste por su constante cambio: "El

órgano cambia al franquear un umbral, al cambiar de gradiente" (159). El discurso de la experiencia tatuada en la piel que emplean estos teóricos se asemeja asombrosamente a la oda a la sensualidad de Ondaatje como único espacio válido para nuestras existencias. Finalmente, el cuerpo puede considerarse un mapa con trazos imprecisos, susceptibles de ser mejorados. Por ejemplo, el personaje que da título a la novela es una metáfora del rechazo que éste siente por el concepto de nación, ya que debido a su cuerpo casi carbonizado es imposible atribuirle una nacionalidad de forma estable. Su cuerpo se lo impide. Asimismo, lo que en el paciente inglés se percibe como un atributo tras cesar su vida con Katharine,⁷ para Caravaggio la manipulación de su cuerpo (expuesto desnudo en la oscuridad como espía) termina en el robo de su identidad como ladrón profesional al torturársele amputándosele los dos dedos pulgares. Por otro lado, Hana se corta el pelo al llegar a la Villa como señal de libertad y comienzo de una nueva etapa: "Ondaatje is interested in the body as an agent of change and as the *bearer* of meaning, rather than as passive recipient of society's inscriptions" (Bolland 38). Cada uno reinventa su cuerpo haciéndolo único, escribe sobre él para marcar el territorio trazado a lo largo de sus vidas. Como lo define D. Mark Simpson, "The body is . . . a mass in perpetual disintegration" (230). De ahí la movilidad de la individualidad proporcionada por el cuerpo.

Como conclusión, la identidad se revela como fragmentaria, provisional, parcial, siempre susceptible de ser enriquecida por nuevas aportaciones foráneas. Así, las relaciones entre personajes implican una perspectiva y experiencia más amplias, con

⁷ Recuérdese que ambos se prometen partes de sus cuerpos por no poder poseerse por entero, como si de colonias se tratase; cómo ella le castiga cuando obtiene negativas y cómo él regresa por su cuerpo

lo que sus "yos" nuevamente cambiarán. Prueba de ello es que, como ha notado Stephen Scobie, los cinco personajes principales están asociados a la maleabilidad del fuego: el cuerpo del paciente inglés está quemado por completo, el cadáver de Katharine se carboniza entre las llamas, Kip trabaja desactivando bombas, el padre de Hana muere quemado y Caravaggio salva su vida de una explosión ("The Heart" n. p.).

La maleabilidad es un leitmotiv en toda la novela; de los personajes se pasa al escenario del desierto como metáfora más clara del fluir de los elementos, de la fugacidad de lo céntrico por su permeabilidad. Aquí, los límites se desplazan vertiginosamente, "los propios puntos de referencia están en movimiento" (Deleuze y Guattari 55). Queda así representado el planteamiento postcolonial de The English Patient en tanto que la periferia se adueña temporalmente del centro en un ir y venir confuso: "De la capa central a la periferia, luego del nuevo centro a la nueva periferia, pasan ondas nómadas o flujos de desterritorialización que recaen en el antiguo centro y se precipitan hacia el nuevo" (Deleuze y Guattari 60). Todo fluye y se dispersa en una convulsión caótica debido a la cual la noción de territorio ajeno queda obsoleta.

La representación cartográfica de esta suma de fluidez se descubre como inevitablemente provisional y subjetiva, dependiente de la relación que exista entre el ser humano y el entorno que se intenta representar. Como indica Manuel Almagro, el mapa es el producto de una percepción, de una perspectiva, de una ideología en definitiva: "surgía no tanto de manera objetiva (el conocimiento o experiencia del mundo real por parte del observador) como más bien subjetiva (la pertinencia adquirida por ese mundo para los intereses del observador)" (61). Consecuentemente,

inerte y acaba desafiando las leyes humanas con la necrofilia.

el diseño de un mapa va irremediabilmente unido a una falsificación, puesto que pretende ser lo real mismo sin el objeto presente, y a lo cultural en tanto que sirve los intereses de alguien en concreto.⁸

La obsesión de la *Royal Geographical Society* por trazar mapas del desierto corresponde a una necesidad de nombrar el universo en expansión para así poder controlarlo; si algo se nombra, de algún modo se domina porque se conoce: "Almásy sees mapping as a form of knowledge through which power extends its dominion, establishing oppressive structures of class . . . and race . . . in new lands" (Bolland 45). La cartografía ha sido a lo largo de la Historia un símbolo del progreso humano hacia la Razón, una lucha por despejar incógnitas a través de una precisión que supuestamente transmitía imparcialidad (Gregory 7). De este modo, Almásy consigue su objetivo de borrar todas las nacionalidades, incluso su identidad, en su peregrinaje por el desierto con los nómadas beduinos, allí donde el pasado en cualquier otro lugar no dejaba huella. Las connotaciones de fluidez aumentan con la designación de los beduinos como gente de agua (Ondaatje The English 18).

El mapa sería el instrumento del Imperio Británico por fijar el territorio que se les escapa: ¿por qué, si no, buscar el oasis perdido de Zerzura si ya tiene nombre? Para bautizarlo de nuevo como parte de las pertenencias coloniales, para asumirlo como descubrimiento propio. De aquí el énfasis de Ondaatje por descolonizar el lenguaje del legado de la antigua metrópolis, es decir, por desconstruir las apariencias.

Entre numerosos intertextos, destaca la obra de Rudyard Kipling Kim (1901) como

⁸ Esta teoría trae a la memoria dos autores claves en el desarrollo del Postmodernismo: Italo Calvino y Jorge Luis Borges. El primero escribió Le città invisibili (1972), un sin fin de descripciones de ciudades ficticias tan cambiantes como las arenas movedizas, y el segundo diseñó en Ficciones la teoría de que un mapa no podría ser fiable hasta que no alcanzara el mismo tamaño que el objeto representado, pues siempre se escapan u omiten detalles innecesarios o impertinentes, según se mire.

símbolo de la literatura colonial por desconstruir. En Kim, un chico inglés se instruye en lo exótico de un gurú hindú, mientras que en The English Patient Kip (compendio de Kim y Kipling) es un sij que acaba rebelándose contra el aprendizaje y asimilación de lo inglés: "Kip can be seen to represent the drama of the subject becoming decolonised" (Jacobs 9). En el caso de Kip, este proceso de distanciamiento e incluso repulsión será algo repentino, con lo que se dramatiza aún más. Ser el simulacro perfecto de un occidental pasa por tararear canciones anglosajonas, no saber nada de su familia, recorrer de cabo a rabo hitos culturales del Renacimiento tales como la Capilla Sixtina, frescos con escenas bíblicas, festividades católicas o incluso vivir en una casa aparentemente propiedad de Poliziano, a su vez asociado a artistas como Miguel Ángel, Botticelli y Leonardo (Jacobs 11). A pesar de esta pantomima, Kip sabe en lo más profundo de su ser que siempre será el extranjero (Ondaatje The English 105). Comienza como el mejor pupilo, tratando de imitar el *Self* en todo lo posible e ignorando sus raíces, es decir, el *Other*, con lo que consigue minar su auténtica identidad: "Kip's temptation to suppress the other in order to preserve the self is symptomatic of the tension prevalent in today's world. What is identity in the final analysis? . . . If we can recognize the strangeness in us and the intimacy of the other, then these patterns instead of being shattered can be intersubjectively connected" (Ganapathy-Dore 97). Una vez más, no existen los opuestos irreconciliables de la dicotomía *Self/Other* sino una coordinación de ambas partes. Ganapathy-Dore incide en que, como en el caso de Salman Rushdie, Ondaatje compone una hibridación de la lengua inglesa para forzar una concepción más tribal del idioma a base de metáforas árabes, ritmo cadencioso de blues, reminiscencias

fonéticas a través de pausas y repeticiones (100) y énfasis en la carnalidad de los sentidos.

El final del proceso re-educativo de Kip hacia el raciocinio occidental--re-orientación lo llama Josef Pesch (128)--no da los frutos esperados porque éste abandona su oficio militar como zapador que desactiva bombas para la defensa de los occidentales y regresa a su patria natal, donde emprende una nueva carrera profesional como médico; precisamente, la dedicación que se esperaba de él como segundo hijo en su familia en un principio. Se advierte un retroceso en el sujeto ex-céntrico teniendo en cuenta que su concepción de la relación entre Europa y Asia no era maniquea, de buenos contra malos--por ejemplo, menciona la explotación de los sijs a manos de los japoneses (Ondaatje *The English* 217)--, pero quizá el planteamiento de Ondaatje responda a la necesidad de volver al origen para reinventarse a sí mismo.⁹

Para la recreación del proceso de elaboración de mapas, Ondaatje se documentó en la *Royal Geographical Society* de Londres, lo mismo que para la creación de sus personajes exploradores, hasta llegar al punto de leer la correspondencia de una aristócrata inglesa llamada Lady Clayton, que vivió en Egipto durante la Segunda Guerra Mundial (Jewinski 132-33). Tanta verosimilitud sobrepasa los límites de la ficción con el personaje de Almásy, al resultar éste una figura histórica:

Count Ladislaus (Laszlo) de Almásy (1895-1951), a Hungarian desert explorer, author of Recentes explorations dans le deserte Libyque, as we learn (as well as

⁹ Con las complejas vivencias adquiridas fuera de su cultura originaria, Kip podría ser el germen de una nueva manera de pensar menos fundamentalista, ya que su identidad inequívocamente ha quedado alterada tras tratar a individuos y costumbres de varios países. El conocimiento de otras filosofías da lugar a un enriquecimiento de la personalidad, a una identidad más híbrida; en ningún caso se podría calificar este hecho de perjudicial, sino de todo lo contrario.

Unbekannte Sahara and Rommel Seregenel Libyaban). In Ondaatje's version (and perhaps in life), he is also a double, perhaps triple, agent or "spy-helper" during the war. An actual photo of his 1932 (air) expedition to discover the lost oasis of Zorzura with Sir Robert Clayton--a picture of a turbaned man facing a rock wall--is reproduced on the cover of the novel in the Canadian and British editions. (Hutcheon "The Empire" n. p.)

La identidad histórica de Almásy cambia con cada fuente, justamente aplicable al flujo fácilmente cambiante en el que queda reflejada la identidad del individuo postmoderno (Löschnigg 103). Además, Lady Clayton murió en un misterioso accidente aéreo un año después de la muerte de su marido--dato del que el propio Ondaatje niega haber sido consciente--, y es un hecho que ella y Almásy se conocían (De Zepetnek "Truth" 147). Sin embargo, no se puede afirmar rotundamente si la cita--supuestamente tomada de una reunión de la *Royal Geographical Society* con la que Ondaatje abre la novela--es real o una invención del autor. En la realidad ontológica del texto ésta sí existe, y en última instancia eso es lo que cuenta. La inserción de tantos datos "exteriores" da lugar a la fusión entre ficción e Historia, es decir, al término acuñado por la propia Linda Hutcheon *historiographic metafiction*: ¿por qué reprimir las narrativas ficticias como estatus menor si la autenticidad de las narrativas históricas no se puede comprobar? Del pasado sólo nos quedan discursos que interpretar, dando como resultado conclusiones varias dependiendo de la época y lugar desde los que se emitan los juicios de valor: "The impact of history is ultimately through words. But words never present absolute meanings; words continue to change in relation to other words" (Adhikari n. p.). No en vano, una de las bases del Postmodernismo es la sustitución de una Verdad absoluta por verdades plurales,

cuestionables y parciales, pero al menos mucho más efectivas por su cuestionamiento abierto debido al constante reciclaje al que los eventos--convertidos en hechos--se ven sometidos: re-pensados, reescritos, re-vividos con cada cambio personal o colectivo.

Ya no se da por sentada la distinción entre ficción e Historia de Aristóteles¹⁰ al aludirse al elemento clave de la memoria como recurso nada fiable para reconstruir el pasado. Como indica Madhumalati Adhikari, "The restructuring exercise of the past is as much an act of imagination as it is of perception" (n. p.). Consecuencia de los inevitables vacíos que tiene la memoria es la inmediata producción de datos que unan los fragmentos abandonados para así conformar un todo, una unidad con sentido. Pero esta invención no tiene por qué ser negativa, simplemente se está subrayando el potencial ficticio de todo hecho histórico. Más allá de la pura teoría, la misma estructura de The English Patient se plantea como celebración de la fragmentalidad de la memoria en oposición a la constricción de la cronología lógica;¹¹ Ondaatje no otorga sentido a su obra, sino que el lector debe recomponerlo de modo particular enlazando episodios, sentimientos y sensaciones con temporalidad tan variopinta como nuestros recuerdos. El novelista desarrolla la técnica del leitmotiv para dar lugar a ecos referenciales tanto lingüísticos como icónicos tales como espejos, fotografías, estatuas, pinturas o murales (Cook 115). Con esto, las historias adquieren un carácter espacial, nunca temporal, semejante al de nuestra propia memoria.

Las mismas historias de los personajes de la novela responden a un planteamiento de contra-narrativas destructoras de la metanarrativa por excelencia, la Historia

¹⁰ Según la cual Historia es aquello que ocurrió y ficción aquello que pudo haber ocurrido.

¹¹ Es lo que Ondaatje llama "the truth of fiction" (De Zepetnek "Truth" 141).

oficial. Para Edward W. Said, las naciones mismas son narraciones--ideologías, formas de vida, filosofías, literaturas y políticas concretas. Lo que resulta crucial para que una u otra sea prominente es la lucha de varias por someter e incluso ocultar a las demás, frenando de esta manera la potencial identidad de sus habitantes (Culture xiii). Esta vez, la voz que se escucha--para la que se ha utilizado un lenguaje adecuado, no el inglés anglosajón, como ya se indicó--es la de los siempre silenciados, los Otros, los que no encuentran sentido a la distinción vencedores/vencidos tan recurrente en el relato de hechos históricos (Pesch 132).

Otro efecto de este planteamiento es incluir como intertexto Historia (444 adC) de Heródoto, considerado el primer historiador, pero cuyo rigor científico deja mucho que desear al intercalar en sus escritos leyendas y mitos como el de Candaulo y Gijes (Ondaatje The English 232) a modo de licencias poéticas. Sin embargo, un hecho clave es que Heródoto no distingue entre varios tipos de textos, ya que para todos ellos emplea el lenguaje: todos son reconstrucciones discursivas (Löschnigg 105). Considerado el padre de la Historia como disciplina, pero también el padre de las mentiras, Heródoto cuenta entre sus fuentes los relatos que escuchaba de soldados que habían luchado en las guerras médicas de los persas contra ciudades griegas-- paralelismo con la relación tirante entre Gran Bretaña y sus colonias--, sacerdotes y familias ancestrales (Bolland 50). Ambos tratan de dar cierto sentido a la experiencia humana, vivida o soñada, pero existente. Esa misma concepción postmoderna aparece ya en Heródoto, pues éste desecha las limitaciones de una única voz estable o al menos central, dando paso a una multitud de perspectivas que consiguen verdades corales (Bolland 50).

Almásy hace de Historia su libro al enriquecerlo con recortes, dibujos y

anotaciones propias que alteran sobremanera el significado del texto. El volumen de Almásy se convierte así en un palimpsesto irreplicable que responde a los preceptos postmodernos de que ya no existen las obras cerradas y conclusas, sino los textos abiertos y por definir como tarea del lector, convertido en re-escritor. Reescribimos cada vez que leemos porque aportamos nuestras experiencias y opiniones; la apuesta de Almásy es ir aún más allá al materializar estos postulados teóricos. También aquí se debe mencionar a Roland Barthes y su "muerte del autor," como explica David Williams: "such anticipations of hypertext in Ondaatje's novel become sites where multiple meanings are collected by internal and external readers alike, all of us made collaborative authors in an expanding text" (42). Al igual que el hipertexto en el que queda convertido Historia para Almásy por los mencionados recortes, dibujos y anotaciones que añade, The English Patient es en sí otro palimpsesto con múltiples géneros (desde el científico al erótico, pasando por el cartográfico, el poético o el militar), voces, intertextos y niveles ontológicos¹² que invitan a que contribuyamos con nuestra propia aportación, nuestro propio texto a través del que hacemos The English Patient nuestro.

Enclaustrados en la habitación, Hana lee al paciente de manera casi compulsiva clásicos épicos canonizados como La cartuja de Parma o Kim pero de los que él escucha sólo fragmentos que irá conectando en su imaginación debido a su pérdida de oído y fuerzas. De aquí se deduce nuestra naturaleza totalitaria, en la que, a pesar de ser conscientes de la falacia que es el concepto de "orden," necesitamos que todos los discursos que producimos sin cesar--todas nuestras narrativas--encajen de forma

¹² En el lado opuesto a su investigación cartográfica se encuentran Hana y Caravaggio, personajes de su anterior novela In the Skin of a Lion.

sólida como si fueran de una sola pieza, a pesar de que la base de nuestras vidas la componen también fragmentos: "for its abrupt shifts in tense or narrative point of view, its intercutting of parallel scenes or events, its incongruous mingling of different cultural milieux--for its whole strategy of temporal or spatial or cultural compression" (Cook 110). Es a causa del lenguaje que enfocamos nuestras vidas hacia la coherencia teleológica. Ondaatje incide en la complejidad creciente de la realidad que nos rodea por medio de la presentación de todos estos elementos fragmentados fusionados sin puntos de origen y final concretos. No es que Ondaatje renuncie a representar esta nueva situación, sino que la forma indefinida escogida (fragmentaria y fusionada) corresponde a una vía alternativa, menos satisfactoria para nosotros por no ofrecer un cosmos ordenado, pero sí más amplia y verosímil.

En resumen, The English Patient se puede catalogar dentro de la literatura postcolonial por su aportación a la controversia entre la Historia oficial y las historias que surgen a su alrededor como ficciones (o viceversa), planteándose de este modo la movilidad de estas categorías hasta el punto de prescindir del centro u origen; el concepto de historia que se impone es el espacial, no el temporal. Nuevamente, se ha intentado analizar la identidad del individuo postmoderno, es decir, el ex-céntrico, híbrido participante de varias culturas y momentos históricos a través de una alegoría de lo que se ha venido a llamar "la aldea global."

2.2.2. LA ÉPICA HECHA ESTÉTICA EN LA ADAPTACIÓN DE THE ENGLISH PATIENT

The English Patient, debido a que nació como un proyecto inabordable artística y económicamente desde el momento en el que comenzaron las negociaciones para llevarlo al cine tras recibir el premio Booker en 1992,¹ se transformó en objeto de culto entre profesionales de diversos campos. Parece ser que fue Anthony Minghella--dramaturgo primero y guionista y director de cine después--el primer entusiasmado por llevar la novela a la pantalla, y que fue él también quien contactó con el reputado productor Saul Zaentz para pedirle opinión y apoyo.²

A pesar de que el rodaje debió pararse en varias ocasiones por falta de fondos, The English Patient (1996) alcanzó una recaudación alta³ y acaparó nueve Oscar (incluyendo los de Mejor película y Mejor director).⁴ Sorprende, sin embargo, que Minghella no consiguiera el Oscar al mejor guión. También sorprende que no recibiera candidaturas para los *Independent Spirit Awards* cuando por aquel entonces se suponía que la Miramax no era una productora potente.⁵

Anthony Minghella en realidad no era tan recién llegado al medio: primero dramaturgo de éxito con obras como Two Planks and a Passion (1985), Made in Bangkok (1986), Hang Up (1988), Cigarettes and Chocolate (1989); luego sus éxitos como guionista—ya en Estados Unidos--con Inspector Morse (1987-90) o The Storyteller (1988), la legendaria serie de Jim

¹ El mismo premio que dio a conocer The Remains of the Day.

² Famoso por sus colaboraciones con Milos Forman en One Flew over the Cuckoo's Nest (1975) y Amadeus (1984).

³ Según la página de internet especializada en datos de recaudaciones de películas <http://www.the-numbers.com/movies/1996/0NGLS.html>, en Estados Unidos logró \$78.716.374, mientras que en el resto del mundo \$231.700.000, una recaudación inesperada para una película diseñada como drama para el público adulto.

⁴ Los demás correspondieron a Juliette Binoche (Mejor actriz de reparto), John Seale (Mejor fotografía), Ann Roth (Mejor vestuario), Gabriel Yared (Mejor banda sonora original), Stuart Craig y Stephanie McMillan (Mejor dirección artística), Walter Murch (Mejor montaje) y Mark Berger, David Parker y Christopher Newman (Mejor sonido).

⁵ Hoy en día, las cosas han cambiado tan radicalmente que la Miramax se ha convertido en un monstruo atrapa Oscars como estrategia para impulsar de forma definitiva sus películas: es el caso de Shakespeare in Love (1998) o La Vita é Bella (1997). Pero todo comenzó con The English Patient, que supuso un hito en el mercado por la reconsideración que se tuvo que llevar a cabo acerca de los planteamientos del cine independiente. A partir de entonces ya nadie supo muy bien definir el concepto.

Henson. Ya como director, con su primera película, Truly, Madly, Deeply (1990) (adaptación de su propia obra de teatro), se le calificó como el director inglés por excelencia debido al éxito que tuvo en su país, y su segunda película, Mr. Wonderful (1993), se rodó en América con actores de cierto renombre.

Si Anthony Minghella no recibió el Oscar por Mejor guión adaptado, probablemente fue porque éste no se ceñía al promedio de traspaso literal del argumento o al de respeto escrupuloso por el espíritu de la novela. En conexión con lo que se ha escrito en el capítulo sobre teoría de la adaptación, Minghella hace suya la máxima de Pierre Menard abiertamente, esto es, hacer del texto *su* texto a través de lo que a él le aportó esa lectura. Ni más ni menos, ésta es la versión de un grupo de cineastas de la novela de Michael Ondaatje. Puede que el bagaje literario de Minghella le hiciera perder complejos y abordar el hipotexto de manera no sacralizada (como él mismo comenta en una entrevista), con lo que se tratan de esta manera el hipotexto y su hipertexto resultante de tú a tú:

En realidad, me tomé más libertades que con un guión original. Me enfrenté a la novela sin más información que mi propia lectura y cogí el argumento del mismo modo que antes un impresor cogía las letras para construir los titulares de un periódico. No me sugestioné nada; me dejé llevar por la sensación de que el trabajo sólo estaba en mis manos. Y, como la lectura de El paciente inglés me había chocado tanto--me había enamorado del libro--, sabía que esa libertad me llevaría por buen camino y que, al respetar mis sentimientos, también respetaba los de Michael Ondaatje. Imaginé que yo había sido el mejor de todos los lectores posibles; que ninguno de los futuros espectadores tenía ni idea de la historia y que, por lo tanto, mi regalo era compartir con ellos todos los elementos que a mí me habían parecido maravillosos de la novela. (Martialay 123)

En conclusión, Minghella ha reescrito The English Patient con la excusa de llevarlo a la pantalla; admite que ésta no es la mejor ni la peor de las versiones sino *su* versión, con todo lo que ello implica. También se identifica con el papel de lector, aunque con la ventaja de poder

producir material a partir de todas esas sensaciones despertadas. Asimismo, debe resaltarse que Minghella no aprovecha los aspectos más cinematográficos de la novela--la acción, como tradicionalmente se ha comentado--, pues trabaja con los aspectos más abstractos e íntimos.

El espectador medio resumiría The English Patient como una historia de amor apasionado situada en el pasado en el romántico paraje bélico del desierto. Ahí radica una de las posibles lecturas de la novela. En este sentido, no sorprende ni el éxito comercial ni el de los Oscar; es más, extraña no encontrar películas de similar calidad y factura durante muchos años: referentes que se han convertido en parte de la cultura popular destacan, como Dr. Zhivago (1965), Gone with the Wind (1939) o El Cid (1961), todas ellas rodadas en cinemascop. Lo que une a todas estas películas en la memoria colectiva es que se entremezcla el amor y la guerra en el pasado, con lo que se consigue convocar al sector del público en busca de escapismo⁶ y al sector que desea reflexionar sobre cuestiones básicas. Un comentario se repite entre la audiencia tras visionar The English Patient: ya no se hacen películas así. Ciertamente, estas historias resultan intemporales, no producto de una moda, pero la respuesta más bien se encuentra en el cambio generacional de los ejecutivos, interesados en sacar el máximo provecho económico en el mínimo espacio de tiempo. El propio Minghella habla de la locura financiera que cada película supone, una inversión nada fácil de recuperar si cada proyecto se diseña a medida de adolescentes con ganas de pasar el tiempo sin pensar mucho, y lo que Minghella propone es todo lo contrario: "a period story, thematically burdened, with a central character burnt beyond recognition, European, elegiac and tragic. It was impossible to find a backer" (Minghella n. p.). El obstáculo más incipiente hoy en día es la negligencia hacia cualquier otro tipo de público.

Las obras de teatro y películas de Minghella tratan recurrentemente de los altibajos en las relaciones de pareja, conectando muy bien con la temática de la película The English Patient. Más allá de cualquier otro razonamiento más retorcido, lo cierto es que Minghella aprovechó

⁶ Cuanto más exóticos los parajes, más efectivos en el engrandecimiento que proporciona en las panorámicas el formato anteriormente mencionado.

el tema de la novela porque esto es condición necesaria para poder comenzar un proyecto. Tener la sinopsis facilita el camino hacia los contactos: "When a project has an established literary credential, it makes it easier for everybody to imagine the film, to talk about the film, to participate in the evolution of the film" (Minghella n. p.). Por otro lado, Saul Zaentz no representa al prototipo de productor de hoy en día, sino que responde más a los parámetros artísticos arriesgados. No en vano, nadie apostaba por el éxito de las vivencias de un grupo de enfermos mentales en un psiquiátrico en One Flew over the Cuckoo's Nest (1975) o en la transformación en *biopic-thriller* de la agitada vida de Mozart en Amadeus (1984); esto dio a Zaentz fama de visionario, aunque también debe mencionarse que escasamente ha producido nueve películas a lo largo de su vida, lo que hace pensar que su cualidad como productor es la paciencia a la hora de seleccionar proyectos. Sin embargo, esta estrategia sería la ruina de muchos estudios si se aplicase de manera generalizada, pues el mercado que debe abastecerse cada año supone una demanda casi semanal en Estados Unidos.⁷

Se podría realizar ahora una descripción minuciosa de los cambios que se produjeron en el trasvase de medio, pero no es éste el caso. El propósito de este análisis es el de mostrar los elementos que, en la visión de Minghella, ensanchan el hipotexto inicial para enriquecerlo.

En las relaciones entre los personajes, el protagonista es indudablemente el paciente inglés por compartir escenario en las dos historias paralelas que la película plantea. En la novela la relación entre Hana y Kip está tan desarrollada, que en la película sólo surgen fragmentos de lo que ellos son, han sido y pueden ser juntos o por separado; por el contrario, el encuentro entre Almásy y Katharine se ofrece en la novela con cuentagotas, lo que da lugar a múltiples lecturas engarzadas de tal o cual manera; una de ellas es la que ofrece Minghella, por lo que los párrafos o el capítulo central de la novela (el más relevante y evocador) se convierten en la reestructuración de los recuerdos en una historia con orden cronológico casi total. De este modo, la sencillez de una pareja se contrapone a la aparatosidad de la otra. Obviamente, Ralph Fiennes sirve de hilo conductor entre el presente y el pasado, entre Occidente y

⁷ No se puede olvidar el hecho de que en este país las recaudaciones de cada película se hacen mayormente en la primera semana y es muy difícil mantenerse en una segunda.

Oriente, pero lo más novedoso es que el centro de atención alrededor del que gira cada sección lo compone una fémina: Hana y Katharine como modelos diametralmente opuestos de mujer.

La puesta en escena se compone en general de parejas en red: Hana y Kip, Almásy y Katharine, Hana y Almásy, Almásy y Kip, Hana y Caravaggio, Caravaggio y Almásy y finalmente Hana, Caravaggio, Kip y Almásy en la escena de la fiesta. En realidad, el único personaje aislado es Katharine, enfatizándose así por un lado la intimidad de la relación y por otro el sentido de propiedad de Almásy todavía vigente, incapaz incluso al final de su vida de compartirla con los demás habitantes de la casa de forma voluntaria.

La villa compone un sonado microcosmos que pone en pie el concepto espacial del proceso de cicatrización en la novela, ya que en la película ningún personaje conoce su propia identidad en profundidad. Caravaggio y Kip se suman a la casa que habitan Hana y el paciente poco a poco, con lo que se consigue así el efecto de romper la creciente complicidad entre estos individuos, como afirma Hana a pesar de encontrar a alguien tan atractivo para ella como Kip: "I liked it better when we were just the two of us" (*The English* n. p.). Sin embargo, la actitud cotidiana de Hana es conciliadora con respecto a esta invasión, por lo que se entiende que se encuentra abierta a nuevas relaciones que la distancien del pasado. Al igual que en la novela, los personajes de la villa se escuchan y observan sigilosamente desde sus habitaciones medio derruidas hasta que, gracias a la acción unificadora de Hana,⁸ uno a uno comienzan a concurrir en el dormitorio del paciente, hasta que el anuncio del final de la guerra los reúne a todos allí en una fiesta con baile incluido, en medio de la lluvia, tras la sequía permanente a la que el espectador ha asistido en el desierto a través del cuerpo quemado del paciente.

A pesar de la tragedia que ha supuesto su vida más reciente,⁹ Hana toma la determinación de comenzar una nueva vida desde cero: se retira del convoy al fijarse en un monasterio que

⁸ Juliette Binoche es un auténtico bálsamo ante tanta culpa y misterio.

⁹ Este dato es palpable en la película para no dar a entender que ella está exagerando o inventando llantos, ya que ella sabe de la muerte de su novio nada más empezar la película, y se muestra la muerte de su compañera enfermera acto seguido.

evoca paz además de añadir una connotación hogareña, se corta el pelo al llegar allí, se quita el uniforme militar y limpia y arregla la casa e incluso cuida de un huerto de cuyos frutos pretende alimentarse. Morena, callada, desaliñada, aniñada, activa y poco instruida, Hana compone la mujer superviviente capaz de sobreponerse al trauma de la guerra y continuar con su vida de vuelta a casa. Acepta a los nuevos inquilinos dando por sentado que cada uno ocupará una sección distinta de la vivienda ("It's a big place. We need not disturb each other" [The English n. p.]), pero, con la creciente atracción hacia Kip, este recelo va desapareciendo; se detiene al ver su propio reflejo en el agua o en un trozo de espejo al mismo tiempo que observa a Kip desde la ventana o el huerto tímidamente. Como pareja, es ella quien físicamente se aproxima a él una y otra vez en el almacén o en la tienda de campaña precisamente por representar este último en la casa al modelo de hombre más alejado del anglosajón; esto se refleja no sólo en el contraste de sus pieles y rasgos físicos sino incluso en detalles como el largo del pelo (atípicamente corto el de ella, largo el de él). Es más, Kip siente esta independencia de modo mucho más fuerte en el sentido de que es él quien decide dejarla entrar en su territorio o no. Prueba de la armadura de la que todavía deben despojarse es que Kip no la deje entrar cuando se entera de que su subordinado ha muerto víctima de una bomba.

En una casa llena de hombres--de Kim (1901) critica: "It's all about men. Too many men. Just like this house" (The English n. p.)--, es Hana quien toma la iniciativa en multitud de ocasiones a consecuencia de vivir de forma mucho más independiente: cultiva, cose, cura, repara y limpia; son acciones físicas que despejan su mente ("I don't know anything" [The English n. p.]), afirma despreocupada tras utilizar libros como escalones).

Katharine constituye el modelo opuesto a Hana: rubia, alta, culta, seductora, misteriosa, aristócrata, colona, dependiente y débil. Ambas quedan unidas por lecturas, Hana dando voz a las palabras de Katharine en dos ocasiones, conformando de esta manera un eco, una segunda versión, una reinterpretación del ideal de mujer que se adjudica a la inglesa como original (no en balde, es la colonizadora) asignado a la copia (Hana es canadiense, antigua colonia

británica y francesa). Incluso la última escena de Hana en la camioneta contagia de su alegría a Katharine al derramar aquélla una lágrima, parte acuosa más pura de nuestro cuerpo. Sobre todo, Katharine parece destinada a morir como castigo a sus acciones adúlteras. Ella y Almásy se atraen irremediabilmente como *Self* y *Other* que caen en una pasión obsesiva. Katharine se asocia al agua ("Water. Marmite. Hedgehogs. Islands. Baths" [The English n. p.]) y él a la sequía, como evidencian los contrastes en sus modales, la maleabilidad de Katharine o, más marcadamente, su apego a Occidente en sus constantes recuerdos como oposición a la arena que permanece en el pelo de él: "I'm dying for anything green or the rain" (The English n. p.); "I don't wanna die in the desert . . . I have an elaborate funeral in mind . . . in our garden, with a view of the sea" (The English n. p.).

Tan sugerente es para Almásy que escribe notas en su volumen de Historia (444 adC) refiriéndose a ella como K, reminiscencia del misterio de Der Prozeß (1925) de Kafka. Su relación es desmesuradamente extrema de principio a fin, y esto es lo que Minghella explota como un rasgo ni positivo ni negativo sino simplemente fascinante. Aquí juega un papel importante el sentido tan atrayente del melodrama, es decir, el factor de acudir al cine ansiando vivir experiencias que nos saquen de la rutina: "I wake up shouting in the middle of the night" (The English n. p.). Para ellos dos no existen parcelas separadas ya que continuamente las invaden para alcanzar al otro: Almásy pasa de no hablarle a seguirla por el zoco como un depredador, a bailar con ella con mirada incisiva, tocarle el pelo mientras le cuenta una historia sobre vientos procedente de Historia y, ya en una segunda fase, romperle el vestido para hacerle el amor. Las diferencias entre ellos son palpables en la conversación que mantienen en la bañera, en la que Almásy declara que lo que más odia es la posesión, y ella una mentira. Paradójicamente, ambos caen en lo opuesto a sus principios, pero es algo que hace inmensamente feliz a Almásy y más desgraciada a Katharine. Es ella quien decide poner punto y final a su relación para así poder volver a desempeñar su papel de *the angel in the house*. Siente demasiada culpa como esposa adúltera con carga de arpía que le viene grande. Así, le dice a Almásy: "A woman should never learn to sew" (The English n. p.) en un

alarde de modernidad, pero cuando se encuentra en sociedad acepta pacientemente las convenciones sociales; por ejemplo, no le importa esperar fuera del bar del club en el que se celebra más tarde el baile porque no permite la entrada de mujeres en esa zona. Lo cierto es que aparece escoltada por hombres siempre con deseos de seducir o al menos de sentirse protegida. Como le dice a Almásy: "here I'm a different wife" (*The English* n. p.), doble función que provoca un *schizophrenic split* acelerado por el marcado sentido de posesión de Almásy y su marido, incluso después de que todo haya terminado: los dos caen en celos enfermizos hasta el punto de requerirla como objeto de deseo físico en el caso de Almásy ("Dance with me. I want to touch you. I want the things which are mine, which belong to me" [*The English* n. p.]), o de preparar su asesinato y el suicidio propio en el caso de su marido, Geoffrey. Como parte del espectáculo dantesco, la unión de los amantes se hace efectiva con ella agonizando y él llevándola en brazos envuelta en el paracaídas como si ésta fuera la cola de un vestido de novia y ellos una pareja a punto de cruzar el umbral de la muerte.

El sentido de destino, culpa y redención parece más propio del discurso católico apostólico; no en vano los orígenes de Minghella son italianos. La redención vendría con la vuelta a casa de Hana en la figura de una niña sonriente a la que ésta mira pensativa en la camioneta de regreso; seguidamente, mira al cielo acompañada de la cámara, que termina con un fundido en blanco. Tras fijarse el centro de atención en la tierra desde el aire, el giro a la inversa en un contrapicado indica esperanza sin condiciones. Asimismo, la historia de Almásy y Katharine no escapa de una estructura circular, perfectamente organizada y acompasada, ya que tras la eutanasia del paciente, aparece su avión sobrevolando el desierto repitiendo justo la misma secuencia del inicio de la película, pero esta vez despejadas todas nuestras dudas sobre las identidades y procedencia de los pasajeros. El destino de Katharine no parece corresponder a sus deseos, aunque, dentro de lo que cabe, el desierto muestra su cara más líquida en la *Cave of Swimmers*, es decir, lo que fue morada de gente de agua.

El guión de Minghella no se nutre de la fragmentación que constituye la esencia de la novela, pero éste es un argumento más para ver que el dramaturgo-guionista-director no se

apropia de la escritura de Ondaatje, sino que elabora una propia. Jacqui Sadashige coincide en que la escena final de Katharine y Almásy en el avión consigue un efecto de sentido completo, organizado y cerrado, justo lo que Ondaatje evita por todos los medios. El sentido de fluidez (des)dibujado en la novela afectaba a todos, aunque de forma especial en el caso del paciente, pues no existe ni una sola línea en la que él mismo se identificara en primera persona como el conde Laszlo de Almásy; todo lo que llega a pronunciar sobre el conde es en tercera persona, como un observador que asiste a los hechos. Finalmente, al recomponer nítidamente su pasado es cuando decide poner punto y final a su vida, pidiéndole a Hana que le inyecte una sobredosis de morfina. Antes de este final, el paciente cumple su voluntad de sentir la lluvia como rasgo opuesto a su pasado desértico, es más, esta ansia era de Katharine; parece que cumpliendo la ilusión de ella quede de alguna manera redimido. Otra interpretación podría ser que el paciente como hombre en el presente es distinto del que fue en el pasado por la acción de su amante, teniendo como secuelas de esta metamorfosis el no parar de hablar y el deseo de la lluvia. Incluso en esta resolución vemos el concepto de destino concluso tan fuerte que se impone en la película, nada que ver con el propósito del texto escrito, donde ni siquiera queda claro qué ocurrió con el paciente tras la huida de Kip de la casa. En las propias palabras de Minghella: "Michael's book is anti-narrative and anti-psychology. The burden of the film was to find a story and a through-line that could collect and lasso all these images, or as many as I could collect, and make it into a film that felt coherent and had some psychological density" (Mr. Showbiz n. p.).

Como defiende Douglas G. Stenberg con respecto a la adaptación de The English Patient, cada texto conlleva una estructura orgánica propia al mismo tiempo que enlazadas entre sí porque ayudan a conocerse mejor (n. p.). El punto de origen ha desaparecido; ya no hay un sentido y significado únicos, pues existen tantos como hipertextos, que a su vez influyen en el hipotexto. En resumidas cuentas, el potencial del texto inicial--no primordial--se explotó como investigación. Tal es la fusión de elementos, que llega un momento en que ciertas citas, hechos, situaciones y desenlaces no se recuerdan tras el visionado si corresponden a la novela

o a la película. Minghella ha reconstruido los temas desarrollados en la novela, volviéndolos a aprender por sí solo, con lo que obtiene, con la conjugación alterada, resultados diferentes. El guionista toma la decisión de explicarse a sí mismo la novela en sus propios términos a través de lo que es su persona y lo que esto conlleva (opiniones, recuerdos, experiencias, bagaje cultural, filosófico y religioso). El mismo Minghella admite orgulloso en el libreto del DVD que su misión como adaptador fue transformar los pasajes más abstractos en palpables por puro deseo personal, ya que Minghella no sentía la obra de otra manera:

En ocasiones me pareció que el proceso de adaptación me necesitaba para poner los puntos sobre las íes y convertir en un trabajo figurativo una obra puntillista y abstracta. Muchas versiones se pueden extraer de la novela, y estoy seguro de que la que yo he elegido dice más acerca de mí mismo y de mi lectura que del libro. Y no me disculpo por ello. (The English Introducción n. p.)

En efecto, Minghella ha querido recrear la belleza de la simplicidad de ciertas imágenes y ha dejado de lado una mayor carga de denuncia postcolonial teniendo en cuenta que a una persona Occidental la redundancia del discurso de Ondaatje le debe resultar incluso tediosa. Sin embargo, la opción filmica no implica que automáticamente ésta sea concreta y dramática por ser la cinematográfica y que la de Ondaatje sea la abstracta por ser la literaria. Hoy en día, la hibridación llega al punto de que la experiencia se encuentra en ambos campos, no sólo en el caso de Minghella, sino también por lo que toca a Ondaatje: dirigió tres películas en cuatro años (1970-74) con reminiscencias literarias en algunas (Sons of Captain Poetry, The Clinton Special, Carry On Crime and Punishment y Love Clinic). Sorprendentemente, Bart Testa define sus gustos cinematográficos como vulgares, y menciona entre ellos los musicales, espagueti *westerns* y *thrillers*, es decir, el sector más popular del cine (155).¹⁰

Al igual que Minghella con The English Patient, durante el rodaje de Love Clinic Ondaatje tuvo demasiadas complicaciones por tener que consensuar sus ideas y presupuestos con productor, compañía de postproducción, sindicatos y director. Finalmente, Ondaatje tiró la

¹⁰ Testa parece no darse cuenta de la democratización artística que supuso la irrupción del Postmodernismo en nuestras vidas. Ya no existen barreras del canon tan rígidas, ni siquiera resulta tan fácil distinguir entre lo

toalla y dejó de interesarse por el mundo del cine (Finkle 183). O eso parecía, ya que su aportación al proyecto de The English Patient fue constante en un segundo plano.¹¹

La lectura postcolonial queda presente en pinceladas sugerentes, como cuando Almásy pretende encontrar el oasis perdido de Zerzura--como explorador que es--apuntando las instrucciones de un viejo nativo, lo que indica que el lugar ya es conocido por la gente del desierto; son los occidentales los que no han pisado la zona. La experiencia que cuenta es la occidental pues éstos diseñan los mapas que indican qué es relevante y qué no. Los mapas constituyen una fuente de poder en la guerra porque quien controlara el desierto controlaría las puertas de acceso a África. Para enfatizar el desinterés de Almásy por la guerra como héroe romántico, éste no se percata del tesoro que posee ni siquiera cuando Madox le avisa de que los mapas pertenecen al gobierno de Su Majestad y hay una guerra a punto de estallar. Por el contrario, su decisión de entregar los mapas a los nazis se produce tras ser arrestado, encadenado y encarcelado por los británicos cuando acudía por ayuda médica para Katharine.¹² Incluso en este caso, Almásy se desentiende del concepto de traición ideológica, ya que lo único que pide de los nazis es llegar al avión que Madox había escondido.

Para Hana (y para la mayoría de los espectadores), Kip es indio en una primera impresión por su tono de piel y especialmente por el turbante, concepción errónea, producto de la ignorancia de los occidentales, ya que, como le indica el paciente, si lleva turbante es sij. Kip es el único colonizado al que se da voz, pero tampoco de manera estridente. Su identidad como el Otro está plenamente formada, trabaja en Italia en pleno desarme, aunque su actitud no es de persona involucrada que lo aporta todo para favorecer la convivencia con los demás. Su posicionamiento con respecto a Kim está claro: "It's still there, the cannon outside the museum. It was made of metal cups and bowls taken from every house in the city as tax. Then melted down. Then they fired the cannon at my people. Comma. The natives. Full stop" (The

inferior y lo superior simplemente porque ya no se juzga, esto es, no existe un listado A y otro B.

¹¹ Resultado de esa colaboración fue The Conversations: Walter Murch and the Art of Editing Film, el libro que escribió a continuación entrevistando a Walter Murch, montador de esta película.

¹² La escena se recrea con todo lujo de detalles mostrando a Almásy escapando del tren y herido, pero aun así con la determinación de realizar el camino de vuelta; dura sólo unos segundos, aunque la corta duración basta para hacernos recordar la deserción de Zhivago atravesando Siberia.

English n. p.). Su lectura de la obra de Kipling está totalmente politizada, no se detiene en la lírica de la prosa--como le recomienda el paciente--ya que la ofensa a su cultura es demasiado fuerte: "the best thing for India is to be ruled by the British" (The English n. p.). Sin embargo, con la muerte de Hardy, su subordinado, su creciente amistad con el paciente (para él, todavía inglés) y su relación con Hana, Kip finalmente cede un poco y admite que apreciaba a su compañero, quien siempre lo trató únicamente como su superior: "He never even asked me if I spin the ball. Cricket. Or Kama-sutra" (The English n. p.).

Mucho más perceptible es el modo en que los exploradores tratan a los aborígenes del desierto que les ayudan en sus expediciones, ya que en los desplazamientos éstos no realizan el trayecto dentro del coche sino sobre el techo, es decir, donde se coloca la carga. La situación degradante se incrementa sobremanera al jugar el egipcio a dar al nativo una naranja desde su asiento al tiempo que conduce, hecho que da como resultado el vuelco del coche. El caos total llega con la celebración de la Navidad en Cairo: con un calor sofocante, humedad alta, tradiciones musulmanas y lengua árabe, los británicos construyen en la embajada un reducto anglosajón con una banda gaitera escocesa, villancicos tan representativos como "Silent Night," pavo, Papá Noel (sudoroso, eso sí) y petardos.

Si bien el discurso postcolonial es tibio, el antinacionalista resulta mucho más convincente. El paciente inglés habla sin parar sobre la culturalidad de las convenciones sociales ya que los comportamientos que reflejan nuestra relación con los demás habitantes de nuestro país se antojan sin sentido:

ENGLISH PATIENT. Why are people always so happy when they collide with someone from the same place? What happened in Montreal when you passed a man in the street? Did you invite him to live with you?

HANA. There is a war. Where you come from becomes important.

ENGLISH PATIENT. Why? I hate that idea. (The English n. p.).

La globalidad de la película se dedicará a desmontar el prejuicio asumido por Hana: una canadiense emparejada con un sij, una inglesa con un húngaro; nazis que se apiadan de un

aliado y aluden a la convención de Ginebra abochornados; una enfermera musulmana amputando los dedos de un occidental; una canción que se toma por árabe pero resulta ser húngara. El texto realiza una defensa a ultranza de una comunidad global hasta el punto de que Almásy hace enrojecer a sus compañeros de la *Royal Geographical Society* cuando denuncia, mientras está ebrio, su hipocresía, a punto de estallar la Segunda Guerra Mundial: "The International Sand Club. Misfits, buggers, fascists and fools. God bless us everyone. Oh, mustn't say 'international.' Dirty word, filthy word. His Majesty, Die Führer, il Duce. And the people here don't want us. The Egyptians are desperate to get rid of the colonials" (The English n. p.). Aquí Almásy ha desconstruido la armonía de la que se jactan constantemente los miembros de estas expediciones presuntamente altruistas,¹³ pues el grupo no está tan unido como parece y además esconde intereses encontrados. Sobre todo, Almásy enfatiza que no existen buenos ni malos en la situación política tan tensa de aquellos momentos, sino entes poderosos que veían sus dominios amenazados. Así, la romantización del desierto se rompe bruscamente cuando se descubre que es objetivo militar primordial. Almásy no veía con buenos ojos ni siquiera las aspiraciones independentistas de Egipto ante la ola xenófoba que se aproximaba a consecuencia de su despreocupación por una identidad intransferible como resultado de una adhesión a una frontera política u otra. Tal es su desapego por los acontecimientos del momento que ante la acusación de haber desencadenado una matanza a manos de los nazis, éste declara ante el pasmo de Caravaggio: "Thousands of people did die. Just different people" (The English n. p.). Para él no existen buenos y malos, inocentes y culpables, sólo víctimas.

Nada es lo que esperamos porque las personas están por encima de cualquier concepto abstracto, como escribe Katharine poco antes de morir: "I want all this marked on my body. We're the real countries, not the boundaries drawn on maps with the names of powerful men An earth without maps" (The English n. p.). La lección de Katharine es que la Historia como tal, en su sentido canónico, no existe. Hay tantas historias--tantas narraciones y

¹³ Muestra de ello es la canción que cantan en distintos idiomas a la vez en una de sus veladas nocturnas.

perspectivas--como individuos afectados. Nuestras historias también forman parte de los grandes sucesos; los acompañan, modifican u ocasionan. Todos participamos de hechos aparentemente objetivos e incuestionables. Por ejemplo, el sonido de una ciruela al masticarse o del garabateo de un lápiz comparten metraje con hechos bélicos de sobra conocidos por todos. En la misma línea se encuentra la posición de Almásy con respecto al conocimiento de Caravaggio de África. Éste le dice que ha estado por todo el continente, a lo que aquél responde: "I tried to cover a small part and failed" (*The English* n. p.). Mientras que para uno el continente suponía un abanico de puntos estratégicos militares,¹⁴ para otro África no es un concepto abstracto, inamovible, sino que se aleja irremediabilmente conforme se va adentrando en su riqueza cultural, geográfica y antropológica.

El texto filmico coincide con el literario en que la única barrera factible es la del propio cuerpo. Éste se concibe como un espacio por explorar con tomas como la aérea inicial del desierto, en la que la textura de las dunas se asemeja en su forma a la de las olas del mar o incluso su color a la piel humana; o como las indicaciones del nativo para encontrar la cueva: "a mountain the shape of a woman's back" (*The English* n. p.). Es una montaña lo que la espalda de Katharine parece en la escena de la cama en el apartamento de Almásy, poniendo su cuerpo a corta distancia de la cámara con una lente que magnifica su curva corporal en primer término. Aquí, el cuerpo femenino alcanza nuevas dimensiones, desconstruyendo su papel usual de objeto sexual manejable.

Uno de los eslóganes escogidos para el cartel de la película es "In love there are no boundaries," lo que encaja perfectamente con detalles como que Almásy lleve una chaqueta militar nazi cuando por fin vuelve a la cueva a rescatar el cuerpo de su amada inglesa, o los innumerables leitmotives de fusión que caracterizan al montaje. A pesar de que la línea narrativa se divide en dos, ayudándose de la fotografía de John Seale,¹⁵ recursos tan elementales como el sonido o el *atrezzo* sirven de puente entre los dos niveles ontológicos (el

¹⁴ Como dato más general, Caravaggio no concibe la idea de la pérdida voluntaria de la identidad al no recordar el paciente su nombre, es decir, sus señas de demarcación.

¹⁵ Cálida para el desierto con tonos calizos en múltiples tonalidades casi efervescentes que idealizan los recuerdos de Almásy, al tiempo que representan la pasión recordada como *pathetic fallacy*; apenas iluminada llegando a un tanto

real y el soñado): sábanas arrugadas se asemejan a dunas, el sonido de Hana jugando al turco evoca los tambores de una fiesta en el desierto, los dedos de Katharine haciendo dibujos contra el cristal del coche se difuminan en una imagen en primer plano del paciente, como si le acariciara a pesar de las barreras. Todo es provisional en forma, espacio o tiempo.

Finalmente, la fusión llega al volumen de Historia, que contiene los secretos del enigma del paciente inglés por contener anotaciones de diario, descripciones geográficas, fotografías, dibujos y escritura de Katharine y Almásy, además del compendio de relatos de Heródoto. El palimpsesto creado proporciona pistas para la memoria, pero especialmente una presente y recuerdo a través de la voz de Hana, la cual evoca la de Katharine al leer sus palabras, pero también la identidad del paciente en el pasado.¹⁶ Queda Historia como un documento que sobrepasa hechos históricos inconexos ya que atrapa los territorios íntimos que atañen a las personas directamente: otras historias igualmente válidas.

Otros detalles desconstructores de la narrativa épica en el cine son que los uniformes que llevan los soldados y las enfermeras son reales; que el ejército desplazado no está formado únicamente por estadounidenses e ingleses, sino también canadienses o sijs entre ellos; o que al final de los títulos de crédito, rompiendo *the suspension of disbelief*, se recuerde que los sucesos son producto de la ficción, aunque se recree la historia a partir de una figura verídica. Todo es parte de la ficción sin importar el origen, rasgo distanciador a favor de la teoría de que la película apuesta por la verosimilitud, nunca por la realidad. Nada es lo que parece en un continuo proceso de redefinición: el fondo de los títulos de crédito parece arena difuminada, pero luego nos damos cuenta de que es un lienzo por la aparición de una brocha que dibuja lentamente cierto jeroglífico; tampoco esto se cumple, ya que el dibujo completo es una figura humana¹⁷ puesta en movimiento sobre otros cuerpos, los cuales al final resultan ser dunas del desierto, precisamente nuestra primera impresión. Por el aire planea un avión, que desde la distancia del ángulo de la cámara se percibe diminuto comparado con la

fría por los tonos azules que se emplean en el presente desencantado y reflexivo de finales de la guerra.

¹⁶ El otro eslogan escogido para los carteles de la película fue “In memory, love lives forever,” con lo que se corrobora el interés por el recuerdo como conector del tiempo en nuestras mentes, es decir, como destructor del concepto lineal de Historia.

inmensidad del desierto. Conectando con el discurso que denosta la acción desintegradora de los humanos, en este caso se implica la pequeñez de la civilización en su intento por controlar la naturaleza. Sólo se conseguirán puntos dispersos, nunca la totalidad.

Como conclusión, la película responde básicamente a una lectura realizada por otro escritor-director ya que al parecer el productor dejó bastante libertad a Minghella para que pusiera en pie su The English Patient: tomando como temática principal el sentido de culpa de una relación adúltera y los efectos que la pasión puede acarrear, este hilo conductor—clásico argumento de historia de amor con trágicas consecuencias— inserta perlas dedicadas a la temática postcolonial de modo tan sutil que es preciso un segundo y tercer visionado para apreciarlas, si bien éstas se reinterpretan a favor de un discurso que no puede tildarse de reivindicativo en términos políticos; el texto cinematográfico apuesta por una visión reconciliadora, no combativa.

¹⁷ Copia hecha por Katharine de las pinturas rupestres encontradas en la cueva, como más tarde sabremos.

2.3.1. VISIÓN POSTCOLONIAL DE ESCOCIA EN TRAINSPOTTING

Si hubo un fenómeno literario internacional en 1993, o quizá pueda decirse que a lo largo de toda la década de los noventa, ése fue el debutante Irvine Welsh. La novedad editorial que supuso Trainspotting en cuanto a temática, estilo y tratamiento de las historias de un puñado de jóvenes en paro adictos a la heroína, al alcohol, al fútbol, a la violencia o simplemente con la mala suerte de contraer los anticuerpos del SIDA tuvo como consecuencia que la novela adquiriera un estatus más allá del culto; fue el primer lanzamiento literario para la generación *Britpop*: la *Litpop*, tal y como la denomina Arlidge (14).¹ El hecho de que este libro se convirtiera en un símbolo para gente que sólo invertía su dinero en CDs se debe a que este sector de la población se vio por fin reflejado de alguna manera en la literatura. De ahí derivó el fenómeno de la gira de lecturas que Welsh ofreció por las Islas Británicas para promocionar el libro, con auditorios a rebosar de gente de veinticinco años o incluso menos, como si de un concierto de rock se tratase: “In London he filled the Queen Elizabeth Hall, in Manchester the Hacienda Club, in Glasgow the Arches and in Dublin more than 300 fans were turned away from Waterstone’s” (Arlidge 14). Aquello fue una revolución literaria tan repentina como fugaz: “Trainspotting, the fastest-selling and most shoplifted novel in British publishing history” (Arlidge 14). Resalta aquí que la novela se haya robado tanto, dato que conecta con un tipo de vida delincuente o de bajos fondos. Tanto si la novela se robaba para el uso personal o para la venta ilegal, el caso es que su destino final era la lectura como si de un producto de consumo más se tratase. O quizá como único método de alcanzar un artículo de lujo para un sector de la sociedad no por más silenciado menos existente.

La baza de Welsh fue aliarse con toda la juventud disidente que no veía reflejada su forma de pensar por ninguna parte, desligándose hasta entonces de una literatura eminentemente

¹ Por *Litpop* se entiende un tipo de literatura que equivaldría a la música *pop* dentro del mundo literario, es decir, breve y directa al mismo tiempo que pegadiza.

aburguesada y cosmopolita² al tiempo que impresionaba con su frescura a los intelectuales que veían en él a un nuevo adalid de las letras escocesas.³

El *boom* procede de mezclar la cultura popular con una necesidad compulsiva por contar historias, sin duda el objetivo más fundamental de la narrativa. Welsh ni siquiera se considera escritor en el sentido profesional de la palabra, sino alguien que ha escrito algo (Morace 7). Sin embargo, esto no explica matemáticamente el que Welsh adquiriera tanto poder en la sociedad británica como para entrar en círculos selectos de la noche o incluso trabajar como pinchadiscos en Ibiza. Mientras unos se preguntaban en qué parte del canon encajaría--tras arrasarse con todo lo visto en la escena literaria escocesa contemporánea--, una vez se vio la hazaña con cierta distancia temporal (Taylor "My Kind" 12), otros hacían recuento de todos sus prefacios y comentarios para incrementar las ventas:

Until quite recently, in one of the quieter reaches of north London, a local bookshop was running a clever promotion. At Prospero's Books on Crouch End Broadway, the staff had set up a display of volumes endorsed by Irvine Welsh. There was a book about football hooligans, an account of the rise of Oasis, a study of rave culture, even a biography of Robin Friday, an almost-forgotten striker from the seventies. Welsh's praise rang from each cover, amplifying a matter of minority interest into something worth noticing: "The best I've read," "I read it again," "buy, steal or borrow a copy now."⁴ (Beckett 6)

Ante el *mare magnum* de elogios, ofertas y predicciones en las que Welsh se vio envuelto,

² "Ecstasy popping ravers, goths, skinheads, and terminal dole-noles" (Lasdun 74). Al parecer la literatura no daba cabida a las tribus urbanas.

³ A Welsh le han dedicado halagos como "Scottish William Burroughs, wild man of literature, most vital of contemporary authors, leader of a cultural renaissance, maker of the British Buzz, savior of British literature, national monument, and poet laureate of the chemical generation" (Morace 7).

⁴ Como anécdota, el comentario sobre robar una copia se pidió que se retirara, ya que el público le estaba obediendo al pie de la letra.

personal del departamento de Estudios Ingleses de la Universidad de Glasgow se pronunció al respecto con escepticismo: “Irvine Welsh will be here for today and gone tomorrow” (Morace 15). Es cierto que los siguientes proyectos de Welsh no tuvieron tanta aceptación—algo imposible de igualar--, sobre todo su obra de teatro You'll Have Had Your Hole (1998) y su guión para la adaptación de The Acid House (1998), pero también se debe destacar que desde el éxito de Trainspotting ha pasado más de una década y todavía los escaparates de las librerías de Edimburgo se llenan con sus obras con cada nuevo lanzamiento editorial.

Welsh se engloba dentro del renacimiento literario escocés, con autores como James Kelman o A. L. Kennedy. La concesión del premio Booker a Kelman en 1994 por How Late It Was, How Late marcó la aceptación académica de la literatura sobre un sector social y cultural—la clase obrera escocesa—sistemáticamente ignorada. En palabras del propio Kelman: “My culture and my language have the right to exist and no one has the authority to dismiss that” (Walsh 2). Queda patente la reivindicación social de Kelman por dar voz a un sector culturalmente oprimido.

De forma más general, Trainspotting se recoge como novela postmoderna en el sentido más economista de la palabra, esto es, como producto del capitalismo tardío que se revuelve contra sí mismo.⁵ Como ya sucedía con The Remains of the Day, existe una diferencia esencial entre esta novela y la narrativa inglesa coetánea también asociada al Postmodernismo con autores como Martin Amis o David Lodge, auténticos profesionales de la escritura con todo un bagaje de formación literaria detrás: el distanciamiento con el que se enfocan los relatos hasta el punto de no dejar de insistir ni por un momento en la naturaleza ficticia de las historias contadas. Además, sus novelas se centran muchas veces en los

avatares de burgueses académicos, a la vez que son leídas y estudiadas exclusivamente en el

⁵ El fenómeno postmoderno se basa en la crítica al sistema capitalista, pero no a su rechazo sino a su incorporación fagocitada; tanta es su presencia que se entiende el capitalismo como la forma cultural dominante en la actualidad. En el Postmodernismo no se proponen vías alternativas al capitalismo, sino que aquél se limita

ambiente universitario. En contraposición a este planteamiento, Welsh se inmiscuye de tal manera en la mente de sus personajes que casi toda la redacción consta de monólogos interiores y diálogos, dejando un mínimo papel para un narrador omnisciente que se limita muchas veces a aportar datos situacionales, meras acotaciones orientativas.

Dejando las teorizaciones a un lado, esta novela supone un ejemplo práctico de la aplicación del concepto teórico de la muerte del autor. En primer lugar, Welsh no se considera dueño del texto por ir pasando de sus manos a las de Danny Boyle, con el proyecto y realización de la película, y más tarde a las de Ewan McGregor al asociarse su peculiar imagen a la etiqueta de Trainspotting (Redhead 140). El texto se ha convertido en una marca de consumo. En segundo lugar, ya se mencionó que el propio Welsh no se considera escritor, sino alguien que ha entrado en el oficio por casualidad; de igual modo podría marcharse del mundo editorial en cualquier momento.⁶ En tercer lugar, la potencia de la novela proviene de la fragmentación caleidoscópica de su narrativa, con múltiples perspectivas en primer plano—es decir, casi sin actuación intermediaria de un narrador omnisciente—sin orden exacerbado de preferencia por unos u otros. No existe en la novela metanarrativa unificadora sino innumerables verdades locales, provisionales e individuales.

Será el lector quien juzgue qué declaraciones le parecen más cercanas o lejanas: Begbie el psicópata, Sick Boy el hedonista, Spud el inocente, Renton el filósofo, Kelly la empleada explotada, Tommy el débil, Dave el infectado de VIH. Como indica Meter Childs, el estilo disperso de la novela se asemeja a las conversaciones que los protagonistas mantienen: “the voices and stories come thick and fast like the characters and conversations in one of the book’s pubs, creating the sense of an interconnected group of friends, family, and acquaintances that the reader comes to know through a long series of adventures and

a denunciar la incapacidad de este sistema a pesar de formar parte de él.

⁶ Quizá Welsh se refiera al hecho de que manifiesta predilección por los medios audiovisuales mucho más que por lo literario (Redhead 138).

micronarratives” (237-38). Todos ellos hablan sin parar del desempleo, el SIDA, la desintegración de la familia, la desigualdad de oportunidades, el racismo, el machismo, el consumismo, los abusos sexuales, la identidad nacional, la desgana existencial, la falta de esperanza, el rechazo al compromiso, y la droga—en todas sus formas--como puerta de escape temporal para algunos de ellos de una situación sociológica conocida por un amplio sector de la juventud. He ahí el éxito de Trainspotting: el no tratar las consecuencias de la Postmodernidad en abstracto. Los personajes de Welsh son disidentes voluntarios de la sociedad, no víctimas de la maldad pura: “Whin yir oan junk, aw ye worry about is scorin. Oaf the gearm ye worry about loads ay things. Nae money, cannae git pished. Goat money, drinkin too much. Cannae git a burd, nae chance ay a ride. Git a burd, too much hassle, cannae breathe withoot her gittin oan yir case” (Welsh Trainspotting 133). El miedo de Renton a las convenciones sociales llega hasta tal punto que, aun siendo adicto a la heroína, lo que le preocupa es envenenarse con la carne, de la que desconfía por no saber qué le habrán añadido en su manipulación (Welsh Trainspotting 148).

En lucha con la moda—que no creencia—de lo políticamente correcto, Welsh aporta humor escatológico y discursos soeces; todo lo que se considera bajo por la sociedad burguesa y se tacha como lo Otro por las implicaciones de rechazo que conlleva. Esto Welsh lo enfatiza a través de lo rebuscado, lo extraño, lo grotesco o la caricatura como recurso para recalcar su existencia:

The episodes range in tone from scabrously funny (the travails of a junkie trying to retrieve an opium suppository accidentally deposited into an overflowing pub latrine) to the drenchingly painful (domestic violence, squalid deaths from drugs and HIV). Most of them have in common a quality they share with a line of writing going back at least as far as Sade: a relish for situations where the processes of destruction and

disintegration are likely to be drastically speeded up. (Lasdun n. p.)

Desde el prisma de los drogadictos de Welsh, las víctimas son los ciudadanos cumplidores ya que su esfuerzo no irá a ninguna parte. La droga no es un somnífero que distorsiona la realidad para Renton, sino un compuesto químico que le ayuda a percibir sus tonos más deprimentes: “Life’s boring and futile. We start oaf wi high hopes, then we bottle it. We realise that we’re aw gaunnae die, without really findin oot the big answers. . . . Smack’s an honest drug, because it strips away these delusions” (Welsh Trainspotting 89-90).

Consecuencia de todo esto es que la acción revulsiva de Welsh va mucho más allá de la torre de marfil de la metaficción precisamente porque su discurso va en función de proveer de la mayor verosimilitud posible a los relatos sobre la situación de la juventud escocesa marginal de la década de los ochenta, producto directo del capitalismo. Como explica Andrew Smith, “The driving force behind Welsh’s work is always character” (n. p.). Al mismo tiempo, la adicción de la mayoría de los personajes centrales a la heroína les hace esclavos pusilánimes de sus dictados, lo que conecta nuevamente con la noción de comportamiento del sujeto postmoderno.⁷

La cultura postmoderna que viven y dinamitan los personajes aparece en su vertiente más popular, ésa aún considerada de segunda clase por los académicos. Así, por ejemplo, Renton teoriza sobre las películas de Jean-Claude Van Damme (Welsh Trainspotting 3) temiendo no poder terminar de ver una de ellas antes de devolverla al videoclub—nada de contacto con la pantalla grande.⁸ La función de todo esto es desacralizar el arte, desmontar la teoría de que la

⁷ Esto se puede aplicar al mismo Welsh, quien fue de trabajo en trabajo hasta que se recicló como empleado del ayuntamiento de Edimburgo, llegando a realizar un Máster en administración de empresas. Por incoherente que parezca viniendo del creador de Trainspotting, se apresuró a invertir los beneficios en una red inmobiliaria, los cuales se incrementaron sobremedida con el éxito de su primera novela. En sus propias palabras: “I get really schizophrenic about it. I didn’t invent capitalism. It’s not the best way of running things. . . . But I’m not going to be a stupid martyr” (Beckett n. p.).

⁸ Otros ejemplos son que se rompe con el cliché de elementos de festividades capitalistas como los regalos y el árbol de Navidad al comparar la ilusión que producen en un niño con la de un drogadicto que delinque por la heroína (Welsh Trainspotting 9); la lista de la compra de Renton resulta ser un cúmulo de latas de sopa, bebidas, medicamentos y revistas pornográficas (Welsh Trainspotting 15); hay comparaciones entre los personajes y productos lujosos como coches (Welsh Trainspotting 16); en lugar de mencionar el nombre común de un artículo se emplea sistemáticamente la marca (Welsh Trainspotting 17); retazos filosóficos resultan ser eslóganes publicitarios (Welsh Trainspotting 17); Billy tiene sus quince minutos warholianos de fama una vez muerto

Belleza absoluta reside en las obras literarias como objetivo, o que el propósito del arte es elevado.⁹

La actitud de estos personajes es de rechazo a la sociedad en defensa del individualismo por un lado, pero también como denuncia del deterioro de la humanidad a través del capitalismo, con la publicidad subliminal por bandera. Es este lenguaje publicitario el que Welsh desconstruye para revelar la esclavitud que este sistema implica:

Choose us. Choose life. Choose mortgage payments; choose washing machines; choose cars; choose sitting oan a couch watching mind-numbing and spirit-crushing game shows, stuffing fuckin junk food intae yir mooth. Choose rotting away, pishing and shiteing yersel in a home, a total fuckin embarrassment tae the selfish, fucked-up brats ye´ve produced. Choose life. Well, ah choose no tae choose life. If the cunts cannae handle that, it´s thair fuckin problem. (Welsh Trainspotting 187-88)

Según Renton, es la independencia lo que la sociedad condena.

Welsh sitúa este ambiente decadente en la zona del puerto de Edimburgo, Leith, aunque también menciona otros puntos de Escocia como Glasgow o Aberdeen. En gran parte, el texto sigue las directrices del determinismo como parte de la herencia cultural escocesa. La Historia de esta nación se caracteriza por las prolongadas luchas que mantuvo con los ingleses, pero es que ni siquiera la invasión romana que tuvo lugar en el siglo I d.C. afectó de modo permanente ni total a los pueblos pictos—de origen celta—que la habitaban. El número de estas tribus era el suficiente como para oponer una resistencia firme. De la invasión romana queda la frontera que delimitaba al Imperio Romano con Caledonia, *Hadrian´s Wall*,

que hoy en día coincide aproximadamente con los límites entre Escocia e Inglaterra.

Entre los siglos IV y V d.C. la colonizaron los escotos norirlandeses, los bretones y los

(Welsh Trainspotting 211).

⁹ Como antecedente a este planteamiento debe citarse el movimiento dadaísta, cuya base se puede resumir en el cuestionamiento del concepto abstracto Arte como inamovible e incuestionable.

anglosajones, aunque los pictos se mantuvieron en las *Highlands*. La tradición celta reflejada en la lengua y la organización social tribal se vio afectada a marchas forzadas por la influencia inglesa de estructura feudal (el castillo y el burgo) a través de la acción de varios reyes, aunque no por ello dejaron de defender su integridad territorial. Uno de esos reyes fue Malcolm Canmore, quien por amor a su esposa anglosajona introdujo el inglés y las formas del Sur, contribuyendo así al declive del gaélico.

Se considera a William Wallace como el padre del nacionalismo escocés por organizar la primera revuelta contra los ingleses y, tras la victoria de la batalla del Puente de Stirling en 1296, morir martirizado por esta causa al condenársele por traición a la corona inglesa. Le siguió Robert the Bruce, que con la victoria en la batalla de Bannockburn en 1314 logró paralizar el asedio inglés. La *Declaration of Arbroath* ratificó este deseo de independencia con palabras en las que los escoceses declaraban perseguir su libertad sobre los ingleses por encima de todo.

Se llegó a declarar la guerra a Inglaterra, obteniendo una masacre por resultado. En 1542 se rindieron finalmente, pero esto no significó que sus ansias de independencia pararan; ejemplo de ello es la adopción del protestantismo a través de la labor del reformista John Knox. Es por medio de la religión distanciada de la estatal que se logró una independencia simbólica firmando el *National Covenant*. Sin embargo, una vez más, Escocia se vio invadida por la acción de Oliver Cromwell, obligando así a la nación escocesa a formar parte de la *Commonwealth*. El Acta de Unión de Parlamentos llegó en 1707 debido a la necesidad económica y política, no por razones de sentimientos unificadores. Dos revueltas jacobitas siguieron, y el impulso independentista no ha disminuido en absoluto hasta llegar a la

actualidad con la aprobación del Parlamento escocés en 1998. Con esta hazaña se supera el fracaso del referéndum de autonomía de 1979.

De la recopilación de todo este bagaje histórico tan sangriento se deduce que Escocia ha sido una colonia interna del Imperio Británico, cuyos mandos se han encontrado siempre en Inglaterra. Como indica Grant Farred, los escoceses se reconocen a sí mismos como pueblo “colonizado” en cierto sentido por los ingleses (“Wankerdome” 215). Éste es el ejemplo más claro de la teoría de Grant Farred sobre la esquizofrenia ideológica que los escoceses sufren por querer, por una parte, dejar patente su oposición a lo inglés y, por otra, por participar en la diseminación de lo británico por el mundo (“Wankerdome” 216).

Se justifica que Trainspotting pueda leerse como un texto postcolonial tomando como base las teorías que conforman The Location of Culture (1994) o The Empire Writes Back (1989) aplicadas a la literatura de la llamada *New Commonwealth*. Welsh encuentra en el sentimiento de culpabilidad colonial uno de los motivos por los que su libro obtuvo tanta atención. Por ejemplo, la distorsión del idioma oficial impuesto por la metrópolis, el rechazo a la cultura inglesa, la marginalidad de los personajes en oposición a las convenciones sociales de una cultura prestada. Ni Londres representa su forma de vida, ni existe un concepto único de lo escocés (Morace 22).

La historia contemporánea de Gran Bretaña no ha implicado cambios sustanciales con respecto al tratamiento del Otro que los escoceses han recibido, especialmente con la llegada de la Tory Margaret Thatcher al poder en contraste al voto mayoritariamente laborista en Escocia. El fracaso del referéndum fue, además, muy polémico porque a pesar de obtener un mayoritario “sí,” una cláusula añadida a última hora estipuló que se debía obtener una respuesta positiva de al menos el cuarenta por ciento del electorado total (Morace 19). Es un motivo más para incluir Trainspotting dentro del planteamiento postcolonial, ya que según Homi K. Bhabha, éste se basa en las historias puntuales del desplazamiento cultural (The Location 172).

Robert Morace apunta que no todos los cambios en la década de los 80 fueron

perjudiciales: la economía, por ejemplo, se dinamizó por medio de tácticas hipercapitalistas (20), aunque el reflejo de este fenómeno sólo se da en Londres en Trainspotting. El aspecto positivo de la política de Thatcher se centró en la descentralización del poder, lo que posibilitó la remodelación de los medios de comunicación en cuanto a apertura de canales regionales, lo que contribuiría a restablecer el sentido de identidad nacional escocesa. A falta de modelos políticos, la permanencia de los ideales se resguardó en la cultura, en especial en la literatura coetánea: “It is significant that the apparent failure of (Scottish) national socialism during the Thatcher years coincided with writers’, especially fiction writers’, search for and utilization of innovative narrative strategies” (Morace 20-21). Es un rasgo que se repite en la Historia de las colonias británicas, el de recalcar la importancia de la literatura como un instrumento colonizador más. Frente al canon instaurado por la metrópolis, las antiguas colonias se proponen distanciarse y rebelarse lo más posible en busca de voz propia. Así, en oposición a la unidad abstracta propugnada desde Londres, los escritores escoceses presentan un entorno fragmentado, surrealista, caótico, multicultural, urbano: en definitiva, incontrolable. Trainspotting se identifica con el retrato de una crisis permanente, pero a pesar de todos estos rasgos, la diversidad se percibe con connotaciones de vitalidad. Es esta energía de los personajes lo que impregna la novela de un sentido del humor esperpéntico, grotesco, escatológico, aunque no por ello menos hilarante.

Lo primero que sorprende de Trainspotting es la variedad lingüística de los idiolectos de Edimburgo que se transcriben en sus páginas por boca de los personajes, con lo que por un lado se da verosimilitud a los diálogos y monólogos interiores—acento variopinto de Leith--,

y por otro se propaga una intención distanciadora del inglés R.P.¹⁰ Esta estrategia de Welsh y

¹⁰ Que se enseña en las escuelas pero que se habla en un radio que no va más allá de Buckingham Palace.

otros escritores escoceses como Kelman por lograr diferencias lingüísticas es precisamente parte de la apuesta de la literatura postcolonial: “the appropriation and reconstruction of the language of the centre, the process of capturing and remoulding the language to new usages, marks a separation from the site of colonial privilege” (Ashcroft 38). El multicolor de los idiolectos plasmados en la novela recoge un *collage* de sonidos, expresiones, coloquialismos, jerga, pero sobre todo fonética destructora del inglés, aplicando con ellos nuevos significados y conexiones lingüísticas.

La estructura narrativa está compuesta por episodios breves en los que se relata un suceso en particular. Para enfatizar la fragmentación del retrato generacional de Welsh, la mayor parte de las veces se da un narrador en primera persona-personaje envuelto en su propio ambiente cotidiano, por muy extraño que éste parezca. Este narrador nunca se identifica, sino que a través del contexto se infiere su identidad. En un primer momento, la falta de individualidad favorece lo grotesco de las situaciones. Más tarde, surgen notas identificatorias de cada idiolecto tales como el nivel de distorsión del inglés (Begbie y Spud en lo más alto) debido a la formación recibida, las expresiones coloquiales como “Ken?” (de Spud), las imitaciones de Sean Connery que hace Sick Boy dirigiéndose a sí mismo en tercera persona. El neutral R.P. se restringe a un narrador omnisciente que aparece en episodios dedicados a personajes de reparto con apariciones puntuales de gente no involucrada directamente en el ambiente marginal de Renton, Begbie, Tommy y Spud, o para introducir los diálogos; los personajes centrales lo emplean en tono de mofa para hacerse entender, como Renton cuando filosofa sobre Kierkegaard con un juez tras ser arrestado y finalmente clama: “With God’s help, I’ll beat this disease” (Welsh Trainspotting 167); casi único es el inglés immaculado de Dave en “Bad Blood” (Welsh Trainspotting 239-62), infectado de VIH de forma trágica por no tener relación con el ambiente sórdido de los demás personajes. Su registro lingüístico es elevado, con breves concesiones localistas como “cannae” (Welsh Trainspotting 240) para

humanizar a un individuo cuya vida ha cambiado radicalmente, pero al mismo tiempo con su sintaxis y pronunciación impolutas se distancia este caso (tan dramático por la cercanía con el lector medio) del resto.

En resumidas cuentas, el miedo que transmite esta persona enferma reside en el azar, que hace que caiga él y no un heroinómano como Renton o Sick Boy. Además, la narrativa empleada es tradicional en el sentido más literario del término, con presentación *in medias res*, desarrollo y desenlace sorpresa en el más puro estilo *thriller* psicológico. El efecto inmediato de este relato es el de imprimir seriedad sin momento alguno para el *comic relief*,¹¹ que culmina con la simulación de una venganza cruel y despiadada. En cualquier caso, la filosofía de vida de Dave no tiene nada que ver con el nihilismo de los demás, tampoco sus circunstancias.

A través de la amplitud de usos lingüísticos, Welsh muestra una sociedad heterogénea e individualista por no ejercer censura alguna sobre sus personajes. A diferencia de James Kelman,¹² Welsh deja que cada uno se muestre en su grado real de positividad o negatividad sin importarle los efectos de esta apertura sobre la impresión de los lectores. En este sentido, Welsh sí da voz al Otro convenientemente silenciado por la sociedad británica.

Se ha criticado que el lenguaje de la calle transcrito en la novela no es en ningún caso *Scots* sino la pronunciación de los personajes del inglés estereotipado, pero ciertamente cumple la función postcolonial de marginar la lengua oficial en persecución de una identidad no-inglesa a pesar de vivir inmersos en el Imperio, ya que el R. P. acaba pareciendo extraño e incluso afectado, falto de naturalidad. Para esta estrategia existe un concepto dentro de la teoría postcolonial, la apropiación: “the process by which the language is taken and made to ‘bear the burden’ of one’s own cultural experience. . . . Language is adopted as a tool and utilized in

¹¹ Tan típico del distanciamiento irónico de los personajes centrales ante sus desgracias diarias.

various ways to express widely differing cultures which appear to be quite similar” (Ashcroft 38-39). Además, el uso visceral del lenguaje conecta con la tradición naturalista en el sentido de que sugiere una crítica al discurso impoluto de muchos escritores que no se implican con la realidad mundana, sino sólo etéreamente con lo ideal, espiritual y abstracto. El contenido va de igual modo en la línea postcolonial, ya que los personajes se sienten colonizados por un sistema de vida ajeno—el inglés, ciertamente.

En general, todo lo que proviene de Londres es, para casi todos los personajes, malo, excepto para Renton (Welsh Trainspotting 49), que lo identifica con éxito, empleo y progreso. Para los demás es “fuckin London” (Welsh Trainspotting 111), a pesar de que se ven obligados a ir y venir constantemente allí en tren para sus trapicheos, o en el caso de Renton para escapar de la mediocridad que le rodea. El problema es que, una vez en Londres, las cosas no le van mucho mejor,¹³ por lo que acaba volviendo. Es él quien reflexiona sobre la inmovilidad en la que los escoceses viven, escudando todas sus miserias en el sentimiento de identidad pisoteada, ahora mismo robada, por los colonos ingleses. Rechazando las posturas nostálgicas de héroes nacionales como Rob Roy o William Wallace, que actúan como somníferos en la conciencia del pueblo escocés, la novela de Welsh apuesta por la voz del Otro¹⁴ para desenmascarar las metanarrativas autocomplacientes que no llevan sino a estamparse contra la base anti-inglesa, la cual sustenta toda una cultura (Farred “Wankerdome” 217). Renton es el culmen del Otro en tanto que su identidad se compone de retazos que niegan las características extremas de sus supuestos amigos o de la sociedad en la que vive (Morace 59):

Fuckin failures in a country ay failures. It’s nae good blamin oan the English fir colonising us. Ah don’t hate the English. They’re just wankers. We are colonised by

¹² Kelman muestra a la clase obrera de Glasgow como un grupo social homogéneo en su honestidad.

¹³ El título de una de las secciones es “London Crawling” (Welsh Trainspotting 227).

¹⁴ El marginado social, el descreído político, el desengañado, el no implicado, mas por ello en posición óptima

wankers. We can't even pick a decent, vibrant, healthy culture to be colonised by. No. We're ruled by effeet arseholes. What does that make us? The lowest of the fuckin low, the scum of the earth. The most wretched, servile, miserable, pathetic trash that was ever shat intae creation. Ah don't hate the English. The just git oan wi the shite thuv goat. Ah hate the Scots. (Welsh Trainspotting 78)

El cinismo hace que Renton se distancie de la implicación nacionalista tan estéril de la mayor parte de los personajes: racistas, fanáticos del fútbol, familiares y compinches (Farred "Wankerdome" 221).

Renton se distancia de los nacionalismos en un desencanto existencial que niega una identidad unificadora al escocés¹⁵ al mismo tiempo que desmonta la idea centenaria del orgullo de pertenecer a Gran Bretaña: "Ah've never felt British, because ah'm not. It's ugly and artificial. Ah've never really felt Scottish either, though. Scotland the brave, ma arse; Scotland the shitein cunt. We'd throttle the life oot ay each other fir the provilege ay rimmin some English aristocrat's piles" (Welsh Trainspotting 228). Siendo coherente con sus planteamientos, encuentra su liberación en la emigración a Ámsterdam como vía de escape a una saturación ideológica que no lleva a ninguna parte. Su labor a lo largo de toda la novela ha sido la autocrítica (Farred "Wankerdome" 224), ejercicio desmitificador que devolvería a los escoceses a la realidad más inmediata con la consiguiente puesta en marcha de acciones para mejorarla. Para ello, es necesario despojarse de toda narrativa narcisista. No obstante, la huida final de Renton sugiere que ésta es una labor imposible, al menos por el momento. Es por esta visión corrosiva que Farred llega a plantear Trainspotting no como texto postcolonial, sino transnacional en el sentido de cosmopolita al apostar por el continente europeo como válvula de escape hacia la globalización ("Wankerdome" 225).

para permanecer distanciado en su entorno a pesar de las presiones.

¹⁵ En parodia se convierte la exposición del típico tatuaje "Scotland" (Welsh Trainspotting 204) con el símbolo del león.

Asunto definitivo para zanjar la polémica nacionalista sobre Gran Bretaña es el tema de Irlanda del Norte. El espíritu anti-inglés es tan fuerte en el entorno deprimido de los protagonistas después de tanto descreimiento político¹⁶ que esto les hace posicionarse en contra de la ocupación militar en el Ulster. Así, las canciones militares se transforman en insultos coreados de clichés del Imperio:

So wir aw off tae Dublin in the green—fuck the queen!

Whair the hel-mits glisten in the sun—fuck the huns!

And the bayonets slash, the aw-ringe sash

To the echo of the Thomson gun. (Welsh Trainspotting 45)

Se menciona a James Connolly como a un héroe, impulsor de la causa republicana en Irlanda aunque nacido en Edimburgo, e incluso corean la canción “The Boys of the Old Brigade” que termina alabando al IRA (Welsh Trainspotting 46).

El paradigma de este sentimiento lo compone la actitud antipatriótica de Renton, de madre católica y padre protestante. Influido por la familia del padre, de tradición orangista que realiza la famosa y ruidosa marcha cada mes de Julio en Glasgow (“Weedjie white trash” [Welsh Trainspotting 216] para Renton), el hermano de Renton, Billy, se alista en el ejército y es destinado a Belfast. El comentario de Renton sobre la postura de aquél es tajante: “Fuckin imperialist lackey” (Welsh Trainspotting 133). Para él, su orgullo de machos traducido a martirio queda reducido a: “It’ll fuel thir pointless anger, git thum bought drinks in pubs, and establish thir doss-bastard credibility wi other sectarian arseholes” (Welsh Trainspotting 221). La implicación de Renton llega al nivel de fascismo.

No es nuevo que se denuncie la contribución escocesa a la permanencia del Imperio Británico, pero en Trainspotting además se critica la pusilanimidad de los escoceses, diferencia fundamental con los irlandeses. Billy muere en acto de servicio, víctima de una

¹⁶ Tanto los socialistas como los Tories se mueven en un universo que ignora las necesidades del individuo

bomba en Crossmaglen. Pero ésta no es la versión de Renton: “Ma beloved brother was on Her Majesty’s Service. . . . He dies an ignorant victim ay imperialism, understanding fuck all about the myriad circumstances which led tae his death” (Welsh Trainspotting 210). He ahí la mayor desgracia, que a Billy se le asoció como parte de un discurso al que nunca tuvo acceso. La respuesta oficial fue emitir un comunicado de un alto cargo inglés con el típico acento Oxbridge sobre lo valiente que fue Billy. Una vez más, la perspectiva de Renton va en el sentido contrario al responsabilizar directamente al gobierno de lo ocurrido: “He wis exactly the kind ay cunt they’d huv branded as a cowardly thug, if he wis in civvy street rather than on Her Majesty’s Service. This fucking walking abortion says that his killers will be ruthlessly hunted down. So they fuckin should. Aw the wey tae the fuckin Houses ay Parliament” (Welsh Trainspotting 211). A través del discurso del Otro—escocés antinacionalista drogadicto—se derrumban los cimientos de valores como el honor nacional, sujeto a los dictados de unos cuantos poderosos.

Los personajes distinguen claramente entre escoceses e ingleses por la actitud de superioridad que éstos adoptan, aunque no les sirve de mucho, vistas las medidas que personajes como Kelly toman: camarera de un pub, ante el acoso sexual de unos típicos clientes ejecutivos ingleses decide añadir su orina a la cerveza de los pedidos, su menstruación a la sopa de tomate y sus heces a los pasteles de chocolate (Welsh Trainspotting 304). Los ingleses personifican la ira que los escoceses sienten tras tanto retraso histórico en expresiones como “imperialist bastards” (Welsh Trainspotting 304), “English-colonial” (Welsh Trainspotting 29), “white-settle types” (Welsh Trainspotting 302) con formación “Oxbridge” (Welsh Trainspotting 302) que se da aires de grandeza (“the snobby English Festival-type lemon whae looks like somebody’s just farted under her nose” [Welsh Trainspotting 157]) con formación en Eton (Welsh Trainspotting 171), el paraíso para los

(Welsh Trainspotting 30), rasgo acentuado desde 1979 con la pérdida del referéndum de autonomía.

hijos de los ricos; es más, la perfección de su acento inglés se percibe a los ojos de los demás (los lectores incluidos) como algo fingido que no infunde respeto ni sugiere cultura, sino que inspira la risa. Escuchándoles entre tanto dialecto de Leith, la lengua que utilizan los clientes de Kelly rechina por su extrañeza en la exageración por conseguir el culmen de la neutralidad: “Orlroit dahlin? He sais, in a put-on Cockney accent. It’s a vogue thing for the rich tae dae on occasion, I understand” (Welsh Trainspotting 303). La voz en realidad corresponde a Kelly, que distorsiona el acento Cockney por su lejanía con ella, de igual modo que con la vida de los protagonistas, en una subversión continua de los valores tradicionales ingleses.¹⁷

El mismo título de la novela es una mofa de uno de los pasatiempos más peculiares de los británicos: pasarse las horas muertas de estación en estación de tren apuntando los modelos de locomotoras y vagones con sus correspondientes horas de llegada y salida. En el mismo estado de apatía existencial se encuentran los drogadictos de Trainspotting deambulando por escenarios de Edimburgo contando anécdotas, todos ellos sin un motor unificador que dé coherencia a la sucesión de sus hazañas. Para Morace, entre otros, tanto la heroína como hacer *trainspotting* tienen en común intentar estructurar y dar sentido—por descabellada que parezca la idea—a las vidas de jóvenes perdidos en la inmensidad del caos existencial en el que se ha convertido la época postmoderna (70). En términos generales, la adicción forma parte del consumismo: la heroína o hacer *trainspotting* son sólo dos muestras más de ello.

¹⁷El monumento a la mítica reina Victoria se convierte en “Queen Sticky-Vicky’s statue” (Welsh Trainspotting 120); Renton se imagina a sí mismo teniendo relaciones sexuales con Margaret Thatcher para perder la libido (Welsh Trainspotting 141); Mother Superior pide limosna con el alegato de ser *Royal Scot* veterano de la Guerra de las Malvinas tullido, cuando en realidad se le ha amputado la pierna por engangrenarse tras inyectarse heroína en una arteria (Welsh Trainspotting 318-21), disparándose el sentido irónico cuando éste afirma: “Ah love ma country; ah’d dae it aw again” (Welsh Trainspotting 320); los modales aparecen como anodinos, comunicadores de vacío: “Ah can’t respond. Yes please. No thanks” (Welsh Trainspotting 202); tomar té es la respuesta para ocultar la falta de comunicación (Welsh Trainspotting 32); se desconstruye el icono de Sean Connery como agente 007 al Servicio de Su Majestad, al tomarse como modelo de ídolo escocés independentista que surgió de los bajos fondos de Edimburgo (Connery apoya el Partido Nacionalista Escocés financiándolo económicamente y realizando apariciones públicas, además de haber hecho campaña para la obtención del sí en el referéndum por la recuperación del Parlamento escocés).

En sentido literal, Renton, Sick Boy, Begbie y Spud van y vienen de Edimburgo a Londres criticando sin parar la red de ferrocarriles británica, orgullo nacional de los patriotas por la capacidad de conexión total entre las distancias más largas. Por el contrario, la *British Rail*, según los personajes de la novela, es extremadamente deficiente, o como mínimo suele llegar tarde. Resulta que el tren no es directo, sino que va parando por multitud de pueblos, por lo que Begbie y Renton acaban yendo de un vagón a otro buscando asientos libres por no haberlos reservado previamente. Incluso cuando encuentran sitio finalmente les hacen cambiarse por no tener los billetes numerados, lo que hace que se enfurezcan con la *British Rail* aunque no hagan reclamación alguna.

Este comportamiento se define como abrogación según la línea postcolonial: “a refusal of the categories of the imperial culture, its aesthetic, its illusory standard of normative or ‘correct’ usage, and its assumption of a traditional and fixed meaning ‘inscribed’ in the words” (Ashcroft 38), pero desde luego no tiene nada que ver con la visión de pueblo subyugado que se aprecia en las colonias oficiales de países en desarrollo. De este modo, las antiguas colonias reconstruyen una identidad no en un sentido esencialista, sino por medio de diferencias con respecto a la metrópolis como modelo de referencia que subvertir (Ashcroft 167). Por tanto, no existe dicotomía irreconciliable Celta frente a Anglosajón sino factores que dan como producto la suma de culturas cuyo resultado es Escocia.

La drogadicción puede interpretarse como metáfora de la pasividad en Escocia con respecto a la descompensación del nivel de vida existente entre el Norte y el Sur en Gran Bretaña, probablemente de su apatía. Prueba de esto es el cambio de título de la canción de Iggy Pop “America takes drugs in psychic defence” por “Scatlin” (Welsh Trainspotting 75). Conectando con esta idea, la narrativa es casi siempre en un presente que se eterniza, componiendo así una metáfora que refleja la falta tanto de expectativas futuras como de un pasado en el que refugiarse. El tiempo pasa, pero nada cambia. No obstante, el retrato

marginal de Leith no responde a la visión promovida por el Imperio, según la cual los escoceses se encuentran en esta situación económica por su inferioridad innata. Éste es uno de los objetivos del discurso colonial: “to construe the colonized as a population of degenerate types on the basis of racial origin, in order to justify conquest and to establish systems of administration and instruction” (Bhabha The Location 70). Ante esto, los parlamentos y monólogos interiores de los protagonistas se rebelan. La brillantez de las reflexiones que realizan llega a evidenciar que los enfermos somos nosotros, no ellos.

Trainspotting no ofrece la visión unificadora de la nación escocesa cliché tras cliché: whisky, kilts, gaitas, shortbread, haggis, Sean Connery, William Wallace, Sir Walter Scott. Es más, el coraje y la valentía de sus guerreros legendarios de la que los escoceses hacen gala resulta un intento fallido por reescribir en la época contemporánea un pasado marcado por el fracaso (Farred “Wankerdome” 223). No existen metanarrativas ni ideales que seguir en el texto, para lo que se escoge un estilo naturalista lleno de matices escatológicos y situaciones grotescas:

The transnational dimension of cultural transformation—migration, diaspora, displacement, relocation—makes the process of cultural translation a complex form of signification. The natural(ized), unifying discourse of ‘nation,’ ‘peoples,’ or authentic ‘folk’ tradition, those embedded myths of culture’s particularity, cannot be readily referenced. The great, though unsettling, advantage of this position is that it makes you increasingly aware of the construction of culture and the invention of tradition.

(Bhabha The Location 172)

Detalles de estos individuos ex-céntricos son, por ejemplo, que se quejen del frío que hace en Agosto en Edimburgo en vez de intentar ocultarlo (Welsh Trainspotting 4); que critiquen el festival de artes escénicas por el que se conoce mundialmente a la ciudad, tachándolo de escaparate para la diversión de turistas ricos sin sentido de la calidad (Welsh Trainspotting

28-29). Asimismo, calles emblemáticas como Princes Street, Rose Street, the Royal Mile o Charlotte Square se desprecian por la aglomeración turística (casi plaga) que soportan, nuevos colonos estivales. El retrato de Welsh proviene de Leith, la zona más ex-céntrica de Edimburgo, por varios factores: la marginalidad de sus habitantes, la pobreza del paisaje y la adhesión de este municipio a la ciudad de forma no voluntaria: “the world according to Welsh is a place of unemployment, giro schemes, scruffiness, alcoholism, violence, drugs, prostitution” (Morace 46). Leith es, por tanto, el Otro dentro del Otro.

La singularidad de Edimburgo va más allá porque sus habitantes escoceses se sienten colonizados por los ingleses, pero como parte de Gran Bretaña—símbolo del Primer Mundo—esta ciudad ha visto cómo se desarrollaba el fenómeno de la inmigración con población procedente del Segundo y Tercer Mundo; en particular, del asentamiento de antiguas colonias británicas como India o Pakistán.¹⁸ Ha sido el efecto *boomerang* por haber colonizado su cultura previamente. En este sentido, los típicos *hooligans* hacen su aparición de pasada en la resaca de fin de año, insultando a una indefensa mujer pakistaní con dos hijos (Welsh Trainspotting 49-50). Atacan al Otro que consideran más débil por la impotencia que sienten al verse invadidos por individuos aún más ex-céntricos que ellos, comparados con animales irracionales sin civilizar (lo propuesto por los ingleses en un principio). Para la pakistaní, los escoceses ebrios son todos iguales, en el sentido negativo, por puro miedo a un ataque verbal o físico. Por tanto, la integración es inexistente, pero es aquí donde obviamente se desmiente la dicotomía *nature/culture* ya que todo se adscribe a la cultura.

En suma, Trainspotting ofrece una gran variedad de registros si se plantea como novedosa novela postcolonial, quizá aún más imbricados que las propuestas ofrecidas hasta el momento en esta tesis a causa de una búsqueda de orígenes más compleja (lo que no quiere decir que esta búsqueda haya tenido sus frutos). No en balde, se trata del planteamiento y estudio de

¹⁸ Estado que formaba parte de la India y a su vez se independizó de la misma una vez ésta se independizó de

Escocia como colonia interna del Imperio Británico, al tiempo que partícipe activo de sus posteriores conquistas allende los mares; de ahí la esquizofrenia ideológica que sufren los personajes de Trainspotting, que achacan su futuro incierto a la negación de un pasado propio cuando oficialmente poseen los mismos derechos que los ingleses en el presente.

Gran Bretaña.

2.3.2. SEXO, DROGAS Y *BRITPOP*: EL TRAINSPOTTING DE DANNY BOYLE

Trainspotting se estrenó en 1996 con un gran éxito en toda Europa, especialmente en el Reino Unido. El impacto de la película, mucho más avasallador que el de la novela, y su influencia posterior como impulsora en parte del término *Cool Britannia*¹ se traduce en el eslogan para el lanzamiento de la versión definitiva en DVD: “Choose the best British film of the decade.” Esta imagen contemporánea se opone a la tradición británica reconocida como *heritage movies*, de la que ya se vio un ejemplo *sui generis* con The Remains of the Day. Sin embargo, una y otra tendencia se nutren de actores intercambiables. Dio la coincidencia aquel año de que películas tan distintas de Trainspotting como Emma (1996) y Sense and Sensibility (1995) coincidieran en la cartelera de algunos países; no obstante, dos actores aparecían simultáneamente en Trainspotting y Emma: “James Cosmo, who plays Renton’s father in the first picture, is Mr. Weston here. Ewan McGregor, who plays Renton, is Frank Churchill in the Austen film. In both films McGregor has to contend with a familiar role: the smack addict in the first and in Austen the robustious romantic figure comparable to John Willoughby in Sense and Sensibility—he comes in with dash, then proves a temptation to the heroine but is an eventual disappointment” (Kauffmann “Scotland” n. p.). Ambos personajes son, según Kauffmann, arquetipos en la filmografía británica, por lo que puede decirse que esta doble vertiente ha estado siempre presente en el cine británico.

A pesar de utilizar actores recurrentes, Derek Paget acierta en dividir al público británico entre “Janespotters and trainspotters” (128) tomando como antecedente un artículo escrito por Martin Wroe titulado “Two films that define the sensibilities of the nation” (128) comparando el tipo de público que había acudido a ver Trainspotting con el de Sense and Sensibility, estrenadas el mismo día en el Reino Unido (23 de Febrero de 1996). Dos

¹ Este término se refiere al renacimiento en los años noventa de la escena cultural en Gran Bretaña, sobre todo

generaciones británicas, o incluso identidades, se oponían de esta manera al tomar partido por una u otra película:

Their divided condition was marked out by age, gender and class, as well as taste. If Sense and Sensibility was in part a nostalgic harking-back to the imagined elegance and civilization of a former period (always provided you ignored the very tiny fraction encountered in Austen's novel), Trainspotting acknowledged the underbelly of Heritage Britain, observable to anyone daring to venture beyond the tourist sites of British cities. It focused on a social group marginalized in almost all senses, and its drug-taking 'schemies' from the Edinburgh estates became metonymic of young, ghettoized and dispossessed city-dwellers everywhere. (129)

Como alternativa a la recreación nostálgica del pasado imperialista como centro del mundo, tan presente en la película The Remains of the Day, la filmografía británica había ofrecido el realismo social deprimente de Ken Loach o Mike Leigh, pero ambas tendencias iban dirigidas a un público adulto. Tras varias décadas en las que la juventud británica se había enarbolado como modelo de innovación y transgresión a través de la música, la moda, la literatura o el cine, ésta vio que su energía en los ochenta y noventa quedaba tipificada por la moralidad y tamizada por el tono deprimente que caracterizó la época de Thatcher en el cine. He ahí la nueva opción que surge con Trainspotting al trasladar la marginalidad del entorno descrito por Welsh a través de la puesta en escena de la vitalidad de sus personajes. Un punto a favor del éxito de la película fue su base subversiva con respecto a ambas tendencias mayoritarias en el cine británico; es decir, la juventud británica respondía con su rebeldía al encorsetamiento de supuestos valores milenarios y reivindicaciones sociales—caducas desde el *Free Cinema*—que no transmitían la evolución de las subculturas urbanas (con sus dichas y desdichas) desde un punto de vista interno.

He aquí la clave de la lectura de la película Trainspotting, el hecho de que el texto literario

de Welsh y el cinematográfico de Boyle recurran a diferentes antecedentes. Por otra parte, la novela estaba constituida por episodios breves que podrían compararse con cortometrajes o incluso viñetas de un tebeo. Boyle optó por inspirarse en esa vertiente y partir de su propia herencia visual. Julia Hallam trata las características en común que películas como Trainspotting (1996), Brassed Off (1996) o The Full Monty (1997) tenían, al distanciarse de la tradición cinematográfica británica:

These productions share a similar range of thematic preoccupations, projecting critical images of contemporary life in post-Thatcherite Britain to international audiences. The films reflect the increasing eclecticism of British film style as it evolved during the 1980s, drawing on a range of codes and conventions associated with European and American independent traditions, television drama, documentary practice, art cinema, advertising and music video, as well as home-grown and Hollywood genres. Although formally and aesthetically diverse, these films all foreground a sense of place in their use of location shooting and vernacular dialogue. They also deal with themes of masculine anxiety and alienation through the economic disenfranchisement and consequent social impotence of their male characters. The issue of unemployment and its effects is, however, treated very differently from film to film. (266)

Así, Martin Stollery explica que en el traslado de Renton de Edimburgo a Londres en la película no se especifican en absoluto los problemas que tuvo para lograr empleo y conseguir ser un pseudo-burgués (8). De esta reflexión se deduce la desconexión brutal que existe entre la novela y la subsecuente película, ya que en la primera sí se explican las vivencias de Renton.

En Trainspotting no se adopta el tono pesimista de Loach o Leigh en Riff-Raff (1990) o Raining Stones (1993), y que sigue vigente hoy en día con Sweet Sixteen (2002) o Vera Drake (2004), pero tampoco se siguen los preceptos del cine que siempre se ha exportado al

resto del mundo con el sello de “genuinamente británico” al ofrecer la cara amable de Gran Bretaña que los turistas esperan, cliché tras cliché: “the view, through yuppie eyes, in the British-museum tradition of Alexander Korda, that gets the most international publicity in movies like Four Weddings and a Funeral (1994), Sense and Sensibility (1995), and Emma (1996)--all of them, not by chance, concerned with young women in their hunt for rich husbands” (Cardullo n. p.). Obviamente, esta visión procede de Jane Austen y continuaría con la literatura victoriana, cuyo peso cultural Welsh intentó demoler también. Asimismo, estos clichés se refieren a Inglaterra como cuna de la civilización con comedias o dramas de época románticos, con lo que omiten hechos y situaciones perjudiciales para el mantenimiento de una imagen inmaculada de la sociedad e Historia inglesas. Ni Gales ni Escocia coincidían con esta imagen almidonada.

Es cierto que Trainspotting se ocupa de un sector particular, pero las necesidades de la juventud en general por ver plasmadas otras verdades aparte de la asentada histórica y moralmente hicieron de esta película un auténtico fenómeno cultural extensible a toda una generación: “Trainspotting was now a novel, a play, a film, a soundtrack (double platinum, plus spinoff comprising `music from the film and more,’ i. e., *not* from the film), spoken-word cassette, posters, tee-shirts . . . By November there was also a boxed-set that included video, eight deleted scenes, interviews, sunglasses and lighter” (Morace 80-81). Es el texto el que se iconizó a través de múltiples vías de expresión, luego el medio quedó en un segundo plano.²

Janespotters y *trainspotters*, academicistas y transgresores, comparten la procedencia literaria de las películas a cuyas líneas se adscriben, pero en el caso de Trainspotting el hecho

² Trainspotting queda como ejemplo característico de texto escribible. Prueba de ello es que la película se convirtiera en un monstruo del marketing vendido como objeto de culto que atesorar en masa a causa de la necesidad de crear una nueva etiqueta para cada nueva generación de consumistas, esta vez dentro de la etiqueta *Cool Britannia* (Catterall and Wells 207).

de que la novela sea coetánea a los cineastas y que además formara parte del sector literario más *underground*—esto es, no aceptado por el canon de aquellos años—ofreció al equipo formado por el guionista John Hodge, el director Danny Boyle y el productor Andrew McDonald libertad suficiente como para reelaborar el hipotexto en sus propios términos e incluso propulsar su evolución. Welsh no era, ni es, un autor clásico, y esto conlleva que su posición en la jerarquía literaria sea baja, rozando lo inexistente, por lo que la comparación de su adaptación a la pantalla no supondría una avalancha de críticas desprestigiándola como sucedáneo fallido. En verdad, el guionista de la película declaró que Trainspotting no era en realidad una novela, sino una lectura vernácula (Finney 175). Con esto, Hodge probablemente se refiere a la consideración de Welsh dentro del canon literario tradicional.

El mismo Welsh apareció en la película en un cameo como Mikey Forrester, el camello que le ofrece a Renton supositorios de opio en vez de una dosis de heroína, con lo que subrepticamente se estaba cortando su libertad de expresión, como él mismo manifestaba en una entrevista con motivo de la publicación del guión: “It stops the author from criticizing the film because you can’t say, ‘Oh, my God, they’ve ruined my book!’ because you’ve been a part of the whole process and you’ve joined in” (Hodge 119). Sin embargo, su intención parecía la contraria en un principio: “The more transformation the better from my point of view. People go on about a ‘faithful interpretation,’ but you can’t have a faithful interpretation of something; you can maybe have it in spirit, but it’s going to change as it moves into a different medium” (Hodge 118). La noción de autor desaparece de esta manera. Según Martin Stollery, para Welsh la película fue un remix de su novela (10). A pesar de su aprobación, Welsh no pudo resistir la tentación de escribir el guión de su novela The Acid House (1998) para intentar imponer su sello, incluso en el texto cinematográfico. Aunque oficialmente Welsh aceptó el hipertexto de su hipotexto, lo cierto es que la visión de otros creadores le disgustó por no coincidir con la suya: “I wanted to do a movie that was a bit

more hard-core. I wanted to make less of a stylized pop video and more of a rock-and-roll art film where everyone was a bit dotty, badly dressed and on the out” (Bahr 25). Welsh, por tanto, es un lector más que se aproxima a las adaptaciones con recelo.

La moda por la película se inició un año después del estreno de Rob Roy (1995)³ y, sobre todo, tras el éxito mundial de Braveheart (1995), que trataba la figura épica de William Wallace como fundador del nacionalismo escocés. Esta producción hollywoodense la protagonizó, co-produjo y dirigió Mel Gibson, con todo lo que su figura conlleva. Por ejemplo, su acento escocés dejaba mucho que desear, sobre todo cada vez que mantenía un diálogo con un nativo escocés⁴ y gran parte de las localizaciones se acabaron rodando en Irlanda por abaratamiento de costes. El resultado fue que la película mostraba a un honorable superhéroe épico que sucumbió por su pureza de intenciones, dando lugar a un cliché más dentro de la cultura de machos escocesa.⁵ Por tanto, Braveheart cumple para el nacionalismo escocés la misma función que los *heritage films* para el inglés, representando la fábula de buenos y malos como escoceses e ingleses. Involuntariamente, estas películas supusieron una plataforma de lanzamiento para la sátira de la película Trainspotting, lo mismo que el merchandising del pasado glorioso escocés o la propaganda nacionalista en política lo hicieron para la novela. Fue una feliz coincidencia que impulsó una atmósfera similar, o cuando menos comprensible para el público de las salas. Así, la película ataca los valores patrióticos románticos definidos como *tartanry*, que tanto ensalzaban Rob Roy y Braveheart.

También se desconstruye la noción de *Clydesideism*⁶ con la ridiculización del personaje de

³ Supuesta producción escocesa sobre el héroe escocés de la novela histórica homónima de Sir Walter Scott pero con un protagonista irlandés y una co-protagonista estadounidense.

⁴ Coincidencia es que Peter Mullan y James Cosmo aparezcan en Braveheart y en Trainspotting, en este caso, como Swanney y el padre de Renton, respectivamente.

⁵ La idealización de lo celta como origen primitivo y verdadero de Escocia en esta película se ha aprovechado al máximo en las tiendas de *souvenirs* de Edimburgo o Stirling, donde a los pies del monumento a Wallace se ha colocado una estatua con los rasgos de Gibson directamente como reclamo turístico.

⁶ La exaltación de la masculinidad ruda e hiperviolenta asignada al adulto de clase obrera de Glasgow.

Begbie (Stollery 66-68).

El equipo de cineastas que adquirió los derechos para la adaptación había obtenido un gran éxito en 1995, el año anterior, con Shallow Grave: la historia de dos compañeros de piso en Edimburgo que se encuentran con su tercer compañero muerto junto a un maletín lleno de dinero. Dentro del *ranking* de producciones escocesas (aunque sólo sea por la temática), Trainspotting ocupa el cuarto lugar en dos años escasos tras Rob Roy, Braveheart y Shallow Grave: “Trainspotting . . . took political nationalism, consolidated by the establishment of the Scottish Parliament in 1998” (Smith Trainspotting 9). En verdad, la película iba dirigida al público británico por sus localismos tan acentuados,⁷ y probablemente sea ése el motivo por el que el título permaneció tal cual sin que en momento alguno se explicara su significado, ya que en Gran Bretaña esta práctica estaba extendida desde hacía tiempo entre la juventud. Es más, *trainspotter* se había transformado en sinónimo de persona aburrida que recoge datos inútiles como pasatiempo, con lo que las vidas de los personajes se analizaban desde un primer momento desde esta óptica. Fue fuera de Gran Bretaña donde la confusión surgió, al no entender el protagonismo de trenes que iban y venían y el sonido del traqueteo de un tren y de una sirena acompañando al título. El empeño en mantener el título se considera tributo al texto de Welsh, cuyo nombre se menciona en los títulos de crédito antes que ningún miembro del equipo de la película: “Trainspotting. Based on a novel by Irvine Welsh” (Trainspotting n. p.). En este sentido, la película mantenía aparentemente la misma naturaleza localista que la novela, lo que hizo sorprendente su éxito mundial. Karen Lury explica este éxito debido a la globalización: “it [Trainspotting] was not about its apparent subject matter—British youth—but was made to appeal to the youth of a global, hybrid culture, where the ambivalent play, negotiation and celebration of the commodity was unavoidable in the making and understanding of identity” (107). Así, en el extranjero la película quedó como retrato de la realidad juvenil

⁷ Excepto Johnny Lee Miller, que es inglés, los demás actores son escoceses.

urbana.

Los peinados, vestuario, música, pubs, paisajes, costumbres y actitudes eran netamente británicos, y además allí se pudo apreciar la versión original al completo,⁸ es decir, la que contenía acento escocés rayando la incompreensión, como ocurre con el personaje de Begbie (al igual que sucedía en la novela). Esto es evidente desde la primera escena con la voz en *off* de Ewan McGregor seguida de la presentación de los demás personajes--Begbie, Tommy, Spud y Sick Boy-- todos ellos con muletillas, expresiones y vocabulario provenientes de registros lingüísticos diversos. Se utilizan subtítulos en esta versión en una secuencia concreta, pero el motivo es bien distinto del lingüístico: se intenta recrear la incompreensión acústica al intentar mantener una conversación Spud y Tommy en una discoteca. No es éste el epicentro de la película, ya que el vertiginoso ritmo del metraje hace imposible que el espectador asimile el martilleante sonido del acento escocés.⁹ Especial atención merece la escena en la que aparece el paisaje de las Highlands—al igual que en la secuencia introductoria de Braveheart—con un efecto claro de oposición *nature/culture*, ya que a los pies de la montaña se sobreimpresionan las cabezas de los cuatro urbanitas (todos excepto Begbie) como si fueran espectadores de una película, tres de los cuales, además, llegan bebiendo alcohol y con ropa de calle, esto es, expresando la inutilidad de la naturaleza escocesa en sus vidas. Es en este momento cuando Renton pronuncia su discurso sobre la bajeza de la identidad escocesa, donde dictamina que han sido colonizados por inútiles.

Resulta algo casi anecdótico que la película se sitúe precisamente en Edimburgo, ya que las localizaciones en esta ciudad se reducen a la escena de la persecución en Princes Street, y hay que permanecer atento para identificar la calle. En realidad, la mayor parte de la película se

⁸ Como indica Murray Smith, el estreno en Estados Unidos hizo que varias partes de la voz en *off* se volvieran a grabar haciéndolas más comprensibles (22).

⁹ Otros detalles localistas son las camisetas del equipo de fútbol de Edimburgo, los *Hibernians*, que Begbie y Spud llevan en el partido de fútbol que juegan al principio, aunque la iconografía no es exacta, ya que un seguidor de este equipo nunca llevaría zapatillas de deporte de color púrpura, como hace Renton.

rodó en interiores y en localizaciones de Glasgow¹⁰ por responder más a la imagen retratada en la novela, ya que Edimburgo estaba experimentando un resurgir económico en aquellos momentos. Además, el guión se publicó en inglés estándar, con lo que la argumentación dialectal de Welsh desaparece. En resumidas cuentas, la reivindicación de Escocia no entra en las prioridades de la película, sino que constituye la coyuntura apropiada para desarrollar una historia sobre la juventud de finales de la década de los ochenta y principios de los noventa.

En realidad, una de las bases de la película fue la atemporalidad que presentaba en oposición al discurso tan centrado en la etapa Thatcher de la novela; es más, si se eliminan las referencias musicales a Iggy Pop y Lou Reed (igualmente atemporales, por otro lado), no existen indicadores de tiempo irrefutables; la ropa y los peinados, por ejemplo, seguían de moda en el 2004. Las situaciones que se vivían podían extrapolarse a cualquier ciudad industrial británica, no sólo Edimburgo. Boyle no ofrece diferencias excluyentes entre escoceses e ingleses, más bien forman un todo criticable.¹¹ En verdad, la única referencia explícita a la época de Thatcher (todo lo contrario a la novela) la hace Renton al decir al llegar a Londres que no existe la noción de sociedad y que, en caso afirmativo, él no tendría nada que ver con ello.¹² Por lo demás, no existe sentido cierto de un pasado, como tampoco lo existe de un futuro, sino que el nihilismo se extiende por todo el metraje.

Por último, Boyle elabora un montaje con imágenes turísticas de Londres que muestran a la vez el maravilloso caos de la ciudad, pero también la falsedad de la noción de prosperidad que ofrece.¹³ Las acotaciones de Hodge son aclaratorias respecto a la reconstrucción de un

¹⁰ El detalle de la discoteca “Volcano” es revelador por ser bastante conocida en su momento.

¹¹ El fútbol no entendido como deporte, sino como forma de vida (teniendo un orgasmo, Renton compara el placer que está sintiendo con el gol que Escocia marcó a Holanda en 1978, y en los partidos que juegan se muestran o pusilánimes por la heroína o ávidos por hacer trampas); los pubs como lugar de encuentro donde beber cerveza sin parar; el primer plano nauseabundo del tradicional desayuno inglés; la evolución de las bandas británicas hasta llegar al *Britpop*; o directamente las tendencias en drogas en el país, que pasan de la heroína al *speed* y al éxtasis en las fiestas *rave*, donde todos llevan botellas de agua.

¹² Según Martin Stollery, ésta es una alusión a una afirmación famosa de Margaret Thatcher: “There is no such thing as society. There are only individual men and women, and there are families” (58).

¹³ El bloque de apartamentos al que se traslada Renton o su nuevo empleo como agente inmobiliario fraudulento

Londres ficticio como icono de la globalización con el que se comercia: “A contemporary retake of all those ‘Swinging London’ montages: Red Routemaster/Trafalgar Square/Big Ben/Royalty/City agents in suits/Chelsea ladies/fashion victims/Piccadilly Circus at night. Intercut with close-ups of classic street names on a street map (all the ones made famous by Monopoly)” (76). La película *Trainspotting* apuesta por la globalización como artefacto humano contemporáneo, mientras que la novela hace del localismo su buque insignia.

El lenguaje cinematográfico con el que este público joven estaba familiarizado era con el del videoclip¹⁴ y con el de la publicidad, donde cada historia se relata en veinte o, como mucho, treinta segundos. La capacidad de acumulación instantánea de información que este público poseía era tal que en una sola secuencia se abren tres líneas narrativas distintas en una serie de cajas chinas: en un pub Begbie cuenta la historia de su impresionante jugada de billar (*flashback* subjetivo a ese momento), al volver al presente del pub la voz en *off* de Renton afirma con la imagen congelada que días después Tommy le contó lo que realmente había sucedido (*flashforward* de Tommy en su piso levantando pesas a la vez que contando la verdad, por tanto, otro *flashback*). Mientras cuenta su historia, Renton descubre una cinta de vídeo doméstico titulada “Tommy + Lizzy Vol. 1,” y al terminar su relato en imágenes vemos de vuelta a Renton en el piso de Tommy pidiendo prestada una cinta titulada “100 Great Goals,” incidente que para el público joven implica el intercambio secreto de cintas. Por último, la línea narrativa vuelve al pub, y entonces la imagen se vuelve a congelar cuando Begbie lanza una jarra de cerveza al vacío. Estamos ante una narración comprimida realizada con la misma economía que la publicidad en la que no se ha respetado la unidad de acción, espacio o siquiera narrador.

Boyle escogió un ritmo narrativo efervescente, lleno de elipsis en noventa y tres minutos de

dan buena cuenta de ello.

¹⁴ Con talentos que pasaron o han pasado al largometraje como David Fincher, Michel Gondry o Alex Proyas.

metraje, con un montaje típico de videoclip con canción incluida¹⁵ para expresar la vida al límite que llevan los personajes, para lo que además seleccionó--por el ansia de experimentación vital de los personajes—piruetas de cámara que incrementaban la aceleración con la que se producían las (des)venturas de los jóvenes por efecto de las drogas. No existe armonía en el movimiento, sino aceleración o deceleración con tomas rápidas y congeladas que componen puntos de inflexión en la dinámica reflexiva de la película (Smith *Trainspotting* 79), reflejo visual del incesante ritmo lleno de altibajos que Renton sufre en búsqueda de una dosis de droga. Del mismo modo que éste consume su dosis, los espectadores son, además de testigos, consumidores de la adrenalina que desprende la película como droga de diseño. Como indica Bonnie Blackwell: “the central character is . . . the ideal consumer of his own movie” (5). En esencia, la película no trata de los efectos de las drogas, sino de la energía vital que desprende la juventud que hace que quieran experimentar con las drogas.

Quizá lo que más molestó de esta técnica fue que era típica del cine estadounidense, no sólo de Tarantino,¹⁶ Scorsese o de Palma, sino que se aludía directamente a Stanley Kubrick o al Orson Welles más barroco. Se recicla la vitalidad de este cine pero aplicándola a una situación existencial muy europea: “the international marketability of an art film like Trainspotting depends to a large degree on the ‘exoticism’ of its regional and local character.

In effect, the film conjoins these local elements with American allusions and an international style” (Smith *Trainspotting* 24). Así, se obtiene una distorsión distanciadora entre contenido (deprimente realismo social europeo) y forma (vigorosa narración estadounidense) que impacta sobremanera, aunque es éste precisamente el efecto revulsivo que Boyle y su equipo

¹⁵Todavía en 2004 se empleó la canción “2:1” de Elastica para una campaña publicitaria.

¹⁶ Entonces tan de moda por Pulp Fiction (1994), en la que se trataban con humor las fechorías de *gangsters* de poca monta.

buscaban.¹⁷

Debe incidirse en que la estructura de la novela debía mucho al cortometraje por tratarse de una gran variedad de historias que estaban más o menos relacionadas entre sí como si de un puzzle de montaje se tratara. También esta narrativa apuesta por un ritmo acelerado aunque no fácil de digerir. En cualquier caso, al equipo productor le preocupaba que se remitiera demasiado a la novela, por lo que puso un gran empeño en diseñar un sello reconocible para la película por motivos obviamente económicos, esto es, al alcance de un mayor público no necesariamente en contacto con el texto literario (Finney 175).

La necesidad de aportar unidad a las narraciones dispersas de la novela hicieron que el guionista otorgara mucho más protagonismo a Renton a través de sus aventuras (asignadas a él y procedentes de la fuente literaria) y, sobre todo, de su voz en *off*. Renton se erige en el narrador que controla y restringe el conocimiento del espectador al ser parte activa o pasiva de casi cada secuencia, por lo que éste no se siente superior a aquél en ningún momento, potenciándose de esta manera la subjetividad del visionado y, en última instancia, un individualismo muy determinista (Stollery 20). A través de esta voz narrativa y de las canciones, el montaje adquiere cohesión, por muy variopintas que sean las escenas temática y estilísticamente.

Se ha relacionado Trainspotting muchas veces con la MTV por la exacta conexión que se establecía entre cada escena y una canción en particular: “Lust for Life” con la escena de la persecución, “Atomic” con Diane, “Born Slippy” con el final, “Find the Feeling” con la llegada a Londres. Sin embargo, su enfoque era aún más conciso, el de la publicidad. La campaña que se diseñó para lanzar la película fue impactante, y tan agresiva que transformó la manera suave de ver el consumismo: llamar al consumismo a través de su denuncia. En oposición a la novela, la película se convirtió en una marca de consumo en sí misma, es decir,

¹⁷ Por ejemplo, el inicio de la película es la persecución por la calle de Renton y Spud, a los que se les va

el marketing y el marcado estilo visual fagocitaron el mensaje al ser demasiado golosos.

La película Trainspotting posee un equilibrio perfecto entre realismo social y surrealismo individual, condiciones adversas y recursos imaginativos. Welsh incide en que no deseaba ver un sucedáneo de Ken Loach: “I don’t think we need another Ken Loach. I would have been disappointed if it had been a kind of worthy piece of social realism. I think there’s more to it than that. It’s about the culture and the lifestyle in a non-judgemental way. . . . To see it as just a kind of reaction to social oppression, to social circumstances, is to rip some of the soul out of it and to make the characters into victims” (“Afterword” 118-19). Para Welsh, sus personajes simplemente se salen de lo que la sociedad de fin de siglo puede abarcar, buscan una alternativa no reseñada, y por ello ni a Welsh ni a Boyle les dan lástima, sino que respetan su decisión. En cualquier caso, las expectativas de la adaptación de una novela tan dura, pero a la vez tan hilarante, se rompieron por no ceñirse a estructuras asentadas.

Tampoco la novela lo hacía:

As a film emerging from a self-consciously nationalist context, based on a cult novel, and supported financially by Channel Four, one might have expected Trainspotting to be a typical piece of art cinema: sober, slowly paced, ostentatiously high-brow, ‘challenging,’ directed to a relatively small audience. Trainspotting overturns most of these expectations, beginning with the level of its commercial success. (Smith Trainspotting 9)

La película se deshace de retratos anteriores de la clase obrera en Gran Bretaña, típicos del *free cinema* de los años sesenta. Ya no existe una unión política desde la que reivindicar derechos laborales, sino un individualismo que explora la marginalización y estancamiento existencial de estas personas. Como indica Julia Hallam, la identidad de la clase obrera se re-imagina en términos de consumismo (261).

Por otro lado, tenemos un realismo social atroz por lo escatológico, grotesco y explícito de sus imágenes (que nunca llega a los extremos de la novela, probablemente debido a cierta censura moral por mucho que el guionista insista en que esto no sucedió [Finney 176].¹⁸ Con todo, el leitmotiv más espeluznante es el de presentar a la sociedad cotidiana, la accesible para todos, como generadora de drogadictos mecanizados para su mejor control. La droga está por todas partes en nuestras vidas, y la única diferencia entre ambos grupos estaría en la rebeldía de utilizar contra el sistema estos métodos de sometimiento en su propio beneficio:

Swanney taught us to adore and respect the National Health Service, for it was the source of much of our gear. We stole drugs, we stole prescriptions, or bought them, sold them, swapped them, forged them, photocopied them or traded them with cancer victims, alcoholics, old age pensioners, AIDS patients, epileptics and bored housewives. We took morphine, diamorphine, sodium amytal dextrpropoxyphene, dextromoramide chlormethiazole. The streets are awash with drugs that you can have for unhappiness and pain, and took them all. Fuck it, we would have injected Vitamin C if only they'd made it illegal. (Hodge 51)

Renton califica a su propia madre de drogadicta porque está enganchada al Valium, claro que matiza que, en el caso de depresión o ataques de ansiedad, esta adicción está plenamente aceptada socialmente. De este nihilismo surge la reescritura del tono lúdico que se emplea en

¹⁸ Excepto la casa de Diane, de estilo georgiano por pertenecer a una familia acomodada, todas las casas y pisos tienen un aspecto sucio, sin luz ni mobiliario; el piso de Tommy antes y después de contraer el VIH, convertido en un estercolero con un *graffitti* en la puerta, que dice *scum*; las innumerables escenas en las que los personajes se inyectan droga siguiendo todo el procedimiento técnico y clínico, conociendo la aberración general de los espectadores por las agujas (irónico es que Renton sólo se queje del pinchazo cuando le van a extraer sangre para un análisis, con lo que se evidencia el carácter de bien de consumo de la heroína); Renton estreñado en medio de la calle acude a una casa de apuestas llena de ancianos que lo miran descaradamente (o así lo percibe Renton, ya que el ángulo que se toma es de un primer plano con lente de aumento que casi desfigura las caras) mientras él busca el servicio, que resulta ser “The worst toilet in Scotland” (*Trainspotting* n. p.) por la suciedad y humedad que hay; las imágenes de euforia que provocan los estupefactos se disuelven en los gritos ensordecedores de Allison al morir su bebé por negligencia (tan sano aparentemente); el deterioro físico de Tommy—que al principio tiene apariencia de chico de playa californiano que levanta pesas y lleva una vida sana—al contraer el VIH y más tarde su muerte de toxoplasmosis (infección por las heces de gato); la sobredosis de heroína que deja a Renton al borde de la muerte en una sala de urgencias, incidente que remite a Uma Thurman en *Pulp Fiction* sin las connotaciones humorísticas.

la primera escena, la de la persecución por Princes Street, ya que se repite de forma casi exacta la planificación, exceptuando la inserción del contracampo de la cara asustada del conductor que frena en seco para no atropellar a Renton, que ahora no parece reír de divertimento sino por puro desquicie. La banda sonora sí ha cambiado, ahora es “Sing” de Blur, una canción nihilista con base repetitiva para transmitir nulidad rutinaria. También la narración en voz en *off* ha cambiado su contenido, ya que en este caso sabe el espectador que Renton y los demás han robado material de unos almacenes por rabia e impotencia tras conocer la muerte del bebé de Allison--otra heroinómana--probablemente por muerte súbita, aunque no se descarta la negligencia:

Our only response was to keep on going and fuck everything. Pile misery upon misery, heap it up on a spoon and dissolve it with a drop of bile, then squirt it into a stinking purulent vein and do it all over again. Keep on going: getting up, going out, robbing, stealing, fucking people over, propelling ourselves with longing towards the day it would all go wrong . . . Because no matter how much you stash or how much you steal, you never have enough. No matter how often you go out and rob and fuck people over, you always need to get up and do it all again. (Hodge 56-57)

Tal es la negatividad que se impregna que ni siquiera la madre del bebé toma la determinación de dejar las drogas; todo lo contrario, su primera reacción es pedir que le preparen una dosis para diluir en ella toda noción de realidad, desapareciendo así la responsabilidad.

Con todo, entre tanto ambiente depresivo Boyle opta por mostrar el universo interior de sus personajes con imágenes. La tradición del realismo social es naturalista y, por tanto, determinista en sus aspectos trágicos. El texto se rebela contra esto siguiendo la riqueza lingüística y visual de las ocurrencias dictadas en la novela de Welsh. No existe la predicación, sino una balanza entre dolor y placer. Por ello, los personajes son atractivos para

el público a pesar de su autodestrucción e incluso sus acentos aportan vida y color (Leland and Power n. p.).

Las condiciones sí son escalofriantes, no los personajes, al igual que en la novela. En vez de elegir un estilo documental o *cinema vérité*, esto es, de observación de sus conductas, Boyle y su equipo escogieron adentrarse en la mente de estos marginados sociales para explorar cómo ven ellos el mundo a su alrededor. Nadie es víctima de la pobreza o de la alienación sino que se escoge la heroína como anestesia (aquí sí, no en la novela) que minimice el vacío que la sociedad consumista provoca en ellos. Es más, las primeras palabras de la voz en *off* componen el credo capitalista “Choose life” (Hodge 3-4).

El universo interior ácido se revela en momentos surrealistas que recuerdan a los Monty Python de The Meaning of Life (1983), por ejemplo cuando Renton, sus padres y sus amigos celebran en un pub que no le hayan encarcelado. Allí se siente tan solo rodeado de gente que ante la opresión opta por la evasión, y se marcha. Sale por la puerta de servicio, sube un muro y se tira al vacío, como si fuera una piscina, para aterrizar en cuclillas (cual gimnasta) en el apartamento de Swanney, donde ambos componen una parodia de la relación camarero-cliente equivalente a la de camello-drogadicto ya que la dosis de heroína se trata en términos culinarios:

RENTON. What’s on the menu this evening?

SWANNEY. Your favourite dish.

RENTON. Excellent.

SWANNEY. Your usual table, sir?

RENTON. Why, thank you.

Renton sits on his usual cushion on the floor.

SWANNEY. And would sir care to settle his bill in advance?

RENTON. Stick it on my tab.

SWANNEY. Regret to inform, sir, that your credit limit was reached and breached a long time ago.

RENTON. In that case--

He produces twenty pounds.

SWANNEY. Oh, hard currency, why, sir, that'll do nicely.

He swipes the notes underneath a UV forgery checker.

Can't be too careful when we're dealing with your type, can we?

Renton begins his search for a vein.

Would sir care for a starter? Some garlic bread perhaps?

RENTON. No, thank you. I'll proceed directly to the intravenous injection of hard drugs, please.

SWANNEY. As you wish. (Hodge 60-61)

Renton acabará hundiéndose en el suelo bajo el nivel de la tierra de forma similar al posterior ataúd de Tommy después del funeral, eso sí, rodeado de la comodidad y *glamour* de una alfombra roja.

Como ya se indicaba anteriormente, la característica principal que hace de Trainspotting una película distinta de otras sobre drogadicción como Drugstore Cowboy (1989) es el negrísimo sentido del humor que desprende el texto, tanto más negro cuanto peor la situación. Ahí es perceptible la fuente de la que parte, la novela de Welsh. Notable es la parodia que se realiza del proceso de desintoxicación eligiendo "Habanera" de Carmen (1875) como música no diegética al listado de productos necesarios para el proceso; la intención de Renton parece tan sincera que se asegura de que la puerta esté bien cerrada clavando dos maderos, creando así un momento digno de bricolaje; sin embargo, el tono épico de la ópera se disuelve por completo cuando vemos que Renton ha arrancado los maderos para llamar por teléfono al camello de guardia. El clasicismo de Carmen vuelve con la escena escatológica más

comentada de la película, la del retrete, hasta que Renton se sumerge en el agua. De este modo, la ópera se vacía de significado y queda como significante rellenable de múltiples significados. Aquí, por ejemplo, la danza entre Carmen y su amante se reconstruye como la danza entre Renton y la heroína (Smith *Trainspotting* 71).

Otros ejemplos son que la hipermasculinidad y homosociabilidad, de las que se jacta el violento Begbie, se castiguen proporcionándole un momento “crying game,” es decir, su agresividad se dispara cuando se da cuenta de que está a punto de mantener relaciones sexuales con un travesti a pesar de su homofobia;¹⁹ en la noche de sexo fructífero entre Renton y Diane se intercalan de forma increíblemente elástica escenas de la noche de sexo frustrado de sus amigos con sus novias: ya se han mencionado las circunstancias de Lizzy y Tommy, mientras que Spud duerme en la cama de Gail—la chica con la que ha empezado a salir--cuando ella ha decidido tener sexo con él; las mujeres no creen en príncipes azules, y por ello se han convertido en dueñas de peleles con los que experimentan para obtener más poder:

TOMMY. Six weeks and no sex?

SPUD. I’ve got balls like watermelons, I’m telling you . . .

GAIL. I read it in Cosmopolitan.

LIZZY. It’s an interesting theory.

GAIL. Actually it’s a nightmare. I’ve been desperate for a shag, but watching him suffer was too much fun. You should try it with Tommy.

LIZZY. What, and deny myself the only pleasure I get from him? Did I tell you about my birthday?

GAIL. What happened?

LIZZY. He forgot. Useless motherfucker. (Hodge 30)

¹⁹Mucho más permisivos son los drogadictos al principio de la película, cuando Spud en medio del trance besa a

Según Bonnie Blackwell, Gail actúa según la narrativa de Cosmopolitan, mientras que Diane—la menor que aparenta bastante más edad y con la que Renton tiene sexo--ni siquiera se rige por moldes sociales por muy modernos que éstos pretendan ser. A Allison le inyecta heroína Sick Boy en el brazo en una clara parodia de una escena de sexo, ya que tras la excitación de ella, mientras él la mira perplejo, dice que la heroína es mejor que cualquier pene.

La sociedad normalizada se percibe como gris, mecanizada, de existencia de ultratumba. Se trata de una experiencia subjetiva, del epicentro hacia afuera, por lo que se rechazan moralidades o perspectivas deprimentes. Ellos, simplemente, no se ven así. Para expresar la provocación de los protagonistas contra aquella, se elabora un *collage pop* con múltiples referencias a iconos de la rebeldía de la juventud, en especial a The Beatles.²⁰ Esto se produce no sólo con homenajes puntuales, sino que también la forma copia las películas de Richard Lester con los Beatles:

slow motion and accelerated action; freeze frames and wide angles; jump cuts and zoom shots; a handheld, hurtling camera and wildly imaginative, when not downright

hallucinatory, visual imagery. All of this topped off, in Lester's case, by lots of Beatles songs on the soundtrack together with the offbeat poetry of Liverpudlian English, and in Boyle's case by a pulsating techno-pop score featuring Iggy Pop's "Lust for Life," with support from the thick music of Scottish accents verging on dialect. (Cardullo n. p.)

Otras referencias cinematográficas *pop*—habiéndose mencionado a Tarantino

Sick Boy en la boca y Swanney más tarde le muerde la nariz y casi la boca como si fuera un cachorro.

²⁰ La escena en la que los guardias de seguridad de un comercio persiguen a Renton y a Spud se asemeja a la escena de A Hard Day's Night (1964) donde las *fans* persiguen a los Beatles; justo después de desaparecer un tren de la pantalla aparecen tras las vías los cuatro protagonistas excepto Begbie colocados en la misma posición que los Beatles en la contraportada del disco "Sgt. Pepper's Lonely Club Band;" la escena en la que los cuatro llegan al hotel de Londres recuerda a la portada del disco "Abbey Road;" la escena en la que Renton despierta en el sofá de la casa de Diane y dice hola a alguien que pasa mientras se cubre con una manta hasta la barbilla recuerda a la escena de Help! (1965) en la que a Ringo lo encuentran en el maletero de un coche cubierto con una manta y dice hola entonces.

previamente--son, por ejemplo, el Sean Connery de la saga James Bond,²¹ Montgomery Clift, Lee Marvin, A Clockwork Orange (1971), Taxi Driver (1976), Mean Streets (1973), Once Upon a Time in America (1984). Estas referencias se aplican, al mismo tiempo, al comportamiento de los personajes, en especial a Begbie. Su actuación como individuo que codifica los clichés más básicos de masculinidad en la segunda mitad del siglo XX queda limitada por otros personajes cinematográficos como Paul Newman en The Hustler (1961) cuando juega al billar, diálogos que recuerdan a películas de Scorsese, Leone o el omnipresente Tarantino (Blackwell 13). En sentido inverso, el estilo Trainspotting se percibió en producciones posteriores como Twin Town (1997), The Life of Stuff (1997), Looking After Jo Jo (1998) o Lock, Stock and Two Smoking Barrels (1998) (Smith Trainspotting 84). Aparte de los Beatles y del cine popular, se dan referencias pictóricas: los colores ácidos de Warhol están presentes en lúgubres emplazamientos como el piso de Swanney, que está en ruinas, pero que al mismo tiempo parece acogedor por los colores rojo y verde a lo Francis Bacon de las paredes.²² Finalmente, se llega a hacer alusión a una novela del gurú del Postmodernismo Thomas Pynchon, Gravity's Rainbow (1973), al tomarse de allí la idea del retrete dentro del que Renton bucea a lo documental de Jacques Cousteau; Iggy Pop se convierte en un leitmotiv al aparecer en una conversación entre Spud y Tommy porque éste ha comprado entradas para su concierto en vez de un regalo para su novia, tiene un póster colgado en su piso y, más adelante, Diane lo deforma como Ziggy Pop creyendo que está muerto. Esto indica la aceleración continua de la cultura *pop*, efecto que se transmite físicamente con movimientos de los actores que resultan coreografiados, como cuando Lizzy

²¹ Creándose un vínculo más allá del intertexto, ya que el abuelo de Johnny Lee Miller, el actor que interpreta a Sick Boy, hacía el papel de M en las primeras películas de James Bond.

²² También en las sillas de colores de una habitación agujereada, o en las cortinas de múltiples colores de los pisos de Glasgow que ocupan toda la pantalla cuando Renton se da de pronto cuenta de que ya no está estreñado (esta técnica desaparece al llegar a Londres, de lo que se infiere una cierta aceptación de las convenciones sociales grises); Diane tiene en su cuarto su propio autorretrato warholiano; Sick Boy aparece en varias ocasiones junto a retratos de mujeres desnudas en las paredes. De nuevo, la cultura *pop* hace acto de presencia como fuente de inspiración para la película.

y Gail y Tommy y Spud hablan al unísono en la discoteca:

GAIL and LIZZY. What are you two talking about?

TOMMY and SPUD. Football. What were you talking about?

GAIL and LIZZY. Shopping. (Hodge 31)

Las respuestas en este caso son falsas, asumidas como las correctas según el género.

Trainspotting comparte sus propósitos de centralizar los márgenes de la cultura con el *Britart*, su coetáneo: “the combination of a flashy, self-promotional style; a dark and sometimes grotesque humour, which is nevertheless alive to the unexpected places and ways in which beauty can be found; and an effort to join cult cachet and mainstream success, intelligence and accessibility, complexity and directness” (Smith *Trainspotting* 15). Renton simboliza el individuo que construye una contracultura de los bajos fondos de la sociedad.

El guionista centralizó el protagonismo de la película en él como método más adecuado para adaptar la polifonía de registros en la novela, más estructurado narrativamente que el método coral de Robert Altman en Short Cuts (1993). Boyle, McDonald y Hodge idearon que Ewan McGregor compusiera un personaje encantador y repulsivo a la vez en la línea de Michael Caine en Alfie (1966). El secreto se encuentra en que se divide al personaje de Renton entre el narrador y el personaje. El primero reflexiona con sensibilidad a través de su voz en *off*—es decir, es activo--, mientras que el segundo resulta apático y pasivo en

comparación con sus amigos. Es a través de la ironía que provoca este distanciamiento y de lo creíbles que resultan todos los personajes a pesar de su base caricaturesca²³ que el espectador diferencia entre la decrepitud de sus amigos y las posibilidades de redención de él librándose de su influencia para poder desarrollarse como individuo. En la adolescencia, Renton pudo haber sido un *trainspotter* sin personalidad, como sugiere el hecho de que las paredes de su cuarto en casa de sus padres estén empapeladas de dibujos de locomotoras, pero su

escepticismo le lleva a separarse gradualmente del grupo por desconfiar de todos.

Se siente solo entre la gente, independientemente de si se está drogando en ese momento o no. Cuando supera el síndrome de abstinencia en casa de sus padres lo llevan al bingo con ellos, donde todos llevan un ritmo imparables—por medio de la aceleración técnica del movimiento—en contraste con su quietud: “an island of static misery amidst the frenetic, speeded-up bingo players” (Smith *Trainspotting* 64). La primera vez que confiesa no sentirse incómodo existencialmente, con cierto grado de estabilidad, es cuando se muda a Londres en pleno auge de la extorsión inmobiliaria sin saber nada de sus compañeros de Edimburgo. Renton participa del capitalismo más exacerbado, lo disfruta, he ahí el giro que toma su vida. Cambia una droga por otra, la heroína por el dinero negro: una adicción, en cualquier caso.

No ofrece explicaciones a la decisión de traicionar a sus compañeros robando el dinero del trato con unos traficantes, sino que opta por definirse como una mala persona. No obstante, deja parte del dinero a Spud, lo que indica que sigue manteniendo ciertos valores morales. Además, la caracterización psicótica de Sick Boy y Begbie hace que cualquier traición a su amistad parezca razonable. El plano en el que se percibe la decisión de Renton por deshacerse de su vida hasta el momento es en el que se coloca su rostro tenso en un primer plano y el de Begbie en un segundo plano tras haber agredido salvajemente a un hombre. Otra muestra de su cambio es el detalle de que en el hotel vacía un vaso de whisky y lo llena de agua para bebérsela. En la última escena cruza literal y metafóricamente el puente Waterloo después de recoger su pasaporte, dispuesto a ingresar en la comunidad burguesa:

I'm going to be just like you: the job, the family, the fucking big television, the washing machine, the car, the compact disc and electrical tin opener, good health, low cholesterol, dental insurance, mortgage, starter home, leisurewear, luggage, three-piece suite, DIY, game shows, junk food, children, walks in the park, nine to five, good at

²³ Renton responde a la versión preconcebida de drogadicto famélico cuyo vestuario se había estilizado.

golf, washing the car, choice of sweaters, family Christmas, indexed pension, tax exemption, clearing the gutters, getting by, looking ahead, to the day you die. (Hodge 106)

Al final, Renton decide dar un giro a su vida y seguir el credo consumista de “Choose Life;” dice querer ser ahora como nosotros, final que horripila por las implicaciones de esclavitud de por vida que esta elección implica. En este sentido, el final de la película está en consonancia con la temática *pop* de la globalización de la sociedad consumista como la muerte del individuo. Por el contrario, la novela acaba con Renton huyendo de Escocia para poder realizarse como individuo fuera del nacionalismo opresor, es decir, se trata de un final mucho más positivo, ya que las implicaciones últimas del texto se restringían a lo local, no a lo cultural. El paso definitivo hacia la madurez, según la película, implica el abandono de valores comunitarios en pos de un consumismo voraz que aniquile al individuo.

Una vez más, se ha retratado al Otro; en este caso, el marginado social drogadicto de bajos fondos dentro de una comunidad de por sí ex-céntrica, la escocesa. La adaptación de la novela de Irving Welsh queda como versión más accesible para la aldea global; la cultura *pop* queda reflejada en múltiples formas. Prueba de ello es la plasticidad de la película, que bebe del *pop* warholiano como alternativa al academicismo británico en el cine. El producto resultante fue un planteamiento existencial nihilista, mucho más negativo que el de la novela en el sentido de que no se da escapatoria al sistema (en este caso, no es la situación nacionalista de Escocia sino la consumista a nivel mundial). En conexión con el vibrante *collage* visual que exuda energía distanciadora entre contenido y forma, debe indicarse que el siguiente capítulo explora y distorsiona multitud de referencias *pop* en sus vertientes literarias y cinematográficas con la reinención de géneros que proponen Wild at Heart y Felicia’s Journey, novelas y películas.

3. COLLAGE, PASTICHE Y DEMÁS ELEMENTOS SUBVERSIVOS

La sociedad de finales del siglo XX se ha caracterizado por desarrollarse en un entorno mecanizado, donde todo se fabrica en serie por el abaratamiento de costes. Igualmente, el artista produce artículos que satisfacen la ley de la oferta y la demanda imperantes. El concepto de la creación única ha desaparecido, pues incluso los trabajos de encargo están supeditados a las instrucciones del cliente. El artista ya no es un creador, ni siquiera un artesano, sino un técnico que considera su labor como parte de un mercado industrial que hay que abastecer. Se unen en el Postmodernismo una vez más las características del Arte y la sociedad contemporánea puesto que la cultura de masas está incrementando altamente el nivel de mestizaje entre Arte y sociedad, lo mismo que se rompen las barreras entre géneros, disciplinas e incluso entre lo que siempre se ha considerado territorio absoluto de la élite y lo que se ha desprestigiado como arte popular. En general, se deslegitiman las jerarquías porque todas son, al fin y al cabo, discursos.

El Arte parece haber recurrido a todas sus posibilidades expresivas y se limita a reciclar propuestas anteriores; es más, el Arte es un producto más del consumismo mediático donde todo se compra y se vende: se trata del mercado del Arte, sin reglas ni jerarquías estéticas. Esto puede entenderse como el caos debido a la inexistencia de modelos por los que regirse, pues se ha llegado a un punto en que cualquier cosa puede ser arte. Pero también puede entenderse como la democracia dentro del Arte por el hecho de que éste ya no se divide en géneros superiores e inferiores—serie A, B e incluso Z—sino que el artista puede disponer de todos los medios a su alcance sin que por ello se denoste su obra. En este sentido, el Postmodernismo sí supone un paso nuevo en la evolución del Arte por la

inclusión de otros géneros y expresiones con los que experimentar.¹ La música rock y pop, el cine y la televisión comenzaron a ser tan respetados como otras formas culturales hasta entonces tildadas de superiores, al mismo tiempo que el cénit intocable asumía estilos propios de la cultura popular.

Una consecuencia de esta ruptura de jerarquías es la aceptación del artista como partícipe de la sociedad de consumo: ejemplos de ello son el *action painting* y el *pop-art*.² Walter Benjamin es muy claro sobre esta cuestión, para él la reproducción mecánica de una obra de arte representa un fenómeno que va más allá de la artesanía, ya que la presencia del original ya no es necesaria para lograr la copia; por tanto, ésta adquiere una identidad independiente hasta el punto de borrar la del original. Es más, éste pierde su estatus de superioridad: “By making many reproductions it substitutes a plurality of copies for a unique existence” (734). De aquí que surjan conceptos como el de *collage* para referirse a la intencionada amalgama de copias con las que puede constituirse un texto, llegando su más o menos claro reconocimiento a provocar un distanciamiento que tiene como objetivo la reinención de las convenciones aludidas para, en bastantes ocasiones, resquebrajarlas.

Otra consecuencia de esta expansión cultural es la absorción por parte del capitalismo de las formas artísticas populares como propias, con lo cual se les da derecho a su explotación como producto manufacturado: “‘Culture’ has expanded, not because of any actual enlargement of opportunities for and varieties of cultural experience, but because of an expansion and diversification of the forms in which

¹ Así, por ejemplo, se abre una nueva fase post-literaria en Literatura.

² El *action painting* es un concepto acuñado por Harold Rosenberg para definir la técnica de Jackson Pollock, que aplicaba la pintura sin proceso intermediario alguno sobre el lienzo en el suelo mediante el procedimiento del goteo. El *pop art* apareció en Gran Bretaña y Estados Unidos a finales de la década de los cincuenta; su principal efecto es el de enfatizar los símbolos del consumismo a través de su plasmación en imágenes.

cultural experience is mediated” (Connor 17). Éste es un factor clave para entender la influencia del capitalismo en la cultura de finales del siglo XX, el hecho de que no es la cultura en sí lo que se ha expandido, sino su mercantilismo como artículo, mercancía, y, por tanto, los intereses ideológicos y económicos que ello conlleva: “images, styles and representations are not the promotional accessories to economic products, they are the products themselves” (Connor 46). Lo económico, lo cultural y lo social en el Postmodernismo se tornan indiscutibles. El Arte se ha incorporado al capitalismo como producto del bienestar. Como indica Hutcheon, ya no existe separación categórica entre arte y vida (A Poetics 7); todo es arte, por lo que la imagen ya no pretende reproducir realidad alguna que exista fuera, sino que se reproduce a sí misma.

De esta homogeneización podría reivindicarse justamente que lo cultural ha perdido su independencia, pero una lectura menos tradicional descubriría que al Arte lo han desterrado de su torre de marfil y ha acabado formando parte de las vidas del pueblo. He aquí “un ataque a su forma institucionalizada y a su papel en la sociedad tal como era percibido y definido, producido, vendido, distribuido y consumido, es decir, al arte separado de la vida cotidiana y a su rol legitimador” (Picó Introducción 32). Por último, el Postmodernismo equipara las fuentes de ambas categorías (arte y sociedad) al denunciar su adhesión a una ideología particular, a una perspectiva nunca neutra en tanto que responde a una construcción humana. Es por esto que los efectos de este arte se asocian irremediamente a lo político por la carga crítica que supone al poder como artefacto que puede desmontarse en cualquier momento (Hutcheon The Politics 3).

Boggs y Pollard argumentan que el cine postmoderno denuncia, mas casi nunca ofrece soluciones; es decir, se despolitizan sus propósitos por muy cargados de pesimismo que vayan: “it offers no exit from the deepening contradictions of post-Fordist capitalism where the prevailing mood is one of fear, anxiety, and powerlessness” (18). Lo que estos autores no parecen tener en consideración es que esta ausencia de propuestas se debe, probablemente, al hastío al que se ha llegado tras el fracaso de sistemas diferentes al capitalismo. Nada ha parecido funcionar excepto el capitalismo, con lo que esta generación se siente descontenta a la vez que reconoce que no existe alternativa que los distancie del sistema.

El elemento paródico se da en todas las manifestaciones artísticas postmodernistas, incluido el cine como un texto más, con el mismo entramado ya mencionado de afiliación consciente al capitalismo, al mismo tiempo que aprovecha su posición dentro del sistema para subvertirlo (Hutcheon The Politics 114): es la paradoja postmoderna, la cual cuestiona toda realidad. Este carácter paródico lo caracteriza Jameson como post-nostálgico en el sentido de que la industria ha convertido el pasado en hábito de consumo prefabricado y listo para ser devorado por la licuadora de géneros primarios y secundarios (Postmodernism 287), aunque no es el caso de las siguientes adaptaciones. Aquí, la narración también se entiende como construcción que necesita de la implicación del espectador/lector/receptor para ser completada.

En suma, la reinención de géneros es una fórmula idónea para desconstruir convenciones literarias, sociales y morales que ya han quedado anquilosadas. Prueba de este desafío son Wild at Heart y Felicia's Journey, textos literarios que consiguen ampliar su alcance discursivo a través de sus adaptaciones.

3.1.1. EL PODER SUBVERSIVO EN WILD AT HEART DE BARRY GIFFORD

Barry Gifford es en sí mismo un autor no sólo marginal, sino incluso invisible para el canon. Su literatura se considera de serie B, menor. A pesar de proceder de Estados Unidos, su obra se aprecia más en el viejo continente, pues él mismo lamenta la disparidad de escenarios en los que realiza lecturas a uno y otro lado del Océano Atlántico: en España, por ejemplo, llena auditorios, mientras que en Estados Unidos se queda en bares (Birnbaum n. p.) . La atracción de los europeos hacia la narrativa de Gifford puede deberse a la subversión que ofrece de los valores estadounidenses por excelencia: decencia, honradez, familia nuclear, progreso y exacerbación por la patria. Exponer vidas cuya base es lo contrario a todas estas ideas con las que se hace propaganda dentro y fuera de sus fronteras debe de molestar a los defensores de ese estilo de vida y llamar la atención de sus detractores. Sin embargo, debe enfatizarse el hecho de que el reconocimiento e interés por sus obras surgió con la adaptación al cine de Wild at Heart (1990).

Según el canon, varias son las características que hacen que un texto se califique como menor:

a work might be subject to depreciation based on quantitative criteria. It is itself too short . . . to warrant designation as a major work; or it has been produced by an author whose complete oeuvre is slim and who has personally, therefore, been deemed of minor importance to the tradition. Alternatively, qualitative factors may conspire to a work's designation as minor: It manifests an experimental style that has not issued in any significant development in literary practice generally, or it belongs to a genre that is itself considered to be a lesser mode of literary expression. (Harper 18)

Según esta clasificación, Wild at Heart no podría considerarse menor por su extensión, puesto que la novela consta de ciento cincuenta y nueve páginas; en cuanto a la obra total del autor, ésta no es breve, ya que los trabajos de Gifford se cuentan por decenas: en poesía destacan, entre otros, Flaubert at Key West, Ghosts No Horse Can Carry, The Boy You Have Always Loved o Coyote Tantras; en obras de teatro tiene Hotel Room Trilogy (1995); en biografías Jack's Book: An Oral Biography of Jack Kerouac (1978) (escrito junto a Lawrence Lee); en ensayos sobre sus películas favoritas está The Devil Thumbs a Ride & Other Unforgettable Films (1988); en guiones se cuentan Lost Highway (1997) (en colaboración con David Lynch), Perdita Durango (1997) (con Álex de la Iglesia) y Hotel Room (1993); en novela, sobresalen The Sinaloe Story, Night People y The Sailor and Lula Novels; la importancia menor de este escritor es relativa, dependiendo del país de que se trate; el estilo no es experimental sino que se compone básicamente de diálogos; queda la última categoría como responsable de que Wild at Heart se encasille como literatura menor: el género de la subversión de otros géneros, ya de por sí tildados éstos de secundarios: novelas sentimentales, detectivescas, *hard-boiled*, *thrillers*, de carretera.

Tal argumento lleva a la noción de que el conocimiento se debe clasificar en géneros preconcebidos, algo de lo que la teoría postmoderna pretende escapar apropiándose de una terminología alternativa como “texto” o “escritura.” Tal como dice Ralph Cohen, con esta apuesta se elimina el concepto de jerarquía, tan prohibitivo para la libertad creativa (13). La transgresión reconoce los límites de los géneros de los que parte para luego subvertirlos. Con esto, la literatura no se homogeneiza sino que se democratiza.

A pesar de tan productiva carrera, Gifford no se estudia, ni tan siquiera analiza, en los manuales al uso de literatura estadounidense. Es más, su obra se encuentra apartada del círculo académico, lo que quiere decir que se encaja con lo ex-céntrico. Nos encontramos aquí con el rasgo postmoderno de la recolocación del espacio designado a las minorías por el canon: “the `recentering´ of the culture´s focus on issues that have always concerned marginalized constituencies” (Harper 4). Existen tantos centros como puntos según el Postmodernismo, los cuales se van turnando en importancia provisionalmente.

Barry Gifford es un autor ecléctico con experiencia en múltiples géneros y disciplinas literarias: comenzó escribiendo canciones y poesía para pasar a ensayos bibliográficos, artículos periodísticos, más tarde darse a conocer como novelista y seguidamente proseguir con drama, guiones cinematográficos, manuales para cinéfilos e incluso ópera. Se podría decir que su estilo surge del *collage* y subversión de varios géneros, creando así conexiones intertextuales que actualizan para nuestra época textos pasados sin juzgar su procedencia alta o baja dentro de su jerarquía literaria.

Wild at Heart se extiende en una serie denominada The Sailor and Lula Novels, compuesta por, además de este primer título, Perdita Durango, Sailor´s Holiday, Sultans of Africa, Consuelo´s Kiss y Bad Day for the Leopard Man; con esto se anula cualquier posibilidad de noción de obra cerrada y conclusa, para dejar paso a la noción abierta de texto. Las series son típicas del género de serie B, del cual Gifford toma ciertos rasgos. Como Jim Thompson y Charles Willeford—a cuya memoria dedica Wild at Heart--, Gifford prueba multitud de géneros y temas; se muestra ecléctico en sus intereses, aunque predomina la temática de la corrupción y el vicio.

Jim Thompson era un escritor de literatura *pulp* con títulos como Bad Boy, Texas by the Tail y Wild Town. En Bad Boy contaba sus pseudo-experiencias de la niñez, como varias excursiones a escondidas con su abuelo para ver espectáculos burlescos en Dallas. Fue su abuelo quien, además, insistió en que debía aprender a fumar puros y a beber whisky como ritos necesarios para alcanzar la madurez. En concreto, hay reminiscencias sobre lo masculino de esta novela en Wild at Heart en el relato que el quasi-detective Johnnie Farragut escribe después de hablar con Marietta sobre la huida de su hija Lula: “My Early Years” trata de un episodio morboso de la infancia del escritor, Farragut, en el que éste mantiene un primer contacto sexual forzado con una doncella de la casa en el que casi se ahoga: “I panicked, I was frightened and tried to pull my head loose, but it was stuck. She had me firmly between her thighs” (Gifford Wild 129). Aparte de novelista, Thompson escribió artículos para revistas sobre crímenes reales y se sintió seducido por el Séptimo Arte—al igual que Gifford--, colaborando con Stanley Kubrick en los guiones de The Killing (1956) y Paths of Glory (1957). Charles Willeford se especializó en novelas sobre delincuencia aunque comenzó su carrera escribiendo porno suave. Su literatura se caracteriza por lo inusual en géneros tan diversos como la novela, poesía, ensayo, guiones originales y adaptados. Parece que Gifford les siguió como modelos literarios.

La presencia de la literatura *pulp* es notable en toda la novela. Por ejemplo, Johnnie almuerza con un amigo suyo escritor de novelas de acción y aventura que ha publicado un libro de bastante éxito en el género titulado Death Chopper. Este libro se vendió bastante en las tiendas de gasolinera, llenas de utensilios, comestibles y consumismo en general: “Ain’t no bookstores left, practically. Buy

you a toothbrush, quart of low-fat, double A batteries, pack of Trojan-enz, TV Guide and a paperback best-seller all in the same run” (Gifford Wild 117).

Parte de esta posición ex-céntrica de sus novelas se refleja en la frialdad con la que se las trata, pues su título más significativo se manipula tan pronto como se conoce: de Death Chopper se pasa a Chopped to Death (Gifford Wild 117). La sacralización de la literatura desaparece; el hábito de leer es tan inusual que Sailor cuenta como anécdota la historia de un amigo suyo presidiario que con casi cuarenta y seis años seguía leyendo libros, mencionando como una de sus pasiones la obra completa de Proust A la recherche du temps perdu (1908-22) de una manera aleatoria, vacía de significado (Gifford Wild 120). Más allá de las equivocaciones de Sailor en su referencia a Proust,¹ el texto de éste aparece como trivial, vano, falto de sentido en un mundo de supervivencia básica como el de Wild at Heart. En este sentido, se margina una lectura tan canónica y supuestamente esencial como la de Proust.

A pesar de la fuerte presencia del mundo literario, mucho más predomina la influencia de la televisión en los protagonistas, con alusiones tan diversas como “National Geographic TV” (Gifford Wild 18), “The Oprah Winfrey Show” (Gifford Wild 34) o “The Dating Game” (Gifford Wild 20), del que critican la actuación penosa de los concursantes; de entre los personajes de televisión destacan las series de ciencia ficción The Twilight Zone, The Outer Limits y One Step Beyond (Gifford Wild 54) por constituir clásicos de la serie B, es decir, el equivalente televisivo a la literatura *pulp*. Son estas series la inspiración principal para los escritos de Johnnie, que no soñaba con ser novelista, sino guionista. Los diálogos están directamente tomados como versión *kitsch* del estilo

¹ Sustituye la famosa magdalena por una galleta y da como título de la traducción al inglés Rememberin' Things Past en vez de Remembrance of Things Past.

cinematográfico de los años cuarenta y cincuenta, en el que oraciones cortas se suceden en un sin fin de réplicas. Con esto, una vez más, se pone de manifiesto la idea de que, dentro de la realidad que supone el texto de Gifford, ésta imita a la ficción cinematográfica. De este modo se equipara la literatura más asentada con nuevas propuestas de narrativa e incluso escritura.

Dentro de la temática de lo ex-céntrico, la tarea de Gifford es la de relatar las diferentes versiones del estilo de vida americano que se han silenciado con el advenimiento de la globalización; esto es, mostrar la América profunda—la del Sur y la de la frontera con Méjico—en toda su plenitud. Según este novelista, la otra América—de la que no se hace propaganda masiva--está llena de violencia verbal y física y de sexo.² Se aplica la consigna postmoderna de que el centro es un espacio provisional creando personajes protagonistas como Sailor Ripley y Lula Pace Fortune, los cuales comulgan con existencias imposibles de clasificar por lo inusuales que son: “On the one hand, the idea of ‘marginality’ depends on the notion of a fixed ‘center’ in relation to which it derives its meaning; on the other hand, it is precisely one of the lessons of postmodernity—promulgated in the teachings of poststructuralist theory—that the disposition of various subjects in a social entity is anything but fixed” (Harper 12). Exponiendo las vidas de estos personajes tal cual son, sin comentarios ni posicionamientos, se elimina la barrera centro/márgenes.

² El gusto por la estética *gore* queda patente en las conversaciones entre Sailor y Lula, en una de las cuales los dos especulan sobre si les gustaría más morir devorados por una bestia salvaje o estrujados por una pitón según la excitación producida (Gifford Wild 61); entre los sucesos truculentos que cuentan, destaca uno en el que una mujer atacó a su marido una vez con una plancha ardiendo y otra con una sierra eléctrica (Gifford Wild 120); es más, como chantaje para que aceptase casarse con ella, lo amenazó con matarlo con un rifle (Gifford Wild 121); la venganza del marido vino más tarde cuando la mató en defensa propia, pero decidió hacer desaparecer el cadáver envolviéndolo en la cortina y enterrándolo bajo la casa (Gifford Wild 122).

Un libro esencial para entender el posicionamiento de Gifford es Bordertown, su libro sobre el paisaje de la frontera estadounidense con Méjico. Publicado en 1998 y escrito en colaboración con el fotógrafo David Perry, Bordertown es una mezcla extrema de fotos, historias, dibujos, poemas, apuntes de noticias y extrañezas varias recopiladas en su viaje. Del mismo modo, la fusión llega a desestabilizar la barrera entre ficción y realidad, poesía y *pulp*, la raza choca con la clase y todos, a la vez, comparten el mismo escenario. Alegóricamente, sus personajes también se encuentran en la frontera de lo ético, de lo legal, de lo violento, mientras se interrelacionan con otras culturas norteamericanas, como indican las palabras en español que puntualmente se insertan en los diálogos (Gifford Wild 39).

La literatura de la frontera es seña de identidad de la literatura chicana: híbrido entre español e inglés, cultura mejicana y anglosajona, pero que también se aplica a cuestiones de género—tanto *gender* como *genre*—y sociales. El libro más representativo de esta corriente es Borderlands (1987), de Gloria E. Anzaldúa. Es un libro a medio camino entre el ensayo y lo lírico que intenta exponer la naturaleza híbrida en todas sus manifestaciones de las sucesivas generaciones de las familias mejicanas que emigraron a Estados Unidos o se vieron invadidas por sus gentes y leyes tras el tratado de Guadalupe-Hidalgo en 1848.³ En el prefacio al libro ensayístico This Bridge We Call Home. Radical Visions for Transformation (2002), Anzaldúa daba las claves para comprender el concepto de puente fronterizo en todas sus dimensiones unitarias:

³ Según este tratado, que se firmó con el fin de la Guerra de Intervención Norteamericana, se acordó que Méjico tendría que ceder a Estados Unidos los territorios correspondientes a los estados de California, Arizona, Nevada y Utah y parte de Colorado, Nuevo Méjico y Wyoming. Quedó Río Grande como frontera entre Tejas y Méjico. Como compensación, se aseguraron los derechos civiles y de propiedad de los mejicanos que decidieron permanecer en los estados

Bridges are thresholds to other realities, archetypal, primal symbols of shifting consciousness. They are passageways, conduits, and connectors that connote transitioning, crossing borders, and changing perspectives. . . .

Transformations occur in this in-between space, an unstable, unpredictable, precarious, always-in-transition space lacking clear boundaries. . . . living in this liminal zone means being in a constant state of displacement—an uncomfortable, even alarming feeling. (1)

La hibridación, tan denostada en Estados Unidos, resulta aquí reivindicada por sus lazos de unión con otras verdades, dando lugar al avance nuestro como individuos cuyas identidades cambian constantemente.

Siguiendo la estela de la que Anzaldúa habla, Gifford esboza viñetas de vidas apartadas del ojo público y alejadas también de los estereotipos y prejuicios tan recurrentes. Es más, el carácter positivo que la literatura de la frontera impregna al espíritu mutante se transmite en un sentido de libertad extrema en Gifford a través de la marginación de las convenciones sociales estadounidenses. Éstas, simplemente, no existen en el universo de Wild at Heart.

Se puede considerar esta novela como literatura de la frontera en el sentido de que consiste en un cruce de subgéneros que hablan del Otro; por mucho que se le oculte, autores como Gifford denuncian con sus enredos de violencia, sexo y autopistas que hay un desequilibrio en la balanza del poder. El modelo imperante en la cultura estadounidense es hombre, blanco, protestante, heterosexual y bien situado, por lo que los personajes presentados en Wild at Heart provocan un cambio de perspectiva en la dicotomía *nature/culture* por resultar todo, una vez más, producto de la cultura:

afectados. No obstante, en la práctica esto no se cumplió, ya que los derechos territoriales y de ciudadanía de aquellos mejicanos quedaron dañados.

persons who deviate from any one of the characteristics that it comprises are apt to be relatively less politically empowered than those (however few they may be) who conform to all of them, whatever *psychic* decenteredness these latter might experience in the postmodern era. At the same time, there are bound to be power differentials among the “deviants” themselves, which derive from the variedness of their relations to the characteristics of the “norm,” and which alter with changes in social context. (Harper 13)

Así, por muy inusuales que parezcan las circunstancias que rodean a Sailor y Lula, éstas resultan provisionales, fruto de su pasión juvenil. Sin embargo, las extravagancias de Bobby Peru, Perdita Durango y Reginald San Pedro Sula⁴ parecen asentadas en sus vidas, parte de sus identidades, por lo que la alienación que sufren es mucho mayor.⁵ De este modo, la visión distorsionada que se ofrece del pueblo latinoamericano se retuerce aún más hasta llegar a la caricatura para evidenciar la falsedad de estos prejuicios tan arraigados en la sociedad anglosajona. Con este método, Gifford demuestra que el concepto del Otro forma parte de la culturalidad.

Para completar el fresco, Gifford subvierte los valores yanquis exponiendo una iconografía alternativa, no por ello menos creíble: las estrellas que se adoran son Elvis Presley y James Dean,⁶ con sus correspondientes conversaciones sobre si

⁴ Nombres dignos de culebrones, espejo deforme en el que se refleja una Latinoamérica ficticia.

⁵ Por ejemplo, Reggie procede de un lugar tan exótico como las Islas Caimán aunque vive en Honduras, tiene dientes de oro, inserta palabras en español en sus conversaciones, trabaja para el gobierno hondureño en el servicio secreto financiado por el general Osvaldo Tamarindo y Ramírez (cuyo número de teléfono es el diabólico 666), tiene permiso para matar, lleva una pistola del cuarenta y cinco en un maletín (Gifford Wild 40), suda mucho, es calvo, tiene un contacto en la CIA con el que se va de pesca (Gifford Wild 41) y hace bromas sobre política, riéndose de la corrupción tan típica en estos países: “If a liberal, a socialist and a communist all jumped off the roof of the Empire State Building at the same time, which one of them would hit the ground first? . . . Who cares?” (Gifford Wild 41).

⁶ Holmes aclara los motivos por los que toda una generación veneraba a este actor: In Dean, they saw. . . a wistful, reticent youth, looking over the abyss separating him from older people with a level, saddened eye; living intensely in alternate explosions of tenderness and violence; pager for love and a sense of purpose, but able to accept them only on terms

realmente están muertos o no: la Iglesia se representa como una conjunción de visionarios alucinógenos de procedencias inesperadas (Gifford Wild 69); el racismo no se oculta, es más, en ocasiones se exalta, como cuando se deja entrar a Sailor en un club privado simplemente por ser blanco (Gifford Wild 132-33), o cuando en las noticias se describe una masacre por motivos raciales (Gifford Wild 116). Por último, la música que se escucha incansablemente es jazz (Gifford Wild 3), viejas glorias que ahora trabajan en un restaurante (Gifford Wild 51), música *country* (94) y *soul* (Gifford Wild 138), ninguna de ellas melodía urbana.

La temporalidad y fragmentación de la vida en Estados Unidos se muestra con la temática del viaje, un recurso utilizado por la literatura norteamericana en repetidas ocasiones. Otra gran influencia para Gifford fue la generación *beat* en las figuras de Allen Ginsberg, Jack Kerouac, William Burroughs, Herbert Huncke, Neal Cassady, Gregory Corso o John Clellon Holmes. Al igual que la imagen que se difundió del escritor *beat*, los personajes de Wild at Heart se encuentran en mutación permanente expresada por medio del viaje interior y exterior, esto es, trasladándose de un lugar a otro del país casi sin sentido además de experimentar con drogas, sexo, música y vivencias límite.⁷ Por otra parte, la literatura *beat* también se cataloga como antiacadémica, al margen de tendencias canónicas. Su propósito fue plasmar los cambios que se sucedían en las sociedades occidentales tras la Segunda Guerra Mundial, los cuales estaban dando lugar a una ideología pesimista frente a la fuerza demoledora de la colectividad contra el individuo. Como estos autores, Gifford se ocupa de los disidentes, olvidados, borrachos y silenciados por el bien común de las masas.

which acknowledged the facts of life as he knew them: in short, themselves. (64)

⁷ Esto ocurría en On the Road de Jack Kerouac, con sus personajes al borde del abismo existencial y literal: "it described the experiences and attitudes of a restless group of young Americans, 'mad

La acción de la generación *beat* consistía en rechazar públicamente el ideario americano conservador de la sociedad del bienestar (negando así adaptación alguna a las nuevas circunstancias) que por aquel entonces se estaba extendiendo internacionalmente como buque insignia, a pesar de la censura a la que se exponían:

Cualquier síntoma de desacuerdo con el sistema—cualquier alusión crítica a la trilogía Dios-Familia-Trabajo, que conformaba la mentalidad y la forma de vida del conjunto social—era abiertamente reprimida o relegada a excentricidad de intelectuales. La pasividad y la uniformidad ideológica y de conductas se habían convertido en las claves dominantes: se demandaba del individuo eficiencia en el trabajo, la capacidad de ser racional o el hecho de organizar su vida de acuerdo con las necesidades de la gran empresa, pero a cambio se empezaba a perder un sentido propio de la individualidad, de actuar por uno mismo. (Pastor 14)

Los que no simpatizaban o no se doblegaban ante esta forma de vida sufrieron la alienación en el mejor de los casos, pero la situación hoy en día no ha cambiado sustancialmente si se tiene en cuenta la sorpresa que las historias de Gifford provocan fuera de Estados Unidos. Por ejemplo, Sailor—de veinticuatro años—acaba de salir de prisión tras dos años interno por homicidio involuntario en defensa de su novia Lula y rompe la libertad condicional fugándose con ella.⁸ En su exilio de la sociedad, vagan con su coche descapotable por el Sur con parada en sitios pintorescos improvisados hasta llegar a Nueva Orleans (la ciudad del vicio en Estados Unidos) y, finalmente, a Big Tuna en Tejas. Aquí tendrán que pagar

to live, mad to talk, mad to be saved, whose primary interests seemed to be fast cars, wild parties, modern jazz, sex, marijuana, and other miscellaneous `kicks'" (Holmes 54).

⁸ Lula tiene ahora veinte años, pero a los trece la violaron (Gifford Wild 10) y a los dieciséis quedó embarazada (Gifford Wild 25) (todo esto antes de conocer a Sailor).

por su desafío separándose: Sailor vuelve a la penitenciaría después de haber atracado un supermercado de gasolinera, mientras que Lula regresa embarazada a los brazos de su madre. Se subvierten, por tanto, las convenciones que asignan al *Self* el papel protagonista, ya que Sailor y Lula se alinean al margen de la sociedad e incluso de la ley.

En su viaje cuentan un sin fin de anécdotas—intrascendentes para ellos aunque chocantes para el lector medio—que sugieren la falta de un credo fijo. Aquí se establece un paralelismo entre los personajes (Bobby Peru y Perdita Durango incluidos) y el *hipster*, figura en la que los escritores *beat* se inspiraron: “El hipster es presentado como el portador de unos valores subversivos y aniquiladores de la sociedad por medio de una revolución sexual, un existencialismo vitalista que dependía del instinto, de la acción, capaz de hacer un culto del desenfreno y el peligro por las posibilidades que ofrecía. La violencia que encarnaba podía tener un verdadero carácter redentor en una sociedad y una cultura adormecidas” (Pastor 27). John Clellon Holmes analizó precisamente en estos términos la generación *beat* en oposición a los *kamikazes* de la generación perdida: “the hot rod driver invites death only to outwit it. He is affirming the life within him in the only way he knows how, at the extreme” (44). Se concibe vivir al límite como forma de vida.

La temática del viaje interior y exterior es milenaria, pero Gifford utiliza la variante *beat* en la rareza que es la América profunda. Partiendo de Carolina del Norte, Sailor y Lula recorren en su descapotable paisajes desérticos llenos de gasolineras donde repostar y comprar comida basura--lo mismo que Johnnie Farragut en su Cadillac color cereza de 1987--que nada tienen que ver con la imagen cosmopolita de Estados Unidos que se nos suele ofrecer. Sailor, por

ejemplo, comenta que nunca ha estado en Nueva York ni se ha montado en un avión. Tampoco los recuerdos escapan a este tono, ni siquiera los de la juventud de la madre de Lula: “Mama said the place stunk terrible. The whole town of Gainesville” (Gifford Wild 61). Poblaciones que a los turistas nunca nos interesará visitar son, entre otras, Pascagoula (Mississippi), Pine Bluff (Arkansas), Nacogdoches (Tejas), Biarritz, Iraaq, o finalmente Big Tuna: “Big Tuna, Texas, pop. 305, sits 125 miles west of Biarritz, 125 miles east of Iraaq, and 100 miles north of the Mexican border on the south fork of the Esperanza trickle” (Gifford Wild 107). Ni siquiera los puntos de referencia se conocen fuera de la zona, es por eso que la llaman “the Big Nowhere” (Gifford Wild 113). Dentro del sinsentido imperante dondequiera que van, el nombre de este pueblo no está relacionado con el mar sino con el apodo de un petrolero (Gifford Wild 109-10). Ningún sitio es estable para los amantes forajidos, pero mucho menos el suroeste de Tejas para Lula. Para animarla, a Sailor no se le ocurre mejor consuelo que decirle que hay sitios peores y que su estancia no va a ser para siempre.

La realidad que muestra Gifford es extremadamente extraña, más que los sueños, como dice Lula (Gifford Wild 65), sobre todo por la credibilidad que sus episodios adquieren. A un entorno raro le corresponde gente extraña, como el autoestopista que Sailor recoge a las afueras de Baton Rouge con destino Alaska para participar en las carreras de perros. Seis cachorros guarda en una caja para este propósito, los cuales alimenta con hígado de vaca crudo que guarda en un bolsillo.⁹

La mayoría de los ejemplos aportados consiste en diálogos, y es que Wild at Heart se sustenta en los diálogos de los personajes, esencialmente los de Sailor y

Lula por resultar los más originales en cuanto a su exposición de la sociedad estadounidense contemporánea (lo mismo que en la generación *beat* existía ese ansia por hablar de todo): a la generación *beat* y al postmodernismo les une un vínculo con lo inusual, extravagante y escabroso. Por ejemplo, un cliente de una cafetería en la que Sailor y Lula están se dirige de pronto a ellos y comienza a contarles la truculenta historia de cómo mata las palomas del vecindario con su escopeta hasta que una transeúnte lo denuncia (Gifford Wild 49); se describen las manías de la gente adecuadamente escondidas como tabúes, como bajar el tono de voz cuando se habla de grandes cantidades de dinero sin tener en cuenta si el negocio se podrá hacer o no (Gifford Wild 127). No podía ser de otra manera teniendo en cuenta las incorrecciones que cometen en la pronunciación y en la sintaxis: “the lung cancer” (Gifford Wild 7), “never told nobody” (Gifford Wild 13), “*She don’t pay me*” (Gifford Wild 15), “I need me a kiss” (Gifford Wild 19), “youll” (Gifford Wild 149); esto se convierte en una reivindicación de su estilo de vida, lo mismo que expuso Welsh con la transcripción de los idiolectos de Edimburgo: “That’s how he says it, ‘har’ not ‘hair’” (Gifford Wild 23).

Gifford actualiza el nomadismo parlante de la generación *beat* añadiendo la influencia definitiva de toda una serie de *road movies* –buenas y malas—que probablemente se hayan visionado en la televisión más que en el cine. Todo consiste en contar y escuchar historias, pero la fuente principal de inspiración para estos relatos no se encuentra en la literatura clásica sino en las películas. El cine se toma como referente en sus vidas, muchas de sus vivencias se interpretan con la ayuda del celuloide clásico hollywoodense más popular. En verdad, ésta es una señal clara de que la supuesta copia de la realidad que siempre se ha pretendido

⁹ Es en medio de esta acción cuando Lula no lo soporta más y le pide a Sailor que pare el coche

ver en el cine se torna en referente primario para comportamientos y estilos de vida reales; en el universo de Barry Gifford, la realidad es sólo una mala copia del cine, deshaciéndose la jerarquía original/copia: el padre de Sailor confiesa a su esposa que lo único que él realmente ha amado en su vida ha sido la película Bad Men of Missouri (1941) (Gifford Wild 75), un *western*; el hijo de Reggie se llama Archibald Leach por el verdadero nombre de Cary Grant (Gifford Wild 78); Johnnie—mucho más documentado y cinéfilo que Sailor y Lula--relaciona escenarios que visita directamente con películas que se filmaron allí como único punto de interés: por ejemplo, su sapiencia cinematográfica le traslada de un paisaje desolado a la ficción de Panic in the Streets (1950), de Elia Kazan. De hecho, encuentra con esto un buen motivo para insertar una digresión sobre el actor protagonista (Gifford Wild 88); su devoción llega hasta el punto de partir de una noticia real para desarrollar su propio melodrama con reparto escogido: John Garfield, Harry Carey, Eduardo Ciannelli, Arthur Kennedy, Juano Hernandez y Priscilla Lane, y cuyo título sería Die for Me: “Nothing in real life, thought Johnnie, ever seemed quite as honest as this” (Gifford Wild 102).

Definitivamente, Johnnie prefiere el orden de los códigos del cine en oposición al caos de la realidad. Por último, Gifford homenajea y subvierte el cliché de los fugitivos que luchan por su libertad hasta el fin, ya que Lula llama a su madre desde una cabina para decirle que se encuentra bien, riéndose al mismo tiempo de las típicas fechorías para conseguir dinero que según el cine y la televisión hacen los perseguidos por la ley (Gifford Wild 85).

El itinerario de pueblos apartados de la civilización con habitantes peculiares supone un acercamiento de la Odisea (IX adC) a la América profunda de los años

tras ser testigo de propósitos tan desorbitados (Gifford Wild 71).

ochenta y noventa del siglo XX. Al igual que Ulises, Sailor (cuyo nombre significa llamativamente “marinero”) surca mares de asfalto y encalla en costas inhabitables donde encuentra personajes míticos y diabólicos de los que escapar una y otra vez mientras aguanta la cólera de los dioses, representada por el afán de Marietta por truncar sus planes de viajar junto a Lula. Sailor es, por tanto, el viajero en constante movimiento, pero su origen y destino, muy a su pesar, no se encuentran en el hogar sino en cárceles que retienen su libertad. Lula desempeña parcialmente el papel de Penélope al esperar a su amado mientras éste se encuentra entre rejas, pero su papel es tan activo como el de Sailor en sus aventuras—a diferencia de Penélope—y además comparte rasgos con Circe en el sentido de representar, como su nombre—tan semejante a Lulú—indica, la tentación.

Otra influencia en Wild at Heart para la construcción de la pareja es que el relato constituye una versión postmoderna de Romeo and Juliet (1595) en ciertos aspectos de pareja. Por ejemplo, a Lula no le importa contradecir las órdenes de su madre de no volver a ver a Sailor, marchándose con él sin su consentimiento (Gifford Wild 5). Tanto Marietta como Lady Capulet rechazan al pretendiente por motivos sociales, aunque en el caso de los padres de Juliet éstos consideran que la edad de ella—catorce años—es la suficiente para que la cortejen (1.2.16), aunque preferirían dejar pasar dos años más (1.2.10-11). A pesar de esto, su decisión cambia y acuerdan su boda inmediata con Paris (1.3.66). Sailor ha estado en la cárcel por defender a Lula (bastante conflictiva) de Bob Ray Lemon, hecho que ella considera irrelevante (Gifford Wild 5); las conversaciones amorosas no son metafóricas¹⁰ sino sexualmente explícitas (Gifford Wild 47). Por otra parte, esa

¹⁰ ROMEO. [*To Juliet*] If I profane with my unwortheiest hand

afectación para dulcificar el sexo se aplica también a su amor en una versión vulgar del lenguaje de Shakespeare: “You feel it beatin’ in there Lula get used to it ‘cause it belongs to you now’. D’you recall that?” (Gifford Wild 63). Estas declaraciones rayarían el sentimentalismo si no se produjeran en un ambiente tan hostil para el desarrollo de emociones positivas. Como no podía ser de otro modo, el amor entre ellos es salvaje. Sus diálogos recuerdan la locura de amor adolescente de Romeo and Juliet. En un estado de excitación similar al de Sailor y Lula se encuentra Romeo tras ver a Juliet por primera vez:

BENVOLIO. Why, Romeo, art thou mad?

ROMEO. Not mad, but bound more than a madman is:

Shut up in prison, kept without my food,

Whipt and tormented, and—God-den, good fellow. (1.2.52-55)

En Wild at Heart mantienen un nivel edulcorado, como cuando ambos hablan de lo peligrosamente “monos” que son o de que cualquier cosa que uno diga interesa al otro (Gifford Wild 119).

A pesar de todo esto, no todo se idealiza. Existen, asimismo, momentos muy variados: ella es consciente de que, al fin y al cabo, Sailor tiene los mismos defectos que cualquier otro hombre hasta el punto de exponerle sus teorías acerca del egocentrismo de los hombres comparándolos con máquinas (Gifford Wild 73-74). A diferencia de Juliet, Lula sí abandona a Sailor cuando lo arrestan como ordena su madre, a cuyos brazos vuelve conforme, una vez que su aventura ha terminado; no hay tragedia sino desencanto: cuando Sailor entra en la cárcel de

This holy shrine, the gentle sin is this,
My lips, two blushing pilgrims, ready stand
To smooth that rough touch with a tender kiss.
(1.5.92-95)

nuevo, Lula no acude a visitarlo, por encontrarse de reposo debido a un embarazo con problemas y, en su lugar, le escribe una carta; en la respuesta epistolar de Sailor, éste le propone matrimonio de un modo un tanto tosco, pero no llegamos a saber la respuesta de ella. Por último, en su reencuentro diez años más tarde junto a su hijo, no hay final feliz ni trágico, sino un adiós amargo entre ellos tras comprender que sus vidas no han permanecido unidas. Al final, el vaticinio de Friar Lawrence se aplica a ambos textos:

FRIAR LAWRENCE. These violent delights have violent ends,
 And in their triumph die like fire and powder,
 Which as they kiss consume. The sweetest honey
 Is loathsome in his own deliciousness,
 And in the taste confounds the appetite.
 Therefore love moderately, long love doth so;
 Too swift arrives as tardy as too slow. (2.6.9-15)

El fuego que arde más es el que se consume antes. Se subvierte incluso el género epistolar con las cartas aparentemente inocentes entre Sailor y Lula al volver él a la cárcel, ya que el contenido de las mismas no se corresponde con su problemática situación. Tanto candor sólo llevará a la postergación—silenciada—de su ruptura.

Al mismo tiempo, el efecto transgresor de Sailor y Lula se contrarresta con la presencia en Big Tuna de la pareja formada por Bobby Peru y Perdita Durango. Por ejemplo, los tacos de Lula son del tipo “Gee;” Sailor no lleva tatuajes, lo que a Lula le extraña; Lula y Sailor interpretan de forma lúdica los antecedentes penales de él, como si fueran parte de la excitación que provoca la juventud. Teniendo en cuenta semejantes antecedentes, contrasta con esto el hecho de que

Sailor se queda sin palabras al comprobar que sus bromas no hacen gracia con el paso del tiempo; su carácter es bastante más relajado que el de Lula, a quien trata de calmar en sus ataques de histeria. Ciertamente, Lula toma su aventura como un capricho, como intuye su madre. En oposición a ellos, a Bobby se le califica de “escaped con;” en realidad, lo mismo ha sucedido con Sailor, aunque en su caso se ha empleado un eufemismo: sus rasgos físicos (al menos los descritos) son los de un villano de *comic* (Gifford Wild 124).

Bobby induce a Sailor a cometer un atraco en una tienda por ser un trabajo fácil, trato que Sailor acaba aceptando inducido por los problemas económicos que se le avecinan como hombre de familia, no por ambición ni adicción. Para animarlo, Bobby dice comprender que tomar una decisión sea difícil, pero para convencerlo no encuentra mejor argumento que mostrarle el arsenal de armas que lleva en el maletero de su coche. Lula distingue muy bien entre su novio y Bobby; es más, sus declaraciones posicionan al lector con uno u otro claramente al opinar que no cree que Bobby haya hecho mucho bien en toda su vida o al decirle a Sailor que él no es un puro delincuente como Bobby.

Aún peor que Bobby parece Perdita Durango, que representa un contraste radical con los valores maternos universales (encarnados aquí en las figuras ambiguas aunque humanas de Marietta y Lula) e incluso femeninos en general. Lula es caprichosa pero decide seguir adelante con el embarazo en un primer escalón hacia la madurez. Sorprendentemente, Perdita mató a su propio bebé (Gifford Wild 137). Sus encuentros sexuales con Bobby son bruscos, agresivos y radicales, nada que ver con los mimos de Sailor y Lula. El juego erótico de Bobby y Perdita va más allá del sadomasoquismo: el placer que Perdita obtiene es el del poder que la lucha con Bobby le proporciona utilizando la típica agresividad

masculina. Este impulso por herir a Bobby es el que le lleva a traicionarle huyendo de la escena del atraco justo cuando él se dirigía a montarse en el coche que ella conducía, aunque en realidad Perdita desde un principio ha permanecido fiel sólo a sí misma. Por último, a quien el *sheriff* mata es a Bobby por ser el personaje masculino verdaderamente villano.

Las novelas de detectives sufren una subversión a través de Johnnie Farragut, amigo de Marietta, quien le encarga que busque a su hija y la haga volver. Para empezar, Farragut no está de acuerdo con esta persecución ya que piensa que Lula ya es lo suficientemente adulta como para tomar sus propias decisiones y que Sailor ya ha pagado su deuda con la sociedad. Por tanto, no puede matarle. Intenta hacer ver a Marietta que quizá el propósito de Lula no sea contradecir a su madre, sino simplemente tomar un camino concreto en su vida, decisión que ella debe respetar. Todo lo que piensa hacer es localizar a Lula e intentar tener una charla con los dos. Como sustituto, a Marietta se le ocurre contactar con Marcello Santos, cuyo nombre sugiere que se trata de un mafioso. Al final esta ayuda adicional no hará falta. Por tanto, el perseguidor no es voraz pero, además, el perseguido principal que asume el papel de héroe—Sailor—tampoco identifica a la madre de Lula como a la villana, sino que entiende su postura.

A través de Johnnie se emplean multitud de recursos metafictivos. Está mucho más interesado en leer y escribir como escritor aficionado que es. En verdad, la acción en toda la novela es mínima. Después de conocer a Reggie, Johnnie vuelve raudo y veloz a la habitación de su hotel no a anotar pista alguna, sino a leer un libro titulado The Anatomy of Melancholy (1621), cuya relevancia se detiene a desglosar para asimilar mejor su contenido. En verdad, posee y revela muchos más datos sobre el libro de Robert Burton (autor real) que sobre el caso que le

ocupa, ya que para él no tiene sentido perseguirles si a Lula no se la retiene por la fuerza. Prueba del ensimismamiento de Johnnie por la literatura es que varios de los relatos que elabora durante la persecución se muestran al lector en su totalidad como parte del texto.¹¹

Aparte de esto, si la acción está ausente es porque se potencia la relación entre Sailor y Lula, que se cuentan historias de todo tipo para pasar el tiempo, quizá en un intento por llenar su incomunicación: todo les recuerda otra historia o simplemente reflexionan sobre lo mucho que les gusta charlar sobre cualquier cosa. El diálogo es la clave de esta historia.¹² Es digresión tras digresión. En este sentido, se puede establecer un paralelismo entre Wild at Heart y City of Glass (1985), de Paul Auster. Éste y Gifford comparten amistad y son estudiados más seriamente en Europa que en Estados Unidos (como ya se mencionó), pero además su estrategia subversiva de las novelas de detectives se repite al plantear ya Auster un detective improvisado que no logra sacar nada en claro del caso por hallarse mucho más preocupado por cuestiones metafictivas.¹³

¹¹ El relato más largo se titula “A Good Connection” (Gifford Wild 55-59), que además no tiene nada que ver con la literatura *hard-boiled* que supuestamente atraería a un detective, sino con la suerte de un hombre que no parece ganar en las apuestas, pero que sale ileso de un accidente muy aparatoso; son episodios que animan a la reflexión, no a la exaltación. Es más, durante su viaje escucha una noticia en la radio que le inspira una nueva idea para un relato próximo, idea con la que llega a elaborar toda una digresión (Gifford Wild 102).

¹² Es más, Lula reconoce que dice las cosas a la vez que las piensa (Gifford Wild 94), lo mismo que sus planes improvisados.

¹³ Auster rompe uno a uno todos los clichés de este tipo de novelas: comienza aportando datos futuros de una situación que ni siquiera se ha planteado, Quinn comienza un caso por confusión ya que él es escritor y no detective, es más, en el primer párrafo el narrador no asegura que la historia que a continuación se va a relatar posea significado (1); se resta importancia a la descripción física y psicológica del protagonista (1); Quinn no conoce el mundo de la delincuencia (8); la narración nunca es exacta sino llena de adverbios que indican incertidumbre (“perhaps” [10]); improvisa sus movimientos iniciales (14); la mujer del cliente es muy atractiva, con la que Quinn tiene fantasías (17); el cliente es un enfermo mental vestido de blanco (17); no existen declaraciones tajantes ni versiones definitivas (29); se entretiene a menudo eligiendo cuadernos para sus notas, sintiéndose arrastrado a las palabras como mero instrumento (46); el seguimiento del sospechoso no da resultados, pues éste no repite sus movimientos, por lo que las conclusiones a las que llega son igualmente inválidas: “Esther Stillman knew what he was doing or he didn’t” (74); entre tanta reflexión, Quinn pierde el caso, ya que el sospechoso resulta que se suicida dos meses antes de él

En resumen, la novela disecciona estilos de vida que provienen de la América profunda, cuyos peculiares habitantes pueden calificarse como el Otro: enfermos mentales (o cuando menos con comportamientos extravagantes e inusuales) y delincuentes que viven en el límite del Bien y del Mal, de la realidad y de la ficción dentro de un marco que pretende prescindir del canon artístico e incluso dejarlo atrás para así poder reescribirlo con más libertad. En conexión con estos personajes, la forma de Wild at Heart surge de la técnica del *collage pop* al igual que su adaptación, consiguiendo ambos textos un efecto distanciador para el receptor: entre las fuentes fictivas más relevantes está la literatura *pulp*—con su correspondiente exacerbación del vicio, lo sórdido y la violencia—junto con la utilización perversa de literatura tan fundacional como A la recherche du temps perdu u Odisea, la literatura de la frontera por su apuesta por la hibridación, la literatura *beat* en su presentación de personajes que desafían lo convencional, o la literatura de detectives, que en este caso no incorpora un sabueso profesional sino un escritor vocacional más interesado en investigar la metaficción que en seguir la pista; la televisión y el cine como influencias clave para la madurez intelectual de los personajes, aunque desde luego no se apropian ni del final feliz o trágico de dramas ni de entornos geográficos visualmente estimulantes, sino que predominan el *western* y las *road movies*; o iconos mediáticos como James Dean, cuyo comportamiento rebelde se intenta emular sin éxito.

enterarse por los periódicos de su muerte: “There were no clues, no leads, no moves to be made” (109); finalmente, deja de interesarle el caso (151).



3.1.2. THE WIZARD OF WILD AT HEART: EL MUNDO POSTMODERNO

DE DAVID LYNCH

De entre todos los directores analizados en esta tesis, el más consagrado como postmoderno es David Lynch. Sin su figura, no se explicaría la creciente relevancia del término “cine postmoderno” por parte de la crítica, como atestigua el hecho de que Fredric Jameson incluya un análisis de Blue Velvet (1986) en su Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism (1991).

Lynch se dio a conocer en el cine más alternativo con una película como Eraserhead (1977) pero en su vida se cruzó el proyecto de Twin Peaks (1990-91), una serie que se convirtió en un fenómeno social y cultural de la noche a la mañana gracias al enigma de la muerte de Laura Palmer. El director combinó el rodaje de Wild at Heart (1990) con el de Twin Peaks sometido a la presión mediática que estos títulos implicaron por la fama que este creador alcanzó:

When Wild at Heart opens in August 1990, it is Lynch's world, Lynch's year. An unresolved season finale has left TV viewers wondering about “Twin Peaks.” Lynch has been a story, most often the coffee story, in news, film, fashion, even decorating magazines during the preceding months. He has been featured in newspapers from Soap Opera Digest to the New York Times. A documentary about his film-making has been nationally screened at selected theaters. (Kaleta 156)

Lynch supo sacar partido de la televisión, lo mismo que hizo Alfred Hitchcock con Alfred Hitchcock Presents (1955-62). Como indica Kenneth C. Kaleta, aquél popularizó su propio cine a través de la televisión (158). Pero esto resulta ser un arma de doble filo, ya que hace que uno se convierta en el foco de atención con todo el mundo pendiente de si evoluciona o se estanca, al tiempo que comienzan a emitir juicios de valor : “If Lynch makes a film like his previous works, he is offering another `David Lynch film.` If Lynch makes a film completely

different than any other he has ever made, he is seen as making a film nothing like a `David Lynch film`” (158). Es la diferencia con Barry Gifford, Lynch es en sí mismo un icono, lo que significa que puede apropiarse de cualquier material ajeno, anularlo y hacerlo propio.

Además, la posición marginal de Gifford dentro del canon literario posibilita aún más la libertad creativa para el cineasta.

Lynch no es un director que se prodigue en su filmografía (por aquel entonces sólo tenía en su haber ocho películas a pesar de haber nacido en 1946: Six Figures Getting Sick [1966], The Alphabet [1968] The Grandmother [1970], The Amputee [1974], Eraserhead [1977], The Elephant Man [1980], Dune [1984] y Blue Velvet [1986]), y desde el fracaso posterior de Twin Peaks: Fire Walk with Me (1992) su estrella se ha visto en ocasiones apagada hasta llegar a resurgir para la crítica con The Straight Story (1999) y Mulholland Drive (2001).¹ Después de Twin Peaks, Lynch intentó mantener la inmensa audiencia de la serie a la vez que expandía sus obsesiones. De este modo, al público de cineclubs se intentaba añadir el de las salas de multicines de fin de semana, pero la jugada no le salió redonda, ya que por mucho que explotara su temática de romanticismo, violencia gráfica y comedia *bizarre* este compendio no satisfizo a todos por igual (Kaleta 157). La fórmula comercial más vanguardista no terminó de cuajar para los espectadores.

La compra de los derechos para filmar Wild at Heart fue tan inmediata que la novela ni siquiera se había publicado. Por aquel entonces, a Gifford se le acumulaban el trabajo y los viajes, por lo que decidió dar carta de libertad a Lynch. Su visión estaba tan clara que escribió el guión en seis días, consultando con Gifford más tarde en cuestiones creativas.

La actitud de Gifford con respecto a la adaptación era, en principio, de lo más favorable

¹ De un presupuesto estimado de 10.000.000 \$, The Straight Story recaudó 6.197.866 \$ en Estados Unidos y 547.549£ en Reino Unido, mientras que en el caso de Mulholland Drive el presupuesto estimado fue de 15.000.000 \$ y la recaudación en Estados Unidos fue de 7.219.578 \$ y en Reino Unido de 838.307 £. Como se puede apreciar, la recaudación se limita a la recuperación de la inversión económica, aunque bien es cierto que en Francia sus películas son siempre exitosas.

por saber de la independencia del texto con respecto a los hilos del novelista: “I don’t care what you do with this. There will be Barry Gifford’s Wild at Heart and David Lynch’s Wild at Heart. Go with it. Go for it” (Hughes 141). Es más, fruto de esta visión en conjunto surgieron otros proyectos en común, a saber: Lynch dirigió dos episodios de Hotel Room (1993),² una serie para la televisión, y más tarde la escritura del guión de Lost Highway (1997). En cualquier caso, ambos parecen fascinados por el trabajo del otro, como aclara Gifford:

I know that as the director he’s going to add an extra dimension to whatever we come up with on the page. Visually, it will take one giant step beyond. . . . Vinnie Deserio once said that the reason Dave and I work so well together is that he takes the ordinary and makes it seem extraordinary, and I take the extraordinary and make it seem ordinary. (Gifford “Foreword” x).

En resumidas cuentas, ambos subvierten el orden establecido.

Lynch funciona como artista postmoderno confeso en todas sus funciones, incluida la de fetichista del *American way of life*: “I like diners. I don’t like dark places. I like light places with formica and metal and nice shiny silver, metal mugs, a good Coca-Cola machine” (Chion David 121). Se encuentra como pez en el agua en la estética *kitsch* y el *collage* al encontrar en la mezcla de lo absurdo con la exageración la manera perfecta de retratar el subconsciente humano.

El concepto de adaptación de Lynch vence los prejuicios palabra/imagen como entes sugerentes de conceptos diametralmente opuestos.³ Todo lo contrario, el mundo de Lynch invita a desarrollar la mente en el sentido más abstracto del término, como él mismo comenta: “ideas are just allowed to kind of swim. You’re not subject to people judging them or

² En concreto, Tricks y Blackout.

³ Remítase a la discusión sobre la palabra como recreadora de lo abstracto y la imagen como recurso inevitable de lo concreto en el primer capítulo.

anything. They just swim, and you don't really worry about what they mean. It's all

feelings" (Chion David 122). Las imágenes evocan, sugieren, pero no indican de forma inmediata y clara. El espectador ni siquiera puede tener la capacidad de juzgar el contenido de lo que está visionando porque éste no tiene por qué ser racional. En definitiva, Lynch no cree en esta anquilosada dicotomía sino que va mucho más allá en su aproximación a la adaptación literaria por tratar las ideas que surgen de la mente como concretas: "You don't have to worry about expressing them in words. The important thing is to translate them into the language of film" (Chion David 122).

En Lynch lo emocional va encaminado a la dimensión visual. Inevitablemente, este planteamiento tiene una base ampliamente surrealista teniendo a Buñuel y a Dalí como adalides del movimiento cinematográfico: "Find the feeling that corresponds to the idea you had. The script ends up killing a lot of films that could have been more abstract and different. Every idea is a small bomb or battery, a reservoir of power. When an idea first comes to you, it has an intrinsic power. You have to try to remember the way you felt when the idea first came to you and to remain faithful to that" (Chion David 122). Definitivamente, Lynch utiliza el material literario como estímulo para sus sueños—en sentido literal—cinematográficos, ya que ni siquiera sus guiones tienen gran consistencia:

The director is like a filter. Everything passes through me. Everybody has input and has ideas and, so, the movie has a great momentum going for it. Some things pass right through the filter and some things don't. . . . I use a script and storyboards like blueprints; they give me a solid structure on which to build. Nothing's fixed until the film is done. (Chion 122)

En este sentido, Lynch desconstruye la noción asentada de cineasta autor, en control absoluto de su creación, ya que aprovecha la colaboración—espontánea o no—de cualquier miembro del equipo. Aparte de esto, su manera de concebir un proyecto, en la que nada es definitivo ni

imprescindible para mostrar su universo, concuerda con la noción postmoderna de provisionalidad y fragmentación, donde nada es estable, mucho menos el significado (si es que éste se llega a obtener).

Gifford describió la adaptación de su novela como una potenciación del lado oscuro que se aparecía, convirtiéndolo en siniestro (Chion David 124). Pero lo que Gifford no parece apreciar es la dimensión irracional que distingue al cine de Lynch, en la que Wild at Heart constituye un paso más en su libertad creativa según Michel Chion:

Lynch seems to extend his search for a non-psychological cinema which combines textures and themes, a cinema with a more ample, epic tone and free, unpredictable constructions. The genre he was aiming for can be called 'a cine-symphony,' characterised by traits such as the use of more powerful contrasts than he previously allowed himself; the revelation rather than the concealment of the use of discontinuity in the overall structure; a broad application of Dolby sound exploiting its resources to obtain contrast, space and power in the sound; and a bolder mixture of tones and atmospheres. (David 123)

Lynch supo aprovechar los ecos más extraños de la novela—según él mismo, ya implícitos en Gifford—hasta conseguir resultados típicamente lynchianos (por muy contradictorio que esto parezca): "His book suggested these ideas to me. I just made the brighter things a little brighter and darker things a little darker" (Woods Weirdsville 116). De ahí la mencionada capacidad de este director para tomar material ajeno y asimilarlo como propio.

El principal acierto de Lynch es el de conectar a todos los personajes de la novela de Gifford, creando así una película de intriga (entre otros géneros) con motivaciones oscuras e inesperadas, como analiza David Hughes:

Lynch deftly interconnected Marietta, Santos, Johnnie, Lula's late father and Uncle Pooch, so that the reasons for Marietta's hatred of Sailor go far beyond those of an over-

protective mother: in Lynch's version, Marietta believes that Sailor witnessed her involvement in the death of her husband, Lula's father, and is also incensed that Sailor rejected her sexual advances. (141)

Bob Ray Lemon amenaza con matar a Sailor con una navaja por orden de la madre de Lula, Marietta, y Sailor acaba matándolo en defensa propia. Marietta es la novia de Johnnie, a quien envía para que encuentre a Lula y mate a Sailor (a diferencia de la novela), pero al negarse aquél a matarlo Marietta decide contactar con Marcello Santos, con quien también parece verse. Marcello accede a matar a Sailor pero además decide matar a Johnnie por lo que pudiera descubrir sobre la muerte del marido de Marietta (a quien asesinó por deseo de ella) y de su conexión con Mr. Reindeer—personaje inventado por Lynch--, quien a su vez envía a dos grupos de personas para los dos objetivos. Por un lado, Reggie y Juana⁴ se encargan de Johnnie, mientras que Bobby y Perdita hacen lo propio con Sailor. El atraco final en el que Sailor participa es sólo una trampa para matarle a sangre fría. Toda esta trama reformulada se organiza, no sólo porque Marietta no soporta que la alejen de su hija, sino porque Sailor fue el conductor del coche que llevó a Santos a la casa de Lula (un año antes de conocerla) para asesinar a su padre. La muerte de Johnnie, por ejemplo, se vislumbra con las imágenes de animales depredadores en un documental que ve en la habitación de un hotel; el rojo del pintalabios de Marietta se restriega por la muñeca y luego toda su cara; o la chocolatina que encuentra en su almohada, que recuerda a un dólar de plata que se ha enviado a cada asesino.

De forma mucho más clara que en la novela, en la película se transmite la temática que según Cristina Garrigós y María José Álvarez aparecía en la novela:

Este viaje de este a oeste recrea el tradicional mito del sueño del oeste como la oportunidad de comenzar una nueva vida. Durante el viaje los personajes irán revelando

⁴ Nueva invención, copiada físicamente de Cruella De Vil.

progresivamente su pasado, un pasado turbulento siempre marcado desde la infancia por la tragedia, el drama, los malos tratos, muertes violentas y relaciones escabrosas que se han ido sucediendo durante varias generaciones, y que convierten a los dos jóvenes en herederos biológicos y sociales de un destino desgarrador, implacable e imposible de cambiar. (n. p.)

En la película, Sailor propone como fin de trayecto California—la tierra de los sueños--, pero esto no aparece en la novela, donde su viaje parece más un deambular existencial por el lado oscuro del sueño americano que un intento de comenzar de nuevo. Tampoco es tan clara en la novela la visión determinista que Garrigós y Álvarez proponen, ya que Lynch incide de manera mucho más aguda en que: “Son víctimas permanentes de una existencia negativa, herederos y a la vez portadores del fatídico devenir de la existencia humana” (n. p.). Datos que prueban este énfasis son la inserción de un accidente sangriento en carretera del que son testigos impasibles y con muerte en directo incluida, algo que Lula teme les traerá mala suerte. En palabras de Garrigós y Álvarez: “La escena del accidente recoge sin duda la firma más macabra y surrealista de un Lynch que se deleita al mostrar el potencial de horror de lo cotidiano a través de la aparición de una joven que, con la cabeza abierta, deambula buscando una barra de labios con la que mejorar su aspecto” (n. p.). O la aparición repetida de la bruja del oeste de The Wizard of Oz (1939) cabalgando en su escoba o, al menos, escuchándose su risa como presagio tenebroso. Además, parece que en la novela ese bagaje pasado no importara en el desarrollo de las vidas de los personajes.⁵

No existe apenas trama en la novela, pero esto no quiere decir que el planteamiento del personaje sea naturalista, más bien caricaturesco o incluso esperpéntico en el caso de los individuos que Sailor y Lula encuentran por la carretera. Garrigós y Álvarez hablan “de un

Mal extendido que finalmente conseguirá cercenar todas las intenciones y propósitos de

⁵ Síntoma de ello es que apenas exista acción en la novela, y que las historias se cuenten por pasar el tiempo, o al

cambio” (n. p.). Pero no tiene por qué existir tal Mal cuando simplemente tiene lugar la desilusión en un mundo despiadado que no tiene compasión con los de corazón salvaje. Como muestra, la acción de Johnnie Farragut no tiene efecto de presión ni en la novela ni en la película, sino que son las circunstancias insólitas que Sailor y Lula viven (dentro de lo insólitos que son ellos mismos) las que les hacen sentirse derrotados y finalmente apagan la llama de su amor.

El efecto inmediato de Lynch es el de realizar un pastiche aún más pasado de vuelta de la *pulp fiction* que imitaba Gifford, consiguiendo un distanciamiento mucho mayor: “Una de las características principales de aquellos relatos ‘pulp’ era la preeminencia de una acción vertiginosa y violenta a través de la cual se describían los personajes y su caracterización. Así David Lynch crea una historia más elaborada, propia de aquellos relatos atendiendo a las características de este género” (Garrigós y Álvarez n. p.).

La película al completo se descodifica siguiendo los parámetros *pulp*: el inicio no puede ser más impactantemente violento con la muerte de Bob Ray Lemon a manos—literalmente—de Sailor, empujando su cabeza contra el suelo hasta el punto de llegar a percibirse sus sesos en medio de un charco de sangre; se da una doble narración: la presente del viaje de Sailor y Lula con Marietta, Johnnie y Santos tras sus pasos, y asimismo los diversos *flashbacks* que reconstruyen el incidente completo de Bob Ray Lemon, dando cada vez más pistas sobre la acción descontrolada de Sailor ante la amenaza de aquél; es la acción la que permite que los personajes adquieran mayor dimensión humana, ya que en la novela éstos se limitaban a dialogar sin consecuencias aparentes sobre sus vidas; el simbolismo se hace patente en el fuego, la música, el colorido de la fotografía; los protagonistas son antihéroes, mientras que los villanos son antagonistas típicos de la imaginería hispana de la

frontera con Tejas o de la mafia italiana, como en el caso de Santos, o como los

narcotraficantes sudamericanos pervertidos con un ejército de acompañantes semi-desnudas a su servicio, como Mr. Reindeer. Es a través de Santos que Lynch une a Sailor con la madre de Lula, Nueva Orleans y Big Tuna.⁶ Tras pasar por la ciudad asociada al vicio, el jazz, los crímenes, el juego y la prostitución en Estados Unidos, esto es, Nueva Orleans, Sailor decide parar en Big Tuna para preguntarle a una mujer si Marcello tiene alguna orden de asesinato para él, y es ahí donde Perdita Durango entra en acción con un breve papel que más tarde desvelará que ella, Juana y Reggie formaban una banda de matones. Será Bobby quien lo comente al ver una foto familiar de ellos.⁷

Resta por discutir el cambio a un final feliz, más que eso, casi con fuegos artificiales. Más tarde se tratarán los detalles concernientes a la temática de cuento de hadas, pero baste ahora reseñar que Sailor vuelve a los brazos de Lula tras una aparición *deus ex machina* que le convence del sentido de su vida. Al parecer, a Lynch le parecía que el final de la novela traicionaba la exposición de sentimientos incorruptibles de respeto y lealtad que sentían el uno por el otro. Sin embargo, no se atrevió a efectuar este cambio⁸ hasta que Samuel Goldwyn se pronunció al respecto.

La cuestión del final comercial llegó a preocupar a Lynch considerando la repercusión que su nombre tenía como representante del cine artístico e independiente. Sorprendentemente, sostuvo sus convicciones por medio del consejo de Gifford:

he called Gifford to ask if, in the next Sailor and Lula novels, the couple got back together. “And I said, Absolutely”, `Gifford recalls.´ “They get back together, and they stay together, and they live to a ripe old age together.” And he said, “Great!” And he went back and he rewrote it . . . It was justified,´ he adds, `because I figured we´re only

gonna have one movie, so it´s better that the clear intention of the rest of the books is

⁶ Lugar nada escogido al azar, como en el caso de la novela.

⁷ Detalle *kitsch* donde los haya.

⁸ Es increíble lo escrupuloso que se mantiene a lo largo de la película al respetar diálogos exactos de la novela.

brought out in the movie. (Hughes 142)

De esta manera, Lynch se encargaba de aludir a múltiples textos en una sola película.

Wild at Heart no posee un argumento verosímil, pero tampoco lo pretende. Este cineasta siempre ha estado mucho más interesado en explorar los recovecos más oscuros del subconsciente humano a través de imágenes impactantes, que dejan huella en la retina. Isabella Rossellini, que interpreta a Perdita Durango, reflexiona sobre los propósitos de Lynch con su cine: “It’s about the reality of the unconscious, of your emotions, of how you remember things--and not the reality of a fact” (Woods Weirdsville 123). Lynch interpreta imágenes del pasado recreándose en las posibilidades que el subconsciente aporta. No ofrece juicios morales sino que expone la hermosura y la fealdad sin tapujos, en cantidades similares y con igual importancia: “Lynch’s romanticism motivates him to view his whole world, regardless of the multifaceted, contradictory, sometimes repugnant view” (Kaleta 182).

Una vez más, el propósito de Lynch va a contracorriente de los dictados de la teoría de la adaptación más canónica, ya que para él las imágenes son pura abstracción de las que extraer no sólo significado sino muchas veces puras sensaciones alejadas del intelecto, como cita Kaleta de declaraciones recogidas por Campbell:

‘Movies are an incredible thing,’ Lynch says. ‘Because it’s possible to say very abstract things with this medium and to give people feelings that are really thrilling and you know, big feelings. It can be so magical. I’m always looking for the right kind of story to allow certain things that I think film can do to happen. That’s one of the reasons I love Wild at Heart. It’s got some kind of strange cinema going on in it. It feels different, it’s a different way of telling a story. (159)

La exageración tan evidente de la película hace que el espectador medio reconozca y se recree en ciertos iconos y subgéneros cinematográficos: *road movies*, melodrama, *thriller*,

cuento de hadas, porno, *gore*, musical. Todo compone un *collage* en el que Lynch se siente como pez en el agua, una vez más, figura imprescindible en la estética postmoderna:

I can't try to second-guess the critics. The world is changing, and we are changing within it. As soon as you think you've got something figured out, it's different. That is what I try to do. I don't try to do anything new, or weird, or David Lynch. But I'm real happy with the picture. See, I love 47 different genres, in one film. I hate one-thing films. And I love B movies. But why not have three or four Bs running together? Like a little hive! (Woods Weirdsville 128)

Lynch está exponiendo las bases del pastiche y del *collage* como señas de identidad, no como signos despreciativos. Es cierto que extrae humor de todos estos géneros, pero se entiende que dentro de la cultura postmoderna, donde la visión del espectador puede calificarse con cualquier adjetivo menos el de inocente, todas estas alusiones incrementan el sentido compartido de fantasía consciente preferible a la realidad inconsciente. Terry Eagleton apunta que el arte postmoderno no intenta representar la realidad puesto que tal concepto se ha perdido en el universo de las superficies visuales. Queda sólo el simulacro como vestigio, es más, convertimos nuestro entorno en simulacros llenos de estética al estar más acostumbrados a ellos que a la propia realidad verdadera; de ahí que el propósito del arte ahora sea el de imitarse a sí mismo en un bucle retroalimenticio: la realidad como mercancía (“Capitalism” 152).

Su final multicolor es prueba de la irrealidad que los personajes viven: “The how and the why of Lula and Sailor's happy destiny despite the many perils they face create a chronicle in which the language of popular culture brings a curative subconscious into play in a world savaged by the twin Lynchian demons of control and will” (Nochimson 47). De este modo, las obsesiones oscuras del director y guionista se contrarrestan con la imaginaria *pop* más edulcorada.

Intencionado es, por ejemplo, que las actuaciones sean frenéticas, sobreactuadas, nada naturales en general. Todos los actores componen parodias de papeles asumidos tras décadas de exposición al público: Marietta, Lula y Sailor parten de la base del melodrama por componer retratos acelerados de la madre castradora, la muñeca de porcelana y el rebelde individualista respectivamente. Baudrillard apunta la cualidad de autoparodia que lleva implícita esta película, que la hace autodestructible por encontrarse la crítica dentro de sus cimientos: “It’s as if art, like history, was recycling its own garbage and looking for its redemption in its own detritus” (“Objects” 8).

La secuencia inicial es indicativa de la versión postmoderna de los melodramas tan pintorescos de los años cincuenta: una cerilla se enciende a cámara lenta y da lugar a un incendio que ocupa toda la pantalla mientras se escucha Im Abendrot (1948);⁹ a continuación se superponen las palabras del título de forma brusca. Aquí la música cambia a “In the Mood,” de Glenn Miller, y un típico subtítulo para situarse se deja ver: “Cape Fear. Somewhere near the border between the North and South Carolina” (Wild n. p.). Los esfuerzos de la pareja por escapar de las garras de la madre se verán finalmente recompensados, y el amor triunfará. El fuego compone el elemento pasional en esta historia, con una auténtica recreación de las cerillas que se encienden para alumbrar un cigarrillo; el padre de Lula muere envuelto en llamas, incendio que ambos recuerdan por diversos motivos; incluso al hacer el amor se tiñe la pantalla de rojo. Es más, la fotografía es tan chillona como la de los melodramas de Douglas Sirk, el cielo de Tejas le da un matiz diabólico como elemento salvaje, casi de dibujos animados. Lynch consigue un doble efecto de este modo: enfatizar la pasión pero a la vez desposeerla de todo significado, llegando al humor más corrosivo. El amor de Sailor y Lula es asimismo exacerbado, lleno de auténtico frenesí, pero la película no es el típico “chico conoce a chica” sino que al comienzo de la misma ya son

⁹ Compuesta por Strauss, Im Abendrot está diseñada para orquesta y soprano y su temática es la muerte.

pareja inseparable. De esta característica unidimensionalidad a la vez tan elástica habla Woods: “a loosely-structured, garishly violent, sexually unrestrained cartoon, with characters at least one-and-a-half dimensional enough to inspire sympathy and encapsulate child-like innocence and adolescent yearning” (Weirdsville 127).

Los personajes constituyen parodias de otros tantos personajes anteriores, asimilados por el subconsciente colectivo con una serie de clichés que Lynch desnaturaliza: Lula es una versión acelerada de una Barbie americana que mastica chicle sin parar, se pinta las uñas de los pies de rojo, desobedece la autoridad matriarcal, grita el nombre de su amante cada vez que lo necesita,¹⁰ viste lencería y nada más (como mucho, un nada discreto jersey fucsia), gime bruscamente durante el acto sexual, despliega la mano en señal de estar logrando el clímax sexual, es verbalmente explícita con Sailor cuando hablan de sexo,¹¹ sufre un episodio de violación y más tarde un aborto bastante dramáticos durante su adolescencia —en oposición a la novela, donde ella restaba importancia a su pasado—, sus conversaciones con Sailor son tan alejadas de su realidad como las fantasías sobre The Wizard of Oz. Esta actitud no parece cambiar con el paso del tiempo, como indica el hecho de que al final de la película indique a su hijo que se agache cuando ve un accidente cerca. A pesar de su constante evasión, Lula reconoce en Sailor a la única persona que no la ha abandonado o decepcionado. Prueba de su amor es el collar de golosinas que Sailor le regala:

SAILOR. It has forty different flavors. One for about every reason I love you.

LULA. Sail', I'm gonna save this. But if I ever eat it, I'll be thinking of you. (Wild n. p.)

La ridiculez del asunto llega a cumplirse cuando vuelven a encarcelar a Sailor y ella muerde uno de los caramelos tras gritar su nombre.

¹⁰ En realidad, sus gritos son constantes aunque muy significativos, como cuando Santos la abraza y ella se rebela con su voz y su llanto.

¹¹ Con comentarios del tipo: “You got me hotter than Georgia asphalt” (Wild n. p.).

Con todo, Lula oculta detalles de su pasado a Sailor relacionados con su madre¹² y su episodio sexual con Bobby Peru es cuando menos ambiguo. Éste aprovecha un momento en que Sailor no se encuentra en la habitación para aprovecharse de la inocencia de Lula, que al principio queda inmóvil al escuchar las propuestas lascivas de Bobby como clara secuela de su violación anterior; pero a medida que Bobby va presionando la mano sobre su cuerpo ésta parece excitarse, señal de ello es que abre la mano. A pesar de esto, Bobby se marchará como si todo hubiera sido una broma de Bugs Bunny y ella queda llorando desconsolada. Los comentarios de Laura Dern—actriz que representaba a Lula—en el libro de Michel Chion a este respecto son aclaratorios: “It’s a very weird scene, but in a way, I’m completely in control. In a way, she is thinking, oh my God, this scene is so sick, and here I am a victim all over again. And I thought, wait a minute, not only do I get sexually satisfied, but I never give myself away. There’s the decision to let it turn her on, but not too far” (David 136).

A pesar de la relevancia e irreverencia de Sailor—que se analizará más adelante--y Lula, el personaje más corrosivo es Marietta. Su voz recuerda a las brujas de Macbeth (1948) de Orson Welles, sus uñas se muestran como garras, es su risa la que Lula confunde con la de la malvada bruja del Oeste. Su control sexual sobre Johnnie es justo lo opuesto a la igualdad entre Sailor y Lula, ya que Marietta somete física y mentalmente a Johnnie a su antojo. Por ejemplo, cuando van a besarse Marietta le avisa: “No tongue. My lipstick” (Wild n. p.). Ese mismo control es el que desea imponer a Sailor cuando le hace proposiciones sexuales en el servicio de caballeros; el rechazo de estas proposiciones le hace reaccionar de modo sibilino aludiendo a su presencia como conductor del coche que llevaba a Santos a casa de Lula para prender fuego a su padre. El montaje sugiere, además, que ella se encargó de preparar el accidente de *Uncle Pooch* tres meses después de violar a su hija.

Marietta piensa que Sailor conoce toda la verdad de esta trama, por lo que no duda en

¹² En la película ella sí apareció en la escena de la violación.

amenazarle con matarlo si no deja a su hija: “I can arrange that” (Wild n. p.). Con esto, los motivos de Marietta para mandar a Johnnie en búsqueda y captura de su hija no son meramente maternales—como en la novela—, sino que desea evitar a toda costa que se sepa que planeó la muerte de su marido. Es más, a diferencia de la tierna Marietta de la novela, la fílmica desea ver a Sailor muerto, como cuando le dice a Johnnie que la echará de menos y ella responde: “Get going!” (Wild n. p.). Realmente, no siente compasión por él. Hasta tal punto llega su histérica desesperación que contacta con el mafioso Marcello Santos. Éste, además, desea aniquilar a Johnnie, hecho al que ella medio accede no oponiéndose firmemente. Para ella, Santos representa la misma salvación que para Lula es Sailor.

Se potencian los aspectos de muñeca sureña envejecida a lo Vivien Leigh en A Streetcar Named Desire (1951) con una gran variedad de peinados y vestidos: pelo rubio platino largo, con flequillo, liso, rizado, media o larga melena, con un lazo de adorno vistiendo vestidos rosas y blancos con lazos. Todo este artificio se desvanecerá con el paso de los años, viéndose a una Marietta con el pelo revuelto, arrugas pronunciadas y voz distorsionada por el alcohol. Su episodio histérico más caricaturesco viene cuando siente remordimientos por acceder al asesinato de Johnnie, pintándose la cara de rojo con su pintalabios y luego vomitando de los nervios. Chion habla de los motivos de Lynch para la dualidad de este personaje en oposición a Lula:

Either he wished to show that Marietta was divided, ranging from an extreme childlike, touching innocence (when she weeps like Judy Garland, who also weeps buckets for half the film) to an extreme destructive cruelty. Or perhaps he wanted to situate the divide in between Lula and Marietta. . . . Strangely, she is everything but a mother: a woman and a little girl, of course, playing on the seductiveness and innocence of a child-woman while, in relation to Lula, she is a rival. (David 139)

Quedan Bobby Peru y Perdita Durango como pareja maligna prototípica. Bobby tiene la

aparición de un Clark Gable diabólico con aspecto repulsivo, como muestra su dentadura. A diferencia de Sailor, que desea asegurarse de que nadie saldrá herido en el atraco, se asombra del accidente, y se ve involucrado en este asunto que le resulta desagradable,¹³ Bobby resulta ser un psicópata pervertido que dispara a diestro y siniestro. Responde al prototipo del latino fronterizo sin ley con antecedentes oscuros en Vietnam.

La energía se aplica a todos los ámbitos de la película, también a la violencia. Se llega a rozar el *gore* con escenas como el ensañamiento de Sailor con Bob Ray Lemon¹⁴ o *buffalo hunting*, esto es, la manera sádica y sexual de matar a Johnnie a pesar de que el proceso sólo llegue a sugerirse: Juana se excita con Reggie mientras Johnnie les observa aterrorizado atado y con una mordaza en la boca. Sin embargo, la escena no produce excitación en el espectador sino repulsión, ya que se coloca en el lugar de Johnnie como víctima inocente. He aquí una nueva vuelta de tuerca de Lynch, que consigue un efecto opuesto al pornográfico ya que su visión no es placentera, todo lo contrario: “it collapses the spectator’s distance from the screen rather than giving the controlling voyeuristic distance that is the norm of pornography” (Nochimson 61). La visión es de incompreensión, quizá sea eso lo que más aterroriza de la escena. Por otro lado, la forma de bailar de Sailor y Lula es sexual, lo mismo que las infinitas posturas que adoptan para llegar al coito, incluso el anal; además, se rueda una película porno en Big Tuna al estilo de Tejas, es decir, con mujeres semidesnudas con obesidad mórbida acompañadas de vaqueros.

El toque final de *gore* lo compone la escena del atraco, en el que los empleados buscan ensangrentados la mano de uno de ellos confiados en que se la coserán, mientras el espectador ve un perro con la mano en su hocico como si fuera un hueso, marchándose del lugar. Tanta violencia no lleva a ninguna parte ni produce catarsis alguna, todo lo contrario, el efecto es de

¹³ Muestra de ello es la atención que presta a un espejo deformante mientras Bobby le habla del negocio.

¹⁴ Que Chion compara con una pelea entre Popeye y Brutus (David 132).

distanciamiento.¹⁵

Mr. Reindeer compone un arquetipo procedente de las películas de capos latinoamericanos con excentricidades, como comentan Garrigós y Álvarez: “Hombre maduro, muy refinado y de costumbres licenciosas, hace siempre su aparición en escena escoltado por bellas criadas semi-desnudas o por grotescos personajes con algún defecto físico o psicológico. Todos ellos representan el reino del mal” (n. p.). Las chicas se identifican plenamente con el papel de prostitutas por vocación, ya que no muestran signos de sentirse víctimas sino que disfrutan con su trabajo e incluso se pelean entre ellas. Ejemplo de la extravagancia de Mr. Reindeer es que hable por teléfono en un cuarto de baño lujoso mientras está sentado en el retrete con los pantalones bajados y una chica baila para él semi-desnuda. Como despedida, pronuncia un eslogan del estilo de vida netamente americano: “Have a beautiful day!” (Wild n. p.).

Los paisajes áridos de la autopista poseen el aspecto y el colorido específico de los *westerns*, pero además como vuelca de tuerca humorística en el duelo al sol entre Sailor y Bobby aquél huye despavorido tras haber planificación campo-contracampo en seña de enfrentamiento dialéctico. Como final macabro, Bobby se vuela la cabeza, que sale rodando por la arena.

El tema del viaje se desarrollaba ampliamente ya en la novela, pero la noción que tiene la cultura popular es la cinematográfica de la *road movie*, no la literaria de Homero o la generación *beat*. La primera película que se homenajea indudablemente es Bonnie and Clyde (1967), la historia de la pareja de amantes delincuentes que viajan sin rumbo fijo por las carreteras de Estados Unidos y cuyo final es tan sangriento como la escena del atraco de Wild at Heart.

¹⁵ Su ejemplo lo seguiré Quentin Tarantino con toda su filmografía desde Reservoir Dogs (1992), como indica Hughes: “gratuitously violent, impossibly cool, and shot through with liberal doses of pop-culture references, record-collection soundtracks in preference to specially composed music, and characters who reflect their own idols” (147).

Sailor y Lula responden al patrón postmoderno de Bonnie y Clyde; de la pareja revolucionaria de la contracultura de los sesenta se pasa al caos neoconservador de los noventa, cuestión que Kaleta desentraña al detalle:

a depression Robin Hood and Maid Marian are nowhere to be found in his 1990 film. The qualities that lionize Bonnie and Clyde, elevating their road trip into an American fable, are annihilated. In an age of agoraphobia and cocooing, Lula and Sailor are concerned with themselves and only themselves. They generated no band of outcasts who bond together. (165)

En la era del consumismo absoluto dedicado al individuo, Sailor y Lula optan por dedicarse el uno al otro y olvidarse del mundo que, a pesar de que puede que les necesite, se deja a un lado aunque en cierta manera les perturbe en forma de pasado o de bruja del oeste. No existe la alternativa contracultural ni el impulso de desestabilizar el orden capitalista establecido con el ejército de marginados que Bonnie y Clyde reúnen. Ni Sailor ni Lula buscan el calor humano, mucho menos compartir las excentricidades de la gente que encuentran de paso (165).¹⁶ En cierto modo, no comparten todo entre ellos siquiera, sino que se guardan los detalles más escabrosos de sus jóvenes existencias en un intento por alcanzar un futuro que nunca llega. Por eso es mejor guarecerse en el universo *pop* de colores chillones, el mundo en el que el desastre desaparece en cuanto se apaga la radio o se cambia a una emisora musical de *rock* duro. El lado negativo de su conformismo existencial está en que no encuentran un hogar seguro al que pertenecer, sino que vagan como nómadas de motel en motel, teniéndose sólo a ellos mismos como punto de referencia. No se da ni origen ni destino en su viaje, sino un devenir dantesco en el que ellos deben constituir su propio hogar, no sólo de forma metafórica sino también material.

También Easy Rider (1969) aparece con la temática de la carretera como señal de libertad

¹⁶ Nótese, una excentricidad diferente de la suya.

e inconformismo ante el sistema. Kaleta menciona, asimismo, la influencia del héroe post-nuclear Mad Max (1979) por el paisaje desértico que Mel Gibson atravesaba en coche después del fin de toda una civilización, buscando señales de vida inteligente sobre la Tierra (161). De igual modo, se mencionan las parejas de las películas de Hitchcock o la pareja formada por Claudette Colbert y Clark Gable en It Happened One Night (1934) por la satisfacción de sus personajes, andanzas y diálogos (163). Al contrario que los anteriores, Sailor y Lula se entretienen como pueden mientras hacen tiempo hasta el próximo acto sexual: “Adding and deleting from conventions, Lynch’s changes reflect his style and techniques as well as his times. Fundamentally, he accomplishes this by borrowing some elements from different types of road movies, from the earliest talkies to the most recent productions. But he also redefines conventions of the route traveled” (Kaleta 162). El mejor ejemplo de la mezcla de elementos se encuentra en la escena en la que se da una fusión entre la carretera, Sailor y Lula en la cama en pleno acto sexual fotografiados en diversas gamas de colores, y el fuego al encenderse.

Ésta es la respuesta al retrato diseñado a conciencia del sueño americano, que se ve hecho añicos como sustancia factible, no virtual. Los géneros parodiados proceden de la época supuestamente feliz de los años cincuenta, que según Lynch tienen su expresión máxima en musicales cinematográficos y teatrales. Con la presentación de este mundo tan desorbitado y alienante, Lynch formula una metáfora para expresar (y actualizar) el cambio económico y social producido con el paso de las décadas:

Wild at Heart traces the country’s spiral from a land of free-enterprise, new-frontier

opportunity to a diminished new place in the world order and to domestic decadence.

The unfulfilled promise—Go West, Young Man—of an earlier America is seen lost in

hypocrisy, racism, revisionism, creeping censorship, witch-hunts, violence, neo-

Puritanism, bureaucracy, and national mediocrity. (Kaleta 166)

En realidad, todo el mundo occidental sigue los pasos de este conformismo; es por esto que las fantasías oscuras de este director son tan reconfortantes para este público, donde todavía queda un resquicio de jubilosa irracionalidad en medio del sentido más atroz. Se permite tanta felicidad entre Sailor y Lula precisamente porque se conoce su nivel ontológico ficticio a través del *collage* acelerado de tantas convenciones cinematográficas. No se oculta el carácter de ensueño de la película con ninguna *suspension of disbelief*, al contrario, se prodiga el tono irreal hasta tal punto que lo verosímil como tal no aparece. De nuevo tomando The Wizard of Oz como modelo que subvertir, Sailor y Lula no viajan de Oz a Kansas sino que recorren ambos caminos a la vez por las autopistas interestatales de ladrillo amarillo, todo mezclado sin solución. En definitiva, lo que Lynch busca no es la credibilidad a través de un romanticismo hiperbólico.

La alusión a los cuentos de hadas se centra en la recreación *kitsch* de la ya de por sí *kitsch* The Wizard of Oz: las risas que Lula escucha en su subconsciente no provienen de la bruja malvada del oeste sino de su madre—como se puede comprobar en la escena de la reconstrucción total del asesinato del padre de Lula, en la que Marietta produce la misma risa. Esto indica que la madre de Lula es la bruja mala del cuento, con uñas afiladas, maquillaje excesivo y pelucas de todo tipo que no dejan de asociarla con la bruja que Lula en sus alucinaciones ve volando en su escoba. Ciertamente, su final es de cuento de hadas, ya que su imagen en la fotografía que Lula tiene en su salón se evapora como si fuera ácido al tirar un vaso de agua su hija sobre su retrato en señal de rechazo final. De este modo, Lynch está imitando en cierto sentido el final de la película de Fleming, ya que se ha derrotado a la bruja malvada y la buena ha hecho acto de presencia en una burbuja y con varita, traje pomposo y voz añorada para animar a Sailor a que siga su amor por Lula.

La reescritura de The Wizard of Oz llega por momentos a ser sofocante, una auténtica obsesión para los protagonistas, que toman esta película como modelo de conducta. Algunas de las referencias más relevantes que Hughes apunta son:

-`Sometimes, Sail,´ when we´re making love,´ Lula says, `you just about take me right over that rainbow.´

-Sailor says it´s too bad that Lula´s confused cousin, Dell, couldn´t visit `that ol´

Wizard

of Oz, and get some good advice.´ `Too bad we all can´t, baby,´ she replies . . .

-Entering Big Tuna, Texas, Sailor says `It ain´t exactly Emerald City´ . . .

-After being psychologically ´raped´ by Bobby Peru, Lula clicks her red shoes (´ruby slippers´) together several times, Dorothy´s escape route in The Wizard of Oz.

-Bobby tells Sailor that his share of the robbery takings will get him and Lula `a long way down that yellow brick road´.

-An omniscient observer watches events in a crystal ball. (146)

Todo transcurre en un plano superior, posiblemente incomprendible para los mortales.

Por último, la resolución última llega no con los cuentos de hadas sino con el género musical más *kitsch* con *karaoke* de la canción “Love Me, Tender,” de Elvis Presley, cantado sobre el capó del descapotable a modo de pedida en matrimonio a Lula: “Thus music, love, and family security from the movies become their virtual reality after all. The fade-out´s final fantasy embrace is screen and virtual reality” (Kaleta 171-72).

Wild at Heart es también una película de *rock and roll*, donde los personajes hablan y actúan con frenesí en sus vidas cotidianas: “The lurid twang of Lula is constantly musical. Sailor manages to word the rock beat” (Kaleta 175). Se consigue adaptar el ritmo, pose y tono de las canciones y estrellas de *rock* a un lenguaje lleno de lirismo popular, más concretamente, musical.

Lula es una *pin-up girl* flacucha pero Sailor es un Elvis Presley exagerado que cuando baila parece que estuviera practicando *kung-fu*, que necesita encender un cigarrillo antes y después de una pelea mientras mueve su flequillo, y que lleva botas de vaquero y una chaqueta de piel de serpiente como símbolo de su libertad e individualismo: “The jacket is a

pop symbol to Sailor, who grabs himself like still another rebel hero. Evoking for the audience the melancholy plumage of another midnight cowboy, the snakeskin jacket attains satiric, sarcastic, and pathetic connotations” (Kaleta 183). Sailor es también una parodia de James Dean o Marlon Brando, o de los mitos en que se convirtieron con películas como East of Eden (1955), Rebel without a Cause (1955) (en el caso de Dean) o On the Waterfront (1954) (en el caso de Brando): “I didn’t have much parental guidance” (Wild n. p.). Esto es evidente al final de la película, cuando Sailor comprende, gracias al hada, que la respuesta a todo se encuentra en su amor por Lula mientras se encuentra inconsciente por una paliza que le acaban de propinar. Rápidamente, se levanta, pide disculpas a sus atacantes y huye en busca de su amada. Aparte de la escena final con la canción “Love Me, Tender,” la otra escena claramente musical es en el local al que acuden para bailar, en el que tras una riña por su chica, Sailor pide a los músicos que toquen una canción de Elvis Presley—“the E power” (Wild n. p.), como él lo llama--, y con su voz Lula muestra su fascinación, al tiempo que se escuchan los chillidos de las féminas presentes en la sala como si de admiradoras enloquecidas en un concierto se tratase.

Éste es, pues, el homenaje de Lynch a todo tipo de cine, propuesta constante en toda su filmografía hasta entonces: secretos, poblados malignos, sexo, violencia, desenfreno, amor absoluto, autenticidad, aunque esto implique algo bueno o malo. Pero este homenaje no desecha la burla, todo lo contrario, lo extraño en lo cotidiano se exagera hasta llegar al punto del ridículo. Ejemplo de esto es la historia de Dell, el primo de Lula, como una digresión más. Aquí se riza el rizo de una manera hilarante: se toma el icono americano de la Navidad como las obsesiones sobre Santa Claus, regalos y adornos y todo esto se retuerce y deforma en la figura de Dell, apodado “Jingle Dell,” que tan embebido está en el espíritu navideño que va diariamente vestido con el traje rojo. Otras manías de Dell incluyen cucarachas insertadas en el ano que roen su ropa interior, conspiraciones de alienígenas, preparaciones masivas de *sandwiches* a medianoche. Todo esto provoca una extraña risa hasta que Lula cuenta que Dell

un día desapareció, lo cual deja un sabor agridulce tras una historia demencial, escatológica y triste.

La mezcla explosiva de todos estos productos es la que hace que la frontera entre lo racional y lo irracional, la realidad y la ficción, se fundan de manera inequívoca en esta película cuya esencia se encuentra en las palabras que Lula pronuncia de forma desesperada: “This world is wild at heart and weird on top” (Wild n. p.). Como comenta Martha P. Nochimson: “The potentially disconcerting aspect of renewal is its challenge to habitual appearances of normality. The vitality of the interface between the images and energies of the subconscious and the conventions and mechanisms of the will shows itself in carnivalized form, that is, in eccentricity” (52).

El híbrido da lugar a lo deforme, lo *freak*, como el hombre elefante o los personajes de reparto que vagan por la película: la mujer que cruza el escenario con la mirada perdida, sonrisa exagerada y manos agitadas; el hombre con voz distorsionada que cuenta a Sailor y Lula en Nueva Orleans que las palomas expanden enfermedades mientras escuchan música electrificante de jazz; la chica del accidente, que aun moribunda sólo se preocupa de llevar el carmín adecuado en sus labios y de recuperar su bolso para que su madre no le riña; o el anciano que habla de forma enigmática sobre su perro, que según él puede recordar a Totó.

En resumen, la película supone una concienzuda traslación del universo *pulp* de Gifford al *collage* más *kitsch* de Lynch: de la literatura de serie B se pasa a un sinfín de géneros cinematográficos, teniendo especial protagonismo el leitmotiv de The Wizard of Oz como organizador de sus existencias. El resultado final es un cuento de hadas de finales del siglo XX. Precisamente es el cuento de hadas el género que se desconstruye en el próximo apartado con Felicia's Journey.

3.2.1. LOS CUENTOS DE HADAS DE FIN DE SIGLO EN

FELICIA'S JOURNEY DE WILLIAM TREVOR

Resulta difícil encontrar un discurso narrativo tan antiguo y asentado en nuestro subconsciente como el cuento de hadas, mucho más si se tiene en cuenta que ejerce su influencia desde nuestra niñez. La fuerza de este discurso se basa en la actitud parcial que plantea, según la cual el lector se posiciona claramente a favor de los buenos y en contra de los malos, aunque el estudio de Vladimir Propp deja bien claro que los arquetipos no se dan de forma tan fehaciente como se espera.¹ Lo que sí parecen repetirse para Propp son las funciones de los personajes, que por muy variada caracterización que posean cumplen sistemáticamente una serie de rasgos performativos (19). Propp habla de funciones que cumplen los personajes dramáticos (*dramatis personae*), definidas según el contexto particular de cada cuento. Estas funciones permanecen fijas y se repiten de manera constante en cada cuento, independientemente del personaje que las cumpla. Según su análisis, no todas las funciones tienen por qué darse, pero esto no significa que el orden de los factores se vea alterado sino que la organización sigue su mismo curso. Como mucho, esto dará lugar a una omisión, nunca a una alteración.

En la lucha del Bien contra el Mal, los hermanos Grimm eran muy conscientes del poder de este discurso maniqueo, lo que implicaba un vínculo con los mitos ancestrales que miles de años atrás habían intentado describir la condición humana (Lüthi Once 23). Asimismo, otra de las implicaciones del cuento de hadas--como sucesor del mito-- es que lo que ocurrió en el pasado se repite en el presente en un concepto cíclico de la Historia. William Trevor recoge en Felicia's Journey (1994) esta herencia y la actualiza devolviendo toda la carga siniestra de los cuentos originales que medios como el cine (Disney, sobre todo) o nuevas

¹ Véase Morphology of the Folktale (1928), página 10; asimismo, se aludirá al texto de Propp en contadas ocasiones a lo largo de este apartado.

versiones literarias se encargaron de borrar. Al fin y al cabo, se trata de variaciones argumentales de una misma composición estructural (Propp 103).

Al igual que otros textos postmodernos escritos por Angela Carter o Jorge Luis Borges, por ejemplo, William Trevor parte de la base de que no existen géneros mayores o menores al desarrollar una temática canónica que subvierte la estructura de un género popular. Acudimos a los cuentos de hadas durante toda nuestra existencia, ya que el modelo que se nos inculca desde pequeños queda en nuestro subconsciente por constituir el primer y más claro patrón por el que conducir nuestras vidas. Los patrones posteriores irán acompañados de un cierto distanciamiento por nuestra parte a medida que maduramos, pero la asimilación de los cuentos de hadas ya se ha realizado en su totalidad, aunque lo rechacemos más tarde. Siempre permanecerá la idea de que nuestras vidas deben vivirse como cuentos de hadas (Zipes 1).

Como indica Jack Zipes, el cuento de hadas literario tomó la base oral para construir un discurso que tiene como objetivo el civilizar a un sector determinado de la sociedad al ofrecer una falsa panacea:

The fairy tale demonstrated what it meant to be beautiful and heroic and how to achieve “royal” status with the help of grace and good fortune. In addition, for many readers . . . to read or listen to a fairy tale provided a means to distance themselves psychologically from their present situations and to be transported to a magical realm. To read a fairy tale was to follow the narrative path to happiness. (4)

Felicia's Journey trata de la huida del hogar paterno y la búsqueda del amado por parte de una chica joven embarazada que sueña, en un principio, con encontrar a su príncipe azul y crear una familia ideal junto a él. También la vida de Felicia está diseñada para cumplir los pronósticos de los cuentos de hadas, pero su

cruzada se verá frustrada al darse de bruces con la realidad exterior. Su mismo nombre, “Felicia,” evidencia la supuesta predestinación de la protagonista para ser feliz, hecho que, al menos de modo convencional, no se produce.²

El nombre de pila está en conexión con el nombre simbólico que tradicionalmente se ha asignado a los cuentos de hadas: Caperucita roja, Cenicienta, Bella, Blancanieves, Ricitos de oro. Excepto en el caso de Cenicienta,³ los demás se refieren a un rasgo físico por el que identificar a las heroínas. Felicia seguiría el modelo de Cenicienta, pero en aquella tiene el efecto contrario, ya que de un nombre tan positivo se extraen experiencias negativas con un final ambiguo. Quizá Felicia sí alcanza la felicidad en cierta manera, pero ésta no corresponde a la visión marital y patriarcal que el discurso de los cuentos de hadas tradicionales imparte. Por otro lado, si algo une a Felicia con Cenicienta es el origen desgraciado de ambas desde su niñez, es decir, que su nacimiento ya estuvo rodeado de miseria material y desdichas.

El villano se llama Mr. Hilditch, un apellido ridículo que esconde tras el distanciamiento que impone el título de “Mr.,” un nombre aún más ridículo, Joseph Ambrose. Para más énfasis, resulta que su madre encontró el nombre “Ambrose” en una novela sentimental, mientras que “Joseph” procede de un amante. La reacción de él es esconder su nombre con iniciales: J. A. Hilditch. Felicia no llegará a conocer el nombre de pila de Hilditch, pero su nombre tampoco aporta mucha información. El origen latino de “Felicia” contrasta con el equivalente anglosajón que Hilditch conoce, Felicity. Lo único que Felicia cuenta sobre la procedencia de su nombre es que se debe a una mujer de la que su padre escuchó hablar. La realidad es que ella se avergüenza del nacionalismo irlandés del que su familia hace gala, como sugiere el narrador al aportar el motivo tan

² En el sentido de “vivieron felices y comieron perdices.”

³ En el que se plasma la desgracia de la que la protagonista resurgirá.

reivindicativo que tuvo su padre para escoger precisamente este nombre: “A woman who’d manned the barricades in 1916, who’d met her death there. There is a newspaper cutting about this person in her father’s albums, a photograph of a hard-faced woman in military uniform” (Trevor Felicia’s 62). El sentido de nacionalismo radical está tan arraigado en la familia de Felicia que su ideología alude directamente al IRA. Ella no llegó a conocer a su bisabuelo precisamente por haber muerto por la libertad del país un mes después de casarse. Este hecho se mencionará y alabará continuamente a lo largo de su vida, provocando un sentimiento opresivo para su desarrollo y madurez como adulta independiente. Así se desconstruye la mitología irlandesa al plantear que se pone mucho más mimo en figuras femeninas imaginarias que en las reales, las cuales quedan silenciadas. Por otro lado, Mr. Hilditch crece con los valores de autoafirmación del Imperio Británico al proceder de un entorno militar al servicio de su majestad, valores que resultarán autodestructivos a medida que la narración avanza (Fitzgerald-Hoyt 162). Es más, la relación conflictiva entre Felicia y Mr. Hilditch podría interpretarse como una alegoría de las vicisitudes sufridas tanto tiempo entre Irlanda y Gran Bretaña (Fitzgerald-Hoyt 161).⁴

La tragedia vivida por su bisabuela se convierte, desgraciadamente para Felicia, en un referente del que no podrá escapar (Trevor Felicia’s 25-26). Felicia ha sufrido durante toda su vida la tortura de no poder sobreponerse a una realidad constantemente politizada, una realidad que a una adolescente se le escapa. Así, en su familia guardan con esmero recortes, fotografías y copias de documentos

⁴ Tras la anexión de Irlanda a Reino Unido en 1800 con la independencia católica como uno de los requisitos, George III decidió que esto no era posible porque invalidaría su coronación. Desde entonces surgieron líderes políticos como Daniel O’Connell y Charles Stewart Parnell, que logró la creación de un gobierno propio llamado *Home Rule* aun dentro del Reino Unido. Fue en 1919 cuando se formó un parlamento irlandés ilegal cuyo presidente era Eamon de Valera, el cual se volverá a mencionar más adelante. De esta situación surgió una guerra entre ambas naciones, que terminó en 1922, cuando veintiséis condados irlandeses se independizaron para formar la República de Irlanda. Por el contrario, los seis condados restantes (Irlanda del Norte) quedaron bajo soberanía británica, lo cual ha dado pie a múltiples conflictos hasta el día de hoy.

reivindicando un gobierno propio para Irlanda, todos ellos salpicados de violencia y muerte; entre estos tesoros para la nación está, según el padre de Felicia, la canción del soldado o las declaraciones de Eamon de Valera:

The Ireland which we have dreamed of would be the home of a people who valued material wealth only as the basis of right living, of a people who were satisfied with frugal comfort and devoted their leisure to the things of the spirit; a land whose countryside would be bright with cosy homesteads, whose fields would be joyous with the sounds of industry, with the rumping of sturdy children, the contests of athletic youths, the laughter of comely maidens; whose firesides would be forums for the wisdom of old age. It would, in a word, be the home of a people living the life that God desires men should live. (Trevor Felicia's 26-27)

Las declaraciones sobre Irlanda que de Valera ofrece aquí corresponden, ni más ni menos, que a una idealización bucólica donde el Mal no tiene cabida; este paraíso terrenal se aproxima extraordinariamente a los reinos medievales de los cuentos de hadas. Pero, desde luego, lo que de Valera no apunta en este escrito es que para llegar a este estado tuvieran que emplearse las armas.

Contrasta la incursión del documento de de Valera, que procedía de su discurso radiofónico del 17 de Marzo de 1943 desde Radio Eireann (Mackenna 157), con iconos del capitalismo tardío de finales del siglo XX: *Centra foodstore*, *Two-Screen Ritz* y *Dancetime Disco*. Obviamente, esto significa que a pesar del emplazamiento coetáneo al lector, la zona rural irlandesa en la que vive Felicia dista todavía mucho de las típicas urbes inglesas, sobre todo en lo que concierne a la cuestión de la honra femenina; allí, una mujer soltera embarazada todavía es un tabú. Con este planteamiento antropológico, en defensa del ultranacionalismo, se comprende que el padre de Felicia no vea con buenos ojos su relación con Johnny

Lysaght, quien al parecer se ha alistado en el ejército británico por la falta de empleo en su propio país. Su opinión al respecto es bien clara: “Irish boys belong in Ireland” (Trevor Felicia’s 54).

Será precisamente la cuestión de la traición militar de Johnny la que la haga marcharse de casa casi obligadamente, pues su padre le impone que deje la relación o la casa por romper con los principios fundamentalistas de la familia: “You will not live in this house and keep company with a member of the occupying forces. This family knows where it stands, and always has done. . . . For eight centuries, not an hour less, the Irish people have known only the suppression of language, religion and human freedom” (Trevor 58). Así es como Felicia se siente, reprimida, pero en este caso por su propio entorno. Sorprende que termine asociándose en Inglaterra con Mr. Hilditch, que no esconde su frustración por no haber podido entrar en el cuerpo militar británico debido a sus pobres características físicas. Por tanto, la confrontación entre Felicia como personificación de la inocencia de Irlanda y Mr. Hilditch como personificación de la perversión de Inglaterra es total. Únicamente sola, libre de ataduras de todo tipo, logrará Felicia librarse de su pasado y conseguir una nueva identidad.

Como indica Propp al fijar las funciones de los *dramatis personae* en un número limitado y su secuenciación como rígida (20-21), Felicia desempeñaría el papel de la víctima en apuros. Su familia es desmesuradamente patriarcal, tanto que absorbe la personalidad de ella por completo: una abuela, un padre y varios hermanos que hacen de ella una auténtica cenicienta por encargarse de las labores domésticas, además de trabajar y cuidar de su bisabuela. La situación inicial se presenta con uno de los familiares ausentes según una de las funciones de Propp (24), en este caso la madre. Felicia comparte el cuarto con la abuela, lo que indica que en una etapa tan crucial como es la adolescencia carece de intimidad alguna.

Su padre no parece nada comprensivo sino más bien interesado en su hija como asistente encargada de las labores de la casa cuando él se encuentra trabajando. Según Mary Fitzgerald-Hoyt, a Felicia se le niega todo conocimiento (físico y psíquico) de sí misma al considerar su padre que su lugar correspondía a la cocina, lo cual se podría aplicar a toda mujer irlandesa (165). Es por esto que la imagen que Felicia guarda una vez huye de casa consiste en hipotéticas riñas por no haber hecho el desayuno, nada que ver con la posible preocupación de su familia por ella. Es más, en la reconstrucción mental que ella realiza de lo que estaría sucediendo en casa durante su ausencia no cabe la añoranza, sino simplemente las quejas que componían una auténtica rutina: “Typical of her to go out somewhere at a peculiar time like this, her father would have said when she wasn’t there to assist with the breakfast frying; typical of the way she is these days” (Trevor Felicia’s 2). Según Felicia, su padre no se ha percatado del motivo de su estado de nervios, sólo lo ha atribuido a su naturaleza distraída. Una vez leída la nota que ella había dejado a su marcha, su padre continuaría quejándose pero nada más allá, todo volvería a la normalidad casi inmediatamente como si no hubiera pasado nada: “everything was always worst for her father. One of her brothers would have said he’d go down to McGrattan Street to tell Aidan, and whichever one it was would have called in at Myles Brady’s bar on the way back. Her father would have cooked the old woman’s supper and then their own, stony-faced at the stove” (Trevor Felicia’s 2-3). De esto se infiere que, al centrarse el relato en las desventuras de Felicia, ella desempeña la función que Propp denomina víctima-héroe (34) puesto que es su destino el que se debate, no el de los demás que deja en casa. Ella es su propia heroína porque ni siquiera se sigue la línea narrativa del chico que ella ha idealizado como héroe-príncipe azul.

Felicia se siente tan desarraigada que en vez de llamar a su bisabuela por su nombre la llama “the old woman” (Trevor Felicia’s 25), mientras que los recuerdos de sus hermanos se restringen a esperar en la mesa impacientes la llegada de la comida; en cuanto al padre, su catolicismo recalcitrante tilda a su hija de “hooper” (Trevor Felicia’s 59) cuando se da cuenta de que está embarazada,⁵ momento que ella retratará en sus pesadillas. Ni siquiera en sueños conserva un buen recuerdo de su progenitor, sino que en ellos éste continúa quejándose del mundo que le rodea, y además la idea de volver a casa la relaciona con el miedo a enfrentarse a su padre y a sus hermanos, aparte de volver a la cocina.⁶

Otro rasgo típico de las heroínas de los cuentos de hadas es que Felicia tiene—o al menos sufre—un pasado desgraciado. Pierde su único resquicio de independencia cuando la fábrica en la que trabaja cierra, con lo que queda a merced del cuidado y aseo de la familia como ama de casa a tiempo completo, dato que la asocia directamente con Cenicienta: “Her freedom had been taken from her with the loss of her employment—the freedom to sit with Carmel and Rose and Connie Jo in the Diamond Coffee Dock, an evening at the Two-Screen Ritz without first having to calculate the cost” (Trevor Felicia’s 23-24). A partir de aquí, el contacto fuera del entorno del hogar será mínimo, protagonizado casi exclusivamente por Johnny. Como una auténtica sirvienta, Felicia pela patatas en el fregadero y mezcla arroz con leche a la vez que corta la verdura y casca un huevo bajo la constante amenaza de los quejidos de su bisabuela, toda una madrastra en plena regla. Es usual que a la heroína de los cuentos de hadas se la

⁵ A pesar de que ella le dice que tanto ella como Johnny son responsables.

⁶ En realidad, el lector sólo conoce lo que realmente está ocurriendo en casa de Felicia en el capítulo 24, el penúltimo, cuando un narrador omnisciente afirma que los hermanos gemelos de ella le dan una paliza a Johnny como venganza, mientras que su padre tiene fe en que su hija vuelva.

desprecio o al menos subestime: “From the point of view of both the family and society, the fairytale hero is in an extreme position, an outside position, thus isolated or easily isolatable and therefore relatively easy to draw into a central or an extreme opposite position” (Lüthi The Fairytale 136). Es fácil solidarizarse con sus desgracias al carecer de apoyo.

La figura materna queda ausente,⁷ como en cuentos como La bella y la bestia o Cenicienta. Este vacío deja un hueco afectivo que Felicia se encargará de minar preguntándose una y mil veces qué pasaría si su madre viviera: incluso en sueños advierte su presencia cuando se encuentra en apuros, o se pregunta si tendría su respaldo cuando se queda embarazada, aunque teme lo peor como consecuencia de la unanimidad que ofrece su familia en cuanto a la represión: “In the night she dreamed that her father called her a hooer again, and a soiled young bitch. Her mother was alive, saying she wouldn’t have believed it of her, striking her with her fists, saying it was she who should be dead” (Trevor 66). En estas pesadillas obsesivas, la madre se convierte en maltratadora física.

A falta de afectividad maternal, Felicia acude a una vecina del pueblo que—según los rumores—se vio en una situación morbosa parecida: Miss Furey parecía haber quedado encinta de su hermano y poco tiempo más tarde haber abortado simplemente por el aumento y repentina disminución del tamaño de su vientre. Pero Miss Furey no resulta receptiva, es más, su apariencia corpulenta no remite a rasgos maternos y ni siquiera recuerda a Felicia, llegando a mostrarse bastante ruda en sus modales hasta el punto de echarla de su casa para evitar los comentarios.⁸

La apariencia física de Felicia no se especifica (aparte de que tiene la cara redonda y ojos grandes), pero sí se incide en su vestimenta, peligrosamente

⁷ Una de las funciones de Propp, como ya se indicó.

⁸ Acción que impulsará más tarde su padre.

parecida a la de Caperucita roja: “a girl in a red coat and a headscarf, carrying two plastic bags” (Trevor Felicia’s 11). No sólo se repite el característico pañuelo en la cabeza o caperuza, sino también la carga de mano: en este caso, mucho mayor que una cesta con comida, ya que las bolsas contienen todas sus pertenencias por no poseer ni tan siquiera una maleta. Al igual que aquélla, Felicia también se pierde en un bosque de naves industriales y es atacada por el lobo (disfrazado de amor paternal, papel cercano a la abuelita del cuento), ataque del que saldrá airosa sin la ayuda masculina del cazador. La capucha roja también implica pertenencia al mundo fantástico, como indica Ángela Olalla Real, puesto que esta indumentaria se asocia al mundo de los enanos, gnomos, elfos y hadas (196). Con estos mitos se construyen barreras sólidas que separan lo real de lo ficticio de manera permanente, método que M. Night Shyamalan aprovechará más tarde en The Village (2004) para caracterizar a unos supuestos monstruos.⁹ En el caso de Trevor, su apuesta es introducir a un personaje fantástico—es decir, perteneciente al mundo de la fantasía—como Felicia dentro de un entorno inmediato de lo más mundano. Por tanto, se funden los niveles ontológicos. El paralelismo con Caperucita roja llega hasta el final de la novela de manera irónica, ya que Felicia hace alusión al estreno de la película The Woman in Red (1984) en el cine del pueblo como recuerdo nostálgico (Trevor Felicia’s 206); ella misma se ha convertido en la misteriosa mujer de rojo a la que todos pierden la pista.

Su condición es frágil, como prueba el nerviosismo y el cansancio que soporta durante su viaje en busca de Johnny. Lo mismo que las delicadas heroínas de los

⁹ En The Village un grupo de intelectuales que han sufrido violencia y pérdidas familiares deciden abandonar la ciudad y recluirse en una aldea con leyes propias (con el consiguiente rechazo de la tecnología de una sociedad del siglo XXI), lo que hace que pierdan todo contacto con la realidad. Aunque estos ideales se inculcan a la siguiente generación, para reprimir el instinto de la curiosidad en los jóvenes se difunde la idea de que acechan en el bosque (límite entre la aldea y la ciudad) unos monstruos enormes con caperuza roja que resultan ser disfraces con los que los mayores les asustan. Tal es el miedo que infunden que se prohíbe el color rojo para no llamar su atención, consiguiendo con esto un efecto de represión de la libertad.

cuentos de hadas,¹⁰ el sufrimiento de Felicia se percibe con ampollas y magulladuras varias. Es por esta fragilidad que no se siente cómoda en su desnudez al cambiarse de ropa en un ambiente extraño como es un hostel.

A pesar de estos rasgos, como contraposición a la belleza deslumbrante de todas las heroínas de cuentos de hadas, Felicia no parece destacar por su físico en ningún aspecto en particular como las demás víctimas de Mr. Hilditch, o al menos eso opina él al principio. Tampoco Felicia cree en su atractivo físico, por lo que se sonroja cuando Johnny se insinúa.

Continuando con la conexión virginal con las heroínas de cuentos de hadas, el carácter de Felicia es inocente y puro sobre todas las cosas, es decir, su candor llega a cotas de Verdad absoluta (no en vano, apunta maneras como monja):¹¹ sueña con las historias asombrosas que cuenta el carnicero de su pueblo, teniendo que recordarse a sí misma que no debe creerlas ya que el carnicero es famoso por sus cuentos chinos; conserva el infantilismo de cuando le comunicaron que su madre había fallecido, momento del que recuerda su maleta de Minnie Mouse; su concepto del amor está tan idealizado que en cada chico que le gusta busca a su príncipe azul, el hombre perfecto que la proteja de sus desdichas, imagen con la que se recrea en sus pensamientos desde los doce años, especialmente el deseo de

¹⁰ Blancanieves sucumbe ante una manzana, la Bella durmiente ante el pinchazo de una aguja.

¹¹ Inusual es que en las aduanas para pasar la frontera entre Irlanda e Inglaterra no se dé cuenta de que necesita su pasaporte o carné de identidad, y además guarde todo el dinero del que dispone en una de las bolsas de plástico, inconsciente del ambiente inhóspito—uno más—que le espera. Su inseguridad rebasa los límites de la timidez al no atreverse siquiera a confirmar su primera cita con Johnny; su peor error fue despreocuparse de usar métodos anticonceptivos en sus relaciones sexuales, creyendo que Johnny lo tenía todo bajo control (otro signo más de su atemporalidad); Johnny no pertenece al ejército sino que trabaja en una inofensiva fábrica de cortadores de césped; no entiende las preguntas que le hace la gente por la calle en Inglaterra, llegando al extremo de que dos transeúntes le preguntan su nombre y procedencia y ella humildemente les responde, lo que provoca que huya asustada sin comprender cuando los tipos le proponen un “arreglo;” su segunda impresión de Mr. Hilditch es que es amable por el simple hecho de que parece querer establecer contacto con ella; vagando por la ciudad con dos desconocidos, su máxima preocupación—entre tanta incertidumbre—es que el cuarto de baño de la casa que han ocupado ilegalmente no tiene pomo en la puerta, está sucio, tiene agua esparcida por el suelo y no hay papel higiénico; cree a pies juntillas a Mr. Hilditch cuando le comunica que su esposa ha fallecido aunque no la ha visto ni una sola vez, lo que no impide que ahogue un grito de dolor en su nombre; tardará muchísimo en darse cuenta de que nunca hubo tal esposa; su desconocimiento vital la lleva a no poder

ser abrazada; la paciencia y sumisión se muestran con su negativa a exigir a Johnny su dirección en Inglaterra antes de marcharse, a pesar de lo mucho que lo implora mentalmente, dándose cuenta al partir él de que el chico no conoce la dirección de ella, por lo que tampoco podría mandársela por correo; el hipotético trozo de papel habría significado mucho para ella, una especie de fetiche que adorar en su ausencia; tras su marcha, escribe largas cartas que no envía por no tener la dirección del chico, lo que hace que las guarde en su escritorio;¹² En resumen, las heroínas de cuentos de hadas han sido sistemáticamente desvalidas, necesitadas de ayuda por no poder valerse por sí mismas (Lüthi The Fairytale 137).

Otro punto en común con los cuentos de hadas es que la heroína logra sortear múltiples peligros y salir airosa. El marcharse de casa es característico, teniendo como motivo relevante el recurrente cliché de los problemas familiares, además del de adentrarse en un mundo desconocido del que se salvará, pero aun así no volverá a su punto de origen (Lüthi The Fairytale 136). Tampoco Felicia volverá a su casa. A través del viaje que inicia, Felicia se expone al mundo exterior—tan desagradable como la burbuja en la que vive, pero menos conocido—y aprende a sobrevivir, es decir, logra la madurez al librarse de su pasado consiguiendo la independencia económica y emocional; toma el *ferry* para cruzar de Irlanda a Inglaterra, en el que sufre mareos e incluso utilizan su cepillo de dientes; soporta las preguntas indiscretas al pasar las aduanas; más tarde, coge un tren que se llena de gente que evita mirarse a la cara constantemente, lo que ya denota la soledad que sentirá entre la multitud. Felicia es una viajera, otra característica del

imaginarse el aspecto de un crematorio; su intención no es la de abortar a pesar de las dificultades que se le presentan.

¹² Entre éstas sobresale la que dedica a confesarle su embarazo, todo un alarde del cliché sentimental por sus elipsis y eufemismos: “*It is a trouble but there it is. I was late the first month and then again this one. There is no doubt about it Johnny. I thought maybe being with you like we*

protagonista de los cuentos de hadas, pero a diferencia del prototipo ella no logra objetivos determinados (Lüthi Fairy 141) sino una madurez personal que la llevará a comenzar una nueva vida nada convencional; ha traspasado la barrera del Bien y del Mal para lograr su propia verdad, con lo que consigue la serenidad. El viaje ha servido para que la heroína salga de su aislamiento y entre en contacto con otras realidades (138).

A Felicia el acento inglés le resulta extraño, lo mismo que el paisaje industrial tan desolador con el que se encuentra, en el que lo único reconocible son los letreros con las marcas de las empresas.¹³ La ciudad por entero está a merced del capitalismo, constituyendo las relaciones personales transacciones de afecto motivadas por el interés propio; el entorno en una jungla de asfalto, neón, hierro, acero, gas contaminante y suciedad (de nuevo oponiendo la bucólica Irlanda a la inhóspita Inglaterra): “The scrabby grass she walks on is grey, in places black, decorated by the litter that is scattered all around her—crushed cigarette packets, plastic bags, cans and bottles, crumpled sheets from newspapers, cartoons” (Trevor Felicia’s 15). El detalle cumbre de este retrato marginal de lo urbano se apunta con la alusión a dos drogadictos que comparten jeringuilla.

Como resultado, Trevor subvierte el cliché del edulcoramiento en las versiones literarias de los cuentos de hadas en pos de un final feliz que lo justifique todo (Zipes 48). En Felicia’s Journey, la prosa apuesta por un recrudescimiento de la violencia para así enfatizar el sentido de abandono y abuso, justo lo que el canon intentaba borrar. El entorno diseñado para la ciudad inglesa tiene rasgos góticos, como muchos otros cuentos. Es la manera más radical de provocar una reacción

were might cause it to be late but it is different now. I will be two months gone at Christmas and then we will have to decide what to do Johnny...” (Trevor Felicia’s 44).

¹³ Parece que se mencionaran todas las naves industriales habidas y por haber: Toyota, Ford, Toys `R` Us, National Tyre and Autocare, Kwik-Fit, Zanussi, Renault Trucks, Pipewise, Ready-bag, Sony, Comet. Next to Britannia Scaffolding are Motorway Exhausts, then C&S Roofing, Deep Drilling Services and

visceral desde lo más profundo de un escenario irracional, caótico y perdido. Así, en el *ferry* nocturno que va de Irlanda a Inglaterra hace tanto frío y viento que a Felicia le duelen los oídos; al llegar a la ciudad, todo son sombras y niebla en un amanecer que se asemeja más a un crepúsculo tras una masacre, las calles se retuercen una y otra vez (Trevor Felicia's 5).

El paisaje invita al miedo al emplearse constantemente un tono apocalíptico digno de William Blake como visionario de los efectos de la revolución industrial: “Against a grey sky, tall bleak chimneys belch out their own hot clouds. Factories seem like fortresses, their towers protecting an ancient realm of iron and wealth” (Trevor Felicia's 35). El aspecto de las máquinas es amenazador, influyente sobre el entorno natural hasta el punto de modificarlo o incluso hacerlo desaparecer, y quedando como versión postmoderna de un reino de cuento de hadas. Por último, la casa de Mr. Hilditch resulta también amenazadora, siempre en silencio y a oscuras, sin un residente permanente que la llene de vida—ni siquiera una mascota—cuando Mr. Hilditch no se encuentra allí. Como sustitutos, posee numerosos retratos al óleo que componen un árbol genealógico ajeno a él pero ya nada extraño por la manera en que los retratados parecen observar su vida.

Es cierto que el cuento clásico no se detiene en descripciones localistas, para lograr así mayor difusión con su mensaje, pero en el caso de Felicia's Journey las descripciones responden a un deseo evocador, ya que la atmósfera creada incrementa la metáfora gótica como si de un personaje más se tratara. El tratamiento, en cualquier caso, no es amable para ninguno de los ejemplos. Con la vuelta a lo grotesco y a la violencia en general, Trevor se remonta al más que probable público inicial para estos cuentos antes de sufrir la transformación literaria, es decir, los adultos.

A pesar de la presencia perturbadora de todos estos elementos, sobresale la figura de Mr. Hilditch como el monstruo del que Felicia deberá huir: hombre de mediana edad, vestimenta impecable, costumbres meticulosas y educación exquisita, pero con ciertos detalles que hacen pensar que oculta algo: “Regularly, the fat that bulges about his features is rolled back and well-kept teeth appear, while a twinkle livens the blurred pupils behind his spectacles. His voice is faintly high-pitched” (Trevor Felicia’s 6). Su gusto por la comida se podría calificar de gula por ser su principal fuente de disfrute de la vida como sustituto de las relaciones humanas, llegando a representar para él parte de su vida privada por la desmesura de su apetito;¹⁴ no es pasional en su obsesión sino calculador y frío, como indica el hecho de que sea cauto en que no lo vean con una chica en los alrededores de la fábrica en la que trabaja,¹⁵ Felicia no es su primera víctima— aunque sí la última—, sino que Mr. Hilditch arrastra toda una serie de asesinatos de chicas jóvenes aprovechándose de su fragilidad: Elsie Covington, por ejemplo, había intentado suicidarse.¹⁶ He aquí otra de las funciones según Propp: el villano consigue información acerca de las debilidades de su víctima (27) para así poder manipularla a su gusto. Prueba de esta frialdad de Mr. Hilditch es que planea mantener a Felicia escondida en el asiento de atrás hasta las afueras para así poder matarla sin hacer peligrar su reputación, aunque tales planes se suspenden momentáneamente al no seguir a su lado. La reacción de Mr. Hilditch es de sentir ira por la ingratitud de ella tras haberla llevado en coche (al sitio equivocado), haberle pagado el té y además haber escuchado su aburrida historia pacientemente. Por el contrario, le da morbo que en la clínica para abortar las enfermeras piensen que él y Felicia son pareja, siendo él bastante mayor que ella y

¹⁴ La variedad de golosinas y dulces que come se opone al hambre y desvanecimiento que Felicia siente a lo largo de su viaje.

¹⁵ Regla que incumplirá en el caso de Felicia pero que racionaliza como parte de la ventaja de que ella sea extranjera y nadie la conozca en la zona.

además padre de un hijo no-nato. Hacerles creer todo esto le parece excitante, sobre todo porque a través de los demás lo cree él mismo. Todavía convaleciente Felicia, Mr. Hilditch la encuentra provocativa con su camisón de nylon, que tilda de “inadequate” (Trevor Felicia’s 145) ya que deja traslucir sus senos. Por otro lado, a ella le sobresaltan ciertos detalles de él, a pesar de su aspecto tan aseado, como su risa histérica tan repentina; o que mantenga una actitud xenófoba al culpar a la inmigración proveniente del Tercer Mundo del cambio arquitectónico y empobrecimiento de la ciudad.

Tan retorcida es la obsesión de Mr. Hilditch, que imagina los pensamientos de Felicia al intentar manipular su candor, interpretando el papel de persona infinitamente generosa y atenta que necesita un poco de su atención. Su estratagema ha sido bien clara, intentar establecer una relación paternal con ella para ganarse su confianza a través de falsedades como que su esposa moribunda—más tarde difunta—le ha pedido que cuide de una chica tan buena como Felicia. De nuevo, otra de las funciones de Propp: el villano intenta engañar a su víctima para apoderarse de ella (27). Además, Mr. Hilditch actúa sollozando por su mujer, aunque el recuerdo de la persona a la que realmente corresponde el nombre asignado a la esposa es vago por lo insustancial del momento y la repulsión hacia esta mujer en concreto. Sabe de la necesidad económica de Felicia tras haberle robado todo el dinero que guardaba en las bolsas, pero no se apiada de ella ni siquiera cuando intenta pedirle dinero prestado para comprar un billete de vuelta a casa; es más, disfruta con los intentos de ella por pronunciarse sobre el tema. Para lo que sí da dinero es para el aborto de Felicia, acto al que le induce de manera brutal ya que ella no está de acuerdo en ningún momento; en cierto modo, se ve arrastrada a ello. Es la persuasión que realiza el villano de la que habla Vladimir

¹⁶ Dato del que él saca partido utilizando una fingida compasión.

Propp, con lo que se da pie a que la víctima propicie el ataque del villano al saberse en sus manos (28). En verdad, la estrategia de Mr. Hilditch es tan sibilina que podría asociarse a la abducción mencionada por Propp como tipo de villanía (29). Poca delicadeza muestra Mr. Hilditch con el tema del aborto, ya que, de vuelta a casa en el coche, ella pide perdón a Dios mientras él le pregunta si le gustaría comer gelatina (Trevor Felicia's 142): desde el principio ha intentado manipularla.

La diferencia con los cuentos de hadas clásicos comienza con el replanteamiento del monstruo como psicópata, es decir, ser humano enfermo mental con un pasado que puede explicar su modo de actuar en el presente. Ya en el capítulo dos se afirma que lleva una doble vida—la pública y la privada, la primera corriente y la segunda secreta, ya que en el trabajo resulta un jefe afable y abierto, mientras que en la segunda se le tacha de melancólico e incluso cercano a lo siniestro. Esto ya indica preocupación, en tanto que una persona se muestra tal como es cuando está sola. Es cierto que el tema de las apariencias engañosas es el más recurrente en los cuentos de hadas, pero el tratamiento sí es novedoso pues Trevor ofrece explicaciones sociales que desconstruyen clichés. Mr. Hilditch no es un monstruo, sino un enfermo con un desorden de personalidad.¹⁷ De este modo se explica su interés por conocer el paradero de Johnny, pues con ello satisfaría su morbo por ver al padre del feto que Felicia ha abortado al tiempo que secretamente martirizaría al irlandés que han admitido en el ejército británico, al contrario que en su caso, a quien no aceptaron por motivos médicos.

¹⁷Otros temas que Trevor subvierte son: “essential hell comes from otherworldly (or unknown) powers; the small and the weak can triumph over the large and the strong; justice prevails” (Lüthi The Fairytale 125). Así, Felicia no obtiene ayuda de nadie ni de nada para salir adelante puesto que huye de las garras de Mr. Hilditch por su propio pie, ni se proclama su triunfo sobre el Mal puesto que Felicia se da por desaparecida.

Mr. Hilditch no conoció a su padre y su madre pasaba más tiempo con otros hombres que con él, al menos al principio. Puede ser la falta de un modelo paternal que seguir—o, al menos, recuerdos en común—y, sobre todo, el papel sexual de su madre en su vida hasta que murió en la casa que él habita, lo que le indujo a subastar los muebles y comprar un mobiliario nuevo muy peculiar:¹⁸ lleno de retratos de extraños, alfombras indias y grabados de escenas militares sudafricanas. Incluso vendió las pertenencias de la madre a un comerciante para borrarla de su vida diaria. Como indica Dolores MacKenna, ninguna de las madres de la novela cumple su papel tanto por ausencia como por omnipresencia. En el caso de Mr. Hilditch, se sugiere que su madre abusaba de él sexualmente, con lo que se aporta una explicación psicoanalítica a su comportamiento.

Con el mobiliario nuevo, Mr. Hilditch comenzaba un período en el que reconstruiría una identidad truncada por la personalidad castradora (literal y metafóricamente) de la madre. La vida de Mr. Hilditch adquiere sentido renovado cuando se encuentra en la habitación del billar escuchando música del gramófono mientras se recrea en el papel carmesí de la pared en contraste con el verde del billar, el sofá, los sillones, la chimenea, los relojes y los retratos. Todo encaja en esta nueva vida con pasado inventado a su gusto porque, envuelto en esta ficción, nada le perturba.

Para elevar su autoestima, necesita de los halagos de sus subalternos como persona de mando a la vez que permisiva. Se siente tan cómodo en la cafetería de la empresa que la siente como suya, un panal en el que los trabajadores se relacionan entre ellos en un microcosmos con sus propias leyes. En este microcosmos Mr. Hilditch no toma parte, sino que es un mero espectador, ya que está incapacitado para las relaciones personales debido a su trauma infantil.

¹⁸ Vaciando así su vida de la dependencia edípica hacia la madre.

El psicópata posee una doble personalidad, una que actúa con precaución en sus asesinatos y otra que se indigna con la manera en la que el mundo se desenvuelve:

Shoppers, laden with their purchases, pass slowly by, young women shouting in frustration at their children, men dour and cross-looking. There is so much of that, Mr. Hilditch considers as he makes his way back to his car, so much violence in the world, so much prickliness. *Keep your distance!*

A sticker rudely orders on the back window of a car. (Trevor Felicia's 41)

Mr. Hilditch resulta considerarse defensor de la ternura y la delicadeza, abochornado ante tanta frialdad. En verdad, le apenan las noticias truculentas que lee en la sección de sucesos del *Daily Telegraph*, sobre todo las relacionadas con el abuso sexual a las mujeres. Esto indica su grado de represión sexual. Parte de esta sensibilidad hace, por ejemplo, que escuche canciones clásicas como “Falling in Love” en un gramófono como muestra de su anacronismo existencial por no haber superado su infancia real y haberse refugiado en una ficticia. Sin embargo, quedan ciertos retazos de su parte violenta sobre la pacífica, esto es, la memoria impresa en el subconsciente por mucho que desee reprimirla: “Certain things you don't say aloud; and certain things you don't even say to yourself, best left, best forgotten” (Trevor Felicia's 42). Con cada nueva víctima construye una relación que se inicia con la amistad, prosigue con una relación de pareja y más tarde se separan. Así es como él interpreta el acoso, manipulación y derribo que acomete sistemáticamente.

Cuando conoce a Felicia, piensa que su relación está destinada a ser especial.¹⁹

Mr. Hilditch anhela que la sociedad—testigos de su vida pública—reconozca su

¹⁹ Esto recuerda al personaje de Frederick, el psicópata de la novela de John Fowles *The Collector* (1963), que secuestró a una chica y la encerró en una bodega durante meses para conseguir que se enamorara de él. Tras un proceso de deterioro físico y mental que incluye una violación, la chica

éxito personal pensando que tiene una vida ideal en pareja, con típicas discusiones incluídas. Forma parte de su privacidad que haya tenido amigas, por ejemplo.

Una vez se va aproximando el final, cuando Felicia decide marcharse, lo que significa el asesinato, él comienza a construir un sentimiento de pena o incluso sufrimiento por echar de menos sus hipotéticos momentos felices junto a ella: “Mr. Hilditch knows that that sofa will never be the same for him again. Already this girl has used the forks and spoons he uses himself, and used the toilet and maybe has had a strip wash” (Trevor Felicia’s 126). Encuentra fetiches sobre los que aplicar recuerdos inventados, ficciones que él convierte en verdades en su mente para completar de este modo su vida idílica momentáneamente. El sofá, los cubiertos e incluso el cuarto de baño le traerán recuerdos de una época pletórica para él (visión manipulada a su antojo), con el detalle final de la perversión sexual al excitarle la idea de que quizá ella se desnudó en algún momento. Esta perversión (que va acompañada de impotencia sexual) la disfraza de enamoramiento intentando expresar un estado de alteración cuando se da cuenta de que su objeto de deseo se encuentra escaleras abajo. En verdad, Felicia es la primera mujer que habita la casa desde la muerte de su madre, lo que hace que postergue el momento final al disfrutar tanto de su figura femenina, tan alejada de la de aquélla. Pero Mr. Hilditch sabe que esta construcción es provisional, por lo que decide asesinar a las chicas que conoce en extrañas circunstancias en el momento en que deciden que ya no le necesitan. Al fin y al cabo, para él son todas iguales en el sentido de que se niegan a reconocer que los hombres son malos: una alcohólica, otra prostituta, otra maltratada, pero ninguna aprende. Probablemente, todas le recuerdan las experiencias desenfrenadas de su madre, posible motivo de que acabara tomando a su hijo como juguete sexual. Por tanto, quizá sea una labor

muere, lo que provoca que Frederick esté a punto de suicidarse, pero que finalmente le induce a buscar un nuevo objetivo femenino.

de concienciación la que exige que Mr. Hilditch se deba encargar de poner fin a sus desgraciadas vidas. Tras cumplir su misión, agradece los signos de solidaridad que los empleados muestran alabando sus platos, puesto que se encuentra apesadumbrado tras la pérdida de una amistad tan especial para él como vuelta a su estado inofensivo.

Este estudio destructor de La bella y la bestia propone a ambos iconos como víctimas de la sociedad, con lo que se subvierte la dicotomía tan presente en los cuentos de hadas (tan aclaratoria como maniquea): “The fairy tale is . . . fond of . . . extreme and contrasts: dreadful punishments and splendid rewards, giants and dwarfs, mangy skull and golden hair, good and evil, handsome and ugly, black and white” (Lüthi Once 50-51). Trevor elige de este modo presentar un mundo complejo donde los protagonistas son marginados por el materialismo en sus vertientes más extremas: Felicia se alimenta de las emociones (negación) mientras que Mr. Hilditch pasa de coleccionar muebles a objetos personales de extraños para más tarde llegar a coleccionar cadáveres en su jardín. Sin embargo, lo más escalofriante de este relato es que el monstruo podría haberse reencarnado en cualquiera de nosotros, apesadumbrados como él por un cuadro patológico de semejantes dimensiones.

Trevor cumple con la máxima de que la belleza se asigna a la pureza y la fealdad a la corrupción, pero parece claro que Mr. Hilditch no es lo opuesto a Felicia sino una persona tan enclaustrada en su pasado como ella, con abundantes ensoñaciones románticas. Asimismo, lo hermoso no es lo dominante en Felicia's Journey sino la amplia gama de fealdades que la represión social ha provocado: desde el paisaje hasta los pensamientos obsesivos de Felicia son desagradables.

El propósito del novelista—como subversión más—es desestabilizar la jerarquía sobre la que se basan los cuentos de hadas, que al distinguir tan nítidamente entre Bien y Mal proporcionan modelos de conducta que aseguran la felicidad para niños y adultos: “arrangements that lend credence to power structures and legitimize the power of adults” (Zipes 60). Felicia y Mr. Hilditch sufrieron en su infancia las consecuencias de este planteamiento tan represivo, son sus reacciones las que distan. Se sometieron al proceso civilizador que implicaba orden y valores morales occidentales, pero ellos son ejemplos vivientes de que de la transformación no siempre surge el efecto deseado.

Existe fascinación por la pureza de Felicia, pero no por su belleza física, que no parece sobresalir. Según Max Lüthi, en los cuentos de hadas existe una clara oposición entre la Belleza más absoluta y la Fealdad más monstruosa: “a distorted form which at times pushes the beautiful aside and takes its place” (The Fairytale 11). El encuentro entre Felicia y Hilditch, por el contrario, no da lugar a una usurpación de poder sino al puro desentendimiento.

El ejemplo más claro de que Mr. Hilditch siente cierto grado de culpabilidad a través de una doble personalidad es que tiene pesadillas de las que al despertar niega recordar nada. No es cierto; simplemente no quiere reconocer la verdad porque es demasiado dura para soportarla: es un asesino en serie. Su alienación se basa en lo impoluto de su vida pública, en la opinión ajena, no en su vida privada porque ésta es una mera construcción a través de los ojos de los demás. Esto significa que para él su secreto no existe por no conocerlo nadie, como si de una película traumática se tratase. No en vano, encuentra Basic Instinct (1992) desagradable, pero no abandona la sala de cine como buen reprimido sexual. Esta represión se debe a un abuso sexual por parte de su madre, como ya se ha mencionado, motivo por el que parcialmente su pasado se convierte en un

sucedáneo de The Wizard of Oz (1939) o Bambi (1942). Debido a este trauma, divide a las mujeres entre puras e impuras, aunque finalmente todas acaban alineadas con lo impuro al cargar sobre ellas las culpas de la provocación. El peso del abuso sexual es demasiado grande. Como consecuencia, datos como el apetito o la limpieza se vuelven obsesivos porque cualquier mancha le puede traer la sangre a la memoria.

La narración tradicional de los cuentos de hadas se caracteriza por la claridad de su discurso, y es cierto que el estilo de Trevor se ajusta a la precisión milimétrica, pero no para ofrecer claridad sino ambigüedad. Trevor construye un *thriller* con las típicas técnicas del género: “information is scarce, is given in part or is withheld altogether so as to build up an atmosphere of uneasiness” (MacKenna 181). Principalmente, existe un narrador focalizador de los pensamientos e impresiones de uno y otro protagonista—lo que se viene a denominar estilo indirecto libre--, con lo que el maniqueísmo propio de los cuentos de hadas desaparece.

Otra característica de la narrativa canónica es la atemporalidad, que distancia el relato del mundo real y sitúa la historia en un escenario mítico:

La *ahistoricidad* es la clave que determina la estructura del género planteando un mundo y unos personajes sin pasado ni futuro. . . . Las fórmulas estereotipadas *érase una vez*, señalan ese exilio a los orígenes. El aislamiento del país de las hadas es la propia estructura del relato, un relato que se plantea como la plasmación del otro lado, de la otra orilla, como el envés del mundo real. (Olalla 205)

En oposición a esto, Trevor decide situar a sus personajes en un entorno claramente industrializado de finales del siglo XX en Inglaterra,²⁰ recalando

²⁰ Exponiendo así la problemática de la incomunicación en nuestra época.

simultáneamente los bruscos saltos de tiempo que se dan entre las recreaciones del pasado inmediato de Felicia y el presente que nunca habría imaginado vivir junto a un extraño que simula comprensión torpemente. Son las preguntas directas de Mr. Hilditch acerca de Johnny y el aborto las que la devuelven a la realidad presente de modo momentáneo. Por otro lado, los recuerdos de las experiencias secretas de Mr. Hilditch casi se superponen a la acción presente, a un recuerdo le sigue la acción presente sin explicación de por medio, casi pisándose en una fusión parcial de niveles ontológicos entre pasado y presente, ficción y realidad.

El final de la novela tampoco corresponde al nítido “y fueron felices y comieron perdices,” ya que no se detalla la huida de Felicia. En su lugar, quedan los pensamientos obsesivos de Mr. Hilditch intentando averiguar qué habrá sido de ella para acabar suicidándose. La acción evangelizadora de una predicadora llamada Miss Calligary le hace recordar su lado perverso, revelación que no soporta finalmente; con esto termina el estudio psicoanalítico de Mr. Hilditch.

A manera de epílogo se constituyen los dos últimos capítulos; el 24 trata de las repercusiones reales que la escapada de Felicia ha tenido en su pueblo natal,²¹ mientras que el capítulo 25 desvela que Felicia ha alcanzado por fin su liberación particular al desconectarse de todos sus lazos sociales y afectivos, pues se ha convertido en una vagabunda con serenidad total debido a la falta de opresión. En medio de la miseria es donde Felicia acaba encontrando la misericordia que necesitaba (MacKenna 186), por lo que su visión de la humanidad no se altera en última instancia. Según Dolores McKenna, Felicia's Journey se puede definir como un *morality drama* donde existe una lucha entre el Bien y el Mal que da lugar, sorprendentemente, al perdón de Felicia al desear empezar de nuevo.

²¹ En resumen, todos están preocupados aunque ella no se lo imagina.

Esta liberación (o desencantamiento) también engloba la sumisión hacia el patriarcado, pues la figura del príncipe azul definitivamente se borra de la mente de Felicia. Johnny se ha ofrecido al lector a lo largo de toda la novela como una reconstrucción del cliché masculino más básico e infantil, pero una vez ella sobrevive a la figura masculina más agresiva, su visión desaparece al comprobar que no necesita de su ayuda. En este sentido, la evolución del personaje de Felicia dista de la heroína ofrecida por Propp, en el sentido de que, aunque sufra las acciones del villano y la acción se haya centrado en ella, lo cierto es que no recibe ayuda mágica de ningún tipo (46) más que las fuerzas que saca de sí misma para salir adelante. Ni siquiera la figura masculina de Dios se encuentra presente; es más, el papel que desempeña la religión a través de Miss Calligary, la representante de la *Gathering House*, roza el fanatismo más dañino.

Por último, Felicia también se desentiende del papel maternal de la mujer,²² con lo que puede reconstruir su identidad de nuevo tras un proceso a marchas forzadas de auto-descubrimiento. Ya al robar el dinero de su bisabuela se indicaba un deseo de ruptura y rechazo a las convenciones sociales, matiz que más tarde se desarrollará en la novela.

Asimismo, las esferas de acción que agrupan las funciones de los *dramatis personae* en los cuentos según Vladimir Propp se van descalificando una a una (72-73): no se registra lucha alguna entre la heroína y el villano sino que ella desaparece misteriosamente;²³ a la heroína no se le otorga ayuda divina alguna, es más, la figura del donante (“donor” [72]) no existe; tampoco aparece la figura del que ayuda a deshacer un hechizo maligno o rescata; si se toma a Felicia y a su padre como figuras representativas de la princesa y su padre, entonces es cierto

²² Aunque el aborto haya sucedido a su pesar, también es cierto que sus reproches son morales, no personales, y que, además, inconscientemente realiza el mismo viaje que multitud de jovencitas irlandesas que quedan embarazadas.

que el padre rechaza al pretendiente de su hija, aunque también lo es que tal pretendiente no parece muy interesado en pasar pruebas que demuestren su amor; por último, es cierto que Felicia parte en busca de su amado, pero este intento queda frustrado, por lo que el matrimonio no se produce.

En conclusión, la novela desconstruye las convenciones del género de los cuentos de hadas para actualizar su discurso. El tratado de Propp se ha utilizado para seguir la presentación y posterior subversión de los diferentes papeles que se asignan a los personajes; con esta subversión se evidencian las fisuras que quedan en el armazón estructural del cuento de hadas, al tiempo que el distanciamiento progresivo ofrece un texto adulto, más acorde con los tiempos que corren, probablemente más fiel de lo que parece a las fuentes literarias a las que se remite en un principio. La película resultado de la adaptación de esta novela también desconstruye la base cinematográfica sobre la que se sostiene para dar paso a un melodrama contenido, con lo que se produce una nueva reescritura.

²³ “The sphere of action of the villain. Constituents: villainy (A); a fight or other forms of struggle with the hero (H); pursuit (Pr)” (Propp 72).

3.2.2. SEXO, MENTIRAS Y CINTAS DE VÍDEO: ATOM EGOYAN Y SU VERSIÓN DE FELICIA'S JOURNEY

Atom Egoyan ha construido su carrera cinematográfica tomando lo independiente como bandera; es más, su cine se considera de autor al más puro estilo europeo. Con el paso del tiempo, cada nueva película ha supuesto un peldaño más alto para la crítica y la prensa especializada de todo el mundo, a las que se dio a conocer en Cannes con Exótica (1994), y a las que más tarde entusiasmó con The Sweet Hereafter (1997), igualmente en el Festival de Cannes. Pero el prestigio adquirido no le ha tentado a adentrarse en el cine hollywoodense comercial, ya que tras los premios y los halagos escogió adaptar la novela de William Trevor con la productora Icon Productions.¹ Director y guionista, su reputación de autor se estima tanto en América como en Europa por una temática bien definida que no se ha doblegado a parámetros ajenos en ningún momento, ni siquiera en sus adaptaciones literarias.

La vida de Egoyan se puede calificar como la del sujeto postmoderno excéntrico debido a sus orígenes multiculturales tan variopintos: nacido en Egipto de padres refugiados armenios, su familia se trasladó a Canadá cuando sólo contaba tres años. En un principio, Atom rechazó sus orígenes ancestrales para establecerse cómodamente dentro de la comunidad británica de Victoria, pero posteriormente decidió investigar sus raíces armenias (Monk Weird 114). Con esta experiencia supo canalizar el hecho de que las identidades—como las realidades—son un producto cultural y, por tanto, subjetivo, fragmentario y provisional.

¹ Icon Entertainment International se fundó en 1989 por Mel Gibson y Bruce Davey, cuyos mayores éxitos en cine han sido Braveheart (1995) y The Passion of the Christ (2004); además, esta productora ha disfrutado de series en antena (como Kevin Hill [2004-05] y Complete Savages [2004-05]) y oficinas distribuidas por Europa, Estados Unidos y Australia.

Este bagaje familiar, social y cultural influye sobremanera en la filmografía de Egoyan, ya que en repetidas ocasiones se da la oposición entre Oriente y Occidente a todos los niveles, sobre todo en Calendar (1993). Podría pensarse que en el caso de Felicia's Journey (1999) esto no ocurre por tratarse de material ajeno procedente de un escritor irlandés, pero también existe cierta conexión. No en vano, la ventaja de un cineasta independiente con poder se encuentra en que la decisión de adaptar literatura es una opción, no una imposición, pues Egoyan encontró en el texto de Trevor un punto de apoyo para desplegar su temática habitual. Este cineasta aprovechó la caracterización tan detallada de personajes y situaciones en Trevor para reinventarlos aportando su interpretación audiovisual, con una metodología orgánica y urgente en el sentido de inmediatez. En resumen, considera que una adaptación no es una mera ilustración (Maurer n. p.).

Parte de la etiqueta de autor que se le adjudica se debe a su amplio abanico de estudios relacionados con el Arte, que incluye disciplinas como la música clásica o la ópera, además de una cierta debilidad por Samuel Beckett y Harold Pinter. Sin duda, su cine participa de la cadencia de la ópera y se nutre de una estética relacionada con *the language of the unsaid* de Pinter, que conecta a su vez con la incomunicación existencial que sugiere el lenguaje de Beckett en obras como Waiting for Godot (1956). Como en estos autores, Egoyan construye diálogos que revelan personalidades profundamente ensimismadas y aisladas del entorno más inmediato. El lenguaje, para él, no comunica, sino que cumple una convención social vacía de contenido. Recurrente es en su filmografía, como en Exotica, The Sweet Hereafter o la misma Felicia's Journey, utilizar una estructura de *thriller* para ir revelando, capa a capa, un melodrama, precisamente porque los personajes que Egoyan retrata se encuentran emocionalmente aprisionados, sin tener la capacidad de expresar lo que sienten.

Como reflejo de esto, su estilo rodando imita el enclaustramiento emocional de los personajes al consistir parcialmente en sostenidos *travelings* que analizan reacciones de modo distanciado. En este desarrollo visual surgen muchos interrogantes, pero se ofrecen pocas respuestas explícitas, ya que los matices quedan al servicio de las conclusiones del espectador. Este planteamiento, que aplica la teoría barthesiana de la muerte del autor al cine, subvierte el concepto clásico de claridad gradual en el misterio que un *thriller* plantea:

Inversion of film expectations is the heart of Egoyan's gift. Unlike the Hollywood formula, where emotions must be revealed on the surface to be understood, Egoyan works beneath the text. Spielberg pushes you into a given feeling with manipulative, sticky moments, Egoyan pulls you in with silence. For this reason, Egoyan is constantly accused of being sterile, cold and too detached to conjure any emotional response. (Monk Weird 94)

Para Egoyan, existen siempre dos mundos irreconciliables, pero no por ello menos unidos en la vida de toda persona: por un lado, la esfera pública expuesta a la observación de los medios de comunicación; por otro, la esfera privada a la que sólo tiene acceso en parte la familia, ya que la zona sexual resulta individual (Desbarats 9).

En el mismo sentido, existen dos mundos en el exterior, Occidente (el *Self*) y Oriente (el *Otro*), aunque hoy en día esas barreras queden difuminadas. Ewa Mazierska incide en las similitudes entre la visión de Armenia e Irlanda como el *Otro*: “Both places are green, hilly and agricultural, relatively poor and populated by people whose ancestors lived there. Both are also literally and metaphorically remote from the cultural centres, and their inhabitants are attached to their traditional ways of life” (n. p.). Ambas localizaciones se presentan como anquilosadas en un pasado remoto pero en un sentido positivo, ya que la

civilización que representa la Inglaterra industrial se analiza como portadora de la deshumanización. Así, Egoyan se encontraba emocionado en Irlanda por participar del espíritu literario de *Ulysses* (1922), mientras que en el caso de Inglaterra es rotundo al respecto: “There was nothing like that at all in Birmingham—it was just a large, ugly, industrial town” (Monk *Weird* 117). La ciudad no le inspira.

Teniendo todo esto en cuenta, debe enfatizarse el hecho de que la Irlanda representada tanto en la novela como en la película es atemporal, es decir, ya no existe en la realidad, lo mismo que las connotaciones góticas de la Inglaterra de la Segunda Revolución Industrial ya no se perciben en Birmingham. Localizaciones reconocibles son lugares alrededor de Nechells como los bloques de torres de Aston, The Electric Cinema, la parte exterior del pub The Barton Arms o el hostel Gravelly Hill, aunque sólo los locales podrán distinguir sus nombres. Lo cierto es que la visión global es bastante negativa, si a esto se reduce el atractivo turístico de la ciudad, a pesar de que las tomas aéreas de la zona industrial no se ceban en detalles que retraten la contaminación minuciosamente.

Los personajes son reflejo de esta dicotomía: Felicia parte de la cultura oral, como prueba que la bisabuela de Felicia hable en gaélico, escuche historias recordándole su identidad puramente irlandesa, o incluso su comunicación se limite a lo físico y manual.² Esta persona no conoce ni el correo electrónico ni el teléfono como medios de comunicación habituales en su entorno.

La visión de Irlanda que imprime Egoyan es pastoral, procedente del Romanticismo. La fotografía elegida para estas secuencias acentúa el verde del campo y la banda sonora que se emplea posee tonalidades de espiritualidad, lo que contrasta con el gris anodino de Birmingham. Tal es la fuerza de las

localizaciones sobre la vida de los personajes que en ciertas ocasiones la ciudad parece que se comprimiera contra Felicia y su padre. Incluso las localizaciones en Irlanda incluyen un castillo destruido—probablemente, a manos de los ingleses— como motivo bucólico, mientras que en Birmingham existen varias escenas con una central nuclear ocupando casi todo el encuadre en tono amenazador al tiempo que el coche diminuto de Mr. Hilditch cruza de un lado a otro como un insecto insignificante. Así, los sonidos naturales de lo rural se oponen a los sonidos mecanizados de lo industrial, por no hablar de la procedencia tan aterradora del acento *Brumie*: “for many years, because of the industrial waste in the air, they couldn’t breathe through the nose. And because of that, this very particular accent was developed, which creates the English ear like you can’t believe” (Totaro and Galiero n. p.).

Para huir de este mundo hostil, Mr. Hilditch se refugia en una recreación especialmente cursi de los años cincuenta con música procedente de gramófonos, un traje con tirantes, el pelo engominado hacia atrás, un coche típico de aquella época³ y, sobre todo, decenas de cintas de vídeo de un programa de cocina que su madre presentaba. O, en otras palabras, Mr. Hilditch vive en una dimensión atemporal donde todo parece perecedero, al igual que la visión de Baudrillard del mundo contemporáneo como un área sin pasado ni futuro, es decir, por definir (Zurbrugg 147). En este sentido, este concepto corresponde al de los reinos mágicos de los cuentos de hadas, en el que él se siente como un pobre niño abandonado en una casa encantada en espera de su recompensa por tanto martirio. Se trata de una ejemplificación de la teorización que Baudrillard realiza sobre Disneylandia al definirla como conjugación de fantasmas y espejismos, esto es,

² No en balde, su único método de contactar con Johnny es a través de una carta que ni siquiera echa a un buzón sino por la ventana de la madre de Johnny, ya que ésta se niega a abrirle la puerta, mucho menos a entregar la carta.

³ Un Morris Minor verde, hoy en día un tanto ridículo.

simulación a escala del estilo de vida americano condensado en varias horas con derecho a usar y tirar. Este parque se promociona como fantasía, aun cuando la ciudad entera de Los Ángeles—metonimia de una California paradisíaca—se ha convertido en otra fantasía, esto es, una simulación (Simulations 23-25).

Esta reconstrucción personal de los años cincuenta superpone tantos elementos de forma fetichista que éstos acaban subvirtiendo la noción de realidad que se pretende transmitir porque tal perfección lograda no se percibe como natural, como indica Baudrillard al tratar la adición de lo real a lo real ("Objects" 9). Si bien Felicia sólo conocía la comunicación directa, Mr. Hilditch se sirve de artilugios (anticuados o ultramodernos) para crear un sentido artificial de interrelaciones: "You have this pretty clear dichotomy between the type of world where her experience is all about oral traditions, passing things on through storytelling about things—and his life, where those moments are being mediated and recorded" (Tobias n. p.). En relación con el papel adquirido por la imagen hoy en día, Baudrillard debate sobre la relevancia de la televisión en nuestras vidas ya que ésta no se percibe como simple medio de comunicación sino que se considera presente, parte directa de la existencia como las relaciones humanas, tan real como lo vivido, pues la frontera entre la simulación y lo real se halla difusa (Simulations 54).

Así, Mr. Hilditch se asemeja a tantos otros personajes de Egoyan que sufren la paradoja que suscita lograr establecer contacto con distancias alejadas al tiempo que se rescinde el contacto humano en la era de las telecomunicaciones: cámaras y cintas de vídeo, teléfonos, televisores. Es usual en su cine la interacción entre humanos y pantallas de modo estrechamente íntimo: "the mind, the object-reality, and the structures of society all interact to create our knowledge of the real" (Alemany-Galway 174). De esto se deduce no sólo el poder de los medios sobre

nuestra percepción de lo real, sino también la potencial utilización humana de la tecnología para crear significados sobre lo real. Esto sucede también con Mr. Hilditch, que diseña a su madre catódica a medida. Nuevamente es Baudrillard quien analiza el fenómeno de la iconización de las imágenes en el sentido de que éstas ya no cumplen la tradicional misión de representar la realidad sino que suponen el centro mismo de la realidad, dando lugar a la hiperrealidad, según la cual no existe acceso más allá de la propia imagen (“Objects” 12). En consonancia con esto se encuentra la afirmación de Marshall McLuhan de que la televisión se puede considerar una extensión de nuestro sentido del tacto, que a su vez implica el uso de otros tantos sentidos (Understanding crit. 441). Se sustituye el órgano por el artilugio, por tanto.

Al tiempo que Mr. Hilditch maneja toda esta maquinaria, el marco temporal se desestructura cuando vemos sus discos de vinilo: “he’s very much a monster of our times. . . . we are living in a culture where we just consume images. Images are everywhere. And it is a real shock when we see this person who is putting on LP records! And dealing with old technology. But it makes complete sense. He was raised on mediated imagery” (Totaro and Galiero n. p.). Una de las principales consecuencias de este uso indiscriminado de la tecnología—especialmente imágenes—en nuestras vidas y del estado catatónico que provoca es el voyeurismo. La realidad se conforma de iconos que atesorar en celuloide, como los visionados de culto de las películas de Marilyn Monroe y Clark Gable (Fishwick 77), cuya presencia es constante durante ya varias generaciones.

La cultura de la imagen en pantalla va en conexión con el individualismo por no corresponderse con un rito social tan unificador como el teatro, sino con la suma de muchas individualidades. La consecuencia del engranaje existencial de los personajes de Egoyan, al cual se ha aludido anteriormente, es la confusión

progresiva entre realidad y ficción debido a la hibridación total entre medio de comunicación e individuo; es más, como destaca Nicholas Zurbrugg, se hace difícil distinguir entre el bien y el mal, lo profundo y lo banal (146).

En el caso concreto de Felicia's Journey, Mr. Hilditch graba en vídeo desde la guantera de su coche a todas las chicas que recoge y auxilia. De ahí que pueda calificarse su perversión como patológica según criterios freudianos, esto es, la perversión no aparece en contadas ocasiones ajenas a lo cotidiano sino que suplanta todo un comportamiento catalogado como sexualmente normal: “if . . . a perversion has the characteristics of exclusiveness and fixation” (Freud Three 27). También a Felicia la grabará, cinta que más tarde visionará con anteojos durante una opulenta cena como si de un espectáculo operístico se tratara. La grabación de Felicia tiene de particular que no es de cuerpo entero sino sólo de sus piernas, lo que la deshumaniza por completo y la relega a un mero objeto de deseo. Este hábito de *voyeur* ya lo había adquirido de niño por medio de la madre, que le inculcó observar con anteojos las óperas.⁴ En este sentido, Mr. Hilditch ficcionaliza una realidad a través del filtro de las imágenes para así poder reconocer y establecer contacto sin peligro de involucrarse emocionalmente.

La invasión de la imagen de la televisión en nuestra vida privada hace que la realidad directa se interprete en imágenes igualmente, es decir, incluso nuestros cuerpos aparecen como pantallas (Baudrillard The Ecstasy 12). La imagen ya no constituye metáfora alguna como significante sino que ha atrapado el elemento representado, es decir, el significado, en la era de la hiperrealidad (The Ecstasy 16). Dentro del universo de la simulación queda un significante a secas que ha ido

⁴ Baudrillard pone como ejemplo las famosas pinturas de Andy Warhol para explicar la carencia de reflejo en la dimensión real por las que sus imágenes se caracterizan; se potencia el signo, el significante, en este caso, al dejarse a un lado el significado por pura ausencia: “Warhol is the first to introduce modern fetishism, transatlantic illusion, that of an image as such, without quality, a presence without desire” (“Objects” 16).

absorbiendo su reflejo real a una velocidad vertiginosa hasta que aquéllas se han convertido en el auténtico objeto de deseo, un objeto sexual (The Ecstasy 35).

La manera que tiene Mr. Hilditch de curiosear en la intimidad de los demás se hace a sabiendas de que ha tenido acceso sin permiso, con lo que el proceso implica poder sobre el observado a la vez que se manipula su existencia a su gusto: “Film and video images are able to distort and diminish physical reality—to make the real world so irrelevant to the characters as to be almost superfluous” (Mazierska n. p.). Asimismo, este poder se ejerce sobre la madre utilizando los anteojos para visionar uno de sus programas, lo que crea una sensación de poder en su mirada que nunca tuvo con ella en vida.

Como consecuencia del abandono de las formas convencionales de relacionarse, Mr. Hilditch sólo acude al mundo exterior como proveedor de nuevas imágenes que consumir. La realidad tal y como la entendemos ha cambiado hasta tal punto que nuestras vivencias pueden implicar su inmediata retransmisión por algún canal, es más, existimos teniendo siempre presente la televisión. Podría concluirse con la conocida afirmación de Marshall McLuhan de que el medio es el mensaje, en el sentido de que la tecnología nos afecta personal y socialmente con cada nuevo artilugio que se convierte en extensión de nuestras vivencias, de nuestras anatomías (Understanding crit.19). Como Mazierska indica, existen dos tipos de películas para los personajes de Egoyan: las pornográficas y las caseras, aunque el límite entre las mismas no está muy claro por incluir material de ambos tipos en cada película (n. p.).

También Mr. Hilditch cumple con esta regla, pues las cintas de vídeo que graba con conversaciones de sus víctimas en el coche se entenderían como pornografía emocional por desnudar y pervertir las experiencias más privadas de las chicas, todas ellas sustento del deseo de Mr. Hilditch. Esto conlleva una

objetivización total del ser humano, una desconstrucción de nuestra entidad que él practica gracias a la imagen del vídeo.

Mr. Hilditch cumple con las características del psicópata sexual cuyo precedente se encuentra en Jack el destripador. Al igual que éste arrancaba órganos a sus víctimas, aquél atesora vídeos de las mismas. Además, en ninguno de los casos se violaba a la víctima sino que el sexo se entiende a través de la violencia (Browne 9). Según la clasificación de Mr. Hilditch, Felicia es *Irish eyes* como prototipo de mujer que él colecciona en cintas de vídeo temáticas (una grabación por chica). En estas grabaciones sólo enfoca la cabeza de las chicas, al tiempo que a Felicia la filma justamente sin cabeza en su procedimiento destructor.⁵

Los vídeos constituyen fetiches con los que sustituir la ausencia de la madre, lo que Freud denomina un sustituto del falo materno. Según esta teoría, el chico inconscientemente se niega a reconocer que la mujer carece de pene ya que esto significaría asimismo que él podría perder el suyo (Three 214-15); contra este miedo se rebela el subconsciente adquiriendo el individuo el fetiche en cuestión. Aparte de esto, se puede dar aversión a los genitales femeninos (Three 216), lo cual explicaría el asesinato de las chicas—y almacenamiento de las grabaciones--sin producirse abuso sexual.

Lo más truculento de todo es que estas cintas de vídeo—escondidas en una habitación con candado al más puro estilo de sala de torturas o mazmorra—corresponden a chicas muertas o en proyecto de estarlo, con lo que la habitación se convierte en un cementerio visual. Al igual que esta colección se preserva en su zona privada, en la pública existe otra colección--esta vez nada fuera de lo común-

⁵ Se entiende de este modo que ve reflejada su situación cuando en el hospital se da cuenta de que en la televisión están poniendo *Salome* (1953), concretamente la escena en la que Rita Hayworth grita al ver la cabeza de San Juan Bautista. Como paralelismo, en su deseo frustrado Mr. Hilditch obtiene cabezas electrónicas ejerciendo una transgresión física.

-compuesta por muebles, objetos decorativos tales como huevos de cerámica, soldaditos de plomo, o una lupa. Más tarde entendemos que nada de esto le pertenece. El resultado teórico es la interrelación más absoluta de lo privado con lo público a través del vídeo: partiendo de lo exterior se consigue lo interior, pues lo íntimo se ha formalizado.⁶

Felicia's Journey no es una película de acción en el sentido de actuar y dialogar, todo lo contrario, se centra en los recuerdos que persiguen a los personajes hasta el punto de no dejarles evolucionar. El ejemplo más claro de esta situación se da con la casa en la que vive, que resulta haber sido el escenario del programa de cocina que presentaba su madre. Desde niño, Mr. Hilditch se acostumbró a vivir entre focos y con el equipo de rodaje repitiendo tomas una y otra vez en el jardín, lo que significa que su vida privada siempre participó de la televisión como *reality show*, es decir, su parte personal siempre fue pública, expuesta a los ojos de la audiencia. La represión sexual, según Freud, es siempre un factor clave para entender la aparición posterior de perversiones, aunque no es el único. Otros factores citados son: “limitation of freedom, inaccessibility of a normal object, the dangers of the normal sexual act” (Three 36). En cierto modo, las grabaciones que él hace de las chicas roban su intimidad lo mismo que a él le robaron la suya, quizá en un intento por recobrar algo de su madre a través del monopolio de las imágenes de ella. Así, para hacer creer a Felicia que está casado—y más tarde viudo—compra ropa y objetos típicos de una mujer para

⁶ Al igual que se indicó en la novela, aparece aquí el intertexto de la película de William Wyler The Collector, adaptación de la novela homónima de John Fowles cuyo argumento a su vez se inspira en la leyenda de Barbazul, que tenía encerradas a mujeres en una mazmorra. En aquella película, un chico tímido lograba por medio del azar conseguir su sueño de atrapar a la chica de la que estaba enamorado platónicamente, claro que esto sucede en sentido literal ya que la secuestra y mantiene como rehén en una bodega hasta que ésta llegue a enamorarse de él. En similitud con Mr. Hilditch, Frederick también convierte a esta mujer (y a las demás que vendrán) en fetiche para su deleite personal como *voyeur*, lo mismo que caza y disecciona mariposas. La diferencia básica entre ambas películas es que Egoyan no basa su material en la confrontación dramática entre

esparcirlos por la casa además de inundar el salón de coronas funerarias una vez se supone que ésta ha fallecido,⁷ aunque cabría preguntarse hasta qué punto Mr. Hilditch cree esta construcción y hasta dónde la improvisa. En este caso, su actuación parece convincente a los ojos de Felicia pero para el espectador el dato de la música de gramófono (convertido en el tema de Mr. Hilditch cuando se encuentra inmerso en su mundo) lo delata.

Esta tendencia de los personajes a la observación se extiende a la labor del director, aunque ya está presente en la narrativa de los novelistas que Egoyan ha adaptado a la pantalla; es por esto precisamente por lo que el director escogió sus trabajos en un intento de extender su radio de acción: “I think with both books, there was an extraordinary gift that was being given to me by these two master writers: their power of observation and their ability to present me with beautifully detailed characters, who are completely outside of my own experience” (Tobias n. p.). De este modo, Egoyan encontraba un nuevo campo en el que experimentar.

A la vez que Mr. Hilditch espía con su cámara, los espectadores también espían a Mr. Hilditch y a Felicia en un ejercicio reflexivo que se recrea en el subjetivismo: “Atom Egoyan focuses on this ambivalence of the image in which the spectator, redoubled on the screen, watches himself projecting his mental images onto the images of the world” (Desbarats 96). Según éste, Egoyan infunde matices emocionales a la manera de representar el objeto, no al objeto mismo, lo que significa que se presta mucha más atención al espacio narrativo, puesto que es el texto mismo (y no la expresión de los cuerpos, como se espera) el que transmite las diversas capas de afectividad en conexión con los personajes. Así, la imagen también adquiere cuerpo para el espectador, una imagen sensual por su capacidad

ambos personajes en el presente más inmediato, sino en escarbar en los motivos primarios para que sus vidas hayan acabado en el actual estado de estancamiento.

⁷ Fabricando de este modo todo un mito acerca de su esposa, como indica Egoyan en el comentario de la edición en DVD (Felicia's n. p.)

de atraer los sentidos al tiempo que la cámara penetra escenarios privados: “The ‘intruder’ here is the camera’s gaze: its effects are destructive, insofar as it inhabits our environment, surveys us, steps into our place; but they are also salutary, since it objectifies or zooms in on our imaginary figures, revealing how we see the world, how we construct our mental images. The camera shows us what we don’t see, what we don’t know about ourselves” (Desbarats 98). De este modo, el espectador participa del texto, involucrándose mucho más que los personajes.⁸

A diferencia de la temática del *thriller*, Egoyan nos presenta a un psicópata y a su víctima desde sus propios puntos de vista; lo que da lugar a un melodrama con percepciones particulares de la realidad--en verdad, la única existente para ellos--y hace que al final del visionado de la película las necesidades de los personajes se asemejen considerablemente:

I don’t think he sees himself as a serial killer. He’s convinced himself that he’s something other than what we eventually gather he is. That interests me as well, his denial, his ability to live in that state, and its intersecting with Felicia’s denial, which is simpler and more identifiable. She’s seventeen years old and she believes that this young man loves her, and clearly he doesn’t. But she has to believe that and repeat that to herself. (Fuchs n. p.)

Efectivamente, Felicia’s Journey se tilda de *thriller* sobre un asesino en serie pero no se añade la atipicidad de que no existen escenas de violencia—ni explícitas ni con elipsis--; es más, la única muerte a la que asistimos es a la del propio psicópata. La causa se encuentra en que los hechos no se presentan a través de una

⁸ En resumen, cada uno de nosotros podría haber sido Mr. Hilditch en este juego metacinematográfico en el que la imagen es un fin en sí misma y, por lo tanto, se aleja de concepciones clasicistas en las que el cine debe ser reflejo del mundo exterior. Es la cámara misma la que transmite emociones al espectador, ya que se ha cargado de los recuerdos y experiencias pasadas silenciadas de los personajes.

narración omnisciente sino de los ojos del protagonista agresor que vive negando la realidad. Como afirma el propio Egoyan: “He doesn’t see himself as a violent man. The whole question about how much he remembers is up in the air” (Totaro and Galiero n. p.).

Para alcanzar este efecto, el director busca la clave en un montaje que deje un margen amplio para la reflexión que las imágenes puedan suscitar; es decir, Egoyan cree firmemente en la teoría postmoderna de que la imagen es un texto que se puede leer. Es por ello que el tempo resulta en principio retardado, pues su intención no es la acción sino la reflexión. Precisamente este propósito es el que lleva a Egoyan a retratar personajes emocionalmente estancados por medio del ambiente opresivo que llega a crearse en cada escenario, como indica Kent Jones: “in Egoyan the elegant, bewitching narrative network of connections and displacements often takes centerstage while the people seem eclipsed by their emotional states” (n. p.).

Característico de este director es que inicialmente se ofrezca información con cuentagotas—la cual nunca cumple nuestras expectativas—para más tarde aportar más y más detalles que continuamente cambian nuestra idea del argumento. Puede que la inserción y desarrollo de misterios haga a la crítica tachar sus películas de *thrillers* psicológicos, no sólo en el caso de Felicia’s Journey sino también en el de otros títulos como The Sweet Hereafter o Exotica. En realidad, primero obtenemos las consecuencias psicológicas, y más tarde las causas traumáticas situadas en el pasado. Además de esto, de los personajes sólo llegamos a conocer ciertas facetas, dejando el resto a nuestra imaginación. Sin embargo, al centrarse en reducidos recovecos de un personaje, Egoyan crea un efecto íntimo difícil de igualar y aporta honestidad, ya que no escapa a la complejidad de admitir que los seres humanos contemporáneos—así como la ficción producto de su realidad—se

componen de fragmentos. Consecuentemente, ya no existe (si alguna vez existió) el sujeto monocromático, estable y firme en sus convicciones, sino el individuo circunstancial que desempeña papeles conflictivos.

En el caso de Mr. Hilditch, la dicotomía que existe entre su vida pública y la privada es extrema hasta el punto de encontrarse descompensada. Por un lado, los empleados de la fábrica parecen respetarle y admirarle, incluso una de ellos le presta toda la atención posible. Resulta una presencia humanizadora en una empresa que puja por la tecnología. Por ejemplo, le plantean promocionar una maqueta que introduce la noción de modernidad, aunque él prefiere las cosas artesanales porque no admite los cambios en su vida. No está a favor de la innovación en el ámbito público, sino que aboga por el contacto humano: “I would lose more stuff. . . . Food must be served while caring hands take. Why buy machines? It keeps our spirit up. It makes us feel loved” (Felicia's n. p.). Paradójicamente, Mr. Hilditch sustenta su vida privada en artefactos audiovisuales.

En general, la gente es muy educada con él por la apariencia burguesa que representa, definitivamente retro. Por otra parte, podría interpretarse que ésta es la visión que él tiene de su entorno laboral, como se sugiere con la presentación de la fábrica con matices de otro tiempo, probablemente tomando la idea procedente de los años cincuenta de representación de una dimensión alternativa, donde todo se hace por medio del contacto humano. Parte de esta teoría se justifica con la interrupción del trabajo de los obreros para probar los avances culinarios de Mr. Hilditch en su dieta, incluyendo postres novedosos que él mismo les lleva. Asimismo, el sonido no es ensordecedor sino acompasado, con cierta armonía musical que dos años más tarde explotaría Lars von Trier en Dancer in the Dark (2000) tomando como referente los musicales con efecto improvisado de Jacques

Demy. En cualquier caso, la imagen ofrecida no se corresponde con la esperada. En los comentarios de Atom Egoyan en la edición DVD de la película éste afirma lo siguiente: “Hilditch is very caring and attentive to other people. But, what is caring? What is feeling? Something we can pretend without feeling at all” (Felicia's n. p.). Todo es parte del juego de las apariencias.

Egoyan se plantea desconstruir el cliché de asesino en serie con un patrón determinado en mente para poder así humanizar al monstruo del cuento de una manera aún más sutil que la de Trevor: “I wanted to show that there wasn't that type of regularity. That there is no similarity in the way these women look. And so he doesn't fit that pattern at all” (Totaro and Galiero n. p.). Para empezar, Mr. Hilditch no encaja en el arquetipo de marginado social sino que se trata de un ciudadano respetable que cuenta con la admiración de sus empleados por su profesionalidad y dedicación. Al igual que otros personajes de Egoyan aficionados a tabúes sociales como son la pornografía o los espectáculos de *striptease*, Mr. Hilditch también representa a la clase media.

El núcleo central de las películas de Egoyan lo suelen componer familias desmembradas, traumatizadas o, al menos, disfuncionales, como en Next of Kin (1984) o Calendar. Asimismo, tanto Felicia como Mr. Hilditch están traumatizados por sus familias, que en el caso de éste se reduce a la figura de la madre.

Parte importante del distanciamiento argumental entre la novela y la película se debe a que el director de cine encontraba la explicación del abuso sexual demasiado simplista, como si fuera la única relación conflictiva posible entre madre e hijo:

What interested me more than blaming the mother, is that now, because of the lack of attention that Hilditch felt, he has a ritual where he can command

Gala's full attention. He can play her films and redirect her gaze electronically, to be watching him. He can pretend that this relationship was completely nurturing. And that ritual has perverted him more than anything she ever did or didn't do. (Fuchs n. p.)

Toda su vida ha sentido adoración literal por su madre, no abuso ni aprisionamiento. Esto concuerda con una explicación freudiana, según la cual el objetivo sexual en las perversiones coincide con el objetivo sexual en la infancia (Allen 4), en este caso, la madre de Mr. Hilditch. A ella se debe su recreación continua de unos años cincuenta ficticios, sólo reales en su imaginación edulcorada.⁹

En el caso del Mr. Hilditch cinematográfico, la veneración por su madre se muestra en detalles tan obvios como una foto enorme suya enmarcada en el salón, un auténtico cartel de diva del *star-system* hollywoodense (no en vano, se le asigna el nombre de Gala). Ella resulta haber sido la presentadora de un conocido programa de cocina durante la niñez de su hijo, pasión que él transmite a su forma de cocinar al reproducir todos los movimientos de su madre durante la elaboración de las recetas en su programa, incluso utiliza los mismos utensilios de cocina.¹⁰ Esta fascinación por la madre esconde, en términos freudianos, el tabú milenario del incesto, el cual está íntimamente relacionado con la escopofilia que sufre (Allen 23-24). Existe una habitación dedicada a fetiches de la madre (a modo de capilla), con todos los accesorios de fábrica que supuestamente se lanzaron al mercado como consecuencia del éxito mediático del programa, ya que hay decenas de cajas con la marca registrada "Gala" y su foto. Es curioso que estos

⁹ Es por ello que la banda sonora se dedica a Mr. Hilditch, con un tema recurrente titulado "You're My Special Angel," cuando se quiere dar a entender que vemos a través de los ojos de él. Ejemplo de esta inserción es cuando Mr. Hilditch hace la compra en un supermercado y, temeroso de que le vean, come un poco de verdura.

primeros prototipos de batidoras no funcionen, a pesar de lo moderno de su diseño para la época; lo cierto es que hoy en día resultan aparatosos, una reliquia del pasado. Todo en la vida de Mr. Hilditch se compone de reliquias como ésta, que en términos freudianos le hacen olvidar el hecho de que la mujer puede castrarle. Así, si los genitales femeninos aparecen mutilados por carecer de falo, entonces sus asesinatos resultan la manifestación real de tal teoría (Browne 10).

Cuando visiona el mencionado vídeo se detiene de vez en cuando con placer a escuchar y ver el próximo movimiento atentamente, a pesar de que sus manos se muestran más hábiles que las de su madre. No obstante, ya aquí se muestra cierto grado de morbosidad a través de efectos de sonido del pincho atravesando la carne, un sonido macabro que va más allá de la gula al sugerir la profanación de un cadáver.¹¹

Su hambre compulsiva resulta ser un aplacador de la soledad. Por ejemplo, siente ansiedad al entrar en el hospital, necesita comer una chocolatina al entrar en un lugar que le recuerda la enfermedad y la muerte. Por otro lado, la comida es grotesca cuando se une a la memoria de ciertos aspectos que le han marcado en su vida, lo que provoca que se atragante y vomite por la tensión acumulada tras la alteración de planes para con Felicia. La elaboración de la receta se convierte, pues, en un rito de invocación a la madre que finaliza con la ingesta de la comida al tiempo que su madre cibernética degusta el plato. En teoría, desea experimentar la misma sensación culinaria que ella, con lo que de algún modo se la está requiriendo como presencia.

¹⁰ Probablemente debido a que los ha conservado, lo mismo que más tarde se hace evidente que la cocina impecable en la que Mr. Hilditch pasa tanto tiempo es la misma en la que se rodaba el programa; conservada como tributo a su diosa.

¹¹ Este recurso no es nada novedoso sino que se remonta al leitmotiv de la comida en la filmografía de Roman Polanski—como atestiguan Repulsion (1965) o Death and the Maiden (1994)--, a su vez tributo a la carnalidad palpable de Luis Buñuel.

Existe en Mr. Hilditch un evidente complejo de Peter Pan aparte del de Edipo, una combinación que no deja indiferente a nadie con las consecuencias psicóticas que su caso conlleva. Restos de una actitud infantiloides ya se percibían en la presentación de la casa con un *traveling* ensoñador,¹² en la escena del supermercado¹³ o en la de la maqueta, en la que lo que más le interesa de todo un proyecto por innovar la planta de *catering* es el muñeco hecho a escala suya, un capricho que recuerda la figura hiperpopular de Alfred Hitchcock en su serie Alfred Hitchcock Presents (1955-62), y la cantidad de fetiches y manías con las que su mito cuenta. Además, el sentido tan particular de coleccionismo que Mr. Hilditch tiene hace que el muñeco se entienda como una versión alternativa de sí mismo que también colecciona, al igual que su doble personalidad se nutre de dos facetas opuestas tan palpables que no sabemos cuál es la original y cuál la réplica, es más, todo se reduce al concepto de copia.

En uno de los *travelings* voyeurísticos que muestran la decoración tan desorbitada de la casa, donde muebles de todo tipo se amontonan sin sentido de orden ni gusto, la cámara se detiene (para satisfacer nuestra curiosidad) en fotos de Hilditch de cuando era pequeño, y es en este momento en el que se descubre que este niño obeso y tímido es el hijo de la presentadora del programa de cocina, ya que en las fotos aparece con ella y el equipo en el set de rodaje, que a la postre resulta ser la casa en la que vive.

A lo largo de la película se insertan *flashbacks* que relatan momentos del rodaje e informan sobre la relación tortuosa que siente por su madre. Precisamente es el conocimiento de que Felicia se encuentra embarazada el que impide que Mr. Hilditch cometa el asesinato según lo previsto. Su consejo particular es: “Mothers

¹² Como si fuera un viaje diseñado desde el punto de vista de un niño, ya que es este aspecto de su personalidad—su memoria—el que persiste.

¹³ Escena en la que la verdura que come antes de llegar a la caja registradora se refleja en su rostro como una travesura.

can be difficult” (Felicia’s n. p.). Esto da pie a toda una reflexión freudiana puesto que es en la relación madre-hijo durante el período de lactancia donde se encuentra la base de la escopofilia: “If the child at first makes no distinction between his body and his mother’s, then his first awareness of being an onlooker comes only with the recognition of otherness” (Allen 29). Así podría explicarse el mimetismo que emplea cuando intenta reproducir cada movimiento de su madre en la pantalla, y es que desea suplantarla inconscientemente.

Su estrategia para mantener a Felicia a su lado es robar el dinero que ella guarda en la mochila, hecho que da pie a un *flashback* sobre un episodio de su infancia que conecta ambas épocas: el *flashback* surge tras la inserción del tema musical dedicado a Mr. Hilditch—que introduce su reconstrucción de los años cincuenta--, pero esta vez se deja el blanco y negro de la televisión atrás para dar paso a un colorido muy nítido con énfasis en el verde. El episodio corresponde al rodaje de un programa que anteriormente el espectador ha visionado, pero el añadido del color¹⁴ nos transporta a una percepción del pasado aún más irreal, es decir, aquí se mezclan sus recuerdos con sus ensoñaciones y traumas. En esta ocasión, Mr. Hilditch niño ha estropeado la toma al aparecer en el escenario cuando no debía (actitud que delata su postura posesiva hacia su progenitora), lo que hace que la madre le ordene que se marche del *set*. En el camino encuentra una cartera con monedas y la recoge, pero aunque esto parece un signo de fetichismo lo cierto es que saca un billete, lo guarda y tira la cartera. En este caso, se podría hablar de cleptomanía con connotaciones de posesión, una vez más. Desde niño, Mr. Hilditch no puede evitar querer lo ajeno ya que no puede conseguir lo propio (en este caso, la atención de su madre). Es por ello que su cara

¹⁴ Con matices distintos de la fotografía empleada para representar el presente.

refleja desesperación cuando Felicia huye sin querer entrar en su casa al sentirse de nuevo un niño abandonado.

Signo de esta actitud es que se avergüence de sus actuaciones en el programa y no desee que este aspecto de su vida se conozca. Así, en un rastrillo encuentra el libro de recetas que escribió su madre: Gala's Bon Appetite Cook Book, libro que se apresura a comprar como reliquia, aunque su identidad como heredero de la sofisticada presentadora la deja en el anonimato: "What was the name of the boy? Jimmy?" (Felicia's n. p.). A esta pregunta él no responderá.

Tal es la opinión que conserva de su niñez que, en un principio, aconseja a Felicia: "The child is a blessing, never forget that" (Felicia's n. p.); sin embargo, cuando aparecen en su memoria escenas en las que él imitaba a su madre en el programa e iba a sus brazos--él como burda copia de la diva--su opinión cambia y decide convencer a Felicia para que aborte, no teniendo de este modo sobre sí el cargo de conciencia de haber matado a una madre: "Are you ever thinking of the thing being terminated, Felicia?" (Felicia's n. p.). Al igual que a sus víctimas, conserva a su madre en cintas de vídeo clasificadas como los clichés que se asignan a la mujer: "the overbearing mother, the voracious lover, the vamp, ballbuster, witch or . . . bitch" (Browne 13). Todos estos estereotipos corresponden a figuras castrantes, lo que implicaría la actitud subconsciente de Mr. Hilditch por su madre como opresora al ser, después de todo, una castradora más.

Paradójicamente, su mente retorcida le hace construir un discurso que aboga por la muerte a través de la dignidad que se debe a la vida, una vez más reflejo de su situación: Mr. Hilditch dice que un niño necesita todo el amor que se le pueda dar refiriéndose a los papeles desempeñados por el padre y los familiares de

ambos. En parte, la obsesión que siente por su madre se entiende como falta de los otros pilares emocionales para la evolución y madurez de un niño.

Se entiende que es el rechazo maternal que él siente que ha sufrido¹⁵ el que le impulsa a recoger chicas que necesitan ayuda y más tarde a matarlas cuando ellas deciden desprenderse de él. Como indica Atom Egoyan en el DVD: “He only feels a sense of self when other people need him . . . So when they want to leave, he kills them. They don’t need him anymore” (Felicia’s n. p.). Metafóricamente, Mr. Hilditch da rienda suelta al odio subconsciente que siente por la madre asesinando a las féminas por las que él se desvive sin obtener recompensa, lo mismo que se desvivía por su madre sin obtener la atención que él piensa que se merecía. Esto indica que se ha convertido en un misógino, aunque el caso de Felicia resulta distinto al liberarla finalmente cuando ya lo tenía todo previsto (incluida la tumba) para su asesinato, con el tema musical de Mr. Hilditch para evocar que se encuentra perdido en su recreación de los años cincuenta, no en el mundo real. Se trata de una manera de desconstruir la realidad teniendo en cuenta los diferentes estados mentales. En esta ocasión, el monedero que encuentra cavando en el jardín le recuerda lo que él pudo haber sido.

Aparece aquí la noción de la casa como mansión encantada llena de fantasmas que produce un efecto psicótico en el único habitante, quien todavía no se ha librado del pasado esplendoroso que lo rodeó como niño de la televisión: “I am lonely. Sometimes. In my house. Often. I am lonely” (Felicia’s n. p.). El cambio surge con la consciencia de los actos que comete cuando Miss Calligary le menciona que Felicia lo encontró *troubled*, desenmascarando de esta manera su verdadero estado de ánimo—apesadumbrado—con la acumulación de muertes a su alrededor. Egoyan explica este repentino ataque de sinceridad por la

¹⁵ Nótese, dentro de la patología posesiva que padece, que la madre nunca le presta suficiente atención, al tiempo que él no encuentra modo suficiente de satisfacer su orgullo maternal.

desmesurada atención que las predicadoras le dedican con su mirada, pues Mr. Hilditch no la recibe de ninguna otra persona.¹⁶

La figura de la madre, a quien reconstruye a través de los vídeos que revisa cada día, está plenamente asociada a la pérdida de la memoria. Tal es el complejo de inutilidad que sentía de pequeño que ahora de mayor se esfuerza por hacer que su madre cibernética se sienta orgullosa de sus labores culinarias. En las palabras del propio Egoyan: “To reimagine what his relationship with his mother was, have her approval and blessing, which he never had in real life. He has no real memory, he just reconstructs” (Felicia’s n. p.). En particular, traumático es el día en que hizo el ridículo en directo en el programa al eructar porque no conseguía tragarse la comida que su madre le estaba metiendo en la boca. Al estar grabado este momento, volver a verlo le provoca el mismo efecto fisiológico debido a la persistencia de este complejo. No obstante, teniendo en cuenta que el pilar de la película se encuentra en la percepción de la realidad, surge la duda de si las imágenes que provienen del televisor son producto de una grabación real o de su imaginación.

Se trata del auténtico leitmotiv en la filmografía de Atom Egoyan, donde se estudia la necesidad que el individuo postmoderno posee de asociar los recuerdos (esto es, el pasado) a imágenes nítidas que constantemente cambian en nuestra mente con el inevitable paso del tiempo. Sucedió en Speaking Parts (1989), The Adjuster (1991), Calendar o Exotica, pues en todas ellas se repetía el recurso de la imagen de vídeo asociada a la memoria. No en vano, Egoyan se curtió en la televisión dirigiendo series de intriga como Alfred Hitchcock Presents (1985) o Friday the 13th (1987-90). Como ya afirmaba Desbarats:

¹⁶ Justo antes de esta conversación había encontrado la cartera que escondió bajo tierra cuando estaba cavando la tumba para Felicia, provocando esta conexión con su niñez una revelación de la doble personalidad que ha ido llevando. Por tanto, Egoyan también emplea una postura psicoanalítica para estudiar a su personaje.

everyone has had the chance to experience the gap between the memory networks constituted by the simple recording of events and the memory we actually have of these events. Our recollection of words, gestures, places, and actions only rarely matches the sequences and image-structures fixed once and for all by the machine, without any possible alteration . . . But not only does technical memorization replace the factuality of beings and things when we seek confirmation of our own remembrance in a second look at certain images; even more, this technical recall actually becomes a new part of our memories. (19)

Es por esto que las imágenes del episodio del hígado que Mr. Hilditch vomita en plató podrían estar tamizadas por sus recuerdos, que nunca son objetivos a la vez que se distancian más y más de lo sucedido conforme le vamos añadiendo experiencias a nuestras vidas: se convierten en ficciones inconscientemente. Así, la naturaleza objetiva del vídeo como documento queda en entredicho. Por ejemplo, en uno de los programas Gala parece mirar a su hijo adulto desde la dimensión catódica, con lo que la naturaleza de la imagen (real o ficticia) queda relegada a la mente de Mr. Hilditch.

Existen varias líneas temporales que convergen para tratar al personaje de Mr. Hilditch, y esto incluye la (con)fusión ontológica entre realidad y ficción. En su mente, todo posee la misma categoría, como también es cierto que el cine tiene como principio la subjetividad por la inevitabilidad de una cámara y la fragmentación, es decir, la discontinuidad como método de rodaje: “in cinema nothing is `objectively real,’ that is cinema does not exist without its observers, its viewers, (as the famous principle of uncertainty proposed by Heisenberg states that a particle does not exist without an observer) a moving shot appears moving

because of our process of visual perception in the brain” (Basu n. p.). Es el espectador el que reconstruye un orden de elementos.

El televisor se encuentra en el centro de la cocina de Mr. Hilditch, a su vez desmesurado epicentro de la casa, representando un motivo esencial en su vida. Más que su ventana al mundo, se ha convertido en su creador de una realidad propia. En un principio, no se asocia a este hombre con los medios de comunicación, ya que rechaza la tecnología; sin embargo, su único contacto como niño con su madre era durante las filmaciones, creándose así un monstruo de la cultura de los medios de nuestro tiempo. En una entrevista con Cynthia Fuchs, Atom Egoyan explora la importancia de la textura de la imagen en la generación presente como canalizadora de experiencias que llegan de segunda mano:

It does fascinate me. . . . this blurred line between the tape as a way of representing memory or the tape as a way of representing the archiving of reality. The mere act of having that subjective, fetishized moment, leads to its own behavioral pattern. He’s a product of technology as a means to memory. He’s of the first generation who would have been brought up by and in mass media, so he’s chronicling the first gestures that technology was making in recording childhood. And the other thing that makes this character disarming is that normally, when we have these technically oriented characters, they live in sleek, modern looking homes . . . But Hilditch doesn’t fit that mold, he’s not *au courant* with the latest technologies, and yet he’s a product of technology as a means to memory.

(n. p.)

Con los vídeos vuelve a vivir el complejo de inferioridad que su madre irradia sobre él, ya que nunca se cree lo suficientemente bueno como para estar a la altura de ella.

Tal es la fuerza que ejerce la imagen sobre nuestras vidas, que llega un momento en que la procedencia se vuelve desconocida. Es más, la definición de imagen resulta ambigua por participar de demasiadas esferas:

Can one still truly speak of an image today, when it can be broadcast and retransmitted by television and satellite relays to the point where the stage is everywhere? When the frame, the limit that constitutes an image separated from the exterior/interior world, has become undecideable? Transmission is diffracted, a labyrinthic network is woven; where do our images come from?

(Desbarats 93)

Todas son reproducibles y manipulables, copias de otras copias que pierden el pulso del origen y, por tanto, del significado inicial. Es la paradoja de los medios de comunicación de masas, el hecho de que facilitan la transmisión de información a cualquier lugar del mundo pero, a cambio, se sacrifica el contacto directo y se sustituye por maquinaria, relegándolo todo a una parcela más impersonal.¹⁷

La inclusión de imágenes de vídeo en las películas de Egoyan tiene como propósito evidenciar el estatus de constructo cultural de cualquier tipo de imagen, una proyección mecanizada. Al igual que las imágenes de vídeo, nuestra memoria es también un constructo susceptible de ser alterado a nuestro antojo (consciente o inconscientemente) para poder encajar o rechazar vínculos.

Otra consecuencia sería la incursión de modelos de comportamientos televisivos en la vida de Mr. Hilditch, en particular, el del psicópata traumatizado por su madre en películas como Psycho (1960) y Peeping Tom (1960); sin embargo, Psycho no es la única referencia a Hitchcock sino que también las hay a

¹⁷ Ejemplo de esta ambigüedad es la escena en la que Mr. Hilditch encuentra a Johnny jugando al tenis, ya que la técnica del rodaje a cámara lenta sugiere artificialidad, un nuevo artificio ideado por su mente.

Rear Window (1954)—por la obsesión voyeurística del protagonista—y, en particular, a Suspicion (1941), por su referencia directa al momento en que Cary Grant sube a Joan Fontaine un vaso de leche sin saber a ciencia cierta si contendrá veneno. En Felicia's Journey no existe el suspense en este sentido, ya que el espectador sí conoce el dato de que la taza de cacao contiene somníferos, pero la mera recreación de una escena hitchcockiana ya pone al espectador en tensión, al tiempo que Bob Hoskins mira directamente a la cámara, con lo que se implica al espectador sobremanera. Por tanto, la influencia hitchcockiana no se encuentra en el método sino en el tono (Totaro and Galiero n. p.).

La visión infantiloides de Mr. Hilditch impregna la construcción del personaje de Felicia. Al igual que en la novela, llega a Birmingham esperando encontrar a Johnny en una mañana y se encuentra con un entorno que se vuelve en contra suya por su inesperada hostilidad. En una recreación de los cuentos de hadas más clásicos, Egoyan idea la casa como castillo habitado por una bestia que se enamora de ella. Otra posibilidad para el espectador sería interpretar la casa como la casita de chocolate de Hansel y Gretel y a Mr. Hilditch como la bruja del cuento. Él se encuentra, así, fantaseando sobre Felicia cuando se encuentra en su casa: dormida en el sofá rodeada de coronas funerarias recuerda a Blancanieves, mientras que de La belle et la bête (1946) de Jean Cocteau se toma la escena en la que ella se pasea por la casa en bata.

En principio, ella encaja perfectamente en el papel que Mr. Hilditch le asigna. Se ofrecen varias panorámicas de la zona industrial con ella caminando a lo lejos, como si caminara sobre las baldosas amarillas de The Wizard of Oz (1939) vestida de celeste (color de la inocencia) con sandalias de tacón de corcho y una mochila de colegio, nada apropiadas para merodear por la zona. Tal es su ingenuidad, que por creer en Mr. Hilditch pierde la oportunidad de reconocer a su

amado en un *pub*, mientras que en sus ensoñaciones plasma su deseo ancestral de formar una familia armónica.

En contraste a la Felicia literaria, la cinematográfica sí pide el dinero a su bisabuela; hasta ahí llega su honradez, lo mismo que al enfrentarse a su padre diciéndole que ya no es una niña, a pesar de lo cruel que se muestra. En su caso, no existen filtros con los que distanciarse de su entorno ya que ella es pura emoción. También demuestra su humildad y resignación con Johnny al aparecer al final del encuadre en la escena de la despedida. Finalmente, verá su rito de iniciación recompensado trabajando en un parque rodeada de niños, comenzando así su etapa de madurez tras perdonar los actos de Mr. Hilditch, con lo que reconoce la complejidad del mundo adulto. De este modo, Felicia sí consigue evolucionar, al contrario que él. Ambos compartían el hecho de que sus vidas se encontraban desorientadas sin sus madres, y al igual que el recurso de las cintas de vídeo para él, a Felicia le sigue una banda sonora que parece evocar la voz femenina de la madre hablándole sobre liberación, como indica el hecho de que Felicia se suelta el pelo mientras se escucha la voz cuando decide marcharse.

Egoyan ya había utilizado el intertexto de los cuentos de hadas en The Sweet Hereafter con el cuento de El flautista de Hamelín, aportando de forma repetida su perspectiva contemporánea a discursos anquilosados. Prueba de ello es que la línea narrativa—como en todas sus películas—no es lineal sino que responde a los caprichos de la memoria, eso sí, controlados por el pulso informativo del creador de la historia. En el caso de Felicia, aunque su estilo de vida es mucho más sencillo que el de Mr. Hilditch, su línea resulta retroceder más y más en el pasado, a la vez que estas secuencias se combinan con momentos presentes. Con esto, Egoyan hace que el espectador desconfíe de la apariencia vulnerable de Felicia, ya que la realidad es que es una superviviente. Por el contrario, la línea de Mr.

Hilditch consiste básicamente en ir de un punto al siguiente sin mayores problemas.

En conclusión, la película Felicia's Journey opta por reescribir las convenciones genéricas del *thriller* para construir un melodrama al estilo de Egoyan: aportando información severamente dosificada, se desarrollan temáticas tan recurrentes en este cineasta como la alienación del individuo contemporáneo por medio de la tecnología. Es precisamente este planteamiento el que se estudia en detalle en Crash.

4. *ALL IS FULL OF LOVE*: ROBÓTICA AL SERVICIO DEL PLACER

Hoy en día pueden considerarse los medios de comunicación de masas, conocidos también como *mass media*, como difusores de la cultura y, en definitiva, de la realidad exterior. Hasta tal punto ha llegado su expansión y aceptación por la totalidad de la población que incluso se ha dogmatizado su contenido; es por esto que medios como la prensa y, especialmente la televisión, se han convertido en instrumentos de poder por la capacidad de manipulación que ofrecen, al posibilitar un control sobre la información que el ciudadano tiene derecho a recibir. La tecnología del medio difusor ha llegado a cobrar más relevancia que el mismo fin por el que ésta se ha desplegado.

Para Jean Baudrillard, este fenómeno mitificador de los medios de comunicación comenzó con el cine en el período que va desde después de la Segunda Guerra Mundial hasta la Guerra Fría. Tras años envueltos en una realidad tan oscura que no dejaba espacio alguno para lo hermoso, un medio de ficción como el cine permitió el resurgir de la belleza. Pero lo que comenzó como un recurso escapista se va consolidando, gracias al perfeccionamiento de la tecnología, como un sustituto de la realidad que incluso llega a disfrutar de más credibilidad que lo real, es decir, se convierte en “the absolute real,” o lo que es lo mismo, “the very definition of the hyperreal.”¹ En este intento de suplantación de lo real, el cine se retroalimenta filmando *remakes*, copiando argumentos, secuencias y personajes de otras películas anteriores o incluso coetáneas, todo ello escudándose en el incremento de la perfección visual con el paso de los años: “the cinema is fascinated by itself as a lost object as much as it (and we) are fascinated by the real as a lost referent” (*Simulacra* 47). Así, el cine parece haber perdido el

¹ Baste mencionar el archiconocido experimento de Orson Welles recitando *The War of the Worlds* (1898) desde la radio. Como indica Baudrillard, citado por Steven Connor, “the model acts as a sphere of absorption of the real” (61).

referente último de lo imaginario en la audiencia para proclamarse a sí mismo como parte del discurso de lo real, ya que el origen se sitúa ahora en otros textos fílmicos—otros significantes—que al mitificarse se alinean dentro de lo indiscutible y, por tanto, de lo verdadero. De ahí que una característica del cine postmodernista sea el rechazo de categorías absolutas y de criterios unificadores.

Del mismo modo que el cine se convertía en reclamo de lo cercano, el fenómeno del abarcamiento de la realidad por los medios de comunicación (sobre todo la televisión) crecía hasta tal punto que se puede afirmar que hoy en día vivimos en un continuo presente donde no llegamos a digerir como pasado el cúmulo de imágenes y noticias que recibimos a cada momento. Sencillamente, se pierde el sentido del tiempo en favor del impacto visual. Esta influencia se ha incrementado con el paso de los años, conforme nuestra educación visual ha ido evolucionando a través del cine, la televisión, la publicidad, los vídeos musicales, los videojuegos. Es lo que John Barth denomina “electronic global village” (98). A su vez, los cambios de moda y estilo son tan rápidos que casi no dejan huella, por lo que, según Connor, citando a Jameson, el sentido de la Historia se desvanece: “Our contemporary social system has lost its capacity to know its own past, has begun to live in ‘a perpetual present’ without depth, definition, or secure identity” (45). Nada es totalmente cierto ni definitivo en una cultura capacitada sólo para producir imágenes incesantemente, pero nunca para asentar ninguna de éstas en nuestras vidas.

Vivimos en un continuo presente porque nuestra visión de la Historia se basa en la ficción que el Cine y la televisión han aportado a la misma como metanarrativas del siglo XX sin autoridad final, quedando así postergada la Historia indefinidamente fuera de nuestro alcance. Pero esta ventana al mundo que se nos

ofrece a través del medio de comunicación de finales del siglo XX por excelencia, es decir, la televisión, quizá nunca podamos comprobarla en persona, motivo por el cual para el espectador la televisión puede mostrar el mismo estatus ontológico que el cine, ya sea este estatus el ficticio o el real. Hemos perdido nuestro vínculo directo con la experiencia, es la televisión ahora la que tamiza ese encuentro, con lo que estamos a su merced. Debido a la abrumadora presencia de los *mass media* en nuestras vidas, sólo percibimos simulaciones sin antecedentes palpables, sin verdades absolutas a las que remitirse; todo es fragmentario por cuanto que incluye varios puntos de vista, la unidad de sentido desaparece (Barth 12).

Posiblemente la saturación de información es la que borra el significado del evento por la acción disuasoria de los medios de comunicación. El siguiente e inevitable paso es que la consciencia del propio medio de comunicación desaparece: “the medium is the message” conlleva no sólo la desaparición del mensaje sino también del medio transmisor. Las huellas borradas de los medios de comunicación han dado como resultado que no exista paso intermedio entre ambas realidades, la presenciada y la filmada. No se pasa de un polo a otro porque éstos ya no existen; surge un único estadio, con lo que se produce la desaparición de las antiguas oposiciones. Baudrillard entiende por simulación la generación de lo hiperreal, es decir, de lo real sin punto de referencia del que partir.² Es más, la copia resulta tan accesible que pasa a tener un papel más primordial que incluso el original: el simulacro se antepone (*Simulations* 2). Las fases que experimenta la imagen hasta que alcanza semejante estatus autónomo son las siguientes:

-it is the reflection of a basic reality.

² Se llama hiperrealidad a la simulación que pretende superar las limitaciones del modelo de lo real y ser así más perfecta, más estimulante para el individuo, por lo que lo virtual se prefiere e incluso asienta como el plano verdadero: “More real than the real, that is how the real is abolished” (Brooke-Rose 81). En definitiva, la ficción se ha impuesto como patrón que seguir en la realidad, de cuya influencia no es de extrañar la ficcionalización de lo real.

-it masks and perverts a basic reality.

-it masks the *absence* of a basic reality.

-it bears no relation to any reality whatever: it is its own pure simulacrum.

(Simulations 11)

Así, el *popart* tiene como misión desenmascarar el hecho de que en el arte todo es una copia de otra copia hasta implicar a la realidad representada, a su vez copia de un original del que ya se perdió su rastro.

Los medios de comunicación ya no reproducen la realidad sino que directamente la producen ellos mismos, cada cual creando una versión que se ajuste a sus intereses, de ahí que se llegue a una histeria mediática: “This apparent and for the moment still partial (and perhaps transient) inversion of real/unreal is perfectly logical: if the `real´ has come to seem unreal, it is natural to turn to the `unreal´ as real: the two propositions are interrelated” (Brooke-Rose 4). Aparece una circularidad de transmisión donde ya no se distinguen escalas.

Si por este distanciamiento entre individuo y experiencia se entiende ésta nuestra sociedad como la más deshumanizada, también debe admitirse que la postmodernidad implica una mirada crítica a los valores que se nos han ido inculcando generación tras generación en su empeño por cuestionar las bases de lo establecido como defectuoso. La pluralidad de perspectivas, y el caos informativo a lo que esto da lugar, se prefiere al consenso de criterios: “la primera tarea ambiciosa que trata de describir el mapa del universo cultural resultante de la desintegración, cada vez más completa, del mundo tradicional” (Picó “Introducción” 14). Instituciones sociales como el estado o las clases han perdido todo su poder, ya no existe la vida colectiva pues todo confluye hacia la ficción de la imagen. Los objetos que en un principio se pretendían representar han quedado

tan lejanos en el encadenamiento simulación tras simulación que ya no se perciben lo más mínimo, sólo quedan imágenes que se trasvasan sin punto de origen:

Objects shine in a sort of hyperresemblance . . . that makes it so that fundamentally they no longer resemble anything, except the empty figure of resemblance, the empty form of representation. It is a question of life or death: these objects are no longer either living or deadly. That is why they are so exact, so minute, frozen in the state in which a brutal loss of the real would have seized them. (Baudrillard Simulacra 45)

¿Qué es realidad y qué ficción? Teniendo en cuenta que la calidad tecnológica de la hiperrealidad que proporcionan los medios de comunicación es más placentera para los sentidos y más sencilla de comprender para el intelecto, no queda más remedio que rendirse a la evidencia de que la confusión reina. Incluso en casos en que se puede comprobar la autenticidad o falsedad de una noticia por su cercanía, nuestra voz parece no tener peso, es más, nos autocensuramos y reprimimos nuestra capacidad de análisis. Ya Orwell anunciaba en Nineteen Eighty-Four (1949) esta situación planteando el binomio *War/Peace* como círculo vicioso donde sólo pueden obtenerse contradicciones, pues nadie es capaz de asegurar en esta novela si el estado estaba en guerra y con quién.³

El poder sobre la conciencia ciudadana que genera el control de la información, a través de la producción global de esta confusión por medio de los *mass media*, viene de la manipulación a la que nos someten quienesquiera que controlen esos medios de comunicación, y conlleva un estado apático como resultado de la

³ La película Wag the Dog (1997) es otro ejemplo de la manipulación constante de la televisión, ya que trata de una guerra ficticia inventada sobre escenarios de cartón e imágenes de archivo de otras guerras como cortina de humo para despistar a la opinión pública sobre los escándalos del presidente de Estados Unidos.

sobreinformación/desinformación: “the differentiation of the active and the passive” (Baudrillard Simulacra 31). Como ser vivo con una resistencia limitada, el individuo contemporáneo ha desarrollado su supervivencia a través de la inercia e incluso la apatía. Hemos perdido la noción de quiénes son los buenos y quiénes los malos, han desaparecido las causas indiscutibles para defender la libertad e incluso momentos tan decisivos como la rendición o la victoria. Los niveles de representación se han invertido, ya que es ahora la realidad la que imita la ficción por el poder de la simulación en nuestras vidas.

Lyotard expone que, al quedar desfasadas las ya mencionadas metanarrativas tradicionales, el discurso que hoy en día no se discute por su aparente transparencia es el científico, es más, paradójicamente se ha dogmatizado, aunque éste pueda mostrarse tan ambiguo como el histórico o el literario. Tampoco aquí se llega al consenso: “Es preciso suponer un poder que desestabiliza las capacidades de explicar y que se manifiesta por la promulgación de nuevas normas de inteligencia o, si se prefiere, por la proposición de nuevas reglas del juego de lenguaje científico que circunscriben un nuevo campo de investigación” (La condición 110). El discurso científico resulta que se guía por las mismas pautas locales y provisionales que cualquier otro discurso. Lyotard incluso califica la ciencia de poética por su cualidad inventiva. Buscando las fuentes exteriores que validan una hipótesis u otra en particular, éstas acaban encontrándose en el propio discurso científico porque estas verdades no se demuestran, sino que están consensuadas por un mayor o menor número de especialistas, nunca por todos.

El saber se divide escrupulosamente en teoría y práctica como partes separadas e incluso autónomas, con lo que el mismo sistema se deslegitima “revelando que es un juego de lenguaje dotado de sus propias reglas” (La condición 76). Y es que

el lenguaje que emplea la ciencia no es puramente denotativo, sino que procede del mismo material que compone otros discursos que carecen del prestigio de la ciencia por dar paso a múltiples connotaciones: “El saber científico no puede saber y hacer saber lo que es el verdadero saber sin recurrir al otro saber, el relato, que para él es el no-saber, a falta del cual está obligado a presuponer por sí mismo y cae así en lo que condena, la petición de principio, el prejuicio” (La condición 59). De este modo, la credibilidad del discurso científico se encuentra acorralada porque la base que la ciencia emplea para divulgarse pertenece a lo irracional, lo subjetivo, lo mítico, lo subdesarrollado, es decir, lo que la ciencia pretende erradicar. El saber narrativo se ha autovalidado a lo largo de los siglos por medio de la transmisión, no de prueba alguna con la que sustentar sus elecciones, pero la ciencia nunca podrá combatirlo si se basa en su mismo lenguaje (La condición 56). Finalmente, ambos se componen de enunciados, por lo que su estado ontológico es igualmente ficticio por mucho que la ciencia se empeñe en borrar todo indicio de ambigüedad.

El método de la ciencia para autoproclamarse discurso superior al saber narrativo consiste en silenciar toda voz discontinua con el enunciado que se pretende validar, todo aquello inservible a la hipótesis que se quiera demostrar, es decir, los fragmentos que no se adecuen al lenguaje empleado intencionalmente. Tras el desmantelamiento de la falacia del discurso científico con figuras como Einstein, Heisenberg o Planck, el hombre descubre que su posición ya no se encuentra en el centro del universo, como se asumía desde la época de Copérnico: “a certain tolerance of ambiguity was introduced into science, and man is now faced with a philosophy of indeterminacy and a multivalent logic” (Brooke-Rose

7). El resultado es que el discurso científico se descubre como una metanarrativa más que ha perdido su estatus incuestionable.

Ilustración desmitificadora del lenguaje científico y que profundiza en la relación íntima que existe entre humanos y tecnología es la novela Crash, donde el coche representa la coraza robótica que poco a poco se está convirtiendo en una malla metálica insustituible en la vida moderna. Sin ella, no somos capaces de enfrentarnos a tareas diarias que se exigen a todos los adultos. Es lo que se entiende por *cyborg*, un individuo mitad humano, mitad máquina, un organismo cibernético que participa de la realidad más inmediata y de la ilusión. Por muy descabellada que parezca la idea, lo cierto es que nuestros cuerpos participan de lo artificial con implantes de todo tipo, medicación, anticonceptivos (Lenning 138). El culmen de lo natural, por tanto, se descubre como construcción. Pero este planteamiento no debe resultar lejano a nosotros como lectores, puesto que, como indica N. Katherine Hayles, los *cyborgs* son una realidad: personas con implantes artificiales, que toman dosis de drogas para sobrevivir, o incluso llevan algo tan cotidiano como unas gafas. De aquí que surja esta nueva figura para comprimir la supuesta dicotomía humano/máquina (158). Para Donna Haraway, hoy en día las dicotomías milenarias hombre/mujer, blanco/negro, bien/mal, naturaleza/civilización, que se pueden resumir en la dualidad *Self/Other*, ya no parecen tan regentes con la desintegración de la barrera entre hombre y máquina: “It is not clear who makes and who is made in the relation between human and machine. It is not clear what is mind and what body in machines that resolve into coding practices” (“A Cyborg” 177). Nos hemos convertido en organismos híbridos, cibernéticos y, como tales, no ignoramos nuestra conexión con máquinas y animales. Por tanto, nuestras identidades resultan abiertamente parciales,

fragmentadas, incluso contradictorias (“A Cyborg” 154).

Ejemplo perfecto para tratar esta temática es la adaptación de la novela Crash, que juega con leitmotives como el lenguaje científico o la omnipresencia de la tecnología en nuestros quehaceres diarios para darles un uso pornográfico, nunca erótico, a la vez que distanciado de toda emoción. La novela--escrita en 1979-- encuentra en la película-- estrenada en 1996—una gran puesta al día de esta temática debido a lo apropiado que resulta el texto del novelista J. G. Ballard a finales del siglo XX.

4.1. “CRASH” CONTRA LAS CONVENCIONES SOCIALES A TRAVÉS DE LA TECNOLOGÍA

Sorprende que una novela tan actual como Crash se escribiera en 1973, aunque también es cierto que toda la obra de su autor resulta extraordinaria, no por menos premonitoria. Con rastros de los maestros del género de ciencia-ficción¹ Isaac Asimov y Arthur C. Clarke, es recurrente en este escritor la temática de la interacción entre lo público y lo privado, lo exterior y lo interior. Así, en novelas como High Rise (1975), Concrete Island (1974) o The Atrocity Exhibition (1969) trata la destrucción del individuo en medio del desastre industrial.²

El mundo contemporáneo se nos hace cada vez más pequeño, más igual, por el efecto de la globalización. Aparecen tres períodos en la evolución de nuestra sociedad: en primer lugar, existía una sociedad agraria en la que la tecnología imitaba la naturaleza; en segundo lugar, apareció una sociedad industrial en la que se tomaban elementos de la naturaleza y se transformaban para la producción de bienes; en tercer lugar, se observa la sociedad postindustrial, en la que la tecnología crea directamente la naturaleza, o incluso nuevas naturalezas artificiales. Aquí se encuentra el énfasis en el procesamiento de información, puesto que desde siempre hemos creado una representación de la naturaleza mediante el lenguaje (Almagro, Hidalgo y Sánchez-Palencia 34). En este sentido, las nuevas representaciones implican la creación de otros mundos, como los sintéticos o los digitales. Es por esto que se ha perdido el

¹ Aunque Ballard no se encuentre cómodo con esta etiqueta.

² Estas imágenes de la destrucción masiva se deben a su infancia, durante la que experimentó vivencias relacionadas con la Segunda Guerra Mundial, especialmente la bomba atómica sobre Nagasaki. Él mismo describe el momento: “a funeral heated by a second sun . . . the soundless light . . . seemed to dress the dead and the living in their shrouds” (Kauffman 154). Crash es el culmen de todas sus alegorías tecnológicas.

concepto de lo real, ya que lo que anteriormente se percibía como auténtico ha dejado su estatus asentado para enzarzarse en un ciclo de producción y reproducción de realidades, todas ellas igualmente (ir)reales. Teniendo en cuenta que la naturaleza se puede remodelar, esto significa que la naturaleza se vuelve cultura. En realidad, no hay nada más cultural que la naturaleza, puesto que a lo único que tenemos acceso es a una representación de la naturaleza, no a la naturaleza misma. Esta representación se realiza por medio de instrumentos, con lo que la visión se encuentra siempre mediatizada.

Crash se adelantó a las teorías suscitadas por la época digital en la concepción del coche como segundo cuerpo o incluso primero, aunque ya en 1964 Marshall McLuhan trataba este fenómeno al señalar el cambio en la geografía urbana estadounidense debido al uso masivo del coche: de un núcleo se pasó a la explotación de las afueras, hasta que lo que queda es una carretera poblada de modo disperso (Understanding crit. 300). Al igual que la realidad virtual, las experiencias vividas en un coche corresponden al terreno de más real que lo real. Con este segundo cuerpo, lo que se privilegia es la posibilidad de identificarse, no la identidad. El individuo se convierte en un texto donde prima el valor de los significantes. Se niega el cuerpo natural en favor del digital, ya que la naturaleza está culturalizada y encapsulada. Como resultado, a través de la tecnología (la realidad virtual) podemos resolver los problemas de la realidad real. Reflejo de esta nueva situación es esta novela.

El negocio editorial ha cambiado tanto que hoy en día debe aliarse a los medios de comunicación de masas para lograr ventas; la literatura ha tenido que adaptarse a los nuevos formatos que estos medios han impuesto ya que se incluyen muchos más tipos

de discursos dentro de la disciplina. Ballard no escapa a las tendencias: “Ballard’s collage novels juxtapose narrative layers, but it is up to the reader to assemble and decipher them, something one does automatically when watching television, channel-surfing from one discontinuous store to the next, absorbing multiple layers of narrative simultaneously” (Kauffman 155).

La ambigüedad del mundo en que vivimos sumada a la transformación del entorno dan como resultado que las fronteras entre realidad y ficción se vuelvan confusas: la última barrera es la fictiva, e incluso ésta parece haberse sobrepasado al vivir en medio de implantes, prótesis y otros plásticos industriales varios, anuncios, artículos de consumo innecesarios, pantallas cercanas en nuestro entorno (más que cualquier otro ser humano). Esto nos lleva a deducir que ya no es necesario recurrir a una imaginación desbordante para lograr un universo ficticio, sino que el escritor aprovecha los elementos fictivos presentes en la realidad para crear historias. Es más, hoy en día es la noción de realidad la que debe inventarse (Ballard 4). En última instancia, todo es ficción. Ballard hace décadas que ya proponía una vía alternativa, esto es, la incursión de la fantasía en la realidad más directa: “reality consists solely of competing and contradictory ‘windows’ or narratives” (Kauffman 154). Lo cierto es que la realidad del siglo XXI contiene infinitud de elementos digitales que nos hacen vivir de modo virtual: *webcams*, DVDs, internet, realidad virtual, videojuegos. La virtualidad resulta más explorable que la misma realidad a la que supuestamente intentó imitar en un primer momento, ya perdidos los lazos para siempre (Baudrillard *The Gulf* 27).

Al tiempo que se da esta situación, ocurre el fenómeno de la compresión del tiempo debido a la velocidad con la que se suceden las noticias en los medios de

comunicación, especialmente los informativos de la televisión o la estética del *videoclip* impulsada por la MTV.³ La información ha adquirido un estatus de bien de consumo cuyo valor depende del mercado de los medios de comunicación; esto es, existe un control de su circulación. Consecuentemente, no es sólo el contenido lo que se valora sino también la distribución (Rutsky 72). Todo es breve, condensado y, a la postre, superficial en una concatenación de eventos expuestos a la opinión pública sin tiempo para reflexionar, sólo para impactar. A través de la televisión se interpreta el mundo en imágenes, las cuales se pretenden más verosímiles que la realidad que intentan representar hasta el punto de que la huella del origen queda borrada, ausente (Baudrillard The Consumer 123). El resultado es una búsqueda constante por lograr el efecto desestabilizador deseado, aunque cada vez sea este objetivo más y más difícil. Las palabras parecen haber perdido su significado tras tanto desgaste, por lo que se utilizan los conceptos de modo breve para no perder su efecto.

En Crash la maquinaria locomotora sustituye a la inercia que la televisión ya provoca en los televidentes, consumidores de sus imágenes más brutales mientras realizan actividades cotidianas como comer, dormir o incluso practicar sexo. El matrimonio de James y Catherine Ballard⁴ ya había llegado a tal monotonía que llegó, a sustituir indignación provocada por tales imágenes por la adrenalina del deseo sexual. El significado de este significante visual se ha vaciado para llenarse de otros:

In her sophisticated eyes I was already becoming a kind of emotional cassette, taking my place with all those scenes of pain and violence that illuminated the margins of our lives—television newsreels of wars and student riots, natural

³ A la cual ya se aludió en el apartado dedicado a la película Trainspotting.

disasters and police brutality which we vaguely watched on the colour TV set in our bedroom as we masturbated each other. (Ballard 37)

Para Catherine, las heridas de su marido, sufridas en un accidente, no son reales sino parte del mundo televisivo que retransmite desgracias. Sus contusiones, desgarros y fracturas óseas no pertenecen al mundo de la realidad, aquella en la que se sufre con el contacto, sino que pertenecen al campo de la imagen. Este hecho les hace sentirse especiales, pues se sienten como extensión no censurada (no civilizada) de las imágenes seleccionadas⁵ para aparecer en las noticias diarias en la televisión. Así, Catherine y James entran en una dimensión no filmada, o mejor aún, no emitida.

La excitación surge cuando James se sabe parte de la televisión al filmar Vaughan a escondidas sus encuentros sexuales dentro de los coches, como si de una película porno se tratase. Es decir, James desea formar parte de una simulación detrás de la cual no existe verdad alguna sino pura *performance* coreografiada.

En cierto sentido, los ojos de James se convierten en cámaras en movimiento para su mayor disfrute particular. Su misión será desconstruir clichés acumulados en la era de la belleza embotellada para la publicidad. Con el mismo objetivo, Vaughan desarrolla un proyecto fotográfico sobre accidentados en el que desconstruye el cuerpo femenino enfocándolo por partes, como en la pornografía, pero además con el añadido de mostrar los miembros mutilados, sangrantes, separados del resto del cuerpo como si de un objeto se tratase. Ballard analizaba la situación general de la sociedad en una entrevista:

We are bombarded by this absolute deluge of fictional material of every

⁴ No es el propósito de este capítulo comentar los aspectos metafictivos de Crash, ya que esta labor se realizará en el siguiente capítulo con The Orchid Thief y, especialmente, Adaptation.

conceivable kind and all this has the effect of ...

JL: Killing affect?

JGB: Yes. And of preempting our own original response to anything. All these events are presented to us with their pre-packaged emotions already in place, so if you are shown an earthquake or airliner crash you are told what to think. (Lewis "An Interview" 31)

Como respuesta a esta homogeneización, la búsqueda de la identidad se relega a estrategias comerciales donde sectores tan poco profundos como la moda desempeñan un papel esencial. Es nuestra imagen lo que cuenta, la cual tampoco dominamos, ya que se encuentra a merced de los dictados de temporada de las multinacionales. Es una misión imposible escapar a este círculo teniendo en cuenta que incluso las reacciones radicales por conseguir un estilo personal, más tarde se reciclan por la industria misma para lograr nuevas ventas.

En su perversión por morir en un choque con el coche de Elizabeth Taylor, Vaughan pasa años planeando el accidente perfecto con el que lograr un encuentro mortal-sexual con la diva que le proporcionaría sus quince minutos de fama *post mortem*. El placer que le daría estar vinculado a una persona famosa se multiplicaría por la sensualidad que el choque entre ambos coches provocaría en su sistema nervioso. Al morbo que estos accidentes tan aparatosos provocan en las noticias en televisión no escapa el *collage* que Ballard compone, al contar con todo lujo de detalles la sucesión de hechos: "his car jumped the rails of the London Airport flyover and plunged through the roof of a bus filled with airline passengers. The crushed bodies of package tourists, like a haemorrhage of the sun, still lay cross the

⁵Preparadas para el montaje y, consecuentemente, manipuladas.

vinyl seats” (7). El sexo y la violencia inundan nuestras vidas con más insistencia que cuestiones más factibles como las relaciones familiares, las aspiraciones o, simplemente, llegar a fin de mes. Nada ha quedado del estilo de vida pre-nuclear, sustituido por pura neurosis con pensamientos obsesivos relacionados con el lado más oscuro y perverso del sexo. No se explica de otro modo que James se preocupe más de la vida sexual de las enfermeras que le atienden en el hospital tras el accidente, que de su propia salud, llegando a fantasear con los olores vaginales y escatológicos en oposición a lo aséptico del medio.⁶

Vaughan escoge el entorno neutro, gris y vacío de significado del aeropuerto para morir, pues esa zona se ha convertido en una tierra de nadie, metonimia del vacío existencial que nos inunda. La aldea global ya tiene sus efectos más inmediatos sobre la arquitectura y diseño de gran parte de las ciudades a nivel mundial a través del entorno del aeropuerto, entorno que Ballard aprovecha para situar la acción de Crash como metáfora del estilo de vida de finales del siglo XX:

The same facilities, slip roads, architecture, three-storied office blocks, all the support services—you name it. They go on for miles and create the same sort of communities around them, composed of dormitory areas for the airport staff and the same transient world of people working in airport catering services, etcetera, etcetera. (Lewis “An Interview” 38)

Se trata de un entorno habitado por el mismo tipo de personas a lo largo de todo el planeta, con los mismos trabajos, uniformes y relaciones. Aquí, la identidad nacional

⁶ En verdad, la fijación de James por encontrar el lado sexual a todo va en contra de la convención social de que los profesionales de la medicina no deben verse como seres humanos con impulsos y deseos, sino como meros instrumentos para la sociedad del bienestar. Sin embargo, no es el lado emocional el que James quiere resaltar sino el animal, por lo que igualmente desconstruye en serie.

se ha perdido para constituir una copia de otras copias, pues no existe un modelo al que recurrir como original a causa de su neutralidad. Sin embargo, la ventaja de este mundo del aeropuerto es que su falsedad es claramente reconocible, mientras que otras propuestas igualmente irreales se han alzado como ideales de vida.

Todo este entramado conlleva que se pierda la noción temporal tradicional de pasado, presente y futuro, y sólo quede un presente un tanto irreal, con lo que el concepto de Historia se anula en la época post-nuclear. Por un lado, se ha perdido la noción del pasado. Por otro lado, el futuro se presenta como alternativas hipotéticas más o menos realizables, pero nunca lejanas. Finalmente, el conjunto de efectos de la era post-nuclear da como uno de sus resultados literarios el *cyberpunk*.

El *cyberpunk* se agrupa dentro de la ciencia ficción a causa de una temática similar en cuanto al emplazamiento general: robots, tecnología punta, dimensiones ocultas, extraterrestres, viajes interestelares o las consecuencias devastadoras de ataques nucleares (incluidas mutaciones humanas, como varios superhéroes de *comics*) (Cavallaro 5). Lo que se deja de lado en estas definiciones es el factor especulativo de nuestra propia realidad, no la de galaxias lejanas, que esta literatura ejerce. Ante tal alarde de imaginación no se aprecia que, muy a menudo, la aparatosidad responde a una parábola de contextos presentes o visiones--casi predicciones—de un futuro cercano. Paradójicamente, se consigue mayor impacto sobre el lector si las conexiones se realizan entre escenarios—el real y el fictivo—desfamiliarizados. Probablemente es ésta la razón por la que Ballard reitera que Crash no se debe catalogar como ciencia-ficción, ya que aporta un escenario corriente de los años setenta, aunque bien es cierto que las situaciones que presenta no son nada comunes.

La indagación se centra en la realidad misma, cuestionando su naturaleza ontológica. En este sentido, el aspecto amenazador de los escenarios creados por Ballard en Crash sí corresponden a esta imagen de la ciencia-ficción: "Scarcely concerned with conventional science-fictional themes such as interplanetary travel or indeed with the representation of a distant future, Ballard's narratives focus on the catastrophic side of science-fiction to intimate that catastrophe is not a destiny that awaits humans but rather something that has already happened" (Cavallaro 6). Es la concienciación de un cambio de existencia en la actualidad lo que a Ballard le interesa resaltar, no aspectos fantasiosos.

Como origen de la ciencia-ficción, la novela gótica (encabezada por Frankenstein [1818]) se revela como esencial para entender el planteamiento de Crash, y de todas las obras de Ballard en general, basadas en la deshumanización de nuestro entorno y el conflicto que esto genera en el individuo (Punter 120). Dani Cavallaro indica que Ballard toma el lado catastrofista tan característico de la ciencia-ficción, pero llevándolo a un contexto de presente inmediato, distanciándose así de un género que apuesta por el futuro para tratar la descomposición de la especie humana. Por el contrario, Ballard sitúa esta descomposición en nuestras propias existencias (6).

Jeffrey T. Schnapp expone que la unión entre el Arte y la máquina industrial ya se produjo con el Futurismo, en cuyo manifiesto Marinetti en 1909 ya esbozaba el planteamiento que Ballard desarrollaría ampliamente en plena era post-nuclear con el coche como bandera de un estilo de vida: "he systematically inverts their meaning, recasting trauma as ecstasy, accident as adventure, death drive as joy ride" (7). El Futurismo, al igual que Vaughan, busca el impacto tanto físico como psíquico para lograr la unión final entre ser humano y máquina (dando lugar al futuro concepto del

cyborg) en una pura celebración de la extensión integral del individuo. Ya en el manifiesto se hablaba del nacimiento de:

A metallized and multiplied humanity, immune to the threats posed by degeneration, fatigue, mortality, and an overburdened historical consciousness. The event marks a fresh start to be followed by a potentially infinite series of fresh starts. Like the crash-site photos in Ballard's novel that shape every new conjunction of chrome, plastic, fluid, and flesh into a "small museum of excrement and possibility," it stops the action only to unleash renewed surges of drives and desires. (8)

Estaríamos renovándonos constantemente, choque tras choque, a través de nuevos encuentros frontales con las máquinas. El Futurismo anima a perder el miedo a esos choques, esos giros que llevan a direcciones insospechadas. Schnapp, además, considera a Crash como el último ejemplo del Futurismo ya que aquí se conjuga el choque entre hombre y máquina a su vez captados—es decir, atrapados—por otra máquina, la cámara fotográfica, que paraliza la acción, el momento, en un suspense infinito que da paso a nuevas posibilidades interpretativas en el terreno del deseo maquinal en el ser humano.

La descomposición sería, por un lado, presente, por otro lado, interior. Así, el yo se revela como fragmentado en múltiples piezas inconexas que encuentran alianzas casuales, dando así lugar a identidades coherentes de modo accidental y siempre provisional. Todo acerca de esta identidad provisional es incierto, debido a la fragilidad de la potencia de un discurso unificador. En definitiva, éste no existe, absorbido por una tecnología que posee cada vez más personalidad.

El coche se entendería como una nueva piel, sin la cual nos sentimos desnudos e

indefensos. He ahí la erótica del motor en Crash al convertirse un compendio de bujías, aceite y neumáticos en un componente tan íntimo de nuestras vidas. Al chocar el metal con el cuerpo en los accidentes de tráfico se produce una especie de encuentro sexual con resultados mortales literalmente, aunque a nivel metafórico se interprete como que el individuo humano queda sustituido por el cibernético al quedar anulado. El accidente descompone e incluso pulveriza las vísceras y, en última instancia, la psique. Las máquinas se funden y confunden entre los cuerpos humanos como parte de su engranaje; o al contrario, el metal se confirma como la nueva epidermis sensitiva, la vestimenta sin la que nos sentimos inseguros e incompletos en esta sociedad (Understanding crit. 293). Con esto se confirma que el coche ha visto modificado su papel en la sociedad, de mero transporte a artículo de lujo o accesorio, como ya preveía McLuhan (Understanding crit. 296).

Las sensaciones que la tecnología provoca en este ser humano más acostumbrado a relacionarse con las máquinas que con otros seres humanos dan lugar a toda una sexología que parte de la base de la unión más íntima. Fred Botting comenta esta mezcolanza creciente acerca de Crash: “The loss of human identity and the alienation of self from both itself and the social bearings in which a sense of reality is secured are presented in the threatening shapes of increasingly dehumanized environments, machinic doubles and violent, psychotic fragmentation” (157). Ballard analiza la transformación del individuo postnuclear, dando relevancia a los apósitos tecnológicos de los que éste se abastece para adaptarse al nuevo entorno vastamente industrializado.

En la introducción a la novela, Ballard comienza comentando la incertidumbre que se ha creado en el siglo XX, entre guerras y masacres provocadas por las ansias de

poder hasta el extremo de experimentar con armas nuevas de forma continuada. Al mismo tiempo, el uso de la energía nuclear (y de otros muchos descubrimientos científicos) se pretendía para menesteres altruistas, o al menos para la mejora de la calidad de vida. Sin embargo, la característica que ha perdurado es la de que todo se puede comprar y dar el uso que más convenga al poderoso. En cualquier caso, nuestro entorno ha cambiado sobremanera hasta borrar las huellas de lo natural para consolidarse como construcción cultural reconocida como tal: “termo-nuclear weapons systems and soft-drink commercials coexist in an overlit realm ruled by advertising and pseudo-events, science and pornography. Over our lives preside the great twin leitmotifs of the 20th century—sex and paranoia” (4). Nuestras vidas constan de simulacros de plástico y componentes químicos, por lo que se podría afirmar que es un simulacro en sí misma. Los géneros se entremezclan, ya no existe una clara diferenciación entre vida pública y privada sino una paranoia general.

No se da importancia a aspectos que no se pueden materializar o cuantificar por la rapidez con la que se producen los cambios. Es por esto que se fundamenta la práctica del sexo accidental y/o con extraños, sin sentimientos ni compromisos que nos retengan. El ídolo de Vaughan, como el de tantas personas durante varias épocas, es Elizabeth Taylor, a quien tiene acceso de forma indirecta a través de su representación fotográfica, es decir, desfamiliarizada. Precisamente es este factor el que le interesa para elevar un paso más su fragmentación: su obsesión es lograr una fantasía sexual que desconstruya los órganos sexuales de ambos al tiempo que se descomponen físicamente al llegarles una muerte aparatosa: “her uterus pierced by the heraldic beak of the manufacturer’s medallion, his semen emptying across the luminescent dials that registered for ever the last temperature and fuel levels of the

engine” (Ballard 8). La adrenalina del terror se sustituye por la del placer sexual, al tiempo que las heridas se perciben como orificios penetrables, por tanto, nueva fuente de placer sexual en un mundo monótono en el que hay que reinventar el sexo para poder disfrutarlo.

De la mezcla de dos tendencias tan presentes en nuestra cotidianeidad como son las imágenes televisivas de famosos, por un lado, y atentados truculentos, por otro, surge la fantasía por excelencia: recrearse en las muertes de iconos *pop* como James Dean o John Kennedy, cuyas defunciones están relacionadas con un vehículo a motor; para más énfasis, Vaughan imagina muertes alternativas de estos divos en una reconstrucción privada. Es revelador que Schnapp cite al icono *pop* por excelencia, Andy Warhol, explicando el porqué de sus obras “Death in America” y de los retratos de Elizabeth Taylor y Marilyn Monroe, a su vez iconos *pop* que representan el culmen de la desconstrucción y reconstrucción (tanto física como psíquica) de la noción de feminidad: “I want to be a machine, and I feel that whatever I do and do machine-like is what I want to do” (36). Warhol elabora toda una celebración de la mecanización de la identidad, es decir, de su desconstrucción y reconstrucción en serie. Ya Walter Benjamin se había apresurado a profundizar en el tema en “The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction” con esta principal generalización: “the technique of reproduction detaches the reproduced object from the domain of tradition” (734); desaparece el objeto de arte único para pasar a una multitud de copias que producen nuevos significados según el contexto en el que se encuentren al establecerse una relación distinta con cada receptor. Asimismo, Baudrillard alude al *pop* para referirse al final del acto creativo—en el sentido de original--, de la perspectiva, de la distinción entre lo trascendente y lo intrascendente

(The Consumer 116).

Elizabeth Taylor supone para Vaughan un ente manipulable por él mismo a través de su teleobjetivo o sus recortes de prensa.⁷ Convertida en una pura imagen plana, cualquiera puede hacerse dueño de ella e incluso realizar en su propio cuerpo un *collage* de otros cuerpos.⁸ Por tanto, el ser humano ya no designa ni el principio ni el fin, sino que este papel lo ha asumido la tecnología (Youngquist n. p.).

El efecto distanciador en el lector es también producto del discurso superficial de la fotografía, es decir, el narrador escoge un punto de vista alejado, a imitación del objetivo del fotógrafo Vaughan. La realidad presentada es siempre bidimensional, carente de profundidad que respalde nada. El resultado de esta carencia es la rápida absorción de otras superficies--como la metálica--para componer una base híbrida que más tarde se difuminará entre rasgos ya irreconocibles. Esto es posible gracias a la acción de la lente de la cámara fotográfica, o de la cámara figurada que supone el narrador:

Ballard's prose is that of the camera--flat, mechanical, omni-detailed, "hyperreal"--and shows that to write in a technological culture is to represent its technologies of perception. The hyper-reality of Ballard's style is the representational effect of photography, the after-image in another medium of a pervasive perception of technology. (Youngquist n. p.)

Así, la palabra se subordina a la imagen en el discurso narrativo de Crash. Como

⁷ Baudrillard reflexiona sobre el fenómeno del embotellamiento de la realidad en imágenes, las cuales desconstruyen la información recibida: "It is entirely *actualized*—i.e. dramatized in the spectator mode—and entirely *deactualized*—i.e. distanced by the communication medium and reduced to signs" (The Consumer 33-34). Por lo tanto, existe un doble efecto de inmediatez y distanciamiento que exige una demanda cada vez más alta de verdad, objetividad, al tiempo que nos encontramos protegidos por medio de la barrera del signo, es decir, el hecho no puede afectarnos (The Consumer 34).

indica Paul Youngquist, incluso la identidad se percibe a través de una imagen generada y transmitida por medio de la tecnología, de la cultura (n. p.).

De esta mezcla infinita donde la ficción se apropia del entorno material, el único recoveco de realidad que nos queda se aloja en nuestras mentes, aunque esta cuestión resulta de lo más ambigua en cuanto que la mente constituye el ala subjetiva por excelencia, donde los recuerdos cruzan la delgada línea entre recreación y datos factibles.

Con todo esto no es de extrañar que Ballard sienta que ha perdido toda la autoridad que el escritor siempre había poseído, ya que no tiene sentido que afirme tener autoridad cuando el propio mundo que intenta representar se tambalea. No existe nada que pueda afirmar, juzgar o siquiera reflejar taxativamente. Es por esto que el escritor adopta una actitud científica en cuanto a su labor: “All he can do is to devise various hypotheses and test them against the facts” (Ballard 6). Igual que un cirujano, Ballard disecciona comportamientos humanos contemporáneos; sin embargo, esta labor visceral no debe oscurecer la alegoría tecnológica que el coche constituye como imagen sexual pero también humana: “Crash is the first pornographic novel based on technology. In a sense, pornography is the most political form of fiction, dealing with how we use and exploit each other, in the most urgent and ruthless way” (Ballard 6). Cualquier faceta de nuestra vida se politiza, se trata de una cuestión de poder que Ballard desengrana minuciosamente al desproveer de contenido—es decir, de significado—el significante “sexo” y llenarlo con significados provisionales, esto es, reconstruyéndolo de diversas maneras. El sexo se trata como un bien de consumo más

⁸ En verdad, esta estrella de Hollywood haría lo mismo más tarde con sus múltiples operaciones de estética.

con el que, aparentemente, nuestra identidad se confirmaría como más realizada. No obstante, como bien de consumo, esta acción liberadora se torna pasajera para así poder continuar el ciclo de consumismo. Por tanto, llegamos a esclavizarnos por medio del consumo, no a independizarnos.

Es una constante en Baudrillard incidir en el agotamiento de significado que ha alcanzado la información; su función se ha devorado de tal modo que hoy en día ésta no constituye un reflejo de la realidad, sino una realidad en sí misma. Baudrillard lo llama la desaparición del signo en tanto que ya no existe la distinción entre significante y significado en el lenguaje digital (“The Murder” 10-11). Ahora hay un *signal*: información pura, inmediata. Con esto Baudrillard no se refiere a la muerte de la realidad, sino a que las imágenes la han anulado, la han devorado (The Murder” 11). En Crash, se incide en la persistencia del sexo y la violencia como elementos extrañamente rutinarios, algo que de hecho ha sucedido con el debate de la influencia que la televisión ejerce sobre nuestras conductas. Claudia Springer define esta era como post-pornográfica en el sentido de que la representación de lo sexual se ha diseminado por todas las áreas de nuestra vida, llegando a desestabilizar la frontera entre lo orgánico y lo tecnológico, lo humano y lo maquinal (“The Pleasure” 35).

Ballard aplica en Crash su planteamiento de la pornografía como una ciencia, es decir, como seguidora del discurso científico, como él mismo explica:

The pornographic imagination retouches certain parts of the human anatomy from the human being and becomes obsessively focused on the breast or the genitalia . . . That sort of obsession with what I call *quantified functions* is what lies at the core of science; there is a shedding of all responsibility by the scientist who is just *looking* at a particular subject with a tendency to ignore the

contingent links. (Lewis “An Interview” 29)

Es el aislamiento, el hábito de borrar el contexto, lo que ambos discursos tienen en común.

El sexo pierde cualquier connotación relacionada con el amor, el afecto o la sensibilidad. Es más, ni siquiera la actividad animal se conserva, ya que la función ha quedado transformada en una lucha de poder en este mundo tan competitivo que rezuma individualismo. Si todo acaba siendo sexual (mucho más allá de lo freudiano), nada retiene su significado original. Así lo explica el propio Ballard:

Sex has become a sort of communal activity. It’s an explicit element in all sorts of other activities--advertising, publicity, sales promotion as well as in film and TV, every conceivable thing you can think of. Elements of sexual imagery are constantly being jolted into the psychological space we inhabit. One has to be aware of these things and the unconscious role they play. (Lewis “An Interview” 32)

Se ha perdido, asimismo, el factor intimidad que el sexo poseía para pasar a engrosar el listado de conversaciones convencionales; es más, se ha convertido en el gran tema de conversación.

Todas estas teorías desembocan en el subgénero del *cyberpunk*, que además incide en el aspecto literario del *collage* más extremo, la interacción entre la cultura más estilizada y la más populista,⁹ el empleo de la tecnología como presencia que va mucho más allá de la localización y la presentación de personajes marginales (Cavallaro 10-11). En el caso concreto de la tecnología, su protagonismo es tan central, que se inmiscuye en la psicología de los personajes. No en vano, éstos se han

transformado en *cyborgs* que necesitan de las máquinas para subsistir. Como el mismo Cavallaro indica: “The ‘cyber’ in cyberpunk refers to science and, in particular, to the revolutionary redefinition of the relationship between humans and machines brought about by the science of cybernetics” (12). En esta fase de la evolución tecnológica existe un mano a mano entre ser humano y máquina, rozando los límites de la pusilanimidad en el caso del individuo. Así, la evolución da por un lado humanos mecanizados y, por otro, máquinas que simulan incluso la fisonomía humana. Para Haraway, el *cyborg* es un ser que participa de la imaginación y de la realidad material, es decir, la base para un cambio histórico (“A Cyborg” 150). Este desafío a las barreras podría desembocar en el derrumbe de otras dicotomías asentadas históricamente para dar lugar a una sociedad renovada, de ahí el sentido metafórico del *cyborg*. Haraway apuesta por la desconstrucción de la dicotomía *self/other* con connotaciones lúdicas, pues ésta engloba a tantas otras como *nature/culture*, hombre/mujer o humanos/máquinas. En este sentido, la inestabilidad se celebra, no se reprime, en un proceso reconfigurador cíclico.

En el término *cyberpunk*, la parte denominada "punk" se refiere a la cultura urbana de la calle, aquella en la que sobreviven individuos variopintos con el nexo común de la marginalidad (Cavallaro 14). El combinado produce una nueva conjunción a partir de la dicotomía elitista/popular en el sentido de que se aplica la cibernética a una cultura *underground* cuyo sello reivindicativo es precisamente su disidencia extrema en el sentido de ser lo más explícito posible con lo política o moralmente incorrecto, como apunta Cavallaro al citar a L. McCaffery: "the use of ‘highly idiomatic lingoes, drawn primarily from subcultures of drug and crime;’ a willingness to use obscenity,

⁹ Términos todos cuestionables por más que estén aceptados.

"noise," sensory overload; and an emphasis on paranoia and `sexual and psychic violation'" (21). El *collage* propio del *cyberpunk* se refleja en Crash con piezas que recrean pasajes pornográficos o de acción, todos subgéneros de serie B o incluso Z, reciclados para ser desconstruidos en su marginalidad. Ballard pone estos discursos en el punto de mira, pero lo que provocan es un efecto de distanciamiento, de fragmentación exacerbada que no hace que el lector reaccione en ningún sentido. Si acaso, resulta hastiado, para más tarde pasar al tedio, esto es, se desconstruyen estos discursos.

El *cyberpunk* reúne una suma de todo lo sucio y desechado por la sociedad para construir su propio emblema, transformando así un signo negativo en positivo por definir toda una estética y filosofía. Citando a Donna Haraway, el *cyborg* rompe la cadena que siempre ha unido al ser humano con lo natural, es más, lo natural ya no sirve de modelo para lo cultural, no tiene por qué imitarlo ("A Cyborg" 151). Lo escatológico, truculento y tecnológico se unen en sus residuos para recomponer un estilo de vida que va más allá del desafío. Seducidos por este mundo tan perturbador,¹⁰ el matrimonio Ballard renueva su vida conyugal a partir del riesgo más absoluto, la adrenalina que produce la proximidad de la muerte. Sin embargo, esta atracción no surge del uno por el otro, sino ambos inducidos por el elemento metálico del coche, quizá menos inerte que ellos (Ballard 16-17).

La apatía que el estilo de vida contemporáneo ha impuesto hace que el personaje James Ballard se libere de cualquier convención social para experimentar una sexualidad visceral en el sentido literal de la palabra, es decir, en una reunión de fluidos corporales (tanto el semen como la bilis) que igualmente elevan la libido de

Ballard tras sufrir un impacto en el coche. Como indica Schnapp, en Crash el trauma físico producto de los accidentes no asusta ni repele, sino que provoca excitación, algo que este grupo de personajes encabezados por Vaughan, Ballard y Gabrielle buscan de un modo ciertamente original. El choque compone lo sublime, la fruta prohibida, por sentir lo placentero en lo inmoral, lo socialmente rechazado (Ballard 4). Por tanto, a través del placer del accidente aparatoso se alcanza el estatus de élite privilegiada. En realidad, es la máquina la que produce esta lóbido, o al menos la que aporta connotaciones afrodisíacas a la situación. El mensaje que todo esto conlleva es que el sexo con máquinas es más seguro que con humanos en términos de enfermedades, es decir, es aséptico (Singer 45).

Linda Singer habla del mercado tan productivo de la violencia en cualquier género, ya sea fictivo o no, lo que ha producido cierta normalización de esta tendencia: “we witness the proliferation of sex-crime dramas on television and on film, the blurring of fictional and informational genres, the ‘typing’ of such narratives: day care abuse, child abuse, incest, family murders, murders of parents by children, violence against women who have strayed outside the marital norm” (43-44). En Crash, el personaje de Vaughan llega al punto de la psicopatología normalizada hoy en día tras sufrir un proceso gradual de devaluación de la civilización. Del mismo modo, Ballard reflexiona sobre las consecuencias de la situación expuesta en su novela:

The general effect of all this is to normalize the deviant and perverse. We should accept this and not try and fight against this particular tide; instead, to quote Conrad’s phrase, we should to some extent immerse ourselves in this destructive element ourselves. This is the environment in which we are

¹⁰Pero tan atrayente en tanto que no concierne a las emociones, siempre tan dolorosas.

immersed, and we might as well keep our eyes open, and try to swim through all this so we get to the other end of the pool, maybe some way will be found of moderating these strains that are present. (Lewis "An Interview" 33)

El lector percibe un cierto distanciamiento entre la fascinación que James siente¹¹ y las acciones enfermizas que Vaughan planea y realiza. Con semejante personaje, el autor esboza un retrato extremista que hay que aceptar como verosímil por la concatenación de hechos que estamos viviendo.

Los personajes de Crash sufren esta esquizofrenia metafórica, ya que explotan al máximo la carnalidad (esto es, la sensualidad) de sus implantes metafóricos, o en cualquier caso mecanizan sus vísceras hasta el punto de la simulación mímica. En cualquier caso, ambos son cuerpos contruidos, con lo que se forjan híbridos:

"Mythobodies (bodies forged through the coalescence of the natural and the supernatural) and technobodies (bodies produced by the encounter of the biological and the artificial) and hybrid compounds which underscore the brindled character of embodied subjectivity" (Cavallaro 43). Ya ni siquiera el sexo o las relaciones humanas pueden entenderse en los mismos términos con la emergencia de este híbrido, todavía no abierto en su plenitud a la función de la tecnología en nuestra personalidad, ya que durante tanto tiempo se ha censurado este empleo. No deberían sorprender estas afirmaciones teniendo en cuenta que se trata de una tendencia progresiva en nuestras vidas diarias: nuestros ojos son la televisión (internet últimamente), nuestros oídos el teléfono (más el móvil que el fijo), nuestras manos los accesorios robotizados de cocina: "the technological factor must be seen as co-

¹¹ Según esta fascinación, Vaughan representaría a un gurú del *cyberpunk*, un adalid de un futuro autodestructivo.

extensive with and intermingled with the human. This mutual imbrication makes it necessary to speak of technology as a material and symbolic apparatus, i. e. a semiotic and social agent among others" (Braidotti n. p.). Como indican Almagro, Hidalgo y Sánchez-Palencia, la tecnología ha avanzado tanto que podría decirse que ha desaparecido el binomio hombre/máquina para pasar, en textos como la saga de Terminator (1984-2003) o The Matrix (1999-2003), a la conjunción "hombre + máquina," según la cual el orden de los factores no altera el producto, es decir, un *cyborg* (38).¹²

En Crash, el ejemplo extremo de esta evolución lo constituye Gabrielle, la mujer con tantas prótesis como extremidades a raíz de un aparatoso accidente de coche. Para la sociedad actual, su cuerpo ha quedado deforme, inservible, pero para la visión ciborgiana de Vaughan su físico representa la belleza de la mujer del futuro. Gabrielle no es un sujeto catalogado según el orden establecido, por lo que escapa a la dominación que esto implica (Butler "Contingent" 48). Al mismo tiempo, el quedar aislada de las normas y convenciones le ha permitido recurrir a una rama del sexo aún por explorar. Finalmente, la ciborgización la ha convertido en un ser libre, al margen de papeles asignados, con lo que categorías asentadas históricamente, como homosexual/heterosexual o masculino/femenino, se desvanecen por formar parte de una identidad esencialista del individuo (Almagro, Hidalgo y Sánchez-Palencia 24). Su cuerpo ya no responde a cánones sometedores que le asignen un papel determinado; su carnalidad ahora es de metal. Como indica Elizabeth Grosz, esta

¹² Por ejemplo, James descubre asombrado que las heridas de su accidente de tráfico reproducen el perfil de su coche, como si éste hubiera quedado incrustado en su cuerpo como parte complementaria, realizando de este modo su lado mecanizado, ya que desde su cuerpo alterado por la acción de la tecnología se podría reconstruir una réplica exacta de su coche. El cuerpo corresponde a un mapa, un

definición de Eva se encuentra a merced de una construcción de la masculinidad que se erige superior a la mujer en cualquier aspecto: “castrated, inferior, weaker, less capable” (“Inscriptions” 245). De toda esta carga moral, social e histórica se ha liberado Gabrielle.¹³

El coche resulta una cuestión tan personal que en el matrimonio compuesto por James y Catherine aquél no se comparte, sino que cada uno posee uno de acuerdo con su personalidad.¹⁴ El concepto de bien no es exacto para el automóvil, casi ya una extensión de nuestra anatomía. Según Paul Youngquist, el coche se ha encargado de hacer realidad el cuerpo abstracto, pues lo humano aparece como la prótesis de la máquina: "As organism, it dies into the life of motor oil and steel, losing human substance and relating conceptually to an entity neither animate nor sentient in the traditional sense" (n. p.). Pero esto no significa que la raza humana muera, sino que se recicla en nuevas formas de vida y convivencia, lo cual incluye una completa remodelación del diseño del cuerpo humano a la tecnología: "You place your body inside a car. The exterior of your organic substance confronts the interior of your vehicle. But since that interior is outside you, it turns you, so to speak, inside out" (n. p.). Un contacto tan directo con el lado interno del coche sexualiza el roce con nuestro lado externo provocando una unión total con la tecnología. Nuestra reacción

boceto de una máquina.

¹³ Precisamente fue en los años setenta cuando el *body-art* tuvo su apogeo, rama conceptual que rechazaba la idea del Arte como artículo con el que comerciar, y que presentaba al cuerpo propio del artista como material por esculpir de manera transitoria. La versión feminista utilizó ese material corporal para politizar su mensaje, pues el cuerpo se presentaba como centro del entorno social de la mujer (Dery 178-79). La artista de *performance* que viene más al caso es la feminista Orlan, que pretende cuestionar el canon de belleza femenina a través de múltiples operaciones de cirugía estética para lograr que su rostro mute en un *collage* de rasgos femeninos provenientes del canon de la belleza clásica. La operación en sí se convierte en un espectáculo donde la paciente y los cirujanos son las estrellas (Dery 264-65).

sexual irá dirigida por los pasos del coche, no de nuestro propio cuerpo, adherido ya al anterior. Sin embargo, el tono de la novela no es esperanzador sino apocalíptico, pues no aboga por el deseo de vida, sino por la muerte más catastrofista. El simple título lo indica, *crash*, un choque dramático a todo lo establecido para revelar la decadencia a la que nos estamos viendo relegados (n. p.). Se trata de lograr deshacernos de cualquier convención social como patrón repetitivo; no obstante, tal deseo rebelde se interpretará como autodestrucción a ojos de la propia sociedad, cuando es a ésta a la que se pretende destruir.

Hemos entrado en la era de las relaciones tecnológicas en sustitución de las sociales. Ya no estamos hablando del ser humano sino del posthumano, aquel que prefiere relacionarse con las máquinas a establecer contacto humano. Así, se desestima al peatón como ciudadano de segunda clase, como indicaba McLuhan, con lo que, en cierto modo, se altera la jerarquía social: la división queda ahora entre personas con vehículo a motor y sin él (Understanding crit. 297). Lo que James anhela de Vaughan es su capacidad de alterar su "yo" para lograr ser otro a través de la tecnología del motor.¹⁵ Una vez nos conectamos a las máquinas es inevitable que nuestras identidades se vean alteradas debido a que el sector mecánico se une a nuestra biología, con lo que es muy difícil controlar el distanciamiento entre uno y otro.

Como indica Sherry Turkle, las teorías de Lacan y Foucault se ven aplicadas en la era de los ordenadores. A través de ellos, nuestras identidades se muestran múltiples,

¹⁴ Mark Dery trata el coche como símbolo del individualismo norteamericano; en dicha sociedad sacarse el carné de conducir a temprana edad va unido al descubrimiento de la sexualidad al producirse los primeros encuentros sexuales en el asiento de atrás (215).

fragmentadas, provisionales y al mismo tiempo siempre moduladas por cables, todo ello tamizado por el lenguaje: "el congreso sexual es un intercambio de significantes; y la comprensión proviene de la navegación y el bricolaje más que del análisis. En el mundo tecnológicamente generado por los MUD, me encuentro con personajes que me sitúan en una nueva relación con mi propia identidad" (23). Ciertamente, se evitan de este modo las etiquetas de género (hombre, mujer, heterosexual, bisexual, homosexual), con lo que la sexualidad pura logra liberarse. Como consecuencia, la identidad del individuo queda igualmente formada por significantes que pueden alterarse por momentos.¹⁶ Lo mismo ocurre en Crash con el deseo por los coches en Vaughan, a su vez deseado por hombres y mujeres por su decisión de afrontar esta sexualidad de forma tan directa, como en los choques. Como indica Judith Butler, la realidad es que la sexualidad es demasiado compleja como para clasificarla de manera drástica: "If a sexuality is to be disclosed, what will be taken as the true determinant of its meaning: the phantasy structure, the act, the orifice, the gender, the anatomy?" ("Imitation" 17). La realidad es que no puede destacarse un aspecto sobre el otro. Esto se podría interpretar como desconstrucción de la dicotomía heterosexual/homosexual, ya que un término presupone al otro, con lo que "heterosexual" acaba dependiendo de la aparición de "homosexual" para tener sentido ("Imitation" 22). Así, James descubre que las máquinas liberan su bisexualidad en la pasión que desata por Vaughan, quien al mismo tiempo se muestra agresivo en sus relaciones sexuales con prostitutas llegando al término del maltrato físico. Como

¹⁵ Curiosamente ésa es la mayor atracción de los *chats*: "uno puede interpretar un papel tan cercano o tan lejano de su `yo real´ como así lo elija. . . . Si quitamos la máquina, los yos del MUD dejan de existir: `Parte de mí, una parte muy importante de mí, sólo existe dentro de PernMUD'" (Turkle 19).

indica Hélène Cixous: "Men still have everything to say about their sexuality, and everything to write" (247). James y Vaughan componen dos ejemplos de hipermasculinidad, el primero asumiendo un papel activo--por lo tanto, viril--sobre la figura de macho de Vaughan, mientras que el segundo sorprende con un papel pasivo siendo penetrado por James.

En conclusión, Crash analiza la pasividad que la era tecnológica ha provocado en los humanos, dependientes de las máquinas incluso para las actividades más primarias. Poniendo a punto las teorías de Marshall McLuhan, Ballard desconstruye a través del coche binomios tan tradicionales como hombre/máquina o *nature/culture*. Son las posibilidades metafóricas de la carnalidad lo que Cronenberg decidió plasmar en la película.

¹⁶ Ya se ha comentado anteriormente la idea de que los seres humanos nos constituimos y relacionamos a través del lenguaje, por tanto, nuestra identidad se fabrica y moldea dependiendo de nuestras experiencias con los demás (Almagro, Hidalgo y Sánchez-Palencia 25).

4.2. CARNE DE METAL, TEMÁTICA DE CRONENBERG EN CRASH

Crash no podía haberse adaptado al cine por otro creador más que por David Cronenberg debido a la conexión temática tan íntima que existe entre este director y guionista y Ballard. Al igual que en el caso del escritor, Cronenberg se inspira en movimientos vanguardistas como el Surrealismo para dar rienda suelta a sus teorías sobre la evolución del ser humano, con énfasis en la anatomía como rasgo más visible de la mutación del ser contemporáneo hacia un estado ciborgizado.¹

El híbrido humano (por motivos de la tecnología) es una constante en la obra de Cronenberg como clara influencia de sus años como estudiante de Medicina, temática a la que recurre para explicar con sus metáforas algunas de las facetas de la época postmoderna. Según Serge Grünberg, Crash constituye un eslabón más en su trayectoria:

Crash s' impose comme un diamant brut, le sommet d' un travail cinématographique qui explore notre époque—pas uniquement celle de la “fin des idéologies,” du multi-media et du tout virtual (thèmes sur lesquels Cronenberg fut une sorte de *prophète*), mais aussi l' ère du retour de l' épidémique, de la mutation de la sexualité, et surtout de la *dislocation*.
(23)

Es cierto que se necesita un bagaje teórico para aproximarse con plenitud a la obra de Cronenberg, aunque la atracción por cierta interpretación no impide que las otras lecturas que puedan surgir sean igualmente interesantes. Para el estudio que nos ocupa, sin embargo, elaboraremos una lectura de Crash como texto que desentraña la condición postmoderna, aunque quizá el término exacto fuera post-

¹ Dignas de mención son las primeras obras cinematográficas de Buñuel y Dalí Un chien andalou (1929) y L' Âge d' or (1930), ambas con escenas sensuales entre humanos y máquinas.

postmoderna en tanto que la anterior ya la examinó Ballard en la novela (con un margen entre un y otro texto de más de dos décadas).

Crash no señala a los espectadores de manera maniquea las reacciones que deben experimentar acerca de los comportamientos de los personajes; la psicopatología se deduce sin reclamo, aunque ni siquiera es la evolución argumental de unos personajes lo que interesa (cuyas vidas son unidimensionales en su única ocupación), sino conceptos abstractos: “It is a movie about flesh and metal, and a violent desire to close the gap between man and machine. It is about hard, impenetrable surfaces and the latent desire to break them, to create a ragged, discolored edge—a scar—in a world paved with white lines” (Johnson “Auto” n. p.). Lo que sí se percibe es una evolución sociológica entre la novela y la película, pues en esta última las hipótesis más pesimistas de Ballard se han normalizado como psicopatología al uso. Es la fuerza de la imagen la que añade potencia a la metáfora del cuerpo como texto sobre el que la tecnología escribe a través de la aguja, el láser o el cristal. Con estos procesos el cuerpo adquiere uno u otro significado, es decir, una identidad concreta por muy pasajera que sea; las inscripciones dan lugar a lecturas sociales (Grosz “Inscriptions” 237). De esto se deduce que el hombre haya otorgado a la tecnología un papel tan relevante para su sexualidad, y es que puede modificar su identidad/género a su gusto.

En el cine de Cronenberg, la carne se interpreta a través del discurso científico—lo mismo que ocurría en la novela de Ballard—con ejemplos tan evidentes como Videodrome (1983) o The Fly (1986),² siempre enfatizando la

² En Videodrome, al personaje interpretado por James Woods le implantan en sus alucinaciones un videocasete a la altura del estómago a manera de vagina artificial (*cyborg* total), ejemplificando la degradación mental que le hace obsesionarse con la televisión de tal modo que acaba manteniendo una relación sexual con la chica de la pantalla. Videodrome trata de la fascinación y a la vez miedo que la tecnología provoca en el ser humano al presentar a un protagonista inerte y obsesionado con un televisor viviente. The Fly también trata de una mutación biológica por medio de la tecnología.

anatomía como pantalla que refleja nuestra identidad sexual, la cual se presenta tan infinitamente modificable como nuestro cuerpo. No existe estabilidad en este individuo, ni la física ni la psíquica (Almagro, Hidalgo y Sánchez-Palencia 29).

Ambos Ballard y Cronenberg se han ocupado sistemáticamente de profundizar en las características de la condición postmoderna del ser humano contemporáneo, dato que explica el acercamiento teórico de sus propuestas.³ Dichas propuestas se resumirían en que nuestras identidades se encuentran en una metamorfosis a través de la acción de la tecnología. Es más, nuestra personalidad se encuentra mediatizada, sujeta a las modas que la imagen impone. Por el contrario, el concepto de autor que Cronenberg tiene de sí mismo difiere mucho del tributo que rinde a Ballard al aparecer en la película, al estilo de Hitchcock, como un extra; menos que eso, en Hitchcock este detalle se consideraba su firma, pero en el caso de Cronenberg es sólo para allegados el reconocer su voz como el hombre de la oficina en el garaje de desgüaces. El dato de que ni siquiera llegue a aparecer su rostro en cámara indica que la noción ancestral de autor todopoderoso no se ajusta a la de este director, sino que más bien responde a los postulados postmodernos de delegar la comprensión del texto en el receptor, con todos los significados a los que éste podría llegar.

Para Cronenberg, el individuo postmoderno se identifica con el concepto de *cyborg* por necesitar de la tecnología para que su vida adquiriera sentido. Christine Cornea cita las palabras del propio director de cine para tratar la adicción de los personajes de *Crash* por los choques de coches: “it’s almost performance art. . . .

El protagonista es el inventor de una cabina de teletransporte que recuerda a un útero cuyo éxito inicial se ve entorpecido por un pequeño incidente: experimentando en primera persona los mecanismos del teletransporte, el científico encuentra que su composición genética se ve alterada por la inclusión inesperada de una mosca en la cabina inicial. El resultado es una nueva identidad a través de la tecnología, es decir, él mismo se ha reinventado.

³ Como deudor que Cronenberg se siente de Ballard, aquél decide mantener el nombre del protagonista literario como *alter ego* del escritor, aunque no es éste el momento para reflexionar sobre la metaficción, algo de lo que se ocupa el siguiente capítulo.

Suddenly seeing your life as an artistic process automatically invests it with some shape” (9). Fuera de toda convención, ellos crean sus propios códigos de conducta en los que tabúes tan presentes como son el dolor físico, la muerte o la violencia se ensalzan de manera que aparecen hermosos a los ojos de los demás, si bien conseguir esto en la película es tanto más escandaloso. De ahí viene que uno de los espectáculos ideados por Vaughan consista en la recreación del accidente mortal de James Dean, quien según el propio Vaughan se convirtió en inmortal por medio de este choque.

La excitación por compartir esta ala mítica de estrellas muertas⁴ supone un minuto de gloria al estilo de los quince warholianos, pero en el sentido de lograr la fama de otros, no la propia. Parveen Adams explica la estrategia de Vaughan por intentar morir como un espectáculo histórico del siguiente modo: “A human dies in a car accident; the wrecked body of the car secretes the sexual energy released at death; another human harnesses this energy in the entrails of the car by “merging” with it in the sexual act; this human, in turn, dies in a car accident and achieves the indestructible life of a legend” (109). El coche consigue la transmisión de energías inmortales a través de la muerte violenta del famoso, auténtico ataúd y cura con ruedas. Cronenberg, gran conocedor de las teorías mediáticas, quizá utilizó el modelo de coche del asesinato de JFK a sabiendas de que su caso aparecía analizado en el influyente tratado Understanding Media (1964), de Marshall McLuhan. Para éste, el incidente queda vinculado a un hito catódico por el que millones de personas se unieron de algún modo. En verdad, la imagen de Kennedy era un icono de la televisión, sus apariciones hicieron que la ciudadanía se involucrara en asuntos de estado al convertirse él en figura conocida

⁴ Cronenberg elimina a Elizabeth Taylor del guión, probablemente porque ya no desempeñaba el papel de estrella rutilante del celuloide, aunque en su lugar exhibe a lo largo de toda la película una réplica del descapotable Lincoln 1963 en el que se asesinó a Kennedy.

en el hogar hasta el punto de alcanzar su seguimiento una especie de tratamiento monárquico popular (Understanding crit. 444).

Lo que interesa es asumir la identidad del famoso, de ahí que Seagrave, el compañero de escenificación de Vaughan, desee asumir toda la gloria de la recreación del choque de Jayne Mansfield caracterizado como ella (peluca rubia, sujetador con relleno, perro chihuahua) al no esperar a Vaughan para poner en marcha su plan. Seagrave se confirmaría como el autor definitivo de la coreografía, el ballet en que ha quedado la muerte de Jayne Mansfield:

“boundaries between artistic performances and social performance are blurred—the apparent tenuousness of this divide is highlighted here” (Cornea 9). Los individuos que habitan Crash renuncian a ser ellos mismos en un vacío total por convertirse en actores autoconvencidos. Se trata de una alegoría de la situación del individuo postmoderno:

In this world, the media’s homogenization of individuals results in a lack of distinction that promotes isolation. This emptiness of existence drives people to seek out unique, authentic interconnections and experiences to negate its futility. Despite the characters’ efforts, this desire for the authentic and meaningful is one that can not be fulfilled. All interactions, even the most private, have already been preprogrammed by media. (Craven n. p.)

En la búsqueda de experiencias irrepetibles, nos topamos con que todo acaba siendo la interpretación particular de hechos ya acontecidos. Consecuentemente, esta búsqueda fracasa: la individualidad que anhelamos para sentirnos especiales con los demás no existe, pero además este anhelo nos hace aislarnos, con lo que la frustración y posterior nueva búsqueda vuelven.

A diferencia de los primitivos *cyborgs* a los que Hollywood nos tuvo acostumbrados en la década de los ochenta con la saga de los robustos Terminator (1984-2003), Robocop (1987-90), Universal Soldier (1992-99),⁵ los nuevos *cyborgs* son mucho más difíciles de distinguir por su físico andrógino en películas como The Matrix (1999) o A.I. (2001). La ciborgización en Crash se muestra con una flexibilidad extrema, parecida a la maleabilidad del acero, de unos personajes que cambian físicamente de forma notable. Sin embargo, estos cambios físicos debidos a las máquinas (es decir, los choques de coches y los subsiguientes aparatos para la recuperación física) los exponen como seres débiles, con cuerpos fragmentados, casi troceados tras los impactos recibidos. Gabrielle representa al nuevo humano híbrido mitad humana mitad máquina, no sólo por la cantidad de prótesis⁶ que lleva, sino por la simbiosis que consigue con los coches: “Arquette’s black leather miniskirt mirrors the black leather interior of the Mercedes. The skinny steel chrome on her leg brace mirrors the car’s chrome. Mouth open, she seductively caresses the car the way one might caress a lover” (Kauffman 183). En el coche Gabrielle encuentra su otro yo, su otra mitad, y de la combinación no se puede evitar que salten chispas ajándose la tapicería (la piel del coche) a causa del contacto con el metal de las prótesis de ella; en definitiva, se subvierten los términos en esta relación.

En general, como factor diferenciador de estadios más primitivos, la conexión con las máquinas no se aprecia como subordinación—caso de Metropolis (1927)—ni como fuente de relajación—caso de 2001: A Space Odyssey (1968) (Cornea 12)--: surge una identificación tan intencionada que uno de los pasos del

⁵ Con la excepción del ejemplo que supone Blade Runner (1982) en la Historia de la ciencia ficción posterior.

⁶ Almagro, Hidalgo y Sánchez-Palencia consideran que las prótesis pueden interpretarse como híbrido entre lo natural y lo artificial, el origen y la copia, rompiendo así con la representación tradicional del cuerpo (32).

proyecto de Vaughan incluye tatuarse en diferentes zonas del cuerpo partes de un automóvil. Lo mecánico, así, se escribe en el cuerpo para inscribir el significante sobre el suyo propio. La técnica ya no se percibe como parte exterior al ser humano, sino que se apropia de su esencia. Como consecuencia, queda el humano irremediabilmente definido como híbrido (Graham 6).

Son las máquinas las que logran los cambios en nuestras vidas, primero golpeando, y más tarde ayudando a la cicatrización, con lo que los choques se pueden interpretar como ritos en la evolución de nuestras identidades:

Ballard, although the relatively safe observer of all he surveys, can hardly be seen as a figure similar to that of the masterful and God-like Terminator.

Ballard's cyborgization does not make of him a macho, armored, hypermasculine figure; instead, his newly disabled body is revealed as vulnerable and only enabled through the medical and mechanical technologies that maintain its tenuous coherence while simultaneously signaling its fragmentation. (Cornea 11)

Elizabeth Grosz caracteriza las cicatrices como marcadores de significado social: “a map of social needs, requirements and excesses; and as a legible, mean-receiving, interiority, a subjectivity experiencing itself in and as a determinate form” (“Inscriptions” 242). La inscripción transforma la carne en signo, lo que da lugar a la creación de significado y representaciones sociales. El cuerpo se educa para mantener un cierto orden. En otras palabras, el cuerpo se domestica para encajar en el sistema; de ahí la rebeldía que implica modificar nuestros cuerpos por voluntad propia sin atender a los cánones de belleza.⁷

⁷ Véase la referencia a Orlan en el apartado anterior.

Las cicatrices que quedan como secuelas de tales procesos se entienden como heridas de guerrero, con lo que se retrocedería en realidad un paso en el tiempo: a mayores heridas, mayor experiencia y desafío a la muerte. Vaughan se molesta por la manera limpia en la que le realizan el tatuaje, probablemente porque esto denota que éste no ha aparecido de manera espontánea—como un rasguño—sino que ha sido controlado sin riesgo alguno. Estos tatuajes no le dejarán marca del dolor sufrido, por tanto, no podrán recordarse: “This isn’t a medical tattoo. This is a prophetic tattoo. Prophecy is dirty and ragged. Make it dirty and ragged” (Crash n. p). Las cicatrices suponen recuerdos de heridas, lo que supone que éstas nunca se cierran completamente en nuestra mente, siempre susceptibles de volver a abrirse. A esto es a lo que se refiere Parveen Adams cuando afirma que una cicatriz no está fija (105), ya que metafóricamente la memoria la distorsiona con el paso del tiempo, mientras que literalmente ésta puede mudar de sitio y forma también con el tiempo. Para ello, Cronenberg enfatiza la repetición en el montaje, así la cicatriz nunca se cierra.

Debe tenerse en cuenta, asimismo, que las modificaciones anatómicas realizadas por cuenta propia, tales como *piercings* y tatuajes, producen cambios en nuestra sexualidad y género al quedar ya nuestros cuerpos alterados. Halberstam y Livingston consideran el *piercing* un pendiente corporal y el tatuaje un marcador cultural del cuerpo, auténticas reconfiguraciones que dan lugar a una ciborgización (18).

Siguiendo al precursor estético y filosófico que supone Blade Runner, como ya se ha mencionado, estos nuevos *cyborgs* han evolucionado de tal modo que se encuentran mucho más preocupados por investigar y desafiar sus orígenes, que por servir como instrumento a los humanos. A pesar del tiempo transcurrido,

continúan persistiendo los ejemplos de Rachael y Deckard como prototipos de la ambigüedad existencial de los nuevos humanos, es decir, los de la era postnuclear, aquellos que han sido creados ayudados por instrumentos tecnológicos hasta el punto de no depender de sí mismos para subsistir. En Blade Runner queda claro que Rachael es un *cyborg* de última generación y, por tanto, un nuevo desafío para la dicotomía humano/ máquina.

Cronenberg plantea en Crash—coincidiendo con Ballard una vez más—que los *cyborgs* no pertenecen a una dimensión futura, sino al presente más inmediato como extensión humana. Para el director, su único punto de divergencia con la novela fue añadir las escenas finales del choque del coche de Vaughan conducido por James contra el deportivo de su esposa, y más tarde su relación sexual en medio del escenario del accidente premeditado, en el suelo ambos (ella herida) con la carretera de fondo. Según Cronenberg, se permitió el lujo de presentar gráficamente lo que en la novela se intuiría que ocurriría (Hultkrans n. p.).

La actitud de estos personajes es la adoración de las máquinas ya que constituyen el único impulso que los libera del tedio. Elaine L. Graham menciona el término transhumanismo para tratar la temática de los humanos con alteraciones tecnológicas de camino a lo posthumano como sucesor del *homo sapiens* (8-9). Este paso tiene connotaciones positivas en el sentido de dotar de esa libertad física y moral que supone liberarse de cadenas como la enfermedad, el envejecimiento, el pecado o el deber. Por tanto, el fin último es alcanzar la inmortalidad. La actriz Holly Hunter entendió la propuesta perfectamente, como comenta Cornea: “Ballard is talking about taking technology and making it part of our minds. So there is a steeliness, a coldness that displaces the emotional that you and I know” (5). Ejemplo impactante de ello es la escena inicial, en la que

Catherine expone un pecho sobre una superficie metálica de un avión y se excita sexualmente mientras un hombre la toca por detrás. En un momento comienza una relación sexual, pero sus miradas no llegan a coincidir, pues ella se encuentra mucho más interesada en acariciar la superficie metálica. La teoría de Cronenberg es que la fisonomía humana ha evolucionado a través de la tecnología adherida a la carne. En sus mismas palabras: “I’m just noticing in a conscious way that we’ve taken control of our evolution” (Porton n. p.). Esto quiere decir que podemos manipular nuestros designios biológicos, o quizá es nuestra parte tecnológica la que controla el resto del *self*. Patricia Ticineto Clough desarrolla el concepto de cuerpo sin órganos propuesto por Grosz para tratar la liberación total del deseo hasta el punto de negarse al orden, a la organización como organismo cerrado, completo, finito (134). Se encuentra el cuerpo, por tanto, ante nuevas perspectivas que explorar, nuevas identidades que asumir, nuevas representaciones con las que jugar provisionalmente.

En resumidas cuentas, Crash supone la interacción definitiva—es decir, física y sexual—entre hombre y máquina, donde la frialdad de lo mecánico se traspa a lo humano, quedando por tanto sólo lo mecanizado en la actuación de los actores de la película para plasmar esta hibridación: “There is little indication of emotional/psychical depth . . . being placed out, with the performers seeming most concerned with their own externality as well as the external natures of what surrounds them” (Cornea 6). También Ballard insistía en la superficialidad que desgranaba el *collage* de subgéneros que empleaba, vacío que Cronenberg transmite por medio de la dirección de actores, fotografía, montaje, música. No existe trasfondo, sino que esta puesta en escena—es decir, este significante—resulta referente de otras superficialidades, llámese intertextualidad. Lo que el

director evita es indagar en la herida para así mantener una construcción superficial de un significante (la realidad) que se encuentra vacía de significado (profundización). Éste, simplemente, no existe en la película: “a limited, narrow direction of view where you remain in the same place even though you are moving, and where what you see does not vary—you see one side of the car body and an unvarying strip of open road” (Adams “Death”113).

El personaje de Holly Hunter es el más evidente en este juego de espejos, ya que su doctora Remington desempeña una versión aún más fría de la típica *femme fatale* del cine negro, desde su vestimenta con guantes hasta su caminar con bastón fálico, pasando por el peinado que muchas veces cubre su rostro, los cigarrillos que fuma o la voz que elige. Todos estos clichés se reciclan del cine y se aplican a la realidad para mostrar un cierto deseo que la doctora que interpreta Holly Hunter decide exponer hacia James, el personaje de James Spader (Cornea 7).

Sorprende el recibimiento tan disparatado que el estreno de Crash tuvo en todo el mundo. Ganó el Premio Especial del Jurado en Cannes por su audacia y atrevimiento, aunque ya en el propio festival existió división de opiniones entre el jurado y la prensa internacional. Por un lado, la película constituyó un éxito de taquilla tanto en Canadá como en Francia, donde Cahiers du Cinema le dedicó varios artículos ensalzándola. Por otro lado, el mercado anglosajón se escandalizó hasta tal punto, que se prohibió su exhibición en parte de Gran Bretaña (censurada, finalmente), mientras que en Estados Unidos obtuvo una clasificación de NC-17 tras postergar su estreno una y otra vez.⁸ Aparentemente, lo que causó

⁸ En principio, es extraño que en un país como Estados Unidos se escandalizaran del contenido de la película: sexo en coches tras choques. Tanto en el cine como en la televisión de este país abundan los programas con violencia gratuita o directamente sobre violencia en coches, siendo

alarma fue la idea de que los accidentes de tráfico subieran la libido, pero no es el accidente en sí lo que se explota sino la posibilidad de sufrirlo; mezclar sexo y coches no era novedoso para Hollywood: en los últimos años, por ejemplo, se han sucedido éxitos como Gone in 60 Seconds (2000) o las tres películas de The Fast and the Furious (2001-06). Como indica Richard Corliss, el sexo es una actividad tan mecánica como la de los coches: “acceleration, aggression, contact, combustion” (n. p.). No debería extrañar tanto, sobre todo si se visualiza la evidente simulación con la que se plantean las escenas de sexo. En general, la violencia ha formado parte de Hollywood desde siempre en géneros tales como el *western*, las películas de terror, gánsters o suspense; todos ellos han captado la atención de público de todas las edades y niveles sociales, culturales y morales (Boggs and Pollard 163).

Es el planteamiento serio el que escandaliza, ya que los accidentes filmados por Cronenberg no siguen las convenciones fílmicas del género de carreras—esto es, recreación de cada momento utilizando la cámara lenta y con múltiples perspectivas al llegar el clímax final--: “James Ballard’s (James Spader) first crash shocks us in its jagged real time rapidity, while Vaughan’s (Elias Koteas) climactic suicide wreck stuns us in its denial of dynamic spectacle in favor of a brief aftermath shot” (Lowenstein 45). Para Fred Botting y Scott Wilson, Crash se opone a los efectos espectaculares de estas películas; ni siquiera se mantienen elementos de romance que tan populares se hicieron con sus duelos (189) en películas como Rebel without a Cause (1955). Sólo se observa un impacto original, puesto que los demás son copias personalizadas de otros impactos ya registrados. Por otro lado, la acción desviaría la atención del espectador,

Cops el ejemplo más representativo de este pasatiempo: asaltos, redadas y, sobre todo, persecuciones reales a sospechosos, que muchas veces acaban en tiroteos.

predisponiéndolo para otro código cinematográfico alejado de las intenciones del texto. Son las consecuencias del trauma las que Cronenberg desea explorar.

Cronenberg elimina la emoción que hace del accidente un espectáculo, parte de la ficción que conocemos, un mero entretenimiento, para pasar a engrosar un elemento del tabú que es el dolor tanto emocional como físico. El tratamiento visual denota que la acción del impacto físico es liberadora en el sentido de que supone una descarga de energía, por tanto, una vuelta a la conexión con el mundo tras el letargo emocional al que estamos expuestos. Del mismo modo, tampoco se entendió la denuncia que se realizaba de la deshumanización de la sociedad de hoy en día, puede que motivado por la incapacidad de verse reflejados de manera tan desagradable. Ésta es la opinión de Sean Spence, un psiquiatra británico, acerca de la película:

Characters stare off camera, distracted and unfocused. Their thoughts are never made known to us, and so their actions seem arbitrary. The female characters are perpetually pre-orgasmic, and the notion of their adopting a conscious stance towards the possibilities of flesh and technology is untenable. Cronenberg may regard his characters as rebellious fender benders, but sadly they are all asleep at the wheel. (Spence 1771)

Nos encontramos ante una visión literal de los hechos, que no deja margen para alegorías, pues el cine se entiende, simple y llanamente, como transmisor de un argumento dividido en tres actos donde ocurren acciones físicas que finalizan en la resolución del problema de un personaje, con el que nos identificamos, y que se ha planteado a lo largo de la película. En Crash no se pueden cortar las escenas de sexo precisamente porque ellas constituyen la esencia de la película.

Se acusa a Cronenberg de inventar una estética *chic* a partir del morbo, es decir, un embellecimiento del desastre con implicaciones mortales, pero esta estética ya se encontraba muy presente en la cultura de masas con muestras como obras de varias veces mencionado Andy Warhol, tituladas Optical Car Crash, Orange Car Crash Ten Times o Five Deaths Seventeen Times in Black and White, todas ellas de principios de los sesenta; películas que abogaban por el embellecimiento de fantasías sádicas como Belle de Jour (1967), una de tantas ideas que sólo Buñuel podía plasmar, y campañas publicitarias que buscan la subversión para ofrecer un mayor impacto, como el anuncio que se diseñó para Diesel Jeans (Kauffman 178-79).⁹

Como rompedor de convenciones, Cronenberg utiliza sus películas para fines abstractos, de ahí que conceptos como ritmo narrativo se borren del mapa para dar paso a una interminable procesión de escenas similares, como si de un atasco monumental se tratase. Sean Spence parece no haberse percatado de que todos sus comentarios son producto de un propósito, es decir, la dirección de actores es intencionada a pesar de que no resulten agradables ni a la vista ni al oído; se pretende transmitir el vacío emocional de hoy en día en pos de una gradual mecanización de nuestras mentes, una desconexión total del lado afectivo que les impide permanecer atentos a su entorno. Finalmente, no es cierto que sean los personajes femeninos los únicos con predisposición al orgasmo sino todos ellos.

El escenario de Crash parece tremendamente estadounidense, característico de las junglas asfálticas de autopistas interminables de Los Angeles, pero en realidad

⁹ Se ofrecía una panorámica de un accidente de tráfico en el que cuatro coches se veían involucrados en un choque que provocaba la dispersión de las víctimas por todo el escenario tras el choque. Entre el *mare magnum* de cristales, sangre, cadáveres, neumáticos y ayuda policial uniformada, se percibe que cada uno de los implicados (muertos o no) lleva puesto un modelo distinto de pantalones vaqueros Diesel, los cuales no se han visto afectados en los más mínimo. Este anuncio es lo opuesto al clásico *spot* de coche que recurre a una modelo juvenil espectacular, ya que los modelos aparecen sin vida.

está rodada en Toronto a partir del escenario literario situado en los alrededores del aeropuerto de Heathrow, en Londres. En realidad, el emplazamiento carece de importancia si tenemos en cuenta que vivimos en la aldea global, sobre todo en lo que se refiere a la arquitectura de las grandes urbes: torres altas, carreteras con varios carriles y en ambas direcciones, contaminación, atascos, ruido de motores.

En este ambiente de oficinas grisáceas en el que todo el mundo sale y entra a las mismas horas, el sexo se convierte en una actividad más de nuestra agenda: rutinaria, repetitiva, sin sorpresas. Cronenberg ha erotizado la ciudad al completo; no es el cuerpo el que emite fluidos,¹⁰ sino la ciudad misma: “What moisture there is elsewhere in the film comes largely from outside the body—fog, rain, soapy water, oil, gasoline, and engine coolant—but these fluids are seldom mixed with the organic fluids” (Harpold n. p.). Es por ello que las tres primeras escenas consisten en diferentes encuentros sexuales que denotan automatismo, falta de júbilo espontáneo por resultar todo extrañamente planeado: se encuentra simulado. Para Botting y Wilson, el sexo en Crash es un producto más que adquirir por la sociedad de consumo, al igual que sucede con el mercantilismo que nutre la pornografía. En resumidas cuentas, el sexo ha perdido la etiqueta de prohibido para formar parte obligatoria de nuestras actividades curriculares y extracurriculares.

El deseo evoluciona en sus formas con el paso del tiempo. En el presente éste se manifiesta con brutalidad, fragmentación, perversidad, todos estos adjetivos propios de la cultura del choque (Creed “The Crash” 175). En una sociedad en la que prima la seguridad y control de todos nuestros movimientos, surge la rebeldía de estos personajes en busca de sus propios deseos y necesidades, es decir, de su

¹⁰ Con la excepción de la relación sexual entre Catherine y Vaughan, donde se vislumbra el semen en las manos de ella.

propia identidad, rebuscando en el placer prohibido.¹¹ Es por esto que James dice sentirse casi aliviado por haber sufrido un accidente viviendo en un entorno en el que los medios de comunicación enfatizan la precaución en carretera de manera tan constante. Sufrir la experiencia prohibida le ha liberado de autocensuras. En tanto que el sexo se ha regularizado, no interesa, puesto que la censura impuesta nos relega a sujetos dependientes y pasivos con respecto a las instituciones.

Consecuencia de la brutalidad imperante en la sociedad es el tipo de sexo que se practica en la película, con abundancia de penetraciones anales--o cuando menos por detrás--para reflejar la desconexión entre humanos incluso en el lado más básico de los mismos: éstos prefieren mirar a cámara de forma fría y sostenidamente elegante. Una de las pocas veces que Catherine y James consiguen vislumbrar cierto placer es cuando--aun viéndose cara a cara--ella le pregunta insistentemente sobre la sexualidad de Vaughan, lo que indica que consiguen placer tomando por fantasía una misma tercera persona ausente, en concreto un hombre.

Puede que las declaraciones de Spence sobre los personajes femeninos preorgásmicos estén motivadas por una tendencia al discurso falocéntrico, ya presente en la novela con un narrador en primera persona homónimo del escritor para posibilitar aún más la verosimilitud del relato. Cronenberg opta por un punto de vista distanciado, aunque en este caso se consigue que el espectador se sienta intimidado por el papel de *voyeur* en el que se ve involucrado a raíz de esta estrategia visual. La película Crash sigue los postulados literarios del narrador-protagonista *voyeur* analizado por Laura Mulvey, que disecciona fríamente lo que ocurre a su alrededor como representante del fetichismo masculino tanto sobre la

¹¹ Baudrillard trata la temática de la censura del deseo corporal hoy en día al ocultarlo tras la obsesión por la higiene, por lo aséptico, por la seguridad. Como repulsa a esta represión, surge la promiscuidad, la contaminación, el gusto por lo escatológico (The Consumer 141).

mujer como sobre el propio hombre. Ella indicaba que el mundo de la imagen se divide entre el papel masculino-activo y el femenino-pasivo, es decir, hay tendencia a percibir exclusivamente la mirada masculina, puesto que es ésta la que se proyecta sobre la figura femenina, silenciada a su vez. Así, ésta queda sujeta a las fantasías masculinas, que moldean la visión de la mujer hasta reducirla a objeto de deseo (“Visual” 62).

Para empezar, no se llega a percibir ningún pene en todo el metraje,¹² potenciando así su presencia subconsciente en la narración. En oposición a esto, abunda la exposición de senos femeninos, desnudos parciales o completos e incluso exposición del pubis a cámara. Terry Harpold indica que el pezón es el único órgano que el cine más comercial se permite el lujo de mostrar, utilizándose muchas veces de manera indirecta para sugerir la erección simultánea del pene. La primera escena de la película¹³ es un ejemplo de la rutina que las mujeres siguen para el rito sexual: “Her breast is doubly-balanced here: presented to the steel surface (and, indirectly, to the viewer) as both an erectile organ and an (sic) focal point of primary orality, an invitation to both anaclisis *and* perversion” (n. p.). Es la mujer la que expone el pecho al hombre o al metal para su exhibición, por lo tanto, es siempre la mujer la que excita al hombre—y no al contrario—mostrando el deseo. Este planteamiento concuerda con la teoría de Laura Mulvey de que es el hombre el que diseña las fantasías en el cine, es él quien tiene el poder y, por tanto, la parte activa que todo lo domina, incluso la perspectiva (con la consiguiente identificación entre personaje masculino y espectador—ya sea hombre o mujer—que esto conlleva) (“Visual” 63). Es más, se llega a generalizar con el uso del punto de vista objetivo como el masculino: “the feminine cannot be

¹² A diferencia de la novela, en la que se describían penes con todo lujo de detalles.

¹³ Catherine excitada junto a una superficie de avión sin mirar al hombre que tiene detrás.

conceptualized as different, but rather only as *opposition* (passivity) in an antinomic sense, or as *similarity* (the phallic phase)” (“Afterthoughts” 71). Esto provoca en la mujer una represión de la postura activa, denegada radicalmente, con lo que la única satisfacción se posiciona al lado de lo fálico.

El posicionamiento de Crash se revela tan retrógrado como el discurso implícito en Metropolis (1927), donde existe una clara dicotomía entre virgen-humana y prostituta-humana.¹⁴ Cronenberg realiza una auténtica exhibición del cuerpo femenino a los ojos del deseo masculino, lo que implica que el deseo femenino se está ignorando o incluso borrando del escenario. Así, la cicatriz que Gabrielle tiene en la pierna posee una forma de vagina para el espectador en cuanto se expone ésta a la cámara, ya que el deseo que se alimenta es el de James, no el de ella, que se limita a desempeñar el típico papel pasivo. En definitiva, las heridas profundas se interpretan como orificios sexuales que se deben penetrar. Como indica Barbara Creed, el deseo femenino no se explora de manera convincente: “Crash . . . speaks male, not female, desire; its visual style is brilliant, its subject matter is confrontational but its sexual politics are phallogentric. If, as Vaughan argues, the crash is a truly liberating, or fertilizing event, then ideally it should be liberating for both sexes” (“The Crash” 179). Por ejemplo, las magulladuras de Catherine tras su encuentro con Vaughan excitan a James de modo enternecedor, aunque es la marca del hombre viril en el cuerpo femenino lo que le fascina. Existen dos escenas lésbicas entre Gabrielle y la doctora Remington, pero una de ellas tiene a James como partícipe y observador,

¹⁴ Según el argumento, el robot representa el lado perverso de la feminidad que hay que controlar por miedo al sometimiento masculino: “Human-Maria is portrayed as the antithesis of the world of industry and factory, a symbol of family, nature, affectivity and spirituality” (Graham 179). Por el contrario, la Maria robótica desafía el poder establecido, es una amenaza su poder para el orden impuesto (Graham 180). En resumidas cuentas, mientras la primera parece un estorbo para el progreso, la segunda pierde el control.

mientras que la segunda se limita a mostrar a las dos abrazándose y besándose dentro del coche de Vaughan, centro de virilidad. Por tanto, la mirada masculina se impone como la controladora de fantasías sexuales para su mayor placer. La presencia de un personaje como Gabrielle podría interpretarse en la línea de otras narrativas como las de Angela Carter o Jeanette Winterson, pero lo cierto es que el texto de Crash no resulta reivindicativo en cuanto a la sexualidad femenina a través de la deformación de su cuerpo (Almagro, Hidalgo y Sánchez-Palencia 31), pues toda la visión procede de la masculina.

Mucho más desarrollado se encuentra el deseo homosexual entre Vaughan y James al existir una evolución considerable en su relación con final sexual (incluidos besos visiblemente con lengua) como punto culminante a su evidente y gradual atracción. Aquí la distinción entre homosexualidad y heterosexualidad queda disuelta por constituir un discurso, una construcción, como indicaba Judith Butler (Speer and Potter 152).

Sus masculinidades quedan enfrentadas tras el encuentro sexual, como demuestra el hecho de que James se refugie en un desguace de coches y Vaughan choque contra este coche chatarra en el que James descansa despavorido tras haber penetrado al penetrador hipermasculino por excelencia. La debilidad que su carne ha mostrado se endurece rápidamente a través de la armadura que constituye su coche. Al contrario que en la novela, este intento de penetración metálica no denota retorno sino rabia. Con la tecnología desaparece la ruda etiqueta “homosexual” o “heterosexual” para ahondar en la bisexualidad de todos: no existen identidades coherentes sino actos, *performances* independientes unas de otras (Grundmann n. p.). Aquí la película se muestra más valiente que la novela, ya que la relación sexual entre los dos hombres no ocurre con la excusa de los

efectos alucinógenos de las drogas, sino que aparece como desenlace lógico de la experimentación sexual de James (Grundmann n. p.). Asimismo, el espectador se convierte en otro *voyeur*, como si fuera James que observa desde el punto de vista de su parabrisas (Smith “Cronenberg” n. p.). En este sentido de *voyeur*, él es el único al que no penetran en las relaciones sexuales que se mantienen, ni en la novela ni en la película (Grundmann n. p.). James cumple la función de andrógino que imita la sexualidad de otros para desarrollar más tarde su propia reproducción, como indica Kauffman al percatarse de que James emula las posturas sexuales de su esposa cuando mantiene relaciones con otras personas (182).¹⁵ La misión de James será la de intentar lograr la emoción a través de las sensaciones y experiencias de otros que él tamiza en un intento por conseguir algo nuevo, auténtico, lo mismo que Vaughan revive la leyenda de James Dean para, a través de la suya, hacerse una propia. Como Roberta Hill Craven apunta, el efecto de los medios de comunicación es tan demoledor que ha anulado la dicotomía vida pública/vida privada al dominar ambas esferas, de ahí que las relaciones humanas hayan cambiado drásticamente (n. p.).

La única escena que implica penetración vaginal¹⁶ no aporta emoción: por el contrario, resulta una escena de maltrato a la mujer. Vaughan busca herir en sus relaciones, esto es, penetrar con todo su cuerpo otras superficies. Lo mismo que hizo anteriormente con el coche de Catherine, Vaughan provoca choques al cuerpo de carne y hueso. El final supone el culmen de toda esta teorización falocéntrica con Catherine sollozando levemente ensangrentada en el suelo porque no ha conseguido que su marido provoque un choque lo suficientemente duro

¹⁵ El actor James Spader se ha convertido en un auténtico camaleón en sus actuaciones de personajes sibilinos, ya que el papel de simulador ya lo había desempeñado en Sex, Lies and Videotape (1989).

¹⁶ La que tiene lugar entre Vaughan y Catherine en el coche de aquél mientras James conduce.

como para matarla, obviamente destrozada por no haber conseguido una penetración total: la del coche atravesando su cuerpo.

No existe una sola relación convencional de pareja, ni siquiera la doctora Remington sufre tras la muerte de su marido. Simplemente, los personajes no sienten nada, ni sufrimiento, ni pena, ni alegría, de ahí la reinención de todo para conseguir recuperar la humanidad por medio de otros métodos, esto es, la posthumanidad. En este caso, se exploran las copias sustitutas de un original que no se percibe en la película en ningún momento. Todo se reinventa en Crash. Así, el concepto de “original” se pierde entre copias tecnológicas que se reproducen de modo mecánico.

Una evolución de esta idea es la inclusión de catálogos de fotografías de cuerpos mutilados: las fotografías paralizan un momento en el tiempo, de forma parecida a las cicatrices en nuestros cuerpos como recuerdos de heridas que han logrado la abstracción a través del efecto de la imagen. Según Botting y Wilson, estos cuerpos mutilados fotografiados constituyen una simulación (190), aunque en este caso se ha perdido la noción de lo real. Por ejemplo, Vaughan fotografía a Catherine dentro de un coche siniestrado en pleno escenario de un accidente de tráfico tras colocarse ella junto a una mujer con la cara ensangrentada, evidentemente intentando simular su desorientación tras el impacto. Es esta simulación la que Vaughan pretende fotografiar, consiguiendo por tanto un doble distanciamiento por medio de la simulación del retrato más la de la retratada. La tecnología ha reconfigurado nuestros cuerpos hasta el punto de mediatizar nuestra relación con el mundo exterior, es más, nuestra visión de la realidad queda alterada. Ésta ya no se entiende sin tecnología: “technology makes the body queer, fragments it, frames it, cuts it, transforms desire; the age of the image creates

desire as a screen: the TV screen is analogous to self, a screen that projects and is projected onto but only gives the illusion of depth” (Halberstam and Livingston 16).

La misma ecuación existe entre la película y la realidad porque, en este caso, el Arte imita el reflejo cinematográfico de la vida, convertida en simulación de patrones narrativos inculcados en los medios. A su vez, la vida imita la ficción— el discurso pornográfico en este caso--, es decir, de nuevo artificio (Craven n. p.). En conexión con esta idea del Otro, el *Self* lo constituirían las imágenes para enmarcar de las estrellas del Hollywood clásico, donde aparecen tan perfectos como estatuas con las que no podemos evitar fantasear. Por tanto, nuestras mentes desconstruyen sus imágenes por la cercanía con la que sentimos sus cuerpos de cartón, como afirma Ballard en una entrevista (Hultkrans n. p.).

La excitación sexual surge a consecuencia del emplazamiento metálico, sobre todo si un accidente está en curso o se acaba de sufrir. Incluso en el dormitorio de los Ballard se habla del coche de Vaughan como cama sobre ruedas llena de restos y olores sexuales: “As the bedroom is replaced by the car, sexual organs and erogenous zones are replaced by scars in a technological supplementation of quasi-erotic energy and intensity; ultimately, cars, scars and signifiers conjoin to sever sex from bodies and organs” (Botting and Wilson 188). Hasta cierto punto, es lógico que Crash dé un paso más dentro de esta sociedad consumista partiendo de la base de que se emplea el sexo como potencial para vender coches en el sector publicitario. Es el poder sexual lo que vende en un coche, de ahí que las cicatrices marquen una mayor sexualidad, en el mismo sentido que Catherine se excita tras encontrar su descapotable abollado sospechosamente como si fuera una

herida de penetración que ella explora tocando delicadamente al estilo de una marca personal del propio perpetrador, su piel adherida al coche.

Los coches de los Ballard no se intercambian en ningún momento, Catherine mantiene un descapotable pequeño gris metalizado e inmaculado (lo que denota feminidad), mientras que James vuelve a comprar tras el brutal accidente el mismo modelo de turismo burdeos que pasa desapercibido (lo que denota androginia). James se sentirá hipermasculino—por tanto, activo en los choques—conduciendo el coche de Vaughan, un descapotable enorme sucio, abollado y ruidoso. Asumiendo la propiedad del coche de Vaughan, James asume, a su vez, su identidad, esto es, no sólo su personalidad sino también su cuerpo metálico. La acción se interpretaría como el reclamo de un cuerpo en una morgue.

La mirada falocéntrica de Crash resulta una parodia del discurso pornográfico, aunque Cronenberg esquivo los momentos más truculentos de la novela (todos y cada uno de ellos): descripciones detalladas de vísceras, cuerpos destrozados, posiciones en los accidentes, miembros atravesados por el metal, coches siniestrados y la infinita mezcla de elementos carnales y metálicos que se funden en el acto sexual que supone el choque. Ciertamente, este efecto repetitivo ya lo consigue Cronenberg por medios visuales. Como indica Terry Harpold, el estilo de la película no reproduce el barroquismo propio del discurso literario (n. p.), sino que se suceden breves diálogos con interminables silencios incómodos que denotan el vacío en que las vidas de estos personajes se ven sumergidas. La sensación que se transmite acaba siendo más intensa precisamente por anular las revelaciones de un narrador en primera persona, ya que las acciones y ambiente resultan mucho más misteriosos y, por tanto, siniestros.

Si en el caso de la novela Ballard equiparaba la narrativa pornográfica con la científica, Cronenberg borra los matices festivos y lúdicos de este género cinematográfico para imponer un montaje grisáceo, exacto, calculado, esterilizado, hiperrealista, adjetivos todos que pertenecen al campo científico: “unlike porn, Crash does not titillate. It is so cool, so exquisitely composed and so cerebral in its immaculate design that it is almost impossible to empathize with the characters—to embrace their fantasies” (Johnson “Auto” n. p.). Los órganos sexuales mostrados son impolutos; aunque aparentemente esto contraste con la impregnación de fluidos corporales por coches y heridas en la novela, lo cierto es que el método científico que Ballard aplica al discurso pornográfico denota un orden esterilizador que no transmite excitación sino análisis clínico, poniendo en escena una meticulosa danza de la muerte.

Aquí también el sexo pierde su aspecto vital para connotar lo opuesto, la muerte; es de este modo que se refleja la psicopatología de los personajes, cuyo punto álgido de éxito personal y profesional es morir en un accidente aparatoso de tráfico.¹⁷ Ésta es la fórmula para poder desconstruir el concepto “humano.” Para ello, Cronenberg elige un tono moribundo, lento, sombrío, metálico, insinuante, con ayuda de rasguídos de guitarra repetitivos como pilar de la banda sonora, una fotografía monocromática, una dirección de actores que enfatiza la ausencia de vida por medio de su repetición sonámbula (Smith “Cronenberg” n. p.) y un ritmo narrativo pausado que nunca varía. Todo esto se había avanzado con los títulos de crédito tan peculiares: letras de color gris metalizado que avanzan de frente hacia la cámara desde el fondo a la vez que una luz cegadora aparece para incrementar

¹⁷ De hecho, el parlamento de Vaughan sobre el choque como un acto creador de vida--nunca destructor de la misma—se toma literalmente de la novela The Atrocity Exhibition, conectando así con la temática general en los trabajos de Ballard.

el efecto de choque contra el espectador. De este modo ya se está equiparando la pantalla con un parachoques de coche.

Lo único que devuelve momentáneamente a la vida a estos zombies es la posibilidad inmediata de dejar de existir, para luego volver al tedio si no se consigue este objetivo. Como recuerdo de ese momento quedan las cicatrices: “The crash creates the wound and residue of indestructible life that survives death. This wound is to be found on the body of the car, as well as on the human body” (Adams “Death” 109). El recurso artificial para lograr esta unión carnal es el tatuaje de Vaughan y James. En esta iconografía que se inventa, Vaughan desempeña un papel distinto en la película. En la novela, este psicópata se describe como un adalid de una especie de secta, pero en la película su papel se magnifica con su muerte mesiánica. Para la felicidad de James y Catherine, Vaughan primero les muestra el nuevo camino a seguir, y más tarde se sacrifica en su presencia como modelo psicopatológico que imitar.

En resumen, Crash actualiza las visiones de Ballard radicalizando su postura apocalíptica, pues sus peores presagios se han cumplido e incluso adaptado como parte de la sociedad actual. En este sentido, el relato de Cronenberg es aún más terrorífico. Por lo que concierne al recurso metafictivo de Ballard, éste no se explora; es Adaptation, la adaptación de The Orchid Thief, la que cumple tal función en el siguiente capítulo.

5. EL MONSTRUO DE LA CREACIÓN REVISITADO:

METAFICCIONES VARIAS

Esta introducción está dedicada al subgénero con el que más se identifica a la literatura postmoderna, la metaficción, por el cuestionamiento que se realiza de la naturaleza y posibilidades del lenguaje. A grandes rasgos, el Postmodernismo se engloba dentro del término paraguas “postestructuralismo” precisamente por sus implicaciones lingüísticas en las que la lectura se entiende como *performance*, ya que ésta es la suma de la tensión entre el lector y el texto (Sarup 3). Nos encontramos ante una lectura activa, creadora y modificadora de significados que dependen del momento y el lugar de su hallazgo. De ahí el nexo de unión con el postestructuralismo, pues éste desconecta la supuesta unión indivisible entre un significante y un significado fijos. El cisma con el estructuralismo saussureano¹ se produce en el cambio de énfasis del significado al significante, ya que es lo único a lo que nos podemos atener.

El reflejo artístico más obvio de esta nueva situación existencial es que, ahora más que nunca, el Arte se aleja de cualquier pretensión de representación de la realidad; esto es obvio si se tiene en cuenta que la noción tradicional de la realidad, como concepto que se da por sentado, desaparece. Más allá del mero desligamiento del mundo por motivos estéticos, es el propio palpo de la realidad lo que se ha desvanecido y transformado en un conjunto de imágenes, simulaciones y simulacros sin forma ni fondo. Ya no existen objetos cuya misión es reproducir el mundo que nos rodea, sino imágenes que se reflejan a sí mismas al convertirse ambas partes en una misma materia.

¹ Según el estructuralismo, la realidad se entiende en términos de binomios irreconciliables: hombre/mujer, blanco/negro, bien/mal.

Surge con Derrida la desvinculación total entre significante y significado en el signo lingüístico. El signo se define por diferir en su doble sentido: el significado se posterga una y otra vez y se caracteriza por ser diferente a otros, no por poseer una identidad propia: “Signifiers and signified are continually breaking apart and reattaching in new combinations, thus revealing the inadequacy of Saussure’s model of the sign, according to which the signifier and signified relate as if they were two sides of the same sheet of paper” (Sarup 23). Ningún significado es estable sino que posee una cualidad de ambigüedad por la diversidad de contextos en los que un mismo signo puede aparecer. Es más, los significantes no pueden referirse más que a otros significantes, lo mismo que los textos sólo pueden remitirnos a otros textos en una cadena sígnica donde no queda espacio para el significado porque éste se compone de otros significantes. Esto se da debido a que no existe límite en este sentido, es decir, cualquier significado es posible de modo temporal (Sarup 53).

Como no podía ser de otra manera, esta preocupación lingüística se plasma en la literatura con un contenido crítico hacia el lenguaje; Roland Barthes denomina *semio-criticism* este sentido sígnico de la escritura (“To Write” 43). De semejante constricción lingüística surge, como reflejo literario, el subgénero de la metaficción para poner de manifiesto la esencia ficticia de la escritura en su carácter de artefacto humano, ya que ésta comenta la narratividad o textualidad de la ficción relatada. Pero el desvelamiento ficticio de la literatura afecta también a la realidad porque ésta se nos acaba apareciendo con muchos más rasgos ficticios de los que nos esperamos. El proceso de lectura se convierte en un acto creativo por su labor de re-escritura continua de un texto, es por esto que aquí el lector se inmiscuye tanto en la dimensión del arte como en el de la vida porque todo es ya

una amalgama de formas: “On the one hand, he is faced to acknowledge the artifice, the ‘art,’ of what he is reading; on the other, explicit demands are made upon him, as a co-creator, for intellectual and affective responses comparable in scope and intensity to those of his life experience” (Hutcheon Narcissistic 5). Surge aquí el concepto de la muerte del autor, pues el acto de escribir ya no se origina desde un solo punto, sino que en un texto ya existe una pluralidad de escrituras mezcladas entre sí. Por consiguiente, la tarea del escritor no es crear, sino recomponer (McHale Postmodernist 199-200).

La barrera, en principio infranqueable, entre realidad y fantasía, se torna como mínimo problemática al mostrarse las convenciones literarias como tales en el propio texto, es decir, no ocultando la composición ficticia de ambos; la traslación a la vida cotidiana se hace inevitable por las implicaciones ficticias que el mundo contemporáneo tiene. Convenciones tan asentadas como la entidad del autor—no sólo como figura omnisciente sino siquiera como presencia textual—se ponen en tela de juicio, hasta el punto de que éste se configura en términos de construcción enarbolada por otros textos; pero la teoría metafictiva tiene también su aplicación en la realidad, pues ésta aparece igualmente construida por estar regida por códigos procedentes de la ficción: “‘Reality’ is to this extent ‘fictional’ and can be understood through an appropriate ‘reading’ process” (Waugh Metafiction 16). Obtenemos distintas lecturas de un mismo evento por la cantidad de perspectivas desde las que nos podemos aproximar. Así, el concepto cerrado de “obra” se sustituye por el de “texto” por su sentido abierto, de producción ininterrumpida, de cruce de fronteras entre géneros y clasificaciones (Barthes “From Work” 167). A grandes rasgos, el concepto de metaficción se define de la siguiente manera:

Fictional writing which self-consciously and systematically draws attention

to its status as an artefact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality. In providing a critique of their own methods of construction, such writings not only examine the fundamental structures of narrative fiction, they also explore the fundamental structures of narrative fiction, they also explore the possible fictionality of the world outside the literary fictional text. (Waugh Metafiction 2)

Patricia Waugh se centra en los logros de la narrativa literaria metafictiva, aunque los mismos supuestos se aplican a la narrativa cinematográfica en cuanto a lenguaje dentro del lenguaje.

Si aplicamos al Cine estas afirmaciones, tenemos que éste conforma un área más del entramado de lo hiperreal como característica de la sociedad contemporánea, dedicando sus esfuerzos a contar y homenajear otras imágenes o narrativas en un juego de autorreferencialidad.² Así, Adaptation constituye un salto de vértigo con respecto a la novela en la que se basa—The Orchid Thief—al plantear los recursos metafictivos que aparecían en ésta como base de la película, elaborando hasta niveles inauditos todo un muestreo de la teoría de Barthes de la muerte del autor.

² Las bases para lograr la hiperrealidad del cine se encuentran en la estructura narrativa y escénica de la literatura realista que el Hollywood clásico asume como propias (Connor 174).

5.1. ¿EXISTE LA NO FICCIÓN LITERARIA? EL PAPEL DEL NARRADOR
EN THE ORCHID THIEF DE SUSAN ORLEAN

The Orchid Thief (1998) está escrita por Susan Orlean, una columnista de The New Yorker desde 1992. Aparte de su actividad como periodista, Orlean ha publicado varios libros dentro de lo que comercialmente se ha denominado—incluida ella misma—“no ficción;” entre ellos, una colección de artículos sobre gente pintoresca en Estados Unidos titulada The Bullfighter Checks her Makeup: My Encounters with Extraordinary People (2001). Siendo The New Yorker un trampolín tan excepcional para escritores,¹ resulta curioso que Orlean no haya intentado emular a sus predecesores. O quizá sí lo ha hecho, sólo que se ha escudado en una etiqueta para salvaguardar las apariencias de la pretendida realidad y objetividad periodística. Esta actitud concuerda con sus declaraciones en una entrevista sobre la posibilidad de pasarse al medio literario de la ficción (si es que existe tal distinción):

It’s funny because I’m constantly asked if I want to write fiction and 99 percent of my reading in my own free time is of fiction . . . But when it comes down to doing my own writing, I really couldn’t make this stuff up. I wish I did have the imagination to dream up some of these characters.

(Hale n. p.)

Ella misma se descubre al revelar sus fuentes, sobre todo si se tiene en cuenta que Orlean inventa un personaje a partir de una persona real llamada John Laroche.

Continuando con sus declaraciones, resulta extremadamente inverosímil plantearse escribir un texto de cientos de páginas sin haber trabajado un boceto con anterioridad, sobre todo tras ser conocido el proceso tan elaborado que

¹ En esta publicación colaboraron anteriormente E. G. Salinger, John Updike o John Cheever (Ruland and Bradbury 384).

escritores como James Joyce mantenían para escribir una simple página.

Ciertamente, el lector del siglo XXI no es tan ingenuo como para pensar que la literatura puede provenir de la inspiración divina y espontánea. Sin embargo, Orlean mantiene esta postura tan sospechosa:

There are times when I certainly envy people who do that because it seems like a more deliberative and rational process. . . . For me, a big part of figuring out a story is actually sitting down to write it. When I do a lead, for instance, I'm always surprised to see where I began. You figure that at some subconscious level you've sorted through the information and that particular lead is what came to the fore. If you hadn't written it down, you might not ever have realized that it was important. (Hale n. p.)

Orlean alude a un tipo de escritura automática, espontánea, pero cuesta creer este método cuando el libro se ha estructurado en apartados dedicados a diversos aspectos del universo de las orquídeas.

La objetividad de la que el periodismo parte es la base de la *non-fiction novel*, como Truman Capote denominó In Cold Blood (1966), aunque The Orchid Thief no es de Capote de quien bebe sino del *New Journalism* de Tom Wolfe: “this displaced the ‘boring’ novel by appropriating its methods of scene-by-scene construction, dramatic rendering of dialogue and detailed exploration of mores, style and status in order to record what he described” (Ruland and Bradbury 382). Wolfe y otros periodistas como Hunter S. Thompson, Jimmy Breslin o Joan Didion reivindicaron el factor subjetivo de sus crónicas como sello distintivo. Para Wolfe, el periodismo se había convertido en el centro de la actividad literaria (Boynton The New xi). Su labor fue paralela al florecimiento de distintas versiones alternativas a la Historia oficial, como ya se ha indicado anteriormente.

Si los Otros luchaban por alcanzar su sitio en el devenir de la(s) Historia(s), igualmente el periodismo se creía en el derecho de aportar un punto de vista único y particular, definitivamente local y provisional.

En el caso particular de The Orchid Thief, la narradora ofrece toda una ilustración de teorías postmodernas en las que debe incluirse la de la muerte del autor, puesto que es el texto el que habla al lector en última instancia, y no la figura abstracta de la autora (ni siquiera la de la narradora).

Robert Boynton cataloga los escritos de Orlean como pertenecientes al *New New Journalism*, al surgir de la combinación de dos tendencias periodísticas:

They use the license to experiment with form earned by the New Journalists of the sixties to address the social and political concerns of nineteenth-century writers such as Lincoln Steffens, Jacob Riis, and Stephen Crane (an earlier generation of “New Journalists”), synthesizing the best of the two traditions. Rigorously reported, psychologically astute, sociologically sophisticated, and politically aware, the New New Journalism may well be the most popular and influential development in the history of American literary non-fiction. (Boynton The New xi)

De esto se deduce la excusa que supone para Orlean tratar la historia de John Laroche como especialista en orquídeas, resultando a la postre un tratado nada improvisado pero sí muy fresco sobre la sociedad silenciada que habita en Florida y en toda la América profunda, en definitiva.

Proporcionando un visionado alternativo al que estamos acostumbrados, la narradora no hace sino reinventar la Historia de Florida, es decir, crearla de nuevo. Este papel tan obviamente proveniente del universo de la ficción borra aún más los límites en principio sólidos entre realidad y ficción, periodismo y novela.

No obstante, ya en los albores del género no fictivo en el siglo XIX se daba esta problemática en los dictados de Lincoln Steffens como periodista destacado: “the basic goals of the artist and the journalist—subjectivity, honesty, empathy—were the same, Steffens. . . . led the movement to produce ‘literature’ about America’s most important institutions (business and politics) by infusing journalism with the passion, style, and techniques of great fiction” (Boynton “The Roots” n. p.). La equiparación es evidente, los límites entre estos géneros se difuminan para dar paso a escritos, esto es, textos. Más aún si se tiene en cuenta que vivimos en la época de los *reality shows* en televisión y de la reconstrucción ficticia de noticias truculentas como superación de cualquier otra frontera antepuesta,² como ya se comentó.

En pleno debate inquisitorial acerca de la naturalidad de unos y otros, todos nos mostramos escépticos a la hora de analizar qué es real y qué no. A la postre, nos encontramos ante productos diseñados para el consumo rápido, igual que otras ramas del entretenimiento, puesto que sólo quedan las historias. Así, Robert Boynton afirma que ésta es una época de no-ficción (“The Roots” n. p.). O, al contrario, la no-ficción insiste tanto en que absorbe todo de la realidad, que se pasa por alto el hecho de que sigue siendo literatura, nada más. De hecho, los *new new journalists* beben de la labor de Wolfe, pero también de la actual situación literaria en la que la novela no posee la categoría privilegiada dentro de la literatura (Boynton The New xii).

² Hoy en día, los participantes de estos programas de televisión son acusados de actuar premeditadamente para moldear un determinado personaje que más tarde explotarán, una vez el concurso haya terminado (en el caso de los *talk shows* se busca el morbo más inmediato por acortarse el período de fama a unos diez minutos, el tiempo justo para que se impacte y se pueda pasar al siguiente invitado).

La diferencia con el *New Journalism* de Tom Wolfe es que el énfasis se encuentra en las estrategias que los periodistas buscan para conseguir las historias, si bien ya se había asumido el papel central del relator. Por otro lado, el objetivo final de Wolfe era reconstruir la manera de pensar de sus retratados a través de un estudio exhaustivo, mientras que el de los *New New Journalists* es ofrecer este fresco por medio de la experiencia directa (Boynton The New xiii). Aunque Orlean comienza la narración con una descripción física de John Laroche—el ladrón de orquídeas que se toma como supuesto objeto de investigación--, lo cierto es que la narradora ofrece tantas pistas sobre sí misma que se convierte en la verdadera protagonista. La primera de ellas es que compara la hiperactividad del protagonista con la de un adicto a los videojuegos (Orlean 1), dato que sitúa el entorno de la narradora a finales del siglo XX con hábitos urbanos. Insistentemente, la narradora se identifica como la propia autora, dato al que tampoco se debe prestar demasiada atención, teniendo en cuenta que la Susan Orlean que los lectores conocemos se limita a una dimensión ontológica textual, y que, por tanto, resulta otro personaje más. Definitivamente, The Orchid Thief es una novela.

Se detalla la relación entre periodista y coleccionista de principio a fin, aunque desde el inicio aquélla sugiere no haber comprendido el *modus operandi* de su personaje, por mucho que ella intente silenciar su desconocimiento ofreciendo un retrato extravagante de Laroche. Esto evidencia que él no puede ser otra cosa más que ficción, puesto que lo único que nos llega es una construcción parcial que sirve a los propósitos de una narradora no omnisciente; es decir: sólo se da a conocer la visión de la narradora en su relación con Laroche. Queda éste, por

tanto, sujeto a la invención de la voz narrativa para ofrecer un retrato con sentido—o no.³

Orlean prefiere, así, crear una atmósfera de misterio que envuelva su narración hasta la finalización del estudio: “He is quite an unusual person. He is also the most moral amoral person I’ve ever known” (Orlean 4). Por el contrario, ella es un libro abierto que utiliza la narración como medio canalizador para desarrollar el personaje ficticio que compone. Por ejemplo, ya en la página 8 se introduce un largo párrafo en el que el contenido no está relacionado con John Laroche, sino con el personaje Susan Orlean. De este modo, la Orlean ficticia habla de su infancia en Ohio pasando las vacaciones en Florida, precisamente el estado en el que la acción se desarrolla. En realidad, el redescubrimiento que la narradora hace de Florida es el auténtico epicentro de la novela. Su conocimiento pasaba por el de la típica turista de playa, luego es la parte salvaje—la no oficial—la que le interesa. Ciertamente, la imagen que se ofrece de Florida no tiene nada que ver con la conocida internacionalmente, es decir, un paraíso de sol y playa lleno de cubanos exiliados.

Florida se convierte en una metáfora del caos cósmico en el que la narradora encuentra sumergida su existencia, ya que se siente incapaz de hallar un orden universal al toparse con acertijos antropológicos que no se rigen por los mismos parámetros que ella. La Orlean ficticia se desenmascara como una urbanita burguesa alejada de la complejidad de la América profunda. Para ella, la selva se interpreta como un todo uniforme por su incapacidad para reconocer significado alguno en ella, no encuentra ubicación posible. Muestra de ello es que aplique

³ Ejemplo de ello es que, especialmente al principio, sus declaraciones suenen faltas de sentido común, desencuadradas; es al final—con la progresiva complicidad de la narradora en su mundo floral—cuando sus premoniciones adquieren tono de sabiduría.

sólo la dimensión racional a los relatos que escucha de boca de Laroche. Es más, el discurso se podría tildar de quasi-científico por los calificativos que emplea y el seguimiento que se aplica:

Laroche told me once that his father had been the model for the Seminole wrestler. I found this improbable, since the Larochees have no Indian blood at all, but Laroche explained that the sculptor had been a friend of his father's and had asked him to pose because he thought the elder Laroche possessed a quintessential Seminole build. I still found the story improbable, so I asked Laroche about it several other times, including once when we were on the phone and I knew his father was in the room with him. I had counted on his father to act as a sort of lie detector, but instead the two of them launched into a discussion of whether the carved Seminole was life-size or larger than life-size, and whether it had a penis, and what the scale of the penis implied about Laroche's father's penis. This was not what I was hoping would happen, so I dropped the topic and never brought it up again. (Orlean 22-23)

Nótese que la narradora no distingue entre “verdadero” y “falso,” sino “probable” e “improbable” por no ajustarse las declaraciones a su visión racional del mundo.

Parte de su investigación como periodista consiste en aportar bibliografía sobre hipótesis de Darwin en relación con las orquídeas, dato que se puede dar por sentado, o simplemente tratar como una invención más en cualquier caso. En The Orchid Thief la utilización de fuentes secundarias (por muy verificables que éstas sean) no valida el relato, sino que lo sume en relaciones intertextuales que equiparan todos los niveles ontológicos al de texto, es decir, ficción. El resultado es un *collage* de intertextos como la narración periodística, histórica o dramática,

que atestiguan los cambios filosóficos, científicos y sociales en la sociedad occidental.

Poco a poco esta actitud escéptica irá cambiando con la exposición de perspectivas alternativas. Así, la narradora pasa de sentirse estafada a divertirse con los relatos de Laroche, lo que implica que ha superado la barrera realidad/ficción para sumergirse en la dimensión lúdica como única posibilidad para cualquier narración—ya sea oral o escrita. A propósito de este debate surgen las preguntas retóricas de Luigi Cazzato acerca del narrador en un texto metafictivo: “Is it the narrator who tells the story while dressing in the mask of the author or, rather, is it the author who overtly drops the narrator’s mask and tells the story? Ultimately, is the author-in-the-text to be considered fiction *tout-court*? Or does this figure resist complete fictionalisation as if it aimed to incorporate a sort of reality-residue, a sort of authenticity warrant in fiction?” (30-31). Definitivamente, los niveles ontológicos se han mezclado de tal manera que todo lo que queda es ficción homogénea.

Al mismo tiempo, el lector de The Orchid Thief va abandonando esa misma frontera Orlean real/Orlean ficticia para adentrarse en los relatos sobre Florida, Laroche y sus orquídeas, como si de cualquier otra novela se tratara. El trabajo de investigación que la narradora ofrece como documentalista se remonta al siglo XIX, aportando el testimonio escrito de, entre otros, un montañista llamado Albert Millican, o las anécdotas de millonarios encaprichados con orquídeas exóticas.

Este recurso tan utilizado por la narradora para validar su relato se desenmascara como elemento propio de la ficción al relacionarse inevitablemente con The French Lieutenant’s Woman (1969). En esta novela de John Fowles la presencia del narrador es tan fuerte, que establece un paralelismo constante entre

la forma de vivir y pensar de la segunda mitad del siglo XX y la de la época victoriana. El juego que se establece entre estos dos mundos tiene un envoltorio lúdico e inofensivo pero un contenido irónico en el sentido de alienante, pues el narrador demuestra al lector sucesivamente que su conocimiento de la época victoriana es simplemente un discurso más, una construcción contemporánea de un pasado, como tal, irrecuperable.

Buscamos las conclusiones que dan sentido a nuestra visión escogiendo las huellas textuales, las únicas que conservamos, que más nos convienen; la esencia de Ficción e Historia es la narrativa (Hutcheon Politics 58). El espejo, por tanto, se vuelve deforme para la gran mayoría que no ha investigado la época, y es precisamente esta labor de desintoxicación mental la que emprende Fowles revelando la doble moral de esta sociedad erróneamente tildada de puritana, cuando en realidad sólo es reprimida. En la misma línea, Orlean desenmascara la hipocresía de lo políticamente correcto al exponer la visión de los coleccionistas ricos como explotadores de recursos naturales ajenos sin respeto alguno por los nativos.

Un método aún más eficaz que el de los comentarios del narrador para revelar un lado desconocido de la época victoriana en The French Lieutenant's Woman es contrastar textos literarios con ensayos, informes estadísticos o históricos, esto es, aquellos textos que se ocupaban de analizar la realidad social de la época, y no de crear una fantasía atractiva a los ojos de lectores burgueses. Como indica Peter Brooks en la obra de Linda Hutcheon, hay que tener en cuenta que toda nuestra existencia se comprende y racionaliza en términos lingüísticos, reciclando en historias nuestras vivencias y proyectos (Politics 51).

Es la intertextualidad la que señala las fuentes de las que bebe Fowles para componer este pastiche transgresor, el cual combina documentos supuestamente históricos, poesía del siglo XIX y teoría literaria existencial y postmoderna. Ninguno de estos textos es superior ontológicamente a cualquier otro ya que sólo existen en la superficie del papel, es decir, todos ellos son ficciones que se complementan para construir un discurso escrito. La pluralidad de la realidad se hace aún más evidente incluyéndose facetas comprobables por determinados sectores de la sociedad, pero además niveles sólo existentes sobre el papel o la mente humana. Los límites entre uno y otro discurso se vuelven borrosos para inaugurar una realidad más compleja “confronting the discourse of art with the discourse of history” (Hutcheon Politics 20).

La misión de Fowles—y la de Orlean, en definitiva—es la de poner en entredicho la veracidad de una única narrativa canonizada y se resalta “the excentric, the marginal, the borderline—all those things that threaten the (illusory but comforting) security of the centered, totalizing, masterly discourse of our culture” (Hutcheon Politics 86). Si algo une a todas estas fuentes es su procedencia escrita, por tanto, su nivel ontológico ficticio (McHale 56). De este modo, Fowles incluye en el mismo nivel de credibilidad que las citas anteriores referencias a títulos descaradamente inventados para la ocasión.⁴ En último término, Orlean historiza la ficción lo mismo que Fowles en The French Lieutenant’s Woman, o al menos—en este caso, aplicable a The Orchid Thief—equiparando ambas áreas en el mismo nivel ontológico debido a sus orígenes gráficos en común: “most of the notes refer us explicitly to other *texts*, other representations first, and to the external world only indirectly through them”

⁴ Como manuales de medicina que aluden a casos de histeria femenina claramente ficticios al estilo de Borges en sus relatos; es decir, con notas del autor a pie de página ampliando información supuestamente histórica sobre el caso tratado.

(Hutcheon Politics 84). De modo similar, Orlean construye un palimpsesto de textos en los que unos aluden a otros, relegando el mundo tridimensional a una referencialidad lejana. Justo el mismo resultado se obtiene al ficcionalizar la Historia: en ninguno de estos casos se puede dar por inválida la información aportada, ya que su comprobación se sitúa más allá de la lectura. Se da una fusión entre Historia y Ficción, eliminándose así las fronteras tan férreas que tradicionalmente las han separado. En este sentido, The Orchid Thief puede perfectamente relacionarse con el subgénero *historiographic metafiction*, término acuñado por Linda Hutcheon para referirse a la novela que analiza su propia escritura, al tiempo que su contenido se desenvuelve en ámbitos y con personajes históricos (Hutcheon Poetics 5).

La narradora introduce la figura de Elizabeth Taylor⁵ como personaje ostentoso. De sobra es conocida la imagen que de ella se ha construido y reconstruido en los medios de comunicación; aquí se recrea ese lado de estrella de Hollywood excéntrica y egocéntrica que puede ser un mero diseño de *marketing* (es decir, una mentira para vender más) como una estrategia sensacionalista más para llamar la atención del lector. Los excesos venden, también en la literatura de la sociedad del consumismo, ejemplificado en las anécdotas situadas en Harrods. Elizabeth Taylor se convierte, de nuevo, en personaje de ficción literaria obteniendo como homenaje un tipo de orquídea con su nombre, “Elizabeth’s eyes” (Orlean 111),⁶ junto a otros nombres ilustres de mujeres de la clase política estadounidense: dos modelos de estilo—y nada más—como Nancy Reagan y Jackie Kennedy, espejos

⁵ Icono pop, como ya se explicó en el apartado dedicado a la novela Crash.

⁶ Producto de consumo para las clases pudientes, como la imagen prefabricada de sí misma, compartimentalizada en facciones bidimensionales que irremediabilmente oscurecen cualquier reclamo de identidad más allá de la de objeto.

en los que miles de mujeres en Estados Unidos se veían reflejadas como elemento decorativo perfecto. De nuevo, se trata de personajes creados para su consumo.

Aparte de esto, el complejo entramado de alusiones y referencias que componen este sistema de intertextualidad tiene como base la diversidad de fuentes de las que bebe el Postmodernismo para construir una época. De este modo, el lector recibe la información más detallada y contrastable que compone el caleidoscopio de una cultura reconstruyendo una visión única a través del *collage* que elabora Orlean: diario, noticias de periódico, novela de aventuras, histórica, de intrigas. Todo ello aprovechando el sello del periodismo para desarrollar técnicas provenientes de la ficción, incluida la metaficción. Se trata de un planteamiento desarrollado por *the new journalists*, pioneros en tomar técnicas y retórica literarias tales como la introducción y experimentación con formas narrativas tradicionales, puntuación nada canónica, *stream of consciousness* o la colocación del centro de atención en el autor-narrador (Boynton The New xii).

El proceso de elaboración se encuentra siempre presente, es más, se renueva de manera periódica con la introducción de la idea del boceto o la del texto inicial como artículo para The New Yorker. Esto implica que todo texto evoluciona, no se queda estancado en un único significado, sino que cambia, muta y se transforma.

No es el protagonista el que experimenta un giro en su vida que dará lugar a un conflicto que vencer, sino la propia narradora. En una entrevista con Robert S. Boynton, Orlean habla de la relevancia de su persona dentro de sus propias narraciones: “I’m interested in how people, myself included, fit themselves into the strange experience of life” (The New 275). Orlean alude aquí a la fragmentación de la realidad, a las diferentes perspectivas que se pueden adoptar,

y que hacen que lo local y provisional resulten más verosímiles que la teórica objetividad periodística. La imagen de mujer moderna, independiente y aventurera que construye para el lector se desmorona una y otra vez al enfrentarse con lo desconocido, el Otro, lo que hace retornar en su mente traumas de infancia (en otras palabras, rincones mentales borrados o, cuando menos, no ordenados).

De forma similar a los personajes de Crash, Trainspotting o Wild at Heart, Orlean busca en nuevas experiencias una especie de rescate de la apatía que caracteriza al individuo postmoderno: “I *wanted* to want something as much as people wanted these plants, but it isn’t part of my constitution” (Orlean 47). La pasión que los coleccionistas de orquídeas tienen por su objeto de colección es la que la narradora necesita para sí misma. De ahí que Orlean comience un viaje por las distintas visiones que se ha tenido de la orquídea a lo largo de la Historia, distanciándose de la imagen de artículo de lujo con otras categorías como la de incitación pecaminosa a la lascivia o una obsesión enfermiza comparable a adicciones mortales.

Todo cambiará cuando, inmersa en el caos y el hastío al más puro estilo de Marlow en Heart of Darkness (1902), la narradora descubra el lado “humano” de la orquídea, más viva que muchos de sus conocidos. Aquí se abre un mundo de posibilidades nuevas que antes ni consideró, atrapada en los inconvenientes materiales de esta vida como botánica aventurera, incluso llega a apreciar los beneficios del cambio de perspectiva. El descubrimiento de significado en esta vida tan peculiar para ella parece que debería encajar con el encuentro final con el espécimen de orquídea tan anhelado por John Laroche, la *ghost orchid*. La narradora admite la potencia de este encuentro final como clímax de significación, pero The Orchid Thief no se rige por la adquisición de ningún orden fijo. Éste se

busca, mas no se garantiza que se encuentre. Finalmente, la orquídea en cuestión no se encuentra, y el botánico y su reportera deciden regresar a la civilización, donde el significado se encuentra fijado para ella. Como resultado, el objeto de análisis se aplica más bien a los humanos que a las plantas para denunciar el precario estado de nuestra sociedad.

Esta mutación progresiva hace que la autoridad de la narradora sobre su relato se tambalee, ya que el lector extrae sus propias conclusiones sobre la narradora-personaje-autora. La operación resulta inevitable teniendo en cuenta la aceptación hoy en día—The Orchid Thief se publicó en 1998—de la teoría de la muerte del autor, según la cual no existe voz indiscutible que dirija la lectura, sino múltiples puntos a los que acudir. Es más, la escritura misma anula al autor como transmisor: “writing is that neutral composite oblique space where our subject slips away, the negative where all identity is lost, starting with the very identity of the body writing” (Barthes Image 142). Es el lenguaje el que actúa, no el autor, que pierde esta categoría para pasar a denominarse *scriptor*; éste existe sólo en el momento de la lectura, es decir, sin el lector no se da el texto: “there is no other time than that of the enunciation and every text is eternally written *here and now*” (Image 145). El lector realiza una *performance* que compone el texto, lo cual deja en un segundo plano al escritor, puesto que ya no proviene de él solo la emisión, sino que existen múltiples puntos de origen que se interrelacionan entre sí.

Un paso más en esta teoría supone, además, el eliminar el tabú de la originalidad de un escrito. Simplemente, ésta no existe en un enjambre hipertextual donde el cordón umbilical no ha dejado rastro en su lejanía: “The text is a tissue of quotations drawn from the innumerable centres of culture” (Image 146). La pretendida búsqueda de la originalidad nunca resultará fructuosa, puesto

que el empeño no puede ocultar el hecho de que todo está escrito. La función del *scriptor* se limita a la de reciclar y fundir unas fuentes con otras, es decir, renovar significantes cuya búsqueda de sentido sólo acaba remitiendo a otros significantes. Lo mismo ocurre con las reminiscencias—a propósito o no—de The French Lieutenant's Woman en The Orchid Thief; a su vez, aquélla es deudora de la novela victoriana o la teoría desconstruccionista, entre otras, formando un conjunto literario arquitectónico ilimitado.

De modo inconfeso, pero sin embargo descifrado, la novela constituye el planteamiento de la narradora sobre la Historia como un elemento cíclico, en constante mutación, que desafía los principios de una línea teleológica. Se aboga, de este modo, por el cambio como estado intrínseco del ser humano en el que dicotomías como *nature/culture* u orden/caos desaparecen para dar paso a una fusión de papeles: “Nothing seems hard or permanent, everything is always changing or washing away” (Orlean 9). Ejemplo de este planteamiento es la alusión a *Burger King*, según la cual la decoración exterior imita una versión Disney de la naturaleza como orden perfecto. Tal incongruencia se torna realidad por producto de la casualidad: “After the road was completed and the Burger King opened, water must have rained in or seeped into the borrow pit, and then somehow fish got in—maybe they were dropped in by birds or wiggled in through underground fissures—and pretty soon the borrow pit had turned into a half-real pond” (Orlean 9). He aquí la demostración de que del término *culture* surgió una nueva *nature*, adaptada a las nuevas circunstancias medioambientales a raíz de la expansión del capitalismo. Sin duda, el mundo que la narradora retrata se encuentra inmerso en la sociedad postmoderna, como el paisaje arquitectónico de las afueras de Florida, que se ha construido arrasando el ecosistema local e

imponiendo imitaciones de otras culturas, como la mediterránea o el extremo norte de la Costa Este, que se poblarán de individuos ajenos a la zona. En última instancia, lo que se consigue es no imponer un significado fijo a un texto, no cerrarlo a interpretaciones preestablecidas por un determinado contexto, ya que no es el escritor el que emite sino el propio lenguaje, completamente atemporal.

Motivo de burla es que la narradora se sienta martirizada por el ritmo de vida que su retratado—es decir, su personaje—le impone, ridiculizando su imagen de mujer cosmopolita; es más, ésta declara su rendición ante el caos al que se ve sometida, a pesar de sus esfuerzos por encontrar el orden de los clichés de su infancia:

For the first time since coming to Florida I would have a chance to wear something other than swamp clothes—the clothes that I had to throw away as soon as they'd served their purpose—or plant-nursery clothes—baggy khakis, and T-shirts that were becoming permanently marked with dust and mulch. . . . I'm not sure what I had imagined my life in Florida was going to be like, but I guess I must have expected there might be more occasions that involved cocktails. It wasn't like that at all. . . . My right index finger got numb from pushing the scan button on the radio. . . . My nose was always filled with the sugary smell of flowers and the bitter smell of fertilizer and the sour smell of tar melting on the road. (Orlean 96-97)

En la dicotomía *nature/culture*, está claro que la narradora escoge el término tradicionalmente denostado. Ejemplo de ello es que ella ofrezca la filosofía de la sociedad victoriana reinterpretada según los dictados intelectuales de finales del siglo XX, en el sentido de que, según ella, los victorianos buscaban un orden que diera sentido al caos en el que se empezaba a embarcar la vida moderna, es decir,

se imponía la racionalidad como método de erradicación de las incoherencias existenciales. Inevitablemente, la narradora está haciendo referencia a la aceptación de este mismo caos por parte de las teorías postmodernas.

Curiosamente, la misma desorientación sufre ella misma al intentar imponer sus recuerdos—esto es, ficción en cuanto irrecuperable por encontrarse en el pasado—sobre su imagen presente como adulta de Florida. Ella también intenta mantener un orden falso a pesar del caos imperante; predomina la consciencia de una construcción.

En resumen, The Orchid Thief se desenmascara como novela cuyo debate autoral supone, a la postre, una reflexión sobre el papel del escritor en la narrativa: las constantes alusiones a las historias personales de Orlean y de su entorno no hacen sino incrementar la potencialidad de este texto para tratar la metaficción. De hecho, éste es el cometido de Adaptation, su adaptación.

5.2. CHARLIE KAUFMAN (NO) ES CHARLIE KAUFMAN:

LA METAFICCIÓN EN ADAPTATION

Adaptation (2002) comenzó como el proyecto de la adaptación de The Orchid Thief, pero conforme fueron pasando los meses surgió el guión como única respuesta que el guionista, Charlie Kaufman, encontró a la propuesta narrativa de Susan Orlean. Debe resaltarse que, de entre todas las películas incluidas en esta tesis, ésta es la única cuyo título es distinto del de la novela en la que se basa, lo que podría interpretarse como la constatación de que la película en cuestión no constituye una obra final, sino un texto en continuo proceso de revisión y reinterpretación. Éste es, por tanto, el intento de Kaufman por fijar The Orchid Thief en la pantalla, aunque no deja de ser más que eso. En este caso, su propuesta se basa en la explotación de los recursos metafictivos que tanto potencial tenían en la novela.

Kaufman se ha especializado en escribir sobre los laberintos de la mente partiendo del Surrealismo más estricto, esto es, plasmando en la pantalla sueños y neurosis varias. Su potencial se vislumbra en los guiones que escribió a la medida del genio cómico de Chris Elliott para Get a Life (1990-92), comedia de principios de los noventa que se ha convertido en serie de culto con la llegada de internet. Por aquel entonces, el humor que caracterizaba a la serie resultaba increíblemente novedoso y genuino, tanto que parece que el público de la época no supo entenderlo.

Después de escribir para algunos programas como The Dana Carvey Show (1996), Kaufman dio el salto a la gran pantalla con Being John Malkovich (1999), un debut que provocó tal expectación por su candidatura para los Oscar, que Kaufman pasó de ser un profesional desconocido a formar parte del lote de

estrellas que hacían que una película se vendiera. Sin duda, los productores apostaron por este recién llegado al medio cinematográfico tras escribir una farsa onírica sobre el concepto de fama: un mediocre titiritero encuentra en la oficina en que trabaja una puerta diminuta¹ que lleva, a través de un pasadizo fangoso, al cerebro de John Malkovich. Su arte se dedica, entonces, a suplantar la identidad de éste como si de otro títere se tratara. Constituye todo esto una fábula postmoderna que desconstruye los clichés sobre la popularidad, donde los famosos se reflejan como víctimas indefensas de los gustos de público y ejecutivos. La película incluía cameos de Charlie Sheen y otros actores como Brad Pitt, que hacían de sí mismos, pero ciertamente el papel metafictivo por excelencia lo interpretaba John Malkovich haciendo de John Malkovich en un registro bastante vulgar, nada relacionado con la idea de artista exquisito reservado a las élites que transmite a las masas. Por el contrario, el Malkovich de la película se muestra como un pobre pelele que intenta controlar una situación racionalmente incomprensible. Ahora bien, de nosotros depende aceptar cuál es el Malkovich que más nos gusta o conviene, es decir, cuál es el Malkovich ficticio y cuál el verdadero.²

Adaptation no es el primer ejemplo de metaficción en el cine, es más, éstos se remontan a los albores del mismo, con películas como The Cameraman (1928) de Buster Keaton, hasta llegar a The Purple Rose of Cairo (1985), debiéndose hacer especial mención a la adaptación de Harold Pinter de la novela de John Fowles The French Lieutenant's Woman.³

¹ Al más puro estilo Alice's Adventures in Wonderland (1865).

² Como aparece en la escena en la que Malkovich se introduce en su propio cerebro y, en un bucle ontológico, Malkovich se encuentra en un restaurante rodeado de otros Malkovichs que repiten sin cesar la palabra "Malkovich."

³ En el caso de Pinter, su propósito se cumple por medio del recurso de una película dentro de otra película, tan popular gracias a La nuit américaine (1973) de Truffaut. Los recursos metafictivos y

Cuando Charlie Kaufman aceptó adaptar The Orchid Thief no se dio cuenta de que no podía escribir una película—un documental habría sido distinto—sobre la noción abstracta de la belleza de las flores, para empezar porque la novela tampoco trataba sobre la vida vegetal, sino sobre las historias humanas alrededor de las mismas. Ya inmerso en el proceso de escritura fue cuando Kaufman llegó a la conclusión de que escribir un guión cinematográfico a partir de semejante material era imposible, y, frustrado por no ser capaz de desafiar las convenciones de estructura y género de la industria cinematográfica, dio con la única idea de escribirse a sí mismo tratando su frustración todo el tiempo, esto es, adoptó el recurso de la metaficción como salida a su bloqueo. Sin embargo, el Charlie fictivo ignora su estatus ontológico como narrador de una ficción.⁴ Christian Quendler habla de comentarios explícitamente metafictivos realizados por el narrador intradieгético, aludiéndose así a una dimensión diferente a la convencional (32-33), pero no es exactamente el caso en Adaptation. Charlie da lugar a muchos paralelismos, pero a través de juegos de espejos, no por sí mismo.⁵ De este modo, Kaufman ejemplifica la pusilanimidad del ser humano frente al lenguaje, ya que no puede escapar a sus códigos. Así, Kaufman apoya la teoría de que ésta es la cultura de lo “meta:” metaficción, metalenguaje. Como indica Luigi Cazzato, “*Metaculture is the product of our civilisation, the ultimate product of the Western historical-cultural process*” (27). Convendría aquí destacar el concepto de *literature of exhaustion* que tan en boga puso John Barth como

la perspectiva contemporánea sobre la época victoriana se sustituyen por la ficcionalización del rodaje de una película de época, en el que los actores que la protagonizan mantienen un romance mientras ensayan y se identifican cada vez más con sus personajes, compenetración que dará lugar a una confusión y fusión total de niveles ontológicos.

⁴ Dándose una vez más el cuestionamiento de las diferentes escalas jerárquicas que separan realidad(es) de ficción(es).

⁵ Literalmente, hay una escena en la que el personaje de Charlie se coloca delante de un espejo mientras su hermano gemelo Donald le habla, pero quien queda reflejado es el verdadero Charlie Kaufman.

definición del tipo de literatura que podría caracterizar al Postmodernismo en el sentido de que aparece como leitmotiv el agotamiento de recursos estilísticos y contenido, dando paso a la constante reflexión sobre la ficcionalidad de un texto. O, por el contrario, la reflexión sobre la dependencia del ser humano del lenguaje de las historias, en suma, de la ficción.

En realidad, Kaufman continuó con la línea instaurada por Orlean, en el sentido de que el libro revela multitud de aspectos de la escritora, narrados en primera persona. Sin duda, el concepto final tras leer la novela es la asimilación de la subjetividad como única manera de reflejar la realidad, con la consiguiente relativización de cualquier evento. La propia Orlean encuentra la opción kaufmaniana coherente con su planteamiento: “The notion that objectivity exists is, in and of itself, a flimsy construct. The kind of reporting I do is affected by the fact that it’s being reported. And you do develop a connection with people that you write about” (Kottke n. p.). En realidad, la estructura elegida por Kaufman sigue el modelo de Orlean ya que ésta acabó inscribiéndose a sí misma progresivamente en la historia de la misma manera.

El personaje del guionista Charlie se adapta como puede a las inclinaciones de Orlean, lo mismo que un texto al otro, lo mismo que las especies a la supervivencia. No sólo eso, llega un momento en que también observamos la influencia de Charlie en Susan al nivel más personal y concreto. La solución metafictiva parece en un primer momento un tanto tosca e incluso facilona, sobre todo en comparación con la ideada por Pinter,⁶ pero no por ello menos práctica, ya que en sí misma es consciente—y así nos lo hace saber—de que no constituye una idea redonda ni definitiva, sino una resolución provisional e increíblemente

⁶ A su vez, deseo tan ansiado durante toda una década por el escritor de la novela.

personal. No obstante, debe mencionarse la potenciación de los niveles metafictivos, al desbancar la carga no fictiva de la que Orlean supuestamente parte. Si para Orlean su ficción es no ficción, para Kaufman la realidad (no ficción, al fin y al cabo) se recicla como ficción en un bucle tan profundo que no deja entrever el origen primero. Éste, simplemente, desaparece sin rastro:

First, there were orchids. Real orchids. Then, there was an orchid thief by the name of John Laroche. Also real. Then, there was a real journalist by the name of Susan Orlean writing an article about this real thief of wild orchids. Then the real Susan Orlean wrote a book about herself writing about the orchid thief John Laroche. Then along came Hollywood agents, and there appeared a film based on the book. Or better still, there appeared a film about a Hollywood screenplay writer, Charlie Kaufman (Nicolas Cage), writing about himself writing about Susan (Meryl Streep) writing about Laroche (Chris Cooper). Then, the real Susan Orlean writes about the film Adaptation on her personal web-page. (Skradol n. p.)

Llegado a este punto, las identidades remiten todas a puros significantes que no apuntan a significados sino a otros significantes. En última instancia, la conclusión a la que se llega es que cualquier atisbo de verdad en la ficción es cuestionable, lo mismo que el supuesto reflejo que tiene lugar en el (supuesto) mundo real se desconstruye como ficticio en cierto sentido. En cualquier caso, el origen ya no parece encontrarse en el exterior sino en el interior mismo de la ficción, es decir, el lenguaje, a su vez constructor del mundo real, y por tanto susceptible de ser cuestionado. Es ésta la base que sustenta cualquier trabajo metafictivo:

No longer does reality inform the narrative; no longer is the narrative

wrought to accord with the external world. Instead, metafiction . . . creates worlds of its own, as real as “real” reality. . . . The work does no longer strive towards mirroring human existence; it has freed itself from this obligation on the strength of the realization that—as is widely claimed—the stuff is made of, *viz.* language, is only an inadequate medium for the purpose of capturing reality, and of the conviction that reality is unknowable; that, in short, it cannot represent life. (Imhof 17)

Todo lo que nos queda es contar historias; aún más, reinventar y recontar historias ya conocidas.

La vuelta de tuerca más estridente es la que no aparece en pantalla por haberse eliminado las escenas, y es que Susan Orlean rodó varias escenas en las que aparecía como cameo para entendidos en la materia:

I had a cameo in the movie, but it didn't make it into the final cut (dammit!) and my husband had a cameo, playing the editor of The New Yorker, but that got cut, too. I was actually supposed to first have a part as the waitress who Charlie flirts with in the diner (the girl they ended up casting actually has red hair and bears a vague resemblance to me, but much cuter) and then I was supposed to be a person walking my dog down the street past Charlie . . . and then I was actually filmed in a scene as a person in a store shopping with a friend laughing. . . . as Charlie walks by, and he's paranoid that we're laughing at him. I think I was very, very good. (Kottke n. p.)

Aquí encontramos a una *scriptora* deseando cambiar su identidad por la de ficciones inventadas a propósito de la película basada en su novela, sin relevancia para el argumento básico, pero sí para un nivel superior de metaficción, según el cual la escritora del texto inicial se pierde en otros significantes variopintos por

poder salir en la película.⁷ De esto se deduce que el entusiasmo de Orlean por formar parte del equipo de la adaptación indique el estado de descomposición en el que la fuente original se encuentra. Es más, se lamenta por no haberse aprobado su estatus de copia marginal a pesar de sus esfuerzos.

El lenguaje produce sus propios significados como universo independiente que todo lo abarca, pero que aun así no deja de funcionar a través de códigos inmanentes. La reflexión que la metaficción propone a través de la investigación de los mismos códigos que sustentan la divulgación de la ficción es cuestionar el estatus ontológico tradicionalmente asignado a Historia frente a ficción, lo cual incluye el cuestionamiento de la realidad, como indica Patricia Waugh: “If our knowledge of this world is now seen to be mediated through language, then literary fiction (worlds constructed entirely of language) becomes a useful model for learning about the construction of ‘reality’ itself” (Metafiction 3). Al igual que la literatura metafictiva, el cine llega a similares conclusiones al forzar la ambigüedad hasta el último momento.⁸ En el caso de Adaptation, la fantasía y la realidad llegan a fusionarse hasta tal punto que la tensión llega a afectar a los créditos de la película, ya que la película se dedica a la memoria de Donald, fallecido en la ficción de la película, y la autoría del guión se otorga a Charlie y Donald Kaufman; este último se revela como invención del Charlie real, mas al compartir derechos de autor incluso en el cartel de la película la Academia se vio obligada a seleccionar para los Oscar al personaje de ficción Donald junto al real Charlie. Queda para nuestra imaginación cavilar qué tipo de solución Charlie

⁷ Como sucedía con Irving Welsh en la adaptación de Trainspotting.

⁸ Ejemplo representativo de ello es la filmografía de Jean-Luc Godard, cuyas películas se componen de varios niveles que se relacionan entre sí (no de forma ordenada ni coherente obligatoriamente), componiendo un enorme palimpsesto donde no existe una concatenación de hechos causa-efecto. Por el contrario, como afirma Youssef Ishaghpour en su entrevista con Jean-Luc Godard, hay una simultaneidad polifónica. La base aquí es la memoria, el eco que resuena en múltiples direcciones para establecer conexiones inesperadas en un primer momento (Godard 26).

habría buscado si llega a ganar el Oscar y tiene que salir al estrado a recoger su premio y el de su hermano inexistente. Sí que ganó el BAFTA, pero en esa ocasión no asistió a la gala, sino que Meryl Streep leyó un discurso sobre ella misma en su nombre. Con esto se logra una profunda reflexión sobre la milenaria relación entre realidad, ficción y el papel que el arte desempeña en todo esto. Asimismo, Meryl Streep interpretaba a la propia autora de The Orchid Thief en la película, con lo que se sugiere en cierta manera la autoría compartida, o incluso múltiple (a la postre, caleidoscópica o incluso nula) de Adaptation.

El punto de vista aportado por las técnicas metafictivas es el de captar la relatividad de conceptos tan asentados y diferenciados como son la realidad y la ficción para desenmascarar la artificiosidad de la primera, así como la veracidad de la segunda. La escritura que se enfoca hacia la divulgación de su construcción⁹ incentiva la creación de dudas sobre la seguridad de elementos adheridos a uno y otro nivel. El propósito es desenmascarar lo caótico y deforme de la realidad inmediata, en oposición a la mostrada tradicionalmente en textos literarios y cinematográficos, coherente y plana, en la que todo encaja y tiene sentido. Evidentemente, es la mente humana la que impone un cierto sentido, una cierta lectura, la que convierte eventos en hechos (Imhof 56). He aquí los atisbos de verdad(es) de las técnicas metafictivas, al no ocultar la artificiosidad de la literatura en su intento por ordenar y clasificar. Es el acto de escribir lo que impregna de sentido la realidad, y no al contrario. Por tanto, es la realidad ofrecida por la ficción la preferida por su claridad en propósitos (Imhof 74).

En la borrosa franja entre realidad y ficción, Kaufman y Jonze colocan delante de la cámara a individuos que existen en la dimensión real de la filmación de una

⁹ Hacia el análisis abierto de su culturalidad, de su invención humana.

película—Being John Malkovich--como John Malkovich (actor), Thomas Smith (primer ayudante de dirección) y Lance Acord (dirección de fotografía) junto a la presentación de Charlie Kaufman (guionista), esta vez interpretado por Nicolas Cage. Se crea en la película un nivel ontológico aún más borroso que en la literatura, al converger en la misma realidad personajes claramente reales con otros ficticios; no obstante, el celuloide consigue que todos compartan el mismo estatus: tanto Charlie-Cage como los demás son igualmente reales o ficticios. Spike Jonze declaraba en una entrevista con Spence D.: “it’s not for us to spell out where it is, what’s real and what’s not. It’s just about having the experience of watching the movie with those questions and not ruining it” (n. p.) Queda muy claro que la propuesta de Kaufman y Jonze no va encaminada a resolver, sino a crear más y más interrogantes.

La imagen se enmarca como texto que desconstruye la realidad plasmada como simulacro que ha borrado el original del que una vez partió. Natalia Skradol añade al listado sobre la evolución de la imagen según Baudrillard el paso de la creación de una realidad propia a través de la imagen, esto es, la realidad real queda descartada por su inutilidad frente a la acción de la imagen. En suma, la copia ha desbancado al original. Los referentes definitivamente se han perdido cuando Laroche-Cooper reivindica en varias ocasiones, refiriéndose a la próxima adaptación a la pantalla de su historia, “I think I should play me” (n. p.).

El papel que Donald juega en este laberinto es el del *alter ego* de Charlie como guionista comercial, sujeto a reglas y convenciones repetitivas que crean un orden ficticio—pero que funciona para su venta. En la esquizofrenia laboral en la que Kaufman se encuentra inmerso, Charlie representa su lado artístico, mientras que su hermano gemelo Donald encarna el negocio por el negocio abiertamente; él

mismo le declara a Charlie su admiración por ser un artista, esto es, por pertenecer a otro nivel.¹⁰

Existe un buen motivo para la inserción de la escena del *set* en Being John Malkovich en la que se divisan innumerables John Malkovichs, y es para tratar la multiplicidad de identidades que poseemos. En realidad, la escena no es una reproducción sino una invención expresa, ya que se trata de la filmación casera de un descanso de rodaje en el que no se aprecian los trucos digitales y de maquillaje para lograr que todos los actores disfrazados parezcan clones de John Malkovich. A su vez, el actor supuestamente original¹¹ se muestra dando órdenes a sus dobles caracterizado de mujer, por lo que de alguna manera el original se torna copia, indiscernible en el mar de sí mismos. En este sentido, se puede relacionar esto con la labor de Godard en todas sus películas, según Youssef Ishaghpour: las citas se sacan de su contexto original, el cual es reemplazado por uno nuevo. Con esto se logra un significado cargado de resonancias: “a spark struck from the impact between discontinuous and heterogeneous elements that, on one level, of what might be called collage, retain their heterogeneity and independence, while entering into relation with the other elements through montage” (Godard 42). Se crean así ecos que conectan con una multiplicidad de referentes y, consecuentemente, de significados.

Por un lado, tenemos a Charlie intentando escribir un guión que se salga de los cánones que tanto detesta; su propósito es el de conseguir una adaptación fiel a The Orchid Thief, propósito que se convierte en obsesión estéril:

CHARLIE. I wanna remain true to that, you know. I wanna let the movie

¹⁰ Ejemplo de ello es que Charlie utilice una máquina de escribir—lo cual denota elaboración artesanal—frente al ordenador portátil de Donald—lo cual denota elaboración industrial (Diehl 99).

¹¹ Para lo cual se debe ver Being John Malkovich como intertexto.

exist rather than being artificially plotted.

VALERIE. Great. I guess I'm not exactly sure what that means.

CHARLIE. I guess I don't know what that means either. I just don't wanna ruin it by making a Hollywood thing. (Adaptation n. p.)

La frustración proviene de la necesidad de crear algo original cuando, en la práctica, acudimos a las copias incluso para evolucionar. Así, el problema de Charlie es que la novela no contiene un argumento del que sustraer acción unificada, pero, al mismo tiempo, él desea evitar construir un cliché gigantesco del que florezca una adaptación comercial más que no respete la idiosincrasia del libro. Para él, su esfuerzo va en la dirección de un reflejo de la vida rutinaria que él lleva (o que cree llevar): "The book isn't like that. Life isn't like that"

(Adaptation n. p.). Por otro lado, queda patente de alguna manera la tosquedad con la que se trata el ambiente mercenario entre escritores de Hollywood, en oposición a la admiración que se despliega por la libertad de movimientos y seriedad con la que los escritores de Nueva York trabajan. He aquí uno de tantos tópicos que se exponen en la película, ya sea intencionada o inintencionadamente: Costa Este /Costa Oeste. No será éste el único tópico a lo largo del metraje.

En medio del caos cerebral del que Charlie lucha por salir, su actividad recurrente es la lectura física del libro de Orlean. En verdad, en esto se resume una adaptación, en una lectura. Las palabras inscritas en la cadena discursiva del texto escrito¹² dan pie a la narración por voz de Meryl Streep,¹³ que narra sus aventuras con el botánico John Laroche mientras reflexiona sobre su propia existencia. Así, en varios de los insertos acerca de Orlean-Streep y Laroche-Cooper, Jonze

¹² Filmadas una y otra vez acompañadas de notas y subrayadas en fluorescente.

¹³ Celestino Deleyto indica que el guión recurre a dos narradores en voz en *off* (Charlie y Susan), con lo que contradice las indicaciones de los manuales de escritura cinematográfica de hoy en día ("Me" 243).

organiza un desfile de orquídeas filmadas de tal manera que recuerdan a animales, humanos o incluso genitales. Es ésta la belleza de la que el personaje Charlie habla, pero no es consciente de que capturar ese momento no rellena la hora y media indispensable por la que el público paga su entrada.

Orlean desea hallar al Otro en esta búsqueda que emprende tan alejada de su *modus vivendi*, de ahí que le obsesione compartir el entusiasmo de Laroche, sentimiento que ella desconoce. Aparece en una cena de amigos con aspecto de intelectuales en su piso de Nueva York a su vuelta, girando la conversación sobre las anécdotas que un personaje tan peculiar como Laroche—sin dientes posteriores—produce. No obstante, Susan desaparece de la reunión, escondiéndose de su entorno en el cuarto de baño para ocultar su desdicha existencial. La desgana que Susan siente está muy relacionada con la apatía de otros personajes como los retratados en Trainspotting o Crash, que buscan soluciones fuera de la ley tratando de encontrar nuevas experiencias. En la película, Susan sí logra ver una orquídea fantasma de primera mano, pero la experiencia tan ansiada no le trae ilusión por la vida sino que resulta un desengaño que desmorona toda la construcción que había elaborado sobre la vida de Laroche. Su búsqueda, por tanto, ha resultado infructuosa. Sin embargo, es cierto que Susan inicia una adaptación, una nueva fase en su vida, lo que está en conexión con la breve aparición de Darwin (aplicable tanto a las flores como a los seres humanos en su teoría de *the survival of the fittest*).¹⁴

La labor de Charlie también consiste en la búsqueda del Otro, en este caso, la autora de la novela. Charlie tiene en Susan la noción clásica de autor, hecho que le

¹⁴ Dato metafictivo al más puro estilo de Borges es el audiolibro de Darwin que aparece en la guantera de la furgoneta de Laroche, cuyo título es The Writings of Charles Darwin, as Read by Brian O'Kelley. Tal audiolibro no se ha publicado, es más, Brian O'Kelley es el ayudante de dirección en Adaptation.

hace elevar el estatus de ella hasta el punto de no poder producir. En vez de esto, Charlie sigue tímidamente sus pasos de modo metafórico pero también literal. Por ejemplo, asiste a una exposición de orquídeas para inspirarse, reproduciendo un párrafo del libro sobre la descripción de distintas clases de orquídeas y aplicándolo a diversos tipos de mujeres. De modo literal, Charlie intenta varias veces conocerla, pero siente demasiada impotencia hacia la fuente original de significado como para establecer contacto directo: todo esto, hasta el tercer acto.

Este miedo a conocer a la escritora de carne y hueso no impide que Charlie debata en numerosos monólogos interiores sobre la misma cuestión que Susan en la novela: quién es él y por qué no es otra persona, es decir, la cuestión de la identidad. Por el contrario, esto no es perceptible para Charlie al principio, pues desea conservar la noción abstracta de autora para ella; debido a esto, tiene fantasías sexuales con ella y su retrato en la contraportada interior de la novela le habla y dirige miradas tiernas, como si de su musa se tratase. Es su voz la que le susurra qué camino tomar en el trabajo: “The one thing you passionately care about” (*Adaptation* n. p.). Estas escenas podrían interpretarse como una alegoría de la labor del adaptador al surgir su trabajo del ilusorio diálogo entre el texto original y el nuevo (Diehl 101).

El mejor método de adaptación que Charlie encuentra es la metaficción, esto es, escribir sobre sí mismo durante el acto de creación. La pasión de Charlie es el cine, pero en su resolución no encuentra originalidad, sino una excesiva acumulación de clichés, acabando en parodias de sí mismos. Para empezar, Charlie se define como un cliché andante, luego para el guión no puede sino parodiar la grandeza de otros, como la clásica indicación del tiempo transcurrido por medio de un rótulo: “Hollywood, CA. Four billion and forty years earlier”

(*Adaptation* n. p.). Charlie convierte el escenario más recurrente del cine en testigo del paso del tiempo al nivel máximo, es decir, del retroceso al *Big Bang*: el cliché de los subtítulos “x años atrás” y “x años después” se ridiculiza hasta no quedar nada de él con motivo de la exposición de la evolución. Ahí acaba su intento, algo que ya se intuía al principio de la película con un fundido en negro¹⁵ seguido del soliloquio de Charlie haciéndose preguntas retóricas acerca de su naturaleza como individuo y como escritor: “Do I have an original thought in my head?” (*Adaptation* n. p.). Con esto, Kaufman desconstruye la noción de originalidad al poner estas palabras en boca de un creador de palabras e imágenes que ha sido contratado para idear una estructura nueva en un texto ya existente. A la conclusión a la que este soliloquio nos puede hacer llegar es a que la adaptación necesita elaborar un nuevo texto que constata una evolución, o éste muere irremediablemente. Sin embargo, prevalece la idea de que la cultura no se crea, sino que se reproduce con menores o mayores variaciones.

Es cierto que Charlie pretende renunciar a las convenciones de estructura y género a las que el cine comercial nos tiene acostumbrados para así lograr una película más verosímil, acorde con la complejidad de la sociedad en la que vivimos. No obstante, Charlie deberá doblegarse ante la evidencia para lograr su adaptación—la de la novela, su vida y la de la industria, palabra que éste evita al referirse al negocio de hacer películas. Lo mismo se aplica al personaje de Charlie, que en principio representa al intelectual bohemio que vive al margen de la sociedad (es decir, de sus convenciones) pero que lucha en su interior por conseguir los mismos objetivos que casi todos los personajes cinematográficos: “He wants to write a screenplay in which none of the characters resolve anything,

¹⁵ En otras palabras, el caos más absoluto o las tinieblas del bloqueo mental.

yet he desperately desires resolution in his own life and is a character (essentially the only character) in his own screenplay” (Kirby n. p.). Charlie desea que sus relaciones interpersonales se establezcan como ordenadas, esto es, racionales y comprensibles a todos los niveles.

Por otro lado, está Donald, que trabaja en la extenuación de fórmulas sin lógica en pos de productos que recuerden a otros exitosos. Cliché tras cliché, Donald construye un guión con posibilidades mercantiles a pesar de que ha ultrajado los principios de su idolatrado hermano gemelo para escribir un buen guión: “crime and sex, guns or car chases, you know, or characters, you know, learning profound life lessons or growing, or coming to like each other, or overcoming obstacles to succeed in the end” (Adaptation n. p.). Su nacimiento no es biológico, sino lingüístico en el más estricto sentido literal de la palabra, como explica Spence D.:

Donald first came to light in the production notes for Malkovich, being the catalyst attributed to Kaufman and Jonze meeting and eventually becoming collaborators (the story goes that Charlie mailed his Malkovich script to Donald who was serving in the Gulf War. Donald shared the script with his fellow soldiers, one of whom happened to be a pal of Spike Jonze and conversely told Jonze about the script). (n. p.)

Para mofarse de su personaje, Kaufman diseña a un Donald que en las ocasiones iniciales aparece en pantalla arrastrándose por el suelo, casi viviendo en esa postura, mientras hace preguntas a su hermano, el guionista consagrado, acerca de la escritura para cine, preguntas que provienen de un novato que desconoce los entresijos del caos de la mente durante el proceso creativo. Charlie encuentra estúpida cada una de sus preguntas, pero cuando sus propios recursos no llegan a

ninguna parte acepta el consejo de asistir al seminario de Robert McKee (tomado de la realidad), desesperado por lograr ideas, aunque la acción suponga la negación de sus principios como artista: nadie debe decirte—mucho menos, enseñarte a—cómo escribir.

Estos seminarios que conduce McKee son, en nuestra realidad y en la de la película, bastante exitosos, y la tónica de las clases ficticias son un calco de las reales: McKee se mueve de un lado a otro de un escenario con un micrófono en la mano durante unas diez horas de movimiento físico. A este oráculo Charlie se dirige en dos ocasiones: en la primera, éste expone el dilema de contar una historia en la que, aparte de la rutina diaria de la típica clase media, esencialmente no ocurre nada, justo reflejo de la vida.¹⁶ La respuesta de McKee es muy significativa en tanto que defiende que el cine (la ficción) es un reflejo de la vida (la realidad), puesto que para él cada día suceden millones de cosas ... no en la de Charlie, para quien el cine debe reflejar personajes pasivos como él mismo. En la segunda ocasión, Charlie lee el libro a McKee fuera del escenario para saber su opinión. La respuesta de McKee es clara y directa ante la evidente diferencia entre la típica novela cuyos derechos se venden para su adaptación y The Orchid Thief: “There´s no story. OK. Make one up” (Adaptation n. p.). Vuelta a lo básico, la estructura debe basarse en un argumento de acción dramática.

Con las declaraciones de McKee y los comentarios de los ejecutivos sobre The 3, el guión de Donald, el hermano gemelo, toma control de la película como exponente (por muy denostado que esté: es el típico seductor sin sentimientos ni cerebro) del *mainstream* hollywoodense del que hace falta tomar algunos

¹⁶ La suya, claro, en la que el miedo al fracaso le impide tomar decisiones y llevarlas a cabo.

elementos para lograr cierta lógica y no sólo un disparate (caos), por muy inspirado que esté. Su acción da unidad al acto tercero.

Donald no respeta la autoridad de Orlean sobre el texto, de ahí que se acerque a su oficina a entrevistarla y le haga preguntas personales sobre su relación con el personaje que retrataba en la novela. En este sentido, Donald aplica los principios de la teoría de la muerte del autor. Tras un breve encuentro entre Donald (identificado como Charlie) y Susan en el que aquél desconfía e incluso echa por tierra las declaraciones de la novelista, la decisión del guionista al mando es desarrollar una historia de amor adúltera entre ellos. Karen Diehl apunta que es su método de escritura el que se impone en la narrativa de la película (101).

Como inicio, Laroche se descubre, para asombro del espectador y de Susan, como una víctima de un accidente de tráfico con el trauma de ir conduciendo el coche en el que murieron tres de sus seres queridos; esto provoca una profunda concatenación causa-efecto de la que se deduce que la naturaleza de la obsesión por las orquídeas no responde al poder sino a la evasión. Incluso su aspecto desaliñado se justifica al carecer de importancia tras haber vivido semejante circunstancia, incluso la falta de dientes cambia de tono ya que los perdió en el accidente; esto ya no es parte de la caracterización de un personaje bufonesco, sino la de un individuo que no ha superado un trauma psicológico.

Es evidente el cambio de estructura cuando Susan logra ver una orquídea fantasma, a diferencia de la novela. Este hecho es mucho más relevante si se ha leído la novela, pues ésta se sustentaba en el conocimiento siempre incompleto de los demás, del Otro. Nada cumple nuestras expectativas, tampoco nuestros propósitos más firmes. Por el contrario, vagamos de una idea a otra que dé sentido a nuestras vidas; es así como se intuye que Laroche pase de las orquídeas a

internet radicalmente, sustituyendo una obsesión por otra, una vez la anterior se ha exprimido. En el caso de la película, el hallazgo de esta orquídea en medio de la ciénaga hace ver a Susan dos cosas: por un lado, la orquídea fantasma es una flor más para ella, sólo un elemento decorativo; por otro lado, Laroche empieza a despertar cierta atracción sexual en ella. En definitiva, esto supone la puesta en escena de una de las convenciones que Charlie tanto ansiaba evitar.

El devenir posterior a la entrevista entre Donald y Susan viene marcado por la desconstrucción, hecho precedido por el título que Charlie había propuesto a Donald para un *serial killer*: The Deconstructionist. Así, todo lo construido por Charlie se desmoronará y será devorado por el planteamiento de Donald, quedando edificado el reverso de la propuesta inicial, sin posibilidad alguna de que el espectador saque sus propias conclusiones. La nueva propuesta consiste en la acumulación desmesurada de tópicos provenientes del *thriller* más comercial para transmitir un vacío absoluto, un cambio de registro tan brutal, que para el espectador resulta obvio que está viendo otra película. Así, el negocio del invernadero de orquídeas esconde una fábrica clandestina de droga del polvo del tallo de las flores, con el que los indios, Laroche y Susan se colocan esnifándola. Por otro lado, la obsesión de Laroche al pasar de las orquídeas a internet se relaciona ahora con una página porno en la que aparece el rostro de Susan, lo que impulsa definitivamente a Donald y Charlie a seguirla en su viaje a Miami. De este modo, tenemos al guionista persiguiendo a la *scriptora* en tiempo y espacio¹⁷ para luego ser testigos de lo opuesto, es decir, la *scriptora* persigue al guionista para matarlo al descubrir un aspecto de su vida privada que no desea que se haga público. Metafóricamente, Susan se destaparía como aspirante al título de autora,

¹⁷ Primero, por medio de los escenarios elegidos durante el proceso de creación de la novela; más tarde, siguiéndola desde un coche a distancia corta, como si de un policía vigilando a un sospechoso se tratara.

de ahí su deseo de acabar con el nuevo texto, aunque siempre queda el resquicio de un Kaufman sardónico que desea reírse del egocentrismo de los periodistas neoyorquinos.

La persecución se realiza en coche en medio de la noche (nuevo cliché introducido por Donald) tras escapar Charlie de las garras de Susan y John gracias a la acción valiente de su hermano (nuevo cliché, el del portazo que deja abatido al enemigo por sorpresa). El temido diálogo repentino sobre compenetración y superación se da entre los hermanos escondidos en medio de una ciénaga cuando Charlie aprende de su hermano una valiosa lección: no importa lo que los demás sientan por ti, sino lo que tú sientas por ellos, no el objeto del amor sino el amor en sí irrepitible. Con la lección aprendida a toda prisa, disparan a Donald en la huida, y aunque logran arrancar el coche aparece una camioneta *deus ex machina* (recurso que debía evitarse a toda costa) con la que chocan, por lo que Donald sale despedido al no llevar el cinturón de seguridad abrochado. Era de esperar que la personificación del ala más comercial de Hollywood muriera víctima de uno de sus clichés, probablemente en venganza por la desconstrucción del texto inicial de Charlie. La reconciliación y unión final con su hermano llega con el ánimo que Charlie desea infundir en un Donald moribundo cantándole la canción “Happy Together,” que simboliza el final feliz de las comedias románticas como reivindicación de la pareja.

Donald no es el único fallecido en circunstancias violentas por un *deus ex machina*, y es que a John le ataca un cocodrilo en la ciénaga cuando tenía acorralado a Charlie. Después de este clímax queda Susan desecha en lágrimas por la pérdida de su amado, al tiempo que Charlie le devuelve sus imprecaciones como señal de su superación personal. Tras esta escala *in crescendo* de tópicos,

llega al final—tras la resolución de la acción--el momento cumbre de toda película, el beso a la chica con declaración incluida. En resumen, la historia de Charlie ha sido desconstruida por Donald para lograr el equilibrio necesario entre arte y ensayo y reproducción mecánica. La muerte de Donald ha posibilitado que Charlie asuma esa parte de la que renegaba, por lo que a partir de ahora no tendrá conflictos a la hora de crear nuevos guiones.

Por último, tenemos a la autora del texto en el que se basa la película convertida en personaje e interpretada por una famosa actriz, Meryl Streep, con lo que se está desplazando la persona de la periodista por la de la actriz. Es más, los devaneos amorosos de la Orlean cinematográfica (inventados por Kaufman) resultan centrales para el desarrollo de la película.¹⁸ Ridiculizada su relevancia en The Orchid Thief, la autora de la narración se plantea como títere del propio texto, ejemplificando—una vez más—la muerte del autor. John Docker desarrolla este punto tomando como muestra a otra estrella del celuloide durante varias décadas, Jane Fonda:

How can one watch a movie with Jane Fonda in it without being aware that one is responding to the character she is playing (say, Bree in Klute), *and* that this is Jane Fonda playing a character? Audiences in watching film or TV are responding to that film or TV show's imaginative world: not everyday reality but a world they recognise from their knowledge of forms and genres (comedy, musicals, detective, western, crime, horror, mystery, spy, and so on). That is, popular audiences know they're watching art because such art is as convention-laden, as intertextual, as any so-called authentic or autonomous art. (66-67)

¹⁸ En esta vuelta de tuerca de Sei personaggi in cerca d'autore (1921).

Lo mismo se aplica a la elección de Meryl Streep al formar parte su rostro del recuerdo de varias generaciones: Joanna en Kramer vs. Kramer (1979), Sarah/Anna en The French Lieutenant's Woman (1981), Sophie en Sophie's Choice (1982), Karen en Silkwood (1983) y Out of Africa (1985), Francesca en The Bridges of Madison County (1995). Es imposible no aludir a alguno de sus otros personajes al contemplarla, con el paso de los años, en Adaptation. Con este recurso, se enfatiza la noción de artefacto, de constructo cultural, a medida que se visiona la película.

En resumen, Adaptation demuestra sobrepasar la creatividad de The Orchid Thief con creces por medio de un planteamiento de manual del Postmodernismo; la apuesta por la metaficción más descabellada es la única salida que se encontró para plasmar el texto literario, aunque sólo sea para expresar la impotencia y frustración del acto. De este modo, se justifica la posición final de este apartado, pues plasma abiertamente la cuestión de la adaptación sin debates ni teorías desorientativas. Al mismo tiempo, The Orchid Thief realizaba una versión muy particular de la Historia de Florida, con lo que conecta con el capítulo dedicado al postcolonialismo. Así, se forma una concepción cíclica de la teoría postmoderna aplicada en cine y literatura.

CONCLUSIONES

La novela postmoderna se ha ensalzado en el ambiente académico por su preocupación por la metalingüística, pero al mismo tiempo esta característica se ha visto como una barrera infranqueable a la hora de traspasarla a la gran pantalla. Por muy denostada que esté esta práctica de la traducción audiovisual de este tipo de novela, lo cierto es que se suceden los ejemplos a lo largo de décadas desde los años setenta hasta nuestros días.

Debido a su particular retrato del caos cotidiano, la novela postmoderna—en todas sus variantes—ha cosechado infundadamente la fama de ser inadaptable por ceñirse demasiado al lenguaje. Todo se torna relativo, subjetivo de ser apoyado por algún punto de vista en medio del caos en el que se ha transformado la visión del universo: el cosmos, en tanto universo ordenado, no existe.

Lo único que poseemos, según este planteamiento, son mapas aproximativos que nos orientan un poco, nunca el terreno mismo. No obstante, sí que parece existir una ruptura del Postmodernismo con el Modernismo por el planteamiento discontinuo y fragmentario que se ofrece del mundo, además de darse una reacción a postulados modernistas, como la búsqueda en el pasado de patrones con los que explicar el mundo, la innovación a través de la experimentación estilística, o su adhesión a la minoría intelectual. Pero, aún así, en esto no estarán de acuerdo todos. Es por esto que Brian McHale incide en que el Postmodernismo como concepto consensuado con características sobradamente reconocibles no existe.

Si la adaptación de la novela postmoderna ha experimentado un gran avance que llega a la perfección, decididamente ha influido en ello el asentamiento de factores que se predecían en la década de los sesenta y setenta: éstos se podrían

resumir en que la realidad empírica ya no posee la credibilidad de antaño porque nada se da por sentado. Lo percibido a nuestro alrededor se ha alterado de tal modo, que cada vez parece más irreal, más fictivo, al tiempo que lo que se ha considerado mentira, irrealidad, adquiere más y más verosimilitud como realidad factible. Ejemplo ya clásico es la secuencia de atentados televisados del 11 de Septiembre de 2001 en Nueva York, en el que millones de telespectadores creían haber vivido aquello anteriormente con las películas de desastres.

Asimismo, es de destacar el énfasis en la imposibilidad de obtener control absoluto, de alcanzar un orden perfecto. Paradójicamente, cuanta más racionalidad se intenta imponer a través del discurso científico, más se resquebraja este planteamiento al ponerse al descubierto las zonas sin sentido. Para Brooke-Rose, los sistemas de que disponemos para reproducir significado no funcionan, pues ni crean soluciones que no conlleven más problemas, ni ofrecen una explicación que englobe toda la realidad (6).

Para definir el arte prototipo de la época postmoderna, Fredric Jameson formuló una serie de características relacionadas con lo transitorio, lo cambiante, lo superficial, lo conservador y lo nostálgico. A las conocidas afirmaciones de Jameson podría contestarse con la denuncia de censura de libertad de expresión emitida por Lolo Rico, directora del programa de televisión postmoderno por excelencia en España, La bola de cristal (1984-88):

Enseñar a aprender es todo un objetivo para colegios e institutos incluso en la universidad porque, llevándolo a la intención última, enseñar a aprender es lo que hace cualquier sistema de enseñanza y todos enseñan con el propósito de que se aprenda aquello y sólo aquello, y con arreglo y sólo con arreglo a la voluntad de quien enseña. Todo bien manipulado para que lo

que se aprende conduzca a los individuos a integrarse plenamente en una sociedad, en una economía y en una política exacta y precisa, políticamente correcta como se dice ahora, dentro de un pensamiento único como también se ha dado en decir últimamente. (197)

Así es como se ha construido el sistema social, seleccionando ciertos elementos con aspectos conexos entre sí y desechando el resto. El problema viene cuando esas incoherencias se rebelan ante la represión, y reclaman su derecho a conformar historias cuyo último propósito es lograr la libertad del individuo a través del juicio crítico. Es precisamente la filosofía de una de las últimas secciones de La bola de cristal, “Desenseñar a desaprender,” que planteaba la irreverencia como manera de romper con una dictadura ideológica:¹

Con arreglo al pasado de los otros, al dictado por ellos, se nos obligaba a partir de verdades impuestas para ser y actuar con arreglo a creencias que podían ser o no ser las nuestras. . . . Yo pensaba entonces como ahora que había que desaprender lo aprendido—insisto, no olvidarlo sino desaprenderlo—y para conseguirlo era necesario olvidar—y ahora sí digo que había que olvidarlo—lo que nos habían enseñado y nosotros desaprender por enseñar. (197)

Se enfatizaba el derecho del espectador a juzgar de manera crítica, a reflexionar para así no caer en la pasividad. Esta forma de pensar puede englobarse dentro del postestructuralismo, que plantea que el significado es una entidad inestable, y que no existe oposición entre término positivo y negativo sino una sucesión de significantes que remiten a otros significantes, al tiempo que el significado aparece sólo provisionalmente. Esto quiere decir que los significados quedan en

¹ En su caso, la del período de Franco, mucho más difícil de abolir que la política.

un segundo plano por encontrarse en constante lucha unos con otros, produciéndose retrasos en la identificación del significado hasta el punto de no poder identificarse éste a ciencia cierta.

Las connotaciones de “nostalgia” para Jameson están vinculadas con el conservadurismo y el anhelo por el pasado, justo lo contrario de lo que esta tesis ha argumentado: el Postmodernismo cuestiona la veracidad de toda base, incluida la propia. No es anhelo lo que se siente por el pasado, sino una necesidad profunda de desempolvar lugares y momentos desconocidos por la mayoría hasta el momento. Así, se prefieren las historias mínimas a la Historia máxima.

La conexión que en esta tesis se realiza entre Literatura y Cine postmodernos a través de la adaptación parte de la base de que, en términos artísticos, la Literatura degustó el Postmodernismo bastante antes que el Cine, de ahí que el concepto de Postmodernismo esté mucho más desarrollado para la novela. No obstante, hoy en día crece el número de teóricos que ilustran sus argumentos con películas: el caso de The Matrix es bien claro,² o el de Memento (2000), cuyas similitudes con la novela Time's Arrow (1991) son evidentes,³ pero cuya recurrencia en análisis asegura una mayor proyección e incluso atractivo. Una película se visiona en dos horas más o menos, mientras que la novela suele leerse con varias interrupciones de por medio, además del hecho de que hoy en día internet hace que todos tengamos mucho mayor acceso a una película que a un libro. Por el contrario, el concepto de película postmoderna parece que se limitara al aspecto del pastiche⁴ como si sólo se quisiera tratar la característica de superficialidad. He ahí el aporte

² Philosophers Explore The Matrix (2005) y The Matrix in Theory (2006) dan buena cuenta de este fenómeno.

³ Las dos emplean una estructura que juega y posterga el significado una y otra vez al partir del final al principio, como si fuera una cinta de vídeo rebobinada (caso de Time's Arrow) o un DVD en el que se seleccionan las escenas en orden inverso (caso de Memento).

⁴ Recurrentes son los ejemplos de Pulp Fiction (1994) y Moulin Rouge! (2001) para describir una película postmoderna, pero no se indaga más allá.

enriquecedor de la Literatura al abrir el campo de estudios con su concepto mucho más diverso de lo postmoderno.

La tendencia de teóricos literarios y filosóficos a utilizar cine está aumentando el interés por el Postmodernismo al hacer una película de gancho—como el caso de la página web www.film-philosophy.com--, con lo que se produce un avance notable en la consideración artística del Cine al emplearse las mismas teorías para el análisis de ambas disciplinas. Sin duda, la acción equiparadora entre disciplinas y géneros artísticos considerados de mayor o menor importancia ha sido fundamental para el enriquecimiento teórico del Cine.

La evolución de la teoría de la adaptación es una buena muestra de todo esto, pues se ha pasado de discutir una y otra vez cómo juzgar la fidelidad de la película con respecto a la novela, a cuestionarse la labor del adaptador como un sistema cerrado, apreciarse el tono personal de una adaptación e incluso incentivar la supresión del término para dedicar los esfuerzos críticos únicamente a la película. Sin llegar a este extremo, esta tesis ha puesto en práctica los postulados de James Naremore y otros similares pues se han comparado los contextos, propósitos y resultados de novela y película. Como sugiere Dudley Andrew, cuestiones más originales surgen cuando nos preguntamos de qué manera es útil la adaptación para el cine, o por qué demanda el lenguaje cinematográfico los modelos literarios (35). Y es que las películas se analizan como textos ya que constituyen discursos narrativos que responden a causas y propósitos concretos (37).

Entre las propuestas más atractivas destaca la idea de que el Arte no se encuentra sólo en la torre de marfil de lo puramente artístico, de la minoría siempre, sino que el campo de estudio se ha adentrado en la zona más comercial del cine hollywoodense, con tendencia a autodenominarse de entretenimiento para

ocultar designios menos altruistas e inocuos. Es muy acertada la observación de Naremore de que es necesario remodelar la definición de “adaptación” para así poder incluir como factores decisivos aquellos relacionados con el marketing (10).

Este nuevo planteamiento de la base de la adaptación tiene mucho que ver con la sociedad de la información en la que vivimos, tan dada a promulgar la intertextualidad de libros, películas, artículos científicos, académicos y periodísticos, programas y documentales de televisión. Como indica Naremore, el trasvase no va únicamente de libro a película, sino que a partir de ésta existen muchas otras posibilidades de expansión como musicales, *remakes*, o nuevamente novelas (como el caso de los guiones novelizados) (13). Se convertiría la materia, pues, en estudio del reciclaje:

The study of adaptation needs to be joined with the study of recycling, remaking, and every other form of retelling in the age of mechanical reproduction and electronic communication. By this means, adaptation will become part of a general theory of repetition, and adaptation study will move from the margins to the center of contemporary media studies. (15)

Un nombre clave aquí es el de Walter Benjamin y su artículo “The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction,”⁵ según el cual el arte contemporáneo queda sumergido en una retahíla de copias tan verosímiles que dejan a un lado el original por cuestionarse el concepto tan asentado de autenticidad. Con este efecto tan devastador de la tecnología se pretende poner en tela de juicio la posición estancada de la teoría y práctica de la adaptación dentro del área más controvertida de los departamentos de literatura; no es éste el lugar tan poco

⁵ Mencionado en varias ocasiones a lo largo de la tesis.

considerado que le corresponde, sino uno donde se le preste toda la atención, es decir, como parte de los *Media Studies*.

La fórmula definitiva del concepto de adaptación—por el momento—se entendería como “a kind of multileveled negotiation of intertexts” (Stam 67). Por tanto, la clave está en que ambos textos poseen referentes comunes y/o independientes; la nueva misión está en identificarlos y justificarlos dentro de un contexto particular, cuáles se borran y cuáles se seleccionan para su explotación. En resumidas cuentas, la cultura de la que procede el texto explica los efectos del discurso. Muchas lecturas son posibles, ya que cada lector posee un cúmulo de experiencias y creencias únicas, las cuales se alinean dentro de una ideología.

La estructura de la tesis resultó ser la más adecuada para poner en práctica diversas teorías postmodernas, viéndose de este modo que el Cine es tan capaz de exponerlas como la Literatura. Todo depende de los intereses creados, como en el capítulo dedicado al postcolonialismo, donde a The Remains of the Day no se buscaron equivalentes ni surgieron otros rasgos postmodernos, sino que se potenció una historia de amor truncada con un marcado tono academicista, esto es, canónico. Así, a cada análisis de una novela le ha seguido un apartado dedicado a su adaptación, aunque lo cierto es que se puede leer en sentido inverso igualmente. Por otra parte, las conexiones no se reducen a los apartados de cada capítulo, sino que cada bloque se encuentra intercomunicado con el siguiente; es más, los puntos en común sobrepasan las uniones diseñadas para ir más allá. Por ejemplo, Felicia's Journey podía haberse interpretado como texto postcolonial, la novela Crash tiene un gran potencial metafictivo.

Todas las novelas trataban una versión del Otro, ésta ha sido la unidad temática de la parte literaria de esta tesis: en The Remains of the Day había un mayordomo

cuya voluntad se había erradicado por ofrecer así un mejor servicio como empleado, al punto de sacrificar su lado personal para llegar a la perfección de la profesionalidad pusilánime; en The English Patient todos los personajes se encuentran geográficamente fuera de su hogar e intentan recomponer sus identidades aislados de influencias externas; en Trainspotting hay un mosaico de actitudes contrarias a lo políticamente correcto promulgadas mayormente por marginados; en Wild at Heart se ofrece todo un muestrario de perfiles que se alejaban de lo visiblemente cotidiano; en Felicia's Journey ninguno de los dos protagonistas responde a los parámetros de sociedad moderna racional y civilizada; en Crash un grupo de disidentes se empeña en subvertir lo asumido como correcto; en The Orchid Thief aparecen historias y anécdotas insospechadas de personajes peculiares de Florida.

El objetivo de la tesis ha sido ver el uso que el Cine de los noventa y de principios del siglo XXI (esto es, el más reciente) ha hecho de esas novelas: como se ha podido comprobar, tanto el sector más conservador como el más progresista pueden utilizarlas, así como directores inmersos en el denominado cine postmoderno y otros más interesados en retratar novelas de Henry James y E. M. Forster. Sin duda, el factor clave en la pérdida del miedo al desafío se encuentra en la cultura contemporánea, caracterizada por el énfasis en los medios de comunicación como parte esencial de nuestras vidas, o el asentamiento del fenómeno de la inmigración del Tercer al Primer Mundo. En resumen, el Otro ya no se percibe como concepto literario con el que teorizar en artículos, sino que se ha integrado en nuestro discurso diario. Así, series como The X Files (1993-2002) han resultado muy exitosas precisamente por invalidar las versiones oficiales; la misma apuesta proponía Michael Moore en Fahrenheit 9/11 (2004), logrando más

credibilidad para algunos espectadores que las declaraciones del gobierno de Estados Unidos.⁶ Sea como fuere, el Cine parece encontrarse mucho más cómodo a la hora de tratar las cuestiones postmodernas hasta el punto de rechazarlas. Por muy en desacuerdo que se esté con la propuesta de la Merchant Ivory para la novela de Ishiguro, tal propuesta podría tomarse como ejemplo de desacralización de la literatura. En el polo opuesto se encuentra Adaptation, ejercicio metafictivo refrescante—por mucho que se hable de la frustración en esta película—acerca del trabajo creativo de un adaptador.⁷

Este estudio de las adaptaciones de la novela postmoderna realizadas a finales del siglo pasado y principios de éste ha pretendido demostrar los acuerdos y desacuerdos entre Literatura y Cine casi coetáneos mostrando la riqueza de ambos textos sin decantarse por la supremacía de ninguno de ellos, sino desplegando referentes y contextualizando adecuadamente para así valorar los resultados en cada caso. Con esta aportación se ha pretendido contribuir, si quiera mínimamente, a un sector tan poco estudiado como es el estudio de la adaptación de la novela postmoderna, tan esencial para poder lograr una comprensión más completa del individuo contemporáneo, con sus fobias y adicciones de última generación. Finalmente, este trabajo pretende hacer reflexionar acerca de la disponibilidad de medios creativos que el Cine ha conseguido reunir, tan válidos como los literarios, pues parece que se ha logrado una plena madurez de técnicas y recursos, a la vez que el público resulta mucho más receptivo.

⁶ Fahrenheit 9/11 ha sido un documental con gran recaudación. Los espectadores acudían a verlo esperando encontrar respuestas, algo de verdad, al tiempo que su claro posicionamiento político le abrió las puertas a una polémica Palma de Oro en Cannes.

⁷ Podría decirse que American Splendor (2003) ha seguido la estela metafictiva al adaptar al cine el cómic homónimo.

BIBLIOGRAFÍA IMPRESA

- Abrams, Tom. "El *thriller*." Taller de escritura para cine. Ed. Lorenzo Vilches. Barcelona: Gedisa, 1998. 245-91.
- Adams, Parveen. "Death Drive." The Films of David Cronenberg. Ed. Michael Grant. Westport: Praeger, 2000. 102-22.
- Adams, Tim. "Peter Panned." The Observer 7 Dec. 1997: 30.
- Adhikari, Madhumalati. "History and Story. Unconventional History in Michael Ondaatje's The English Patient and James A. Michener's Tales of the South Pacific." History and Theory. Issue 41 (December 2002): 43-55.
- Alemaný-Galway, Mary. A Postmodern Cinema. The Voice of the Other in Canadian Film. Lanham: Scarecrow Press, 2002.
- Alexander, Karen. "Black British Cinema in the 90s: Going Going Gone." British Cinema of the 90s. Ed. Robert Murphy. London: BFI, 2000. 109-14.
- Alfonso, Ricardo Miguel. "Introduction: Ethics and Contemporary Fiction." Powerless Fictions? Ethics, Cultural Critique, and American Fiction in the Age of Postmodernism. Ed. Ricardo Miguel Alfonso. Amsterdam: Rodopi, 1996.
- Allen, David W. The Fear of Looking or Scopophilic-Exhibitionistic Conflicts. Charlottesville: University Press of Virginia, 1974.
- Almagro Jiménez, Manuel. "Cartografías inestables: releyendo (desde el posmodernismo) lo re-escrito (desde el modernismo)." Stylistica 5 (1997-98): 61-83.
- Almagro, Manuel, Juan Carlos Hidalgo y Carolina Sánchez-Palencia. "The Queer, The Prosthetic Body, and the Cyborg: Nuevas anatomías para el nuevo milenio." (Trans)formaciones de las sexualidades y el género. Eds. Mercedes Bengoechea y Marisol Morales. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá,

2001. 23-42.

Anderson, Perry. The Origins of Postmodernity. London: Verso, 2002.

Andrew, Dudley. "Adaptation". Film Adaptation. Ed. James Naremore. London: Atholone Press, 2000. 28-37.

Annan, Gabriele. "On the High Wire." New York. Review of Books. 7 Dec. 1989: 3-4.

Annesley, James. "Commodification, Violence and the Body: A Reading of Some Recent American Fictions." American Bodies. Cultural Histories of the Physique. Ed. Tim Armstrong. Sheffield: Academic Press, 1996. 142-51.

Ansen, David. "An Onlocker at the Feast." Newsweek 30 Oct.1989: 76.

Anzaldúa, Gloria E. Preface. "(Un)natural Bridges, (Un)safe Spaces." This Bridge We Call Home. Radical Visions for Transformation. Eds. Gloria E. Anzaldúa and Analouise Keating. New York: Routledge, 2002. 1-5.

Apter, Emily. "On Translation in a Global Market." Public Culture 13. 1 (2001): 1-12.

Aragay, Mireia. "Reflection to Refraction: Adaptation Studies Then and Now." Books in Motion. Adaptation, Intertextuality, Authorship. Ed. Mireia Aragay. Amsterdam: Rodopi, 2005. 11-34.

Arlidge, John. "Return of the Angry Young Men." The Observer 23 June 1996: 14.

Arnheim, Rudolf. El cine como arte. Barcelona: Paidós, 1996.

Ashcroft, Bill, Gareth Griffiths, and Helen Tiffin. The Empire Writes Back. Theory and Practice in Post-colonial Literatures. London: Routledge, 1991.

Astruc, Alexandre. "The Birth of a New Avant-Garde: La Caméra-Style." The New Wave. Ed. Peter Graham. New York: Doubleday & Company Inc., 1968.

17-23.

- Atkinson, Rob. "How the Butler was Made to Do it: The Perverted Professionalism of The Remains of the Day." The Yale Law Journal. 105. 1 (1995): 177-220.
- Aumont, Jacques. Estética del cine: espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje. Barcelona: Paidós, 1996.
- Auster, Paul. City of Glass. The New York Trilogy. London: Penguin, 1990.
- Ayala, Francisco. El escritor y el cine. Madrid: Cátedra, 1996.
- Azorín. El cinematógrafo: artículos sobre cine y guiones de películas (1921-1964). Valencia: Pre-Textos, 1995.
- Balázs, Béla. "Art Form and Material." Film and/as Literature. Ed. John Harrington. Englewood Cliffs: Prentice Hall, 1977. 6-12.
- . El film: evolución y esencia de un arte nuevo. Barcelona: Gustavo Gili, 1978.
- Ballard, J.G. Crash. London: Vintage, 2004.
- Badley, Linda. Film, Horror, and the Body Fantastic. Westport: Greenwood Press, 1995.
- Bahr, David. "After Trainspotting, a Truer, Darker Comic Vision." New York Times. 15 Aug 1999: 2.25.
- Barrow, G. W. S. Kingship and Unity. Scotland 1000-1306. Edinburgh: Edinburgh UP, 2003.
- Barsamian, David, and Edward W. Said. Culture and Resistance. Conversations with Edward W. Said. London: Pluto Press, 2003.
- Barth, John. Textos sobre el postmodernismo. (Texto bilingüe). León: U de León, 2000.
- Barthes, Roland. "From Work to Text". Modern Literary Theory: A Reader. Eds.

- Philip Rice and Patricia Waugh. London: Arnold, 1989. 166-72.
- . Image-Music-Text. Trans. Stephen Heath. London: Fontana Press, 1977.
- . "To Write: An Intransitive Verb?" Modern Literary Theory: A Reader. Eds. Philip Rice and Patricia Waugh. London: Arnold, 1996. 42-51.
- Baudrillard, Jean. "Objects, Images, and the Possibilities of Aesthetic Illusion." Jean Baudrillard, Art and Artefact. Ed. Nicholas Zurbrugg. London: SAGE Publications, 1997. 7-18.
- . Simulacra and Simulation. Trans. Sheila Faria Glaser. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1994.
- . Simulations. Trans. Paul Foss, Paul Patton and Philip Beitchman. New York: Foreign Accents, 1983.
- . The Consumer Society. Myths and Structures. London: SAGE, 1998.
- . The Ecstasy of Communication. Trans. Bernard & Caroline Schutze. New York: Foreign Agents, 1988.
- . The Gulf War did not Take Place. Trans. Paul Patton. Bloomington: Indiana UP, 1991.
- . "The Murder of the Sign." Consumption in an Age of Information. Eds. Sande Cohen and R. L. Rutsky. 9-17.
- Bawden, Liz-Anne, ed. The Oxford Companion to Film. Oxford: Oxford UP, 1976.
- Bazin, André. "Adaptation, or the Cinema as Digest." Film Adaptation. Ed. James Naremore. Trans. Alain Piette and Bert Cardillo. London: Atholone Press, 2000. 19-27.
- . ¿Qué es el cine? Madrid: Rialp, 1999.
- Beggs, Carl, and Tom Pollard. A World in Chaos. Social Crisis and the Rise of

- Postmodern Cinema. Lanham: Rowman & Littlefield Publishers, 2003.
- Beja, Morris. Film and Literature: An Introduction. London: Longman, 1979.
- Benjamin, Walter. "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction." Film Theory and Criticism. Introductory Readings. Eds. Leo Braudy and Marshall Cohen. Oxford: Oxford UP, 1999. 731-51.
- Berg, E. "'Border Crossing' in Manifest Perceptions and Actual Needs." Borders, Regions, and People. Eds. M. van der Velde and H. van Houtum. London: Pion Limited, 2000. 151-65.
- Bernal, María. "La noche más independiente. La Academia se olvida de las 'majors'." Suplemento Fotogramas 1842 (1997): 3, 7.
- Bernard, Catherine. "Dismembering/Remembering Mimesis: Martin Amis, Graham Swift." British Postmodern Fiction. Eds. Theo D'haen and Hans Bertens. Amsterdam: Rodopi, 1993. 121-44.
- Bertens, Hans. "Postmodern Characterization and the Intrusion of Language." Exploring Postmodernism. Eds. Matei Calinescu and Douwe Fokkema. Amsterdam: John Benjamins, 1987. 139-59.
- Bhabha, Homi K. The Location of Culture. London: Routledge, 1994.
- . "The Other Question" Screen. 24. 6 (1983): 18-36.
- Billington, Michael. The Life and Work of Harold Pinter. London: Faber and Faber, 1997.
- Blackwell, Bonnie. "The Society for the Prevention of Cruelty to Narrative." College Literature. 31.1 (2004): 1-26.
- Bluestone, George. Novels into Film. Berkeley: U of California Press, 1971.
- . "The Limits of the Novel and the Limits of the Film." Film and/as Literature. Ed. John Harrington. Englewood Cliffs: Prentice Hall, 1977. 137-50.

- Boggs, Carl, and Tom Pollard. A World in Chaos. Social Crisis and the Rise of Postmodern Cinema. Lanham: Rowman & Littlefield Publishers, 2003.
- Bolland, John. Michael Ondaatje's The English Patient. A Reader's Guide. New York: Continuum, 2002.
- Borges, Jorge Luis. Ficciones. Madrid: Alianza, 1997.
- Botting, Fred, and Scott Wilson. "Automatic Lover." Screen 39. 2 (1998): 186-92.
- Bouquet, Stéphane. "Crash. Sweet Movie." Cahiers du Cinema. 504 (1996): 24-25.
- Bowman, Kirk S. "The US-Mexican Border as Locator of Innovation and Vice." Borders and Border Politics in a Globalizing World. Eds. Paul Ganster and David E. Lorey. Lanham: SR Books, 2005. 269-84.
- Boynton, Robert S. The New New Journalism. Conversations with America's Best Nonfiction Writers on their Craft. New York: Vintage, 2005.
- Boyum, Joy Gould. Double Exposure: Fiction into Film. New York: Universe Books, 1985.
- Branston, Gill. "Why Theory." Reinventing Film Studies Eds. Christine Gledhill and Linda Williams. London: Arnold, 2003. 18-33.
- Breton, Raymond. "The Structure of Relationships between Ethnic Collectivities." The Canadian Ethnic Mosaic. A Quest for Identity. Ed. Leo Driedger. Toronto: McClelland and Stewart, 1979. 55-72.
- Brooke-Rose, Christine. A Rhetoric of the Unreal. Studies in Narrative and Structure, Especially of the Fantastic. Cambridge: Cambridge UP, 1981.
- Brottman, Mikita, and Christopher Sharrett. "The End of the Road. David Cronenberg's Crash and the Fading of the West." Literature/Film Quarterly. 30.

2: 126-32.

Brown, Geoff. "Something for Everyone: British Film Culture in the 1990s."

British Cinema of the 90s. Ed. Robert Murphy. London: BFI, 2000. 27-36.

Browne, Ray B. Objects of Special Devotion: Fetishism in Popular Culture.

Bowling Green, Ohio: Bowling Green University Popular Press, 1982.

Bruce, David. Scotland, the Movie. Edinburgh: Polygon, 1996.

Buñuel, Luis. Mi último suspiro. Barcelona: Plaza & Janés, 1983.

Butler, Judith. "Bodies that Matter." The Feminist Reader. Essays in Gender and the Politics of Literary Criticism. Ed. Catherine Belsey and Jane Moore.

Houndmills: Macmillan, 1997. 235-45.

---. "Contingent Foundations." Feminist Contentions. A Philosophical Exchange.

Ed. Linda Nicholson. New York: Routledge, 1995. 35-57.

---. "Gender Trouble, Feminist Theory and Psychoanalytic Discourse." Space,

Gender, Knowledge. Eds. Linda McDowell and Joanne P. Sharp. London:

Arnold, 1997. 247-61.

---. "Imitation and Gender Insubordination." Inside/Out: Decking Out: Performing Identities. Ed. Diana Fuss. New York: Routledge, 1991.13-31.

Calinescu, Matei. "Introductory Remarks: Postmodernism, the Mimetic and

Theatrical Fallacies." Exploring Postmodernism. Eds. Matei Calinescu and

Douwe Fokkema. Amsterdam: John Benjamins, 1987. 3-16.

Camino Vega de la Iglesia, Jaime. El oficio de director de cine. Madrid: Cátedra, 1997.

Cano, Pere Lluís. "Las fuentes clásicas del guión." Taller de escritura para cine.

Ed. Lorenzo Vilches. Barcelona: Gedisa, 1998. 73-99.

Carmona, Ramón. Cómo se comenta un texto fílmico. Madrid: Cátedra, 1996.

- Carrière, Jean Claude. Prólogo. Taller de escritura para cine. Ed. Lorenzo Vilches. Barcelona: Gedisa, 1998. 9-11.
- Casetti, Francesco, y F. di Chio. Cómo analizar un film. Barcelona: Paidós, 1991.
- . Teorías del cine. 1945-1990. Madrid: Cátedra, 1994.
- Catterall, Ali, and Simon Wells. British Cult Movies since the Sixties. Your Face Here. London: Fourth Estate, 2001.
- Cavallaro, Dani. Cyberpunk and Cyberculture. Athlone: London, 2000.
- Cazzato, Luigi. "Hard Metafiction and the Return of the Subject Author: The Decline of Postmodernism?" Postmodern Subjects/Postmodern Texts. Eds. Jane Dowson and Steven Earnshaw. Amsterdam: Rodopi, 1995. 25-41.
- Chang, Elaine K. "Run through the Borders: Feminism, Postmodernism, and Runaway Subjectivity." Border Theory. The Limits of Cultural Politics. Eds. Scott Michaelsen and David E. Johnson. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997. 169-94.
- Chatman, Seymour. Coming to Terms. The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film. Ithaca: Cornell UP, 1990.
- . Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film. Ithaca: Cornell UP, 1993.
- Childs, Peter. Contemporary Novelists. British Fiction since 1970. New York: Palgrave Macmillan, 2005.
- Chion, Michel. David Lynch. London: BFI, 1995.
- . Cómo se escribe un guión. Madrid: Cátedra, 1997.
- Christie, Ian. "As Others See Us: British Film-making and Europe in the 90s." British Cinema of the 90s. Ed. Robert Murphy. London: BFI, 2000. 68-79.
- Cixous, Hélène. "The Laugh of the Medusa." Trans. Keith Cohen and Paula

- Cohen. New French Feminisms . Eds. Elaine Marks and Isabelle de Courtivron. Hemel Hempstead: Harvester Wheatsheaf, 1981. 245-264.
- Clark, Tom. "On Foreign Ground." World & I. 8. 2 (1993): 310-17.
- Clough, Patricia Ticineto. Autoaffection. Unconscious Thought in the Age of Teletechnology. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000.
- Cohen, Ralph. "Do Postmodern Genres Exist?" Postmodern Genres. Ed. Marjorie Perloff. London: University of Oklahoma Press, 1989.
- Cole, GDH, and Raymond Postgate. The Common People. 1746-1946. London: Methuen, 1976.
- Comolli, Jean Louis. "Ficción y documental." Taller de escritura para cine. Ed. Lorenzo Vilches. Barcelona: Gedisa, 1998. 293-330.
- Company, Juan Miguel. El trazo de la letra en la imagen. Texto literario y texto fílmico. Madrid: Cátedra, 1987.
- Connor, Steven. Postmodernist Culture. An Introduction to Theories of the Contemporary. Oxford: Basil Blackwell, 1989.
- Cook, Rufus. "Imploding Time and Geography: Narrative Compressions in Michael Ondaatje's The English Patient." The Journal of Commonwealth Literature. 33.2 (1998): 109-26.
- Corliss, Richard. "Slow-Moving Violation." Time Canada. 149. 12 (1997): 54.
- Cornea, Christine. "David Cronenberg's Crash and Performing Cyborgs." The Velvet Light Trap. 52 (2003): 4-14.
- Creed, Barbara. "The Naked Crunch: Cronenberg's Homoerotic Bodies." The Films of David Cronenberg. Ed. Michael Grant. Westport: Praeger, 2000. 84-101.
- . "The Crash Debate: Anal Wounds, Metallic Kisses." Screen 39. 2 (1998):

175-79.

Cronenberg, David. Cronenberg on Cronenberg. Ed. Chris Rodley. London: Faber and Faber, 1997.

Davis, Rocio G. "Imaginary Homelands Revisited in the Novels of Kazuo Ishiguro." Miscelanea: A Journal of English and American Studies. 15 (1994): 139-54.

De Lange, Adrian M. "The Complex Architectonics of Postmodernist Fiction: Hawksmoor—A Case Study." British Postmodern Fiction. Eds. Theo D'haen and Hans Bertens. Amsterdam: Rodopi, 1993. 145-65.

---. "The English Patient: 'Truth is Stranger than Fiction'." Essays on Canadian Writing. 53 (Summer 1994): 141-53.

Deleuze, Gilles, y Felix Guattari. Mil mesetas. Esquizofrenia y capitalismo. Valencia: Pretextos, 1997.

Deleyto, Celestino. Ángeles y demonios. Representación e ideología en el cine contemporáneo de Hollywood. Paidós: Barcelona, 2003.

---. "Focalisation in Film Narrative". Atlantis 13 (1991): 159-79.

---. "Me, Me, Me: Film Narrators and the Crisis of Identity". Books in Motion. Adaptation, Intertextuality, Authorship. Ed. Mireia Aragay. Amsterdam: Rodopi, 2005. 243-62.

---. "1999, A Closet Odyssey: Sexual Discourses in Eyes Wide Shut." Atlantis 28.1 (2006): 29-43.

---. "The Author Dies Again: Autobiography and Comedy in Woody Allen's Stardust Memories (1980)". Proceedings of the 17th International AEDEAN Conference. Ed. Javier Pérez Guerra. Vigo: AEDEAN, 2000. 295-98.

Deleyto, Celestino et al. "Forget your Troubles and be Happy." una aproximación

- etnográfica a la ideología del entretenimiento en el cine estadounidense contemporáneo”. Atlantis 24.2 (2002): 59-72.
- Denby, David. “Bump and Grind.” The New Yorker. 31 March 1997: 81-82.
- Derrida, Jacques. “Structure, Sign and Play in the Discourse of the Human Sciences.” Trans. Alan Bass. Modern Literary Theory: A Reader. Ed. Philip Rice and Patricia Waugh. London: Arnold, 1996. 149-65.
- Dervin, Dan. Matricentric Narratives. Recent British Women’s Fiction in a Postmodern Mode. Lampeter: Edwin Mellen, 1997.
- Dery, Mark. Velocidad de escape. La cibercultura en el final del siglo. Trad. Ramón Montoya Vozmediano. Madrid: Siruela, 1998.
- Desbarats et al. Atom Egoyan. Paris: Editions Dis Voir, 1993.
- D’haen, Theo. “Postmodernism and American Fiction and Art.” Approaching Postmodernism. Eds. Douwe Fokkema and Hans Bertens. Amsterdam: John Benjamins, 1986. 211-31.
- Diehl, Karen. “Once upon an Adaptation: Traces of the Authorial on Film.” Books in Motion. Adaptation, Intertextuality, Authorship. Ed. Mireia Aragay. Amsterdam: Rodopi, 2005. 89-106.
- Doane, Mary Ann. “Technophilia: Technology, Representation, and the Feminine.” Cibersexualities: A Reader on Feminist Theory, Cyborgs and Cyberspace. Ed. Jenny Wolmark. Edinburgh: Edinburgh UP, 1999. 20-33.
- Docker, John. Postmodernism and Popular Culture. A Cultural History. Cambridge: Cambridge UP, 1994.
- Eagleton, Terry. The Illusions of Postmodernism. Oxford: Blackwell, 2003.
- . “Capitalism, Modernism and Postmodernism.” Postmodernism. A Reader. Ed. Patricia Waugh. London: Edward Arnold, 1992. 152-59.

- Easthope, Anthony. Contemporary Film Theory. London: Longman, 1996.
- Eidsvik, Charles. "Toward a 'Politique des Adaptations'." Film and/as Literature.
Ed. John Harrington. Englewood Cliffs: Prentice Hall, 1977. 27-37.
- Eisenstein, Serguei. Cinematismo. Buenos Aires: Editorial Quetzal, 1982.
- . El sentido del cine. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 1974.
- . Teoría y técnica cinematográficas. Madrid: Rialp, 1989.
- Elias, Amy J. "Defining Spatial History in Postmodernist Historical Novels."
Narrative Turns and Minor Genres in Postmodernism. Eds. Theo D'haen and
Hans Bertens. Amsterdam: Rodopi, 1995. 105-14.
- . "Meta-mimesis? The Problem of British Postmodern Realism." British
Postmodern Fiction. Eds. Theo D'haen and Hans Bertens. Amsterdam: Rodopi,
1993. 9-31.
- Elliott, Kamilla. Rethinking the Novel/Film Debate. Cambridge: Cambridge UP,
2003.
- Ellis, Susan. "Trade and Power, Money and War: Rethinking Masculinity in
Michael Ondaatje's The English Patient." Studies in Canadian Literature 21.2
(1996): 22-36.
- Enright, D. J. Fields of Vision: Essays on Literature, Language and Television.
Oxford: Oxford UP, 1990.
- Farred, Grant. "The Postcolonial Chickens Come Home to Roost: How *Yardie* has
Created a New Postcolonial Subaltern." The South Atlantic Quarterly. 100. 1
(2004): 287-305.
- . "Wankerdome: Trainspotting as a Rejection of the Postcolonial?" The
South Atlantic Quarterly. 103. 1 (2004): 215-26.
- Fensch, Thomas. The Hardest Parts. Techniques for Effective Non-Fiction.

- Austin: Lander Moore Books, 1984.
- Ferreira, Maria Aline Seabra. I am the Other. Literary Negotiations of Human Cloning. Westport: Praeger, 2005.
- Fiedler, Leslie. "The End of the Novel." Perspectives on Fiction. Eds. James L. Calderwood and Harold E. Toliver. New York: Oxford UP, 1968. 190-96.
- Field, Syd. Prácticas con cuatro guiones: análisis de cuatro innovadores clásicos contemporáneos: Thelma y Louise, Terminator 2, El silencio de los corderos, Bailando con lobos. Madrid: Plot, 1997.
- Finkle, Derek. "From Page to Screen: Michael Ondaatje as Filmmaker." Essays on Canadian Writing 53 (1994): 167-85.
- Finney, Angus. The State of European Cinema. A New Dose of Reality. London: Cassell, 1996.
- Fishwick, Marshall W. Popular Culture in a New Age. New York: The Haworth Press, 2002.
- Fitzgerald-Hoyt, Mary. William Trevor. Re-imagining Ireland. Dublin: The Liffey Press, 2003.
- Fokkema, Aleid. Postmodern Characters. A Study of Characterization in British and American Postmodern Fiction. Amsterdam: Rodopi, 1991.
- Fokkema, Douwe. "Concluding Observations: Is There a Future for Research on Postmodernism?" Exploring Postmodernism. Eds. Matei Calinescu and Douwe Fokkema. Amsterdam: John Benjamins, 1987. 233-41.
- . "The Semantic and Syntactic Organization of Postmodernist Texts." Approaching Postmodernism. Eds. Douwe Fokkema and Hans Bertens. Amsterdam: John Benjamins, 1986. 81-98.
- Foote, Horton. "Writing for Film". Film and Literature. A Comparative Approach

- to Adaptation. Eds. Wendell Aycock and Michael Schoenecke. Lubbock: Texas Tech UP, 1988. 5-20.
- Foucault, Michel. The Archaeology of Knowledge. London: Routledge, 1994.
- . The Order of Things. An Archaeology of the Human Sciences. London: Routledge, 1994.
- Freud, Sigmund. Sexuality and the Psychology of Love. New York: Collier Books, 1972.
- . Three Essays on the Theory of Sexuality. Trans. James Strachey. New York: Basic Books, 1975.
- Friedberg, Anne. "The End of Cinema: Multimedia and Technological Change." Reinventing Film Studies. Eds. Christine Gledhill and Linda Williams. London: Arnold, 2003. 438-52.
- Fulton, A. R. "From Novel to Film." Film and/as Literature. Ed. John Harrington. Englewood Cliffs: Prentice Hall, 1977. 151-55.
- Fuss, Diana. Introduction. Inside/Out: Lesbian Theories, Gay Theories. Ed. Diana Fuss. New York: Routledge, 1991. 1-10.
- Galván, Fernando. "Travel Writing in British Metafiction. A Proposal for Analysis." British Postmodern Fiction. Eds. Theo D'haen and Hans Bertens. Amsterdam: Rodopi, 1993. 77-87.
- Ganapathy-Dore, Geetha. "The Novel of the Nowhere Man: Michael Ondaatje's The English Patient." Commonwealth Essays and Studies. 16.2 (1993): 96-100.
- García Jiménez, Jesús. Narrativa audiovisual. Madrid: Cátedra, 1993.
- Géloin, Ghislaine. "The Plight of Film Adaptation in France. Toward Dialogic Process in the Auteur Film." Film and Literature. A Comparative Approach to Adaptation. Eds. Wendell Aycock and Michael Schoenecke. Lubbock: Texas

- Tech UP, 1988. 135-48.
- Genette, Gérard. Narrative Discourse Revisited. Trans. Jane E. Lewin. Ithaca: Cornell UP, 1988.
- . Palimpsestos. La literatura en segundo grado. Trad. Celia Fernández Prieto. Madrid: Taurus, 1989.
- Geraghty, Christine. "Re-examining Stardom: Questions of Texts, Bodies and Performance." Reinventing Film Studies. Eds. Christine Gledhill and Linda Williams. London: Arnold, 2003. 183-201.
- Giannetti, Louis. Understanding Movies. Englewood Cliffs, N-J: Prentice Hall, 1988.
- Gibson, Andrew. Towards a Postmodern Theory of Narrative. Edinburgh: Edinburgh UP, 1996.
- Gibson, Pamela Church. "Fewer Weddings and More Funerals: Changes in the Heritage Film." British Cinema of the 90s. Ed. Robert Murphy. London: BFI, 2000. 115-24.
- Giddings, Robert, Keith Selby, and Cris Wensley. Screening the Novel. The Theory and Practice of Literary Dramatization. London: Macmillan, 1990.
- Gifford, Barry. Foreword. The Complete Lynch. By David Hughes. London: Virgin Books, 2001. ix-x.
- . Wild at Heart. The Story of Sailor and Lula. New York: Grove Press, 1990.
- Gilmore, Richard A. Doing Philosophy at the Movies. Albany: State University of New York, 2005.
- Gimferrer, Pere. Cine y literatura. Barcelona: Seix Barral, 2000.
- Godard, Jean-Luc, and Youssef Ishaghpour. Cinema. The Archaeology of Film

- and the Memory of a Century. Trans. John Have. Oxford: Berg, 2005.
- Gormlie, Frank. "Ballard's Nightmares/ Spielberg's Dreams: Empire of the Sun." Cinema and Fiction. Eds. John Orr and Colin Nicholson. Edinburgh: Edinburgh UP, 1992. 140-50.
- Graham, Elaine L. Representations of the Post/Human. Monsters, Aliens and Others in Popular Culture. New Brunswick: Rutgers University Press, 2002.
- Grant, Michael. "Crimes of the Future." Screen 39. 21(1998):180-85.
- Gregory, Derek. Geographical Imaginations. Oxford: Blackwell, 1994.
- Gregson, Ian. Contemporary Poetry and Postmodernism. Dialogue and Estrangement. London: Macmillan, 1996.
- Griffith, J. J. Adaptations as Imitations: Films from Novels. Newark: U of Delaware Press, 1997.
- Grosz, Elizabeth. "Inscriptions and Body Maps: Representations and the Corporeal." Space, Gender, Knowledge: Feminist Readings. Eds. Linda McDowell and Joanne P. Sharp. London: Arnold, 1997. 236-47.
- . "Space, Time, and Bodies." Cibersexualities: A Reader on Feminist Theory, Cyborgs and Cyberspace. Ed. Jenny Wolmark. Edinburgh: Edinburgh UP, 1999. 119-35.
- Grünberg, Serge. "Crash: eros + massacre." Cahiers du Cinema 504 (1996): 22-23.
- Grundmann, Roy. "Plight of the Crash Fest Mummies: David Cronenberg's Crash." Cineaste. 22. 4 (1996): 24.
- Gubern, Ramón. La mirada opulenta. Barcelona: Gustavo Gili, 1992.
- Gussow, Mel. Conversations with Pinter. New York: Grove Press, 1996.
- . "Forsaking the Specific to Dive into Dreams." New York Times. 2 Nov.

1995: 17, 21.

- Habermas, Jürgen. "Modernidad versus postmodernidad." Trad. José Luis Zalabardo García-Muro. Modernidad y postmodernidad. Ed. Josep Picó. Madrid: Alianza, 1992. 87-102.
- Halberstam, Judith, and Ira Livingston. "Introduction: Posthuman Bodies." Posthuman Bodies. Eds. Judith Halberstam and Ira Livingston. Bloomington: Indiana University Press, 1995. 1-19.
- Hallam, Julia. "Film, Class and National Identity: Re-Imagining Communities in the Age of Devolution." British Cinema: Past and Present. Eds. Justin Ashby and Andrew Higson. London: Routledge, 2000. 261-273.
- Hamilton, Ian. Writers in Hollywood: 1915-1951. London: Heinemann, 1990.
- Hanson, Stuart. "Spoilt for Choice? Multiplexes in the 90s." British Cinema of the 90s. Ed. Robert Murphy. London: BFI, 2000. 48-59.
- Haraway, Donna J. "A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century." Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature. New York: Routledge, 1991. 149-181.
- . Ciencia, cyborgs y mujeres: la reinención de la naturaleza. Trad. M. Talens. Madrid: Ed. Cátedra, 1995.
- . "'Gender' for a Marxist Dictionary: The Sexual Politics of a Word." Space, Gender, Knowledge. Eds. Linda McDowell and Joanne P. Sharp. London: Arnold, 1997. 23-44.
- . "Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective." Space, Gender, Knowledge. Eds. Linda McDowell and Joanne P. Sharp. London: Arnold, 1997. 53-72.
- . "The Promises of Monsters: A Regenerative Politics for Inappropriate/d

- Others.” Cibersexualities: A Reader on Feminist Theory, Cyborgs and Cyberspace. Ed. Jenny Wolmark. Edinburgh: Edinburgh UP, 1999. 314-66.
- Harper, Phillip Brian. Framing the Margins. The Social Logic of Postmodern Culture. Oxford: Oxford UP, 1994.
- Harpold, Terry. “Dry Leatherette: Cronenberg’s Crash.” Postmodern Culture. 7. 3 (1997): 314-66.
- Hassan, Ihab. “From ‘Paracriticisms’.” Postmodernism. A Reader. Ed. Patricia Waugh. London: Edward Arnold, 1992. 60-77.
- . “Pluralism in Postmodern Perspective.” Exploring Postmodernism. Eds. Matei Calinescu and Douwe Fokkema. Amsterdam: John Benjamins, 1987. 17-39.
- . “Toward a Concept of Postmodernism.” Postmodernism. A Reader. Ed. Thomas Doherty. London: Harvester Wheatsheaf, 1998. 146-56.
- Hayles, Katherine N. “The Life Cycle of Cyborgs: Writing the Posthuman.” Cibersexualities: A Reader on Feminist Theory, Cyborgs and Cyberspace. Ed. Jenny Wolmark. Edinburgh: Edinburgh UP, 1999. 157-73.
- Hayne, Amanda. “Activation or Experience: How Young People Understand Drug Education and Trainspotting.” Youth and the Global Media. Papers from the 29th University of Manchester Broadcasting Symposium, 1998. Eds. Sue Ralph, Jo Langham Brown, and Tim Lees. Luton: University of Luton Press, 1999. 229-40.
- Hayward, Susan. Key Concepts in Cinema Studies. London: Routledge, 1996.
- Hermsen, Joke J. “No Man’s Land Utopia, or: A Place Called Desire.” Feminist Utopias in a Postmodern Era. Eds. Alkeline van Lenning, Marrie Bekker, and Ine Vanwesenbeeck. Tilburg: Tilburg University Press, 1997. 19-34.

- Hidalgo, Pilar. La crisis del realismo en la novela inglesa contemporánea. Málaga: U de Málaga, 1987.
- Hitchcock, Meter. "The Servant's Hand: English Fiction from Below." Modern Fiction Studies 40.4 (1994): 897-99.
- Hitchens, Christopher. "Minority Report." The Nation June 11. 250. 23 (1990): 810.
- Hjartanson, Paul. "In Near Ruins". Canadian Literature. 142-43 (1994): 234-36.
- Hodge, John. Trainspotting & Shallow Grave. London: Faber and Faber, 1996.
- Hoffmann, Gehard. "The Absurd and its Forms of Reduction in Postmodern American Fiction." Approaching Postmodernism. Eds. Douwe Fokkema and Hans Bertens. Amsterdam: John Benjamins, 1986. 185-210.
- Hollinger, Veronica. "Cybernetic Deconstructions: Cyberpunk and Postmodernism." Cibersexualities: A Reader on Feminist Theory, Cyborgs and Cyberspace. Ed. Jenny Wolmark. Edinburgh: Edinburgh UP, 1999. 174-90.
- Holmes, John Clellon. La generación Beat. Trad. Daniel Pastor. Texto bilingüe. León: Universidad de León, 1997.
- Howe, Irvin. "Mass Society and Postmodern Fiction." Postmodernism. A Reader. Ed. Patricia Waugh. London: Edward Arnold, 1992. 24-31.
- Howitt, Kari Ross. "Non-Fiction: A Curious Journey." Reading and Writing Non-Fiction. Ed. Philip M. Anderson. Amsterdam, NY: The New York State English Council. 1994. 21-34.
- Hughes, David. The Complete Lynch. London: Virgin Books, 2001.
- Hutcheon, Linda. A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction. London: Routledge, 1988.
- . Narcissistic Narrative : The Metafictional Paradox. New York: Methuen, 1985.

- . The Politics of Postmodernism. London: Routledge, 1990.
- Huysen, Andreas. After the Great Divide. Modernism, Mass Culture and Postmodernism. London: Macmillan, 1993.
- . "Cartografía del postmodernismo." Trad. Antoni Torregrossa. Modernidad y postmodernidad. Ed. Josep Picó. Madrid: Alianza, 1992. 189-248.
- Imhof, Rüdiger. Contemporary Metafiction. A Poetological Study of Metafiction in English since 1939. Heidelberg: Carl Winter, 1986.
- Inglis, Fred. Media Theory. An Introduction. Oxford: Blackwell, 1990.
- Instrell, Rick. "Blade Runner: The Economic Shaping of a Film." Cinema and Fiction. Eds. John Orr and Colin Nicholson. Edinburgh: Edinburgh UP, 1992. 160-70.
- Isajiw, Wsevolod W. "Olga in Wonderland: Ethnicity in a Technological Society." The Canadian Ethnic Mosaic. A Quest for Identity. Ed. Leo Driedger. Toronto: McClelland and Stewart, 1979. 29-38.
- Ishiguro, Kazuo. The Remains of the Day. London: Faber and Faber, 1999.
- Ishiguro, Kazuo, and Kenzaburo Oe. "The Novelist in Today's World: A Conversation." Boundary 2 18. 3 (1991): 109-22.
- Izod, John. "Words Selling Pictures". Cinema and Fiction. New Modes of Adapting, 1950-1990. Eds. John Orr and Colin Nicholson. Edinburgh: Edinburgh UP, 1992. 95-103.
- Jäckel, Anne. European Film Industries. London: BFI, 2003.
- Jacobs, J. U. "Exploring, Mapping and Naming in Postcolonial Fiction: Michael Ondaatje's The English Patient." Nomina Africana. 8. 2 (1994): 1-12.
- Jameson, Fredric. "Periodising the Sixties". Postmodernism. A Reader. Ed. Patricia Waugh. London: Edward Arnold, 1992. 125-52.

- . Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism. Durham: Duke UP, 1992.
- Jenkins, Greg. Stanley Kubrick and the Art of Adaptation. Jefferson, NC: McFarland & Company, 1997.
- Jewinski, Ed. Michael Ondaatje: Express Yourself Beautifully, a Biography. Toronto: ECW Press, 1994.
- Jones, Edward T. "On The Remains of the Day: Harold Pinter Remaindered." The Films of Harold Pinter. Ed. Steven H. Gale. Albany: State University of New York Press, 2001. 99-107.
- Jones, Kent. "Body & Soul. The Cinema of Atom Egoyan." Film Comment 34. 1 (1998): 32-39.
- Johnson, Brian. "Sex in the Fast Lane." Maclean's 109. 41 (1996): 74.
- Kaleta, Kenneth C. David Lynch. New York: Twaine Publishers, 1993.
- Kaplan, Caren. Questions of Travel. Postmodern Discourses of Displacement. Durham: Duke UP, 1998.
- Kaplan, E. Ann. Women and Film. Both Sides of the Camera. London: Methuen, 1983.
- Karnicky, Jeffrey. "Irvine Welsh's Novel Subjectivities." Social Text-76 21. 3 (2003):135-53.
- Kauffman, Linda S. "J. G. Ballard's Atrocity Exhibitions." Bad Girls and Sick Boys. Ed. Linda S. Kauffman. Berkeley: University of California Press, 1998. 149-92.
- Kelly, Brendan. "Crash Makes Splash." Variety. 21 Oct. 2001: M10.
- Kennedy, Thomas D. "Curiosity and the Integrated Self: A Postmodern Vice." Logos: A Journal of Catholic Thought and Culture. 4. 4 (2001): 33-54.

- Kenyon, Mel, and Phyllis Nagy. "Provocations: Season of Lad Tidings." The Guardian. 4 Dec. 1995: T7.
- King, Bruce. "The New Internationalism: Shiva Naipaul, Salman Rushdie, Buchi Emecheta, Timothy Mo and Kazuo Ishiguro." The British & Irish Novel since 1960. Ed. James Acheson. New York: St. Martin's Press, 1991. 192-211.
- Krider, Dylan Otto. "Rooted in a Small Space: An Interview with Kazuo Ishiguro". Kenyon Review 20. 2 (1998): 146-54.
- Kroll, Jack and Ray Sawhill. "Kiss Kiss—Kaboom!" Newsweek. 129. 12 (1997): 79.
- Kuhn, Annette. "Crash and Film Censorship in the UK." Screen 40. 4 (1999): 446-50.
- Lane, Anthony. "Off the Road." The New Yorker. 73. 6 (1997): 106-07.
- Lapointe, Julien. "Film Reviews. Crash." Rev. of Crash, dir. David Cronenberg. Films in Review. 48. ½ (1997): 70.
- Lasdun, James. "A Smart Cunt." The Village Voice 23 July 1996: 74.
- Leitch, Thomas. "The Adapter as Auteur: Hitchcock, Kubrick, Disney." Books in Motion. Adaptation, Intertextuality, Authorship. Ed. Mireia Aragay. Amsterdam: Rodopi, 2005. 107-24.
- . "Twelve Fallacies in Contemporary Adaptation Theory." Criticism. 45. 2 (2003): 149-71.
- Lenning, Alkeline van. "Utopian Bodies and their Shadows." Feminist Utopias in a Postmodern Era. Eds. Alkeline van Lenning, Marrie Bekker, and Ine Vanwesenbeeck. Tilburg: Tilburg University Press, 1997. 161-75.
- Lewis, Barry. Kazuo Ishiguro. Manchester: Manchester UP, 2000.
- Lewis, Jeremy. "An Interview with J. G. Ballard." Mississippi Review. 20. ½

(1991/92): 27-40.

Lodge, David. The Art of Fiction. London: Penguin, 1992.

Long, Robert Emmet. James Ivory in Conversation. How Merchant Ivory Makes Its Movies. Berkeley: University of California Press, 2005.

---. The Films of Merchant Ivory. London: Viking, 1992.

Löschnigg, Martin. "History and the Search for Identity: Reconstructing the Past in Recent English Novels." Literatur in Wissenschaft und Unterricht 29.2 (1996): 103-19.

Lowenstein, Adam. "Canadian Horror Made Flesh: Contextualizing David Cronenberg." Post Script. 15. 3 (1999): 37-51.

Luckett, Moya. "Image and Nation in 1990s British Cinema." British Cinema of the 90s. Ed. Robert Murphy. London: BFI, 2000. 88-99.

Lugo, Alejandro. "Reflections on Border Theory, Culture, and the Nation." Border Theory. The Limits of Cultural Politics. Eds. Scott Michaelsen and David E. Johnson. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997. 43-67.

Lupack, Barbara Tapa, ed. Take Two. Adapting the Contemporary American Novel to Film. Bowling Green State: U Popular P, 1994.

Lury, Karen. "Here and Then: Space, Place and Nostalgia in British Youth Cinema of the 1990s." British Cinema of the 90s. Ed. Robert Murphy. London: BFI, 2000. 100-08.

Lüthi, Max. Once upon a Time. On the Nature of Fairy Tales. Trans. Lee Chadeayne and Paul Gottwald. Bloomington: Indiana UP, 1996.

---. The Fairy Tale as Art Form and Portrait of Man. Trans. Jon Erickson. Bloomington: Indiana UP, 1984.

Lyotard, Jean-François. "Answering the Question: What is Postmodernism?"

- Postmodernism. A Reader. Ed. Patricia Waugh. London: Edward Arnold, 1992. 117-25.
- . La condición postmoderna. Trad. Mariano Antolín Rato. Madrid: Cátedra, 1994.
- . Moralidades posmodernas. Madrid: Tecnos, 1996.
- Llinás, Francisco. Prólogo. El trazo de la letra en la imagen. Texto literario y texto fílmico. Por Juan Miguel Company. Madrid: Cátedra, 1987.
- Mackenna, Dolores. William Trevor: The Writer and His Work. Dublin: New Island Books, 1999.
- Mackinnon, Catharine A. Women's Lives. Men's Laws. Cambridge: Harvard UP, 2005.
- Macnab, Geoffrey. "Unseen British Cinema." British Cinema of the 90s. Ed. Robert Murphy. London: BFI, 2000. 135-44.
- Mahdi, Ali Akbar. "Introduction: Teens, Islam, and the Middle East." Teen Life in the Middle East. Westport: Greenwood Press, 2003. 1-12.
- Mallett, Peter J. "The Revelation of Character in Kazuo Ishiguro's The Remains of the Day and An Artist of the Floating World." Shoin Literary Review 29 (1996): 1-20.
- Malmgren, Carl D. "Detecting/Writing the Real: Paul Auster's City of Glass." Narrative Turns and Minor Genres in Postmodernism. Eds. Theo D'haen and Hans Bertens. Amsterdam: Rodopi, 1995. 177-201.
- Mantel, Hilary. "Wraith's Progress." The New York Review 14 Jan 1993: 22-23.
- Marshall, Brenda. Teaching the Postmodern: Fiction and Theory. New York: Routledge, 1992.

- Marshall, Michael. "The Politics of The English Patient." World & I 8. 2 (1993): 316-17.
- Martialay, Julieta. Entrevista a Anthony Minghella. Fotogramas 1842 (1997): 122-23.
- Marwick, Arthur. Culture in Britain since 1945. Oxford: Blackwell, 1991.
- Mason, Gregory. "An Interview with Kazuo Ishiguro." Contemporary Literature XXX. 3 (1989): 335-47.
- . "Inspiring Images: The Influence of the Japanese Cinema on the Writings of Kazuo Ishiguro." East-West Film Journal. 3. 2 (1989): 39-52.
- McDougal, Stuart Y. Made into Movies. From Literature to Film. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1985.
- McFarlane, Brian. Novel to Film. An Introduction to the Theory of Adaptation. Oxford: Clarendon Press, 1996.
- . Words and Images. Australian Novels into Film. Richmond: Heinemann, 1983.
- McHale, Brian. "Change of Dominant from Modernist to Postmodernist Writing." Approaching Postmodernism. Eds. Douwe Fokkema and Hans Bertens. Amsterdam: John Benjamins, 1986. 53-79.
- . Constructing Postmodernism. London: Routledge, 1992.
- . Postmodernist Fiction. London: Routledge, 1996.
- McLuhan, Marshall. Understanding Media: The Extensions of Man. London: Routledge, 2002.
- . Understanding Media. The Extensions of Man. Critical edition. Ed. W. Terrence Gordon. Corte Madera: Gingko Press, 2003.

- McNaught, Kenneth. The Pelican History of Canada. New York: Penguin, 1985.
- McRobbie, Angela. Postmodernism and Popular Culture. London: Routledge, 1998.
- Memmi, Albert. The Colonizer and the Colonized. Boston: Beacon Press, 1991.
- Miller, Toby. "The Film Industry and the Government: 'Endless Mr. Beans and Mr. Bonds'?" British Cinema of the 90s. Ed. Robert Murphy. London: BFI, 2000. 37-47.
- Miller, Toby, and Robert Stam, eds. A Companion to Film Theory. Oxford: Blackwell, 1999.
- Mínguez Arranz, Norberto. La novela y el cine. Análisis comparado de dos discursos narrativos. Valencia: Contraluz-libros de cine, 1998.
- Miyoshi, Masao. "Bunburying' in the Japan Field: A Reply to Jeff Humphries." New Literary History 28.3 (1997): 625-38.
- Monk, Claire. "Men in the 90s." British Cinema of the 90s. Ed. Robert Murphy. London: BFI, 2000. 156-66.
- Monk, Katherine. Weird Sex & Snowshoes: And Other Canadian Film Phenomena. Vancouver: Raincoast Books, 2001.
- Morace, Robert. Trainspotting. A Reader's Guide. London: Continuum Contemporaries, 2001.
- Mount, John. "How to Get a Head in Movies." Interview with Spike Jonze and Charlie Kaufman: Being John Malkovich. American Independent Cinema. A Sight and Sound Reader. Ed. Jim Hillier. London: BFI, 2001. 190-91.
- Moya Gutiérrez, Ana. "Ishiguro's Use of the Journey in The Remains of the Day." Anuari de Filologia. Secció A, Filologia anglesa i alemana. 4 (1993): 81-92.
- . "K. Ishiguro's The Remains of the Day: A Voyage in Search of Identity."

- Estudios de literatura en lengua inglesa del siglo XX (2). Coords. Pilar Abad, José M. Barrio y José M. Ruiz. Valladolid: Instituto de Ciencias de la Educación, Universidad de Valladolid, 1994. 151-55.
- Mulvey, Laura. "Afterthoughts on 'Visual Pleasure and Narrative Cinema' Inspired by Duel in the Sun." Feminism and Film Theory. Ed. Constance Penley. New York. Routledge: 1988. 69-79.
- . "Visual Pleasure and Narrative Cinema." Feminism and Film Theory. Ed. Constance Penley. New York: Routledge, 1988. 57-68.
- Mundwiler, Leslie. Michael Ondaatje: Word, Image, Imagination. Vancouver: Talonbooks, 1984.
- Murphy, Robert. "A Path through the Moral Maze." British Cinema of the 90s. Ed. Robert Murphy. London: BFI, 2000. 1-16.
- Musarra, Ulla. "Narrative Discourse in Postmodernist Texts: The Conventions of the Novel and the Multiplication of Narrative Instances." Exploring Postmodernism. Eds. Matei Calinescu and Douwe Fokkema. Amsterdam: John Benjamins, 1987. 3-16.
- Naremore, James. "Introduction: Film and the Reign of Adaptation." Film Adaptation. Ed. James Naremore. London: Atholone Press, 2000. 1-18.
- Nash, Walter. Language in Popular Fiction. London: Routledge, 1990.
- Nichols, Bill. "Film Theory and the Revolt against Master Narratives." Reinventing Film Studies. Eds. Christine Gledhill and Linda Williams. London: Arnold, 2003. 34-52.
- Nielson, Henrik Skov. "The Impersonal Voice in First-Person Narrative Fiction." Narrative 12.2 (2004): 133-50.
- Nochimson, Martha P. The Passion of David Lynch. Wild at Heart in Hollywood.

- Austin: University of Texas Press, 1997.
- O'Brien, Susie. "Serving a New World Order: Postcolonial Politics in Kazuo Ishiguro's The Remains of the Day." Modern Fiction Studies 42.4 (1996):787-806.
- Ogborn, Kate. "Pathways into the Industry." British Cinema of the 90s. Ed. Robert Murphy. London: BFI, 2000. 60-67.
- Ogelsby, J. C. M. Breve historia de Canadá. Trad. Roberto Gabaldón. Caracas: Academia Nacional de la Historia, 1985.
- Olalla Real, Ángela. La magia de la razón. (Investigaciones sobre los cuentos de hadas). Granada: Universidad de Granada, 1989.
- Olson, Gary A. "Writing, Literacy and Technology: Toward a Cyborg Writing." Women Writing Culture. Eds. Gary A. Olson and Elizabeth Hirsh. Albany: State University of New York Press, 1995. 45-77.
- Ondaatje, Michael. The Conversations: Walter Murch and the Art of Editing Film. Toronto: Random House, 2002.
- . The English Patient. New York: Vintage, 1996.
- Onega, Susana. "British Historiographic Metafiction in the 1980s." British Postmodern Fiction. Eds. Theo D'haen and Hans Bertens. Amsterdam: Rodopi, 1993. 47-61.
- Orlean, Susan. The Orchid Thief. London: Vintage, 2000.
- Orr, John. "New Directions in European Cinema." European Cinema. Ed. Elizabeth Ezra. Oxford: Oxford UP, 2004. 299-317.
- Paget, Derek. "Speaking Out: The Transformations of Trainspotting." Adaptations: From Text to Screen, Screen to Text. Eds. Deborah Cartwell and Imelda Whelehan. London: Routledge, 1999. 128-40.

- Papapanagos, H., and R. W. Vickerman. "Borders, Migration, and Labour-market Dynamics in a Changing Europe." Borders, Regions, and People. Eds. M. Vander Velde and H. Van Houtum. London: Pion Limited, 2000. 32-46.
- Parkes, Adam. Kazuo Ishiguro's The Remains of the Day. A Reader's Guide. New York: Continuum, 2001.
- Passaro, Vince. "New Flash from an Old Isle." Harpers Oct. (1995): 71-75.
- Pastor, Daniel. Introducción. La generación Beat. León: Universidad de León, 1997. 9-33.
- Patey, Caroline. "When Ishiguro Visits the West try. An Essay on The Remains of the Day." Acme: Annali della Facolta di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano 44 (1991): 135-55.
- Peña-Ardid, Carmen. Literatura y cine. Una aproximación comparativa. Madrid: Cátedra, 1996.
- Perry, Glenn E. The Middle East. Fourteen Islamic Centuries. New Jersey: Prentice-Hall, 1983.
- Pesch, Joseph. "Post-Apocalyptic War Histories: Michael Ondaatje's The English Patient." Ariel 28.2 (1997): 117-40.
- Peters, Sarah. The Remains of the Day. Kazuo Ishiguro. London: York Press, 2001.
- Petry, Mike. Narratives of Memory and Identity. The Novels of Kazuo Ishiguro. Frankfurt: Peter Lang, 1999.
- Piault, Marc Henri. Antropología y cine. Madrid: Cátedra, 2002.
- Picó, Joseph. Introducción. Modernidad y postmodernidad. Ed. Josep Picó. Madrid: Alianza, 1992. 13-50.
- . Prefacio. Modernidad y postmodernidad. Ed. Josep Picó. Madrid: Alianza,

1992. 9-12.

Ponech, Trevor. What is Non-Fiction Cinema? On the Very Idea of Motion Picture Communication. Boulder: Westview Press, 1999.

Propp, Vladimir. Morphology of the Folktale. Trans. Laurence Scott. Bloomington: Research Center, Indiana University, 1958.

Punter, David. The Literature of Terror. Vol. 2. New York: Longman, 1996.

Pym, John. Merchant Ivory's English Landscape. Rooms, Views, and Anglo-Saxon Attitudes. New York: Harry N. Abrams, 1995.

---. The Wandering Company: Twenty-One Years of Merchant Ivory Films. London: BFI, 1983.

Quendler, Christian. From Romantic Irony to Postmodernist Metafiction. A Contribution to the History of Literary Self-Reflexivity in its Philosophical Context. Berlin: Peter Lang, 2001.

Raina, M. L. "Sorrows that Cannot be Said: Maverick Musings on Exile and Immigration." The Post-Condition: Theory, Texts and Contexts. Eds. Ranjit Kaur Kapoor and Manjit Inder Singh. Patiala: Punjabi University, 2001. 143-53.

Ray, Robert B. "The Field of 'Literature and Film'." Film Adaptation. Ed. James Naremore. London: Atholone Press, 2000. 38-53.

Recio Mir, Ana. El cine, otra literatura. Sevilla: Gallo de vidrio, 1993.

Redhead, Steve. "Conversation with Irving Welsh: 'Post-Punk Junk': Irving Welsh." Repetitive Beat Generation. Edinburgh: Rebel Inc, 2000. 137-52.

Reisz, Karel. Técnica del montaje cinematográfico. Madrid: Taurus, 1989.

Reynolds, Simon. "High Society. (Irvine Welsh's Film Trainspotting)."
Artforum International 34. 10 (1996): 15-17.

- Rice, Philip, and Patricia Waugh. Modern Literary Theory. A Reader. London: Arnold, 2001.
- Richardson, Robert. Literature and Film. London: Bloomington, 1969.
- Richmond, Anthony H. "Canadian Immigration: Recent Developments and Future Prospects." The Canadian Ethnic Mosaic. A Quest for Identity. Ed. Leo Driedger. Toronto: McClelland and Stewart, 1979. 105-23.
- Rico, Lolo. El libro de La bola de cristal. Barcelona: Plaza & Janés, 2003.
- Romaguera i Ramio, Joaquim, y Alsina Thevenet, Homero (Eds.). Textos y manifiestos del cine. Estética. Escuelas. Movimientos. Disciplinas. Innovaciones. Madrid: Cátedra, 1993.
- Rouyer, Philippe. "Crash. L'empire de l'essence." Positif. July/Aug. 1996, 86-87.
- Ruiz Ruiz, José María. "Kazuo Ishiguro: una voz japonesa que habla inglés." Estudios de literatura en lengua inglesa del siglo XX (2). Coords. Pilar Abad, José M. Barrio y José M. Ruiz. Valladolid: Instituto de Ciencias de la Educación, Universidad de Valladolid, 1994. 7-23.
- Ruland, Richard, and Malcolm Bradbury. From Puritanism to Postmodernism. A History of American Literature. New York: Penguin, 1991.
- Rushdie, Salman. "The Empire Writes Back with a Vengeance." London Times. 3 July 1982: 8.
- Rutsky, R. L. "Information Wants to be Consumed." Consumption in an Age of Information. Eds. Sande Cohen and R. L. Rutsky. 61-75.
- Sage, Lorna. "A Fragile Family." The Times Literary Supplement. 11 Sept. 1992: 23.
- Said, Edward W. Culture and Imperialism. London: Vintage, 1994.
- Sánchez Noriega, José Luis. De la literatura al cine. Teoría y análisis de la

- adaptación. Barcelona: Paidós, 2000.
- Sánchez-Palencia Carazo, Carolina, and Manuel Almagro Jiménez. "Gathering the Limbs of the Text in Shelley Jackson's Patchwork Girl." Atlantis 28.1 (2006): 115-29.
- Sánchez-Pardo González, Esther. Postmodernismo y metaficción. Madrid: Ed. de la Universidad Complutense de Madrid, 1991.
- Sanders, Andrew. The Short Oxford History of English Literature. Oxford: Clarendon Press, 1996.
- Sarup, Madan. An Introductory Guide to Post-Structuralism and Postmodernism. London: Harvester Wheatsheaf, 1993.
- Schack, M. "On the Multicontextual Character of Border Regions." Borders, Regions, and People. Eds. M. Van der Velde and H. Van Houtum. London: Pion Limited, 2000. 202-20.
- Schnapp, Jeffrey T. "Crash (Speed as Engine of Individuation)." Modernism/Modernity 6.1 (1999). 1-49.
- Schneider, Joseph. Donna Haraway. Live Theory. New York: Continuum, 2005.
- Schwarz, Daniel R. "Manet, James's The Turn of the Screw and the Voyeuristic Imagination." The Henry James Review 18.1 (1997): 1-21.
- Scobie, Stephen. "The Reading Lesson: Michael Ondaatje and the Patients of Desire." Essays on Canadian Writing. 53 (1994): 216-37.
- Sedgwick, Eve Kosofsky. "Gender Criticism". Redrawing the Boundaries: The Transformation of English and American Literary Studies. Eds. Stephen Greenblatt and Giles Gunn. New York: MLA, 1992. 271-301.
- Sege, Linda. "La creación de personajes para cine y televisión." Taller de escritura para cine. Ed. Lorenzo Vilches. Barcelona: Gedisa, 1998. 161-243.

- . The Art of Adaptation: Turning Fact and Fiction into Film. New York: Henry Holt and Co., 1992.
- Sellari, Maricla. "Las voces interiores." Taller de escritura para cine. Ed. Lorenzo Vilches. Barcelona: Gedisa, 1998. 21-46.
- Shaffer, Brian W. Understanding Kazuo Ishiguro. Columbia: University of South Carolina Press, 1998.
- Shakespeare, William. King Richard II. Ed. Charles R. Forker. London: Thomson Learning, 2002.
- . Romeo and Juliet. New York: Cambridge UP, 1996.
- Simon, Reeva S., Goldstein, Phyllis, and Stephen Wasserstein. The Middle East and North Africa. New Jersey: Globe Book Company, 1993.
- Simpson, D. Mark. "Minefield Readings: The Postcolonial English Patient." Essays on Canadian Writing. 53 (1994): 216-37.
- Singer, Linda. Erotic Welfare. Sexual Theory and Politics in the Age of Epidemic. New York: Routledge, 1993.
- Singh, Sharan Pal. "In Defense of the 'Other': Gramsci, Habermas et al." The Post-Condition: Theory, Texts and Contexts. Eds. Ranjit Kaur Kapoor and Manjit Inder Singh. Patiala: Punjabi University, 2001. 129-42.
- Smith, Marq. "Wound Envy: Touching Cronenberg's Crash." Screen 40. 2 (1999): 193-202.
- Smith, Murray. Trainspotting. London: BFI, 2002.
- Snipes, Wilson Currin. Writer and Audience. Forms of Non-Fiction Prose. New York: Holt, Rinehart and Winston, Inc., 1970.
- Speer, Susan, and Jonathan Potter. "'From Performatives to Practices.' Judith Butler, Discursive Psychology and the Management of Heterosexist Talk."

- Talking Gender and Sexuality. Ed. Paul McIlvenny. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 2002. 151-80.
- Spence, Sean. "Street Car Maims. Desire?" BMJ 314: (1997): 1771.
- Spice, Nicholas. "Ways of Being a Man. The English Patient by Michael Ondaatje." London Review of Books 14 (1992): 3.
- Springer, Claudia. Electronic Eros: Bodies and Desire in the Postindustrial Age. London: Athlone, 1996.
- . "The Pleasure of the Interface." Cibersexualities: A Reader on Feminist Theory, Cyborgs and Cyberspace. Ed. Jenny Wolmark. Edinburgh: Edinburgh UP, 1999. 34-54.
- Stam, Robert. "Beyond Fidelity: The Dialogics of Adaptation." Film Adaptation. Ed. James Naremore. London: Atholone Press, 2000. 54-78.
- . Literature through Film. Realism, Magic, and the Art of Adaptation. Malden: Blackwell, 2005.
- Steinmetz, Horst. "History in Fiction—History as Fiction: On the Relations between Literature and History as Fiction in the Nineteenth and Twentieth Centuries." Narrative Turns and Minor Genres in Postmodernism. Eds. Theo D'haen and Hans Bertens. Amsterdam: Rodopi, 1995. 81-103.
- Stollery, Martin. Trainspotting. Director, Danny Boyle. London: York Press, 2001.
- Stone, E. Kim. "Recovering the Lone Mother: Howards End as Aesthetic Anodyne." Camera Obscura 19.1 (2004): 42-76.
- Su, John J. "Refiguring National Character: The Remains of the British Estate Novel." Modern Fiction Studies 48.3 (2002): 552-580.
- Tamaya, Meera. "Ishiguro's Remains of the Day: The Empire Strikes Back."

- Modern Language Studies. 22. 2 (1992): 45-56.
- Taylor, Alan. "My Kind of Century." Scotland on Sunday. 21 February 1999: 12.
- Testa, Bart. "He Did Not Work Here for Long: Michael Ondaatje in the Cinema." Essays on Canadian Writing 53 (1994): 154-66.
- Thompson, James. "How to Do Things with Austen." Eds. Suzanne R. Pucci and James Thompson. Jane Austen and Co. Remaking the Past in Contemporary Culture. Albany: State University of New York Press, 2003.
- Thomson, David. England in the Twentieth Century. 1914-63. Harmondsworth: Penguin, 1976.
- Thorpe, Michael. "World Literature in Review: England." World Literature Today 67. 3 (1993): 609-10.
- Tobin, Yann. "Qu'est-ce qu'ils entendent par pornographie?" Interview. Positif July/Aug (1996): 88-94.
- Todd, Peter. "The British Film Industry in the 1990s." British Cinema of the 90s. Ed. Robert Murphy. London: BFI, 2000. 17-26.
- Todd, Ricard. "The Presence of Postmodernism in British Fiction: Aspects of Style and Selfhood." Approaching Postmodernism. Eds. Douwe Fokkema and Hans Bertens. Amsterdam: John Benjamins, 1986. 99-117.
- Trevor, William. Felicia's Journey. London: Penguin, 1995.
- . Introduction. The Oxford Book of Irish Short Stories. Oxford: Oxford UP, 1990. ix-xvi.
- Turkle, Sherry. La vida en la pantalla: la construcción de la identidad en la era de internet. Barcelona: Paidós, 1997.
- Urrutia, Jorge. Image litterae. Cine. Literatura. Sevilla: Alfar, 1984.
- Utley, Francis Lee. Introduction. Once upon a Time. On the Nature

- of Fairy Tales. Por Max Lüthi. Bloomington: Indiana UP, 1976. 1-20.
- Utrera, Rafael. Literatura cinematográfica. Cinematografía literaria. Sevilla: Alfar, 1987.
- Vale, Eugene. Técnicas del guión para cine y televisión. Barcelona: Gedisa, 1996.
- Vano, Gerard S. Neo-Feudalism. The Canadian Dilemma. Toronto: Anansi, 1981.
- Vanwesenbeeck, Ine. "Female Sexual Power and Control: From Problem to Promise." Feminist Utopias in a Postmodern Era. Eds. Alkeline van Lenning, Marrie Bekker, and Ine Vanwesenbeeck. Tilburg: Tilburg University Press, 1997. 161-75.
- Verhoeven, W. M. "What we Talk about When we Talk about Raymond Carver: Or, Much Ado about Minimalism." Narrative Turns and Minor Genres in Postmodernism. Eds. Theo D'haen and Hans Bertens. Amsterdam: Rodopi, 1995. 41-60.
- Vilches, Lorenzo. Introducción. Taller de escritura para cine. Ed. Lorenzo Vilches. Barcelona: Gedisa, 1998. 13-19.
- . "Siete autores en busca de un narrador". Taller de escritura para cine. Ed. Lorenzo Vilches. Barcelona: Gedisa, 1998. 101-60.
- Vorda, Allan, and Kim Herzinger. "An Interview with Kazuo Ishiguro." Mississippi Review 20. 1/2 (1991/92): 131-54.
- Waals, Fransje W. van der. "Back to Nature, with the Help of Technology." Feminist Utopias in a Postmodern Era. Eds. Alkeline van Lenning, Marrie Bekker, and Ine Vanwesenbeeck. Tilburg: Tilburg University Press, 1997. 121-31.
- Wachtel, Eleanor. "An Interview with Michael Ondaatje." Essays on Canadian Writing. 53 (1994): 250-61.

- Walkowitz, Rebecca L. "Ishiguro's Floating Worlds." ELH 68.4 (2001): 1049-1076.
- Wall, Kathleen. "The Remains of the Day and its Challenges to Theories of Unreliable Narration." The Journal of Narrative Technique. Vol. 24 (1994): 18-42.
- Walsh, Maeve. "It was Five Years Ago-How Controversial it Was, How Controversial." Independent On Sunday 21 March 1999: 2.
- Watson, Neil. "Hollywood UK." British Cinema of the 90s. Ed. Robert Murphy. London: BFI, 2000. 80-87.
- Waugh, Patricia. Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction. London: Routledge, 1993.
- . "Modernism, Postmodernism, Feminism: Gender and Autonomy Theory." Postmodernism. A Reader. Ed. Patricia Waugh. London: Edward Arnold, 1992. 189-204.
- Welsh, Irvine. Interview. Afterword. Trainspotting & Shallow Grave. By John Hodge. London: Faber and Faber, 1996. 117-21.
- . Trainspotting. London: Vintage, 2003.
- Whelehan, Imelda. "Adaptations: The Contemporary Dilemmas." Adaptations: From Text to Screen, Screen to Text. Eds. Deborah Cartmell and Imelda Whelehan. London: Routledge, 1999. 3-19.
- Williams, David. "The Politics of Cyborg Communications. Harold Innis, Marshall McLuhan, and The English Patient." Canadian Literature 156 (1998): 30-55.
- Williams, Linda. "Discipline and Fun: Psycho and Postmodern Cinema." Reinventing Film Studies. Eds. Christine Gledhill and Linda Williams.

- London: Arnold, 2003. 351-78.
- Wolf, Sergio. Cine/Literatura. Ritos de pasaje. Buenos Aires: Paidós, 2001.
- Wong, Cynthia F. Kazuo Ishiguro. Tavistock: Northcote House, 2000.
- Word, Michael. Children of Silence. On Contemporary Fiction. New York: Columbia UP, 1998.
- Woods, Tim. Beginning Postmodernism. Manchester: Manchester UP, 1999.
- Woods, Paul A. Weirdsville USA: The Obsessive Universe of David Lynch. London: Plexus, 1997.
- Zalewski, Marysia. Feminism after Postmodernism. Theorising through Practice. London: Routledge, 2000.
- Zipes, Jack. Happily Ever After. Fairy Tales, Children, and the Culture Industry. New York: Routledge, 1997.
- Zurbrugg, Nicholas. Critical Vices. The Myths of Postmodern Theory. Amsterdam: G + B Arts, 2000.

ACTA DE COLACIÓN DE GRADO DE DOCTOR

En Sevilla, a 12 de diciembre de 2006

D^a M^a del Carmen RODRÍGUEZ RAMÍREZ, con título oficial de **LICENCIADO EN FILOLOGÍA** que ha obtenido el reconocimiento de suficiencia investigadora en el Programa de Doctorado "**LITERATURA EN LENGUA INGLESA**" del Departamento **FILOLOGÍA INGLESA. LITERATURA INGLESA Y NORTEAMERICANA**, defiende públicamente la Tesis Doctoral titulada **ADAPTACIONES DE LA NOVELA POSTMODERNA A LA PANTALLA EN EL CAMBIO DE MILENIO**, para optar al grado de **Doctora por la UNIVERSIDAD DE SEVILLA** ante el Tribunal designado al efecto, constituido por:

PRESIDENTE: Dr. D. Celestino DELEYTO ALCALÁ

VOCALES: Dr. D. Manuel ALMAGRO JIMÉNEZ

Dr. D. Juan Antonio SUÁREZ SÁNCHEZ

Dra. D^a Ana MOYA GUTIÉRREZ

SECRETARIO: Dra. D^a Carolina SÁNCHEZ-PALENCIA CARAZO

Procedió la doctoranda a hacer exposición de la labor preparatoria realizada, contenido de la tesis y conclusiones obtenidas de la misma, haciendo especial mención en sus aportaciones originales.

Terminada la defensa de la tesis presentada, los miembros del Tribunal pasaron a exponer su opinión sobre la misma, formulando cuantas cuestiones y objeciones consideran oportunas, las cuales fueron contestadas por el doctorando.

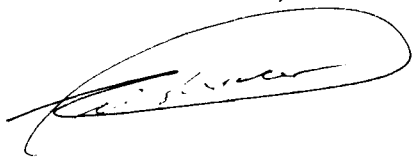
Tras la intervención de los miembros del Tribunal y las oportunas contestaciones del doctorando, el Presidente abre un turno de intervenciones para los Doctores presentes en el acto, a fin de que formulen las cuestiones u objeciones que consideren pertinentes, en el momento y forma señalada por éste.

Reunido, a continuación, el Tribunal en sesión secreta y tras votación, se acordó otorgar la calificación de:

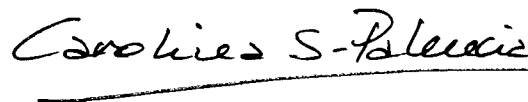
Sobresaliente cum laude.....(1)

A juicio de este Tribunal y habiendo obtenido un total de votos de sus miembros, se otorga a la tesis la mención de(2)

EL PRESIDENTE,



EL SECRETARIO,



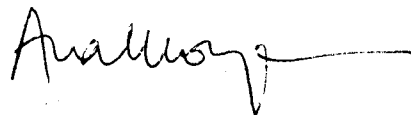
EL VOCAL,



EL VOCAL,



EL VOCAL,



(1) No apto, Apto, Notable, Sobresaliente, Sobresaliente cum laude (en este último caso son necesarios al menos 4 votos favorables)

(2) Si el número de votos es de cinco, la tesis tendrá la consideración de unanimidad.