



Facultad de
**Información y
Comunicación**



UNIVERSIDAD
DE LA REPÚBLICA
URUGUAY

Maestría en Información y Comunicación

Tesis para defender el título de la Maestría en
Información y Comunicación

Transtextualidad en el cine uruguayo del siglo XXI (2001-2010).

Estudio de casos

Autor: *Damián Amir Pérez Mezzadra*

Director de tesis: Dr. Luis O. Dufuur Cañellas

Montevideo, Uruguay

Diciembre 2024

El Tribunal docente integrado por los abajo firmantes, aprueba la Tesis:

“Transtextualidad en el cine uruguayo del siglo XXI (2001-2010).

Estudio de casos”

Tesista: Damián Amir Pérez Mezzadra

Maestría en Información y Comunicación

Fallo:

Tribunal:

Profesor/a:

Profesor/a:

Profesor/a:



Esta tesis fue realizada con el apoyo de la Comisión Académica de Posgrado (CAP) para nivel de maestría.

A Soledad, Santino y Mailena,
a mi vieja,
por el amor.

Agradecimientos

Agradezco, una vez más y como tantas otras veces, a mi Director de Tesis, el Dr. Luis Dufuur Cañellas, por su acompañamiento, asesoramiento, observaciones y crítica atenta.

Al cuerpo docente y compañeras/os de la Maestría de Información y Comunicación.

Al tribunal examinador por el tiempo dedicado a la lectura y evaluación de esta tesis.

A la Comisión Académica de Posgrado por la beca brindada que fue un aliciente en tiempos difíciles para su finalización.

A los cines del barrio: el cine Maracaná, el cine de la escuela Experimental y el cine de la playa (“la pantalla”).

A Rodrigo y Yamile por el inglés prestado.

Y agradezco, sin poder decir todas las palabras necesarias que debería, a Soledad, Santino y Mailena, por su amor, apoyo y luz infinita. Sin ellos, nada.

A mi madre por todo, como siempre.

«Noches de cine»

Cine en verano
la plaza es un primor
Anita Ekberg de pronto me miró
extraña situación la imagen congeló
Mastroianni en la fuente no sabía qué hacer.

Aprovechamos tamaña confusión
el acetato Anita atravesó
y echamos a correr
saltamos la pared
a una nube rosada en el nunca jamás.

Me dijo que la escena en la eternidad pasó una vez
cuadro y guión...
es mejor escapar a resignarse

Entonces pregunté
si prefería a aquel:
desamor, años mustios y veranos sin sed.

Del disco *Canciones de una noche de verano* (2015) de Buitres Después De La Una.

Resumen

La tesis estudia las transtextualidades, explícitas o implícitas, en cinco películas uruguayas que son adaptaciones cinematográficas de la primera década del siglo XXI, provenientes de historias de obras literarias nacionales de diferentes subgéneros narrativos. Los filmes y obras literarias que funcionan como unidades de observación son: a) *En la puta vida* (2001) de Beatriz Flores Silva, inspirada en el ensayo periodístico *El huevo de la serpiente* (1993) de María Urruzola, b) *La espera* (2002) de Aldo Garay, basada en la novela breve *Torquator* (1993) de Henry Trujillo, c) *El viaje hacia el mar* (2003) de Guillermo Casanova que traspone varios relatos de Juan José Morosoli, siendo el principal el cuento homónimo (1962), d) *Mal día para pescar* (2009) de Álvaro Brechner, adaptada del relato *Jacob y el otro* (1964) de Juan Carlos Onetti, y e) *Miss Tacuarembó* (2010) de Martín Sastre, adaptación de la novela homónima de Dani Umpi (2004). Los estudios académicos sobre adaptaciones cinematográficas en el mundo son vastos y complejos. La vastedad se explica porque su interés crece a medida que las teorías del cine no pueden obviar que una enorme cantidad de las producciones filmicas poseen un antecedente literario. Asimismo, la teoría literaria se siente próxima al *séptimo arte* como objeto de estudio porque ha nutrido los estudios sobre cine, especialmente, con aportes provenientes de la narratología. Por otra parte, la complejidad radica en que, hasta la actualidad, continúan existiendo discrepancias con respecto a dónde se debe hacer foco cuando se analiza una adaptación cinematográfica. En este sentido, en las últimas décadas se han sumado conceptos en la discusión que han servido para ampliar, problematizar y profundizar los análisis sobre textos literarios adaptados al medio audiovisual, entre los que se destacan: transtextualidad, interdiscursividad, intermedialidad, transmedialidad, transreferencialidad. En esta tesis se estudian los casos propuestos, a partir del concepto de transtextualidad y sus cinco categorías, desde la perspectiva de Gérard Genette (1989). La transtextualidad señala la trascendencia de un texto en otro texto, por lo que, esta idea habilita estudiar las adaptaciones cinematográficas, en tanto, conexiones múltiples y ya no solo entre texto literario y filmico.

Palabras clave: Transtextualidad - Adaptación cinematográfica - Cine uruguayo - Beatriz Flores Silva - Aldo Garay - Guillermo Casanova - Álvaro Brechner - Martín Sastre

Abstract

The thesis studies the transtextualities, explicit or implicit, in five Uruguayan films that are cinematographic adaptations from the first decade of the 21st century, originating from national literary works that belong to different narrative sub-genres. The films and literary works that function as units of observation are: a) *En la puta vida* [*Tricky Life*] (2001) by Beatriz Flores Silva, inspired by María Urruzola's journalistic essay *El huevo de la serpiente* (1993); b) *La espera* [*The Wait*] (2002) by Aldo Garay, based on the short novel *Torquator* (1993) by Henry Trujillo; c) *El viaje hacia el mar* [*Seawards Journey*] (2003) by Guillermo Casanova, which transposes several stories by Juan José Morosoli, the main one being the short story of the same name (1962); d) *Mal día para pescar* [*Bad day to go fishing*] (2009) by Álvaro Brechner, adapted from the story *Jacob y el otro* (1964) by Juan Carlos Onetti; and e) *Miss Tacuarembó* (2010) by Martín Sastre, an adaptation of the novel of the same name by Dani Umpi (2004). Academic studies on film adaptations in the world are vast and complex. This vastness is explained by the fact that the interest grows as film theories cannot ignore the fact that a huge number of film productions have a literary antecedent. Likewise, literary theory feels close to the seventh art as an object of study because it has nourished film studies, especially, with contributions from narratology. On the other hand, the complexity lies in the fact that, to this day, there continue to be discrepancies regarding where the focus should be when analyzing a film adaptation. In this sense, in recent decades, concepts have been added to the discussion that have served to broaden, problematize and deepen the analysis of literary texts adapted to the audiovisual medium, among which the following stand out: transtextuality, interdiscursivity, intermediality, transmediality, transreferentiality. This thesis studies the proposed cases through the concept of transtextuality and its five categories, from the perspective of Gérard Genette (1989 [1982]). Transtextuality indicates the transcendence of a text in another text, so this idea enables the study of cinematographic adaptations, as multiple connections and not only between literary and filmic text.

Keywords: Transtextuality- Cinematographic adaptation- Uruguayan cinema - Beatriz Flores Silva - Aldo Garay - Guillermo Casanova - Álvaro Brechner - Martín Sastre

Tabla de contenido

1. Introducción	1
1.1. Definición del objeto de estudio.....	1
1.2. Fundamentación	2
1.3. Formulación de preguntas e hipótesis	3
1.4. Objetivos	4
1.4.1. Objetivos generales.....	4
1.4.2. Objetivos específicos.....	5
2. Antecedentes	6
2.1. Los conceptos de adaptación cinematográfica y transtextualidad.....	6
2.2. Contextualización: el cine uruguayo	14
3. Metodología	18
4. Marco teórico	21
5. Enlaces entre los filmes.....	26
6. Análisis transtextual de En la puta vida	31
6.1. Anotaciones iniciales sobre el film.....	31
6.2. El huevo de la serpiente.....	32
6.3. El título En la Puta Vida como paratexto	34
6.4. El melodrama telenovelesco y el grotesco criollo como architextualidades.....	35
6.5. La Cenicienta: los cuentos de princesas como hipertextualidad	41
6.6. La intertextualidad con la película Mujer Bonita.....	48
6.7. Personas y personajes como intertextos con la realidad.....	53
6.8. La adaptación cinematográfica.....	55
7. Análisis transtextual de La espera	60
7.1. Anotaciones iniciales sobre el film.....	60
7.2. Henry Trujillo y su Torquator.....	63
7.3. La adaptación cinematográfica como inspiración	64
7.4. El paratexto La espera	71
7.5. Mundo porquería, en 1985 y en 2002 también: el tiempo histórico como intertexto ...	73
8. Análisis transtextual de El viaje hacia el mar	81
8.1. Anotaciones iniciales sobre el film.....	81

8.2. Palimpsesto morosoliano.....	83
8.3. Los niveles de adaptación en El viaje hacia el mar.....	86
8.4. Los vivientes: los personajes del universo morosoliano como intertextos históricos...	96
8.5. El road movie como architextualidad filmica	99
8.6. La música como intertexto regionalista.....	104
9. Análisis transtextual de Mal día para pescar.....	108
9.1. Anotaciones iniciales sobre el film.....	108
9.2. El Onetti de Jacob y el otro	110
9.3. Onetti en el cine.....	115
9.4. El título Mal día para pescar como paratexto	117
9.5. El montaje como mecanismo narrativo intertextual: flashback y flashforward.....	122
9.6. Architextualidad: las películas de lucha (artes marciales, boxeo y lucha libre).....	130
10. Análisis transtextual de Miss Tacuarembó	134
10.1. Anotaciones iniciales sobre el film.....	134
10.2. Tiempos de hipercine: el cine hijo del cine	136
10.3. Transestética: un mecanismo transtextual en el cine global.....	142
10.4. Miss Tacuarembó: un filme transestético	143
10.5. ¿Y el público uruguayo qué ve en Miss Tacuarembó?	154
10.6. Transgénero como architexto: el entramado de géneros que costura Sastre.	157
11. Conclusiones	161
Referencias.....	164

1. Introducción

1.1. Definición del objeto de estudio

La tesis estudia las transtextualidades, explícitas o implícitas, en cinco películas uruguayas que son adaptaciones cinematográficas de la primera década del siglo XXI, provenientes de historias de obras literarias nacionales de diferentes subgéneros narrativos. Los filmes y las obras literarias que funcionan como unidades de observación son: a) *En la puta vida* (2001) de Beatriz Flores Silva, inspirada en el ensayo periodístico *El huevo de la serpiente* (1993) de María Urruzola, b) *La espera* (2002) de Aldo Garay, basada en la novela breve *Torquator* (1993) de Henry Trujillo, c) *El viaje hacia el mar* (2003) de Guillermo Casanova que traspone varios relatos de Juan José Morosoli, siendo el principal el cuento homónimo (1962), d) *Mal día para pescar* (2009) de Álvaro Brechner, adaptada del relato *Jacob y el otro* (1964) de Juan Carlos Onetti, y e) *Miss Tacuarembó* (2010) de Martín Sastre, adaptación de la novela homónima de Dani Umpi (2004).

La relación entre literatura y cine existe desde los inicios del cinematógrafo a partir, principalmente, de las adaptaciones cinematográficas de obras literarias, aunque en un segundo nivel el vínculo también esté marcado por la participación de escritores en la industria cinematográfica, ya sea como guionistas de filmes o como asesores de los mismos e, incluso, actuando¹ en pequeños papeles o cameos.

La historia de las adaptaciones cinematográficas comienza con el propio origen del cine. En los inicios, por ejemplo, la versión de un minuto de duración de *Faust: apparition Méphistophélès* (1897) de la productora de los hermanos Louis Lumière y Auguste Lumière es inspirada en el *Fausto* (1808-1832) de Johann Wolfgang von Goethe, como también la trascendente *Le Voyage dans la Lune* (*Viaje a la Luna*, 1902) de Georges Méliès, está basada en la combinación de dos relatos de imaginaria espacial: *De la Terre à la Lune Trajet Direct en 97 heures* (*De la Tierra a la Luna*, 1865) de Julio Verne y en *The First Men in the Moon* (*Los primeros hombres en la luna*, 1901) de H. G. Wells.

Los estudios académicos sobre adaptaciones cinematográficas en el mundo son vastos y complejos. La vastedad se explica porque su interés crece a medida que las teorías del cine no pueden obviar que una enorme cantidad de las producciones fílmicas poseen un antecedente

¹ A modo de ejemplos: Truman Capote (*Murder by Death*, 1976; *Annie Hall*, 1977), Marshall McLuhan (*Annie Hall*, 1977), Charles Bukowski (*Barfly*, 1987), William Burroughs (*Drugstore Cowboy*, 1989), Stephen King (*Pet Sematary*, 1989), Irving Welsh (*Trainspotting*, 1996), Salman Rushdie (*Then She Found Me*, 2007).

literario (Sánchez Noriega, 2000, pp. 17-43). Asimismo, la teoría literaria se siente próxima al *séptimo arte* como objeto de estudio porque ha alimentado los estudios sobre cine, especialmente, con aportes provenientes de la narratología. Por otra parte, la complejidad radica en que —hasta la actualidad— continúan existiendo discrepancias con respecto a dónde se debe hacer foco cuando se analiza una adaptación cinematográfica. En este sentido, en las últimas décadas se han sumado conceptos en la discusión que han servido para ampliar, problematizar y profundizar los análisis sobre textos literarios adaptados al medio audiovisual, entre los que se destacan: transtextualidad, interdiscursividad, intermedialidad, transmedialidad, transreferencialidad.

En esta tesis se estudian los casos propuestos, a partir del concepto de *transtextualidad*² y sus cinco categorías, desde la perspectiva de Gérard Genette (1989 [1982]). El teórico francés define la transtextualidad como la “trascendencia textual del texto” (Genette, 1989, p. 9). Por lo tanto, la transtextualidad señala la trascendencia de un texto con otro/s texto/s, por lo que esta idea habilita a estudiar las adaptaciones cinematográficas, en tanto, conexiones múltiples con innumerables obras de distinta naturaleza (literaria, teatral, musical, pictórica, fotográfica, escultórica, etc.) y no solamente restringirse al vínculo intrínseco entre el texto literario y el texto fílmico.

1.2. Fundamentación

La tesis pretende aportar, en lo general, al campo de las investigaciones cinematográficas universales desde una mirada territorial sobre el cine local, y en lo particular, busca contribuir al campo interdisciplinario entre la literatura y el cine, a través del análisis de adaptaciones cinematográficas uruguayas.

Estimo que el objeto de estudio reviste de interés por su anclaje interdisciplinario que recorre el campo de lo literario y el campo de lo cinematográfico. En un primer plano de la investigación se plantea el análisis transtextual de cinco producciones fílmicas uruguayas y sus correspondientes mecanismos de transposición al tomar como fuente primaria la literatura, así como también otras fuentes artísticas anexas. En un segundo plano se encierra la reflexión sobre

² En el comienzo del proceso de investigación también se había incorporado la noción de *transmedialidad* como unidad de análisis y en la medida que se avanzaba en el trabajo se fue descartando hasta su extirpación total. Existen características que conectan a los conceptos de *transtextualidad* y *transmedialidad* pero se entendió oportuno tratar solo a uno de ellos en este trabajo con el propósito de ahondar y no derivar de más en el marco de la escritura de una tesis de maestría.

el valor de la narración literaria como sustento de historias que contar o como influencia disimulada, aunque inevitable e inagotable.

Considero también que la tesis colabora, en un sentido amplio, con el pensamiento reflexivo sobre las prácticas artísticas de la cultura uruguaya del siglo XXI en el contexto mundial, y en un sentido más estricto, a la meditación sobre la comunicación audiovisual en el tiempo reciente de nuestro país. En concordancia con esto, entiendo que el cine ha sido durante el siglo XX y lo es actualmente, el campo artístico en desarrollo exponencial gracias al progreso tecnológico y en consecuencia directa de estar insertos en el terreno de la cibercultura ante la exposición constante con las pantallas (Lipovetsky y Serroy, 2009). Por esto, juzgo que la tesis puede ofrecer una mirada sobre la situación del cine uruguayo de comienzos de siglo, a través del estudio de cinco casos que han tenido resonancia en el contexto del cine local³. Asimismo, sopeso que estudiar estas adaptaciones cinematográficas desde un enfoque territorial permitirá obtener información para la comprensión, el análisis y la reflexión del lugar de nuestro cine en el panorama mundial.

1.3. Formulación de preguntas e hipótesis

La pregunta orientadora de la tesis interroga sobre si: en los cinco filmes seleccionados ¿se observan indicios transtextuales en relación con las obras literarias adaptadas y otras obras artísticas, de qué tipo son esos indicios, en qué medida se produce ese vínculo y cuáles procedimientos cinematográficos se utilizaron para adaptar? La pregunta orientadora se descompone en tres partes.

La primera parte apela a encontrar las huellas textuales de la fuente literaria que se evidencian en el texto filmico, las cuales justifican que se hable de un caso de adaptación cinematográfica. Es decir, visualizar las conexiones transtextuales entre la obra literaria fuente y la obra audiovisual destino que permiten argumentar la presencia de una adaptación. Así como también, revisar indicios de transtextualidad con otras obras literarias no explicitadas en la adaptación, al igual que señales de transtextualidad con obras de otros campos artísticos.

La segunda parte apunta a determinar la clase de esos indicios textuales que conectan las obras entre sí. Los indicios textuales posibles de encontrar, a priori, son los personajes, la trama,

³ En cuanto a la esfera de largometrajes uruguayos de ficción, tres de las películas seleccionadas como casos están entre las de mayor asistencia en salas de cine: *En la puta vida* (145.000 espectadores), *El viaje hacia el mar* (56.351 espectadores) y *Mal día para pescar* (20.875 espectadores), según los datos que recoge la publicación *Industrias creativas innovadoras. El cine nacional de la década* (coord. Radakovich, 2014, p. 98).

el argumento, los escenarios, los diálogos y el espacio temporal. Esto no implica que todos los indicios textuales de las obras literarias aparezcan en los filmes, por lo que me interesó observar en qué medida se trasponen determinados elementos o, por el contrario, se los omite. De hecho, anticipo que, desde el comienzo de la investigación, con la lectura inicial de las obras literarias y del visionado de las películas, en cada uno de los cinco casos estudiados, se observaron mecanismos muy disímiles de adaptación cinematográfica. En algún caso particular, hasta se podría cuestionar la existencia de adaptación, lo cual desarrollaré más adelante.

La tercera parte busca describir, explicar y analizar los mecanismos de adaptación cinematográfica en cada uno de los casos, una vez que se han determinado cuáles han sido los elementos que se han trasladado desde lo literario a lo cinematográfico y, por ende, evidenciado puntos de convergencia y de divergencia.

Propongo entonces como hipótesis que: en los cinco filmes seleccionados la adaptación cinematográfica es el resultado de múltiples operaciones transtextuales en el que el proceso de conversión desde el texto medial literario hacia el texto medial audiovisual, mantiene determinados rasgos de la obra de origen que son reconocibles en algún aspecto, aunque sea mínimamente, a pesar de la transformación evidenciada en la obra destino.

Dicha hipótesis es explicativa y parte de la idea de que toda adaptación cinematográfica implica una conexión transtextual, entre la fuente literaria y la obra traspuesta, en algún aspecto significativo que señala el vínculo entre ambas. El proceso de adaptación supone una reconversión semiótica del lenguaje del medio al que se traspone, es decir, los signos del discurso literario son transformados, adaptados, resignificados, a otros signos distintos pertenecientes al discurso cinematográfico, por lo que se produce un fenómeno de transtextualidad en el que la obra fílmica asume su propia singularidad, diferente a la literaria.

1.4. Objetivos

1.4.1. Objetivos generales

- Aportar a los estudios interdisciplinarios entre los campos de la literatura y el cine, a partir de adaptaciones cinematográficas uruguayas, otorgándole especial atención a las *transtextualidades* (Genette, 1989) para evidenciar aquellas que señalan nuestra territorialidad y aquellas otras que se vinculan con la herencia de la cultura global.

- Contribuir al campo de los estudios fílmicos de cine uruguayo, con especial énfasis en el cine desarrollado en posdictadura, a partir del llamado “último nacimiento” (Lema Mosca, 2018, 2023) con el fin de establecer cuáles fueron las narrativas y estéticas que predominaron como interés de los cineastas a comienzos de este siglo.
- Iniciar una línea de investigación sobre adaptaciones cinematográficas en Uruguay que incluya a la transtextualidad como unidad de análisis con el ánimo de comenzar a esbozar los recorridos transtextuales que realizan nuestros artistas audiovisuales.

1.4.2. Objetivos específicos

- Encontrar, describir y estudiar las transtextualidades, explícitas e implícitas, que establecen la relación entre las obras literarias y los filmes seleccionados con la finalidad de comprender y explicar los procesos de adaptación en el cine uruguayo contemporáneo.
- Analizar los otros elementos transtextuales emergentes (literarios, cinematográficos, musicales, etc.), no pertenecientes a la obra literaria que se adapta, con el propósito de diagnosticar la singularidad de cada película en sí como una obra artística autónoma, aunque en diálogo constante.
- Determinar los puntos de convergencia y divergencia entre los textos literarios y los textos fílmicos (Peña-Ardid, 2009) con la intención de establecer la tipología de adaptación en cada uno de los casos estudiados (Sánchez Noriega, 2000).

2. Antecedentes

2.1. Los conceptos de *adaptación cinematográfica* y *transtextualidad*

Al tener en cuenta que la naturaleza de esta investigación es cualitativa y trata sobre la aplicación de la transtextualidad como unidad de análisis a casos de filmes particulares, los antecedentes están vinculados intrínsecamente al marco teórico y muchos de ellos nacen de las conceptualizaciones que se han realizado sobre la idea de adaptación cinematográfica. Por lo que considero relevante determinar dos conceptos clave para esta pesquisa, como son: *adaptación cinematográfica* y *transtextualidad*.

La definición del término *adaptación cinematográfica* surge en los primeros estudios cinematográficos, de carácter aproximativo, sobre el novel arte. Primero como una noción que, a lo largo del tiempo histórico, termina por concretarse en una o varias definiciones del término. Aunque el asunto de las relaciones entre literatura y cine se perciben desde la génesis de la cinematografía, la temática de la adaptación cinematográfica ha cobrado un interés creciente en las últimas tres décadas a partir de la incorporación de otras perspectivas sobre la cuestión en la que han entrado en juego términos como transtextualidad, intermedialidad, interdiscursividad, transmedialidad y transreferencialidad. No obstante lo cual, existen antecedentes desde los inicios que ya problematizaban la traslación de las historias literarias al relato audiovisual. En el libro *Estética del cine* (Aumont et al., 2008) se lo define así a este tipo de relato: “El relato filmico es un enunciado que se presenta como un discurso, puesto que implica a la vez un enunciador (o como mínimo un foco de enunciación) y un lector-espectador” (p. 107). En este sentido, en el año 1926 aparecen dos cuestionamientos en distintos contextos geográficos, aunque en ambos se evidencia la fascinación por la técnica cinematográfica pero con cierta mirada crítica por el lugar que ocupa la literatura en el reciente arte. Por un lado, Virginia Woolf (1926) en su artículo “The Cinema” encontraba una actitud parasitaria del cine con otras artes, entre ellas y especialmente con la literatura, a lo cual rehusaba aceptar:

So many arts seemed to stand by ready to offer their help. For example, there was literature. All the famous novels of the world, with their well-known characters, and their famous scenes, only asked, it seemed, to be put on the films. What could be easier and simpler? The cinema fell upon its prey with immense rapacity, and to this moment largely subsists upon the body of its

unfortunate victim. But the results are disastrous to both. The alliance is unnatural. Eye and brain are torn asunder ruthlessly as they try vainly to work in couples.⁴ (párr. 3)

A lo largo del artículo de Woolf (1926), escrito con un particular vuelo retórico de profunda visión e, incluso, anticipador de los desafíos que iba a enfrentar el cine en las próximas décadas, se puede apreciar una fuerte crítica hacia el cine como un arte parasitario, especialmente de la literatura, de la cual —según ella— debería independizarse para conformarse como un arte propio. Por otro lado, los Formalistas Rusos en el marco de sus ensayos literarios otorgaban algunas consideraciones sobre el cine, por ejemplo Eikhenbaum (1998) vislumbraba que el cine no debía ser una especie de teatro filmado, sino que la importancia del cine está en su técnica y lenguaje, por lo que, la cualidad literaria en el cine o lo literario del cine pertenece a un sistema concebido diferente: “No es una «escenificación», ni una ilustración, sino una traducción al lenguaje del cine. Esto obedece al hecho de que el cine no es simplemente fotografía animada, es un lenguaje peculiar, el de la fotogenia” (p. 197). Y más adelante, continuaba desarrollando su perspectiva sobre el asunto de la relación entre literatura y cine como disciplinas amigas y distintas:

El cine busca un material para utilizar los medios y las posibilidades de su «lenguaje». La literatura es para él una fuente sumamente rica. De ahí viene la natural tentación de revisarla desde un punto de vista cinematográfico, de tomarla como material cinematográfico, como libreto para guiones, de utilizar los casos en los que un escritor muestra la primicia de un pensamiento cinematográfico.

De ningún modo se trata de someter el cine a la literatura. Las leyes del montaje y la naturaleza de la fotogenia son tan específicas que la más mínima servidumbre se apreciaría muy intensamente. En el cine, incluso cuando la trama es adaptada, el argumento se organiza de manera original, en la medida en que los medios, los elementos mismos del discurso cinematográfico así como su temática son originales. (Eikhenbaum, 1998, pp. 199-200)

En esta cita se manifiesta lo que mencioné al principio de este trabajo, es decir, la necesidad que tuvo el cine de recurrir a la literatura para encontrar historias que contar. En este sentido, la literatura es una fuente de inspiración y el cine un destino de representación. Si bien en

⁴ Traducción propia: “Muchas artes parecían estar prontas para ofrecer su ayuda. Por ejemplo, estaba la literatura. Todas las novelas famosas del mundo, con sus personajes conocidos y sus escenas famosas, sólo pedían, al parecer, ser llevadas al cine. ¿Qué podría ser más fácil y simple? El cine cayó sobre su presa con inmensa rapacidad, y hasta el momento subsiste en gran medida gracias al cuerpo de su desafortunada víctima. Pero los resultados son desastrosos para ambas partes. La alianza es antinatural. El ojo y el cerebro se desgarran sin piedad mientras intentan en vano trabajar en pareja” (Wolf, 1926, párr. 3).

las palabras de Eikhenbaum no está expresada la imagen parasitaria de Woolf, sí queda impregnada la idea de servicio o de utilidad pragmática, pero no de servidumbre en sentido despectivo, es decir: la literatura sirve al cine o el cine necesita de la literatura. Hay que tener en cuenta que estas declaraciones se enmarcan en un cine reciente en términos históricos, es decir, de apenas tres décadas. Continuando con la perspectiva del Formalismo Ruso, Eikhenbaum (1998) sostenía que:

La literatura se introduce en el cine por aquellos aspectos suyos que satisfacen las exigencias de estilo y de género planteadas por su evolución. Una misma obra literaria puede aparecer en la pantalla bajo distintos aspectos estilísticos.

Los principios de esa traducción al lenguaje cinematográfico pueden ser diversos. En ciertos casos, puede no mantenerse más que el esquema de la trama; en otros, el principal procedimiento de construcción; por último, se puede haber fijado como objetivo encontrar en el discurso cinematográfico unos equivalentes a los principios estilísticos de la obra literaria. (p. 202)

Más cercano en el tiempo, Sánchez Noriega (2000) en su libro *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación* expone dos tipologías para el estudio de la adaptación cinematográfica: una de adaptaciones novelísticas y otras de adaptaciones teatrales. El primero de los casos es el que utilizo a lo largo de la tesis, ateniéndome a la salvedad que hace el autor: “Para nuestro trabajo, novela, cuento o novela corta o relato se diferencian únicamente en la extensión y pueden ser comprendidas dentro del mismo género” (Sánchez Noriega, 2000, p. 18). Al momento de aproximarse a una definición de la adaptación, utiliza igualmente los términos *adaptación literaria* o *adaptación cinematográfica*: “Hablaemos indistintamente de adaptar, trasladar o trasponer para referirnos al hecho de experimentar de nuevo una obra en un lenguaje distinto a aquel en que fue creada originalmente. También diremos adaptación literaria (al cine) o adaptación cinematográfica (de textos literarios)” (Sánchez Noriega, 2000, p. 46). De estas palabras, visualizo un conflicto al momento de concebir la definición del término dada cierta ambigüedad que se desprende en el uso indistinto de *adaptación literaria* (privilegiando la fuente) y *adaptación cinematográfica* (privilegiando el destino). En el primer caso puede referirse a textos literarios que se traspusieron al teatro, al cómic o al cine (por ejemplo, las producciones transmediales en boga en la actualidad), mientras que en el segundo caso, claramente queda acotado que se trata de una representación fílmica. Sin embargo, más adelante se aproxima un poco más a ofrecer una definición, cuyo interés para esta investigación radica en

la expresión de los mecanismos que posee la adaptación al trasladar una historia perteneciente a un tipo de medio (el literario) a otro tipo de medio (el audiovisual):

Globalmente podemos definir como adaptación el proceso por el que un relato, la narración de una historia, expresado en forma de texto literario, deviene, mediante sucesivas transformaciones en la estructura (enunciación, organización y vertebración temporal), en el contenido narrativo y en la puesta en imágenes (supresiones, compresiones, añadidos, desarrollos, descripciones visuales, dialoguizaciones, sumarios, unificaciones o sustituciones), en otro relato muy similar expresado en forma de texto filmico. (Sánchez Noriega, 2000, p. 46)

En esta misma línea de pensamiento sobre la adaptación cinematográfica, vista no solo como el traslado del contenido de la historia literaria al cine sino que también supone una reconfiguración del medio al que es adaptado, se encuentra Carmen Peña-Ardid (2009) que en su libro *Literatura y Cine. Una aproximación comparativa* expresa:

El paso del texto literario al film supone indudablemente una transfiguración no sólo de los contenidos semánticos sino de las categorías temporales, las instancias enunciativas y los procesos estilísticos que producen la significación y el sentido de la obra de origen. No puede ser de otro modo cuando se trabaja con dos sistemas «deshomogéneos» en sus materias significantes, en la forma de consumo de sus objetos —distinta para el espectador y el lector— e, incluso, en la extensión textual que se les asigna, «ilimitada» para la novela y convencionalmente limitada para el film. Este último aspecto implica que el adaptador además de transformar debe reducir y condensar el material de partida a veces drásticamente, de ahí que tanto el relato breve como la segmentación en capítulos —permitida por las amplias duraciones de la televisión— parezcan los más adecuados para lograr una transposición *fiel* al original. (pp. 23-24)

Por ende, tanto en el pensamiento de Sánchez Noriega (2000) como en el de Peña-Ardid (2009), se puede vislumbrar que la puesta en marcha de la adaptación cinematográfica acarrea una comprensión semiótica de los signos pertenecientes a cada medio, es decir, y a pesar de la supuesta obviedad, que cada medio posee su propio lenguaje de expresión. Es así que la percepción de Gutiérrez Carbajo (2016) sobre cómo la adaptación requiere un entendimiento del lenguaje de los medios en cuestión parece más que acertada:

En el campo de la semiótica, la noción de traducción —de la que la adaptación sería una de sus formas— supone una equivalencia de enunciados de los cuales uno es la transformación de otro. Traducir un texto de una lengua a otra, o adaptar una obra literaria al cine significa en primera

instancia, tomar el sentido de un enunciado y reproducirlo en otro enunciado, en una forma significativa distinta respecto a la del primero.

[...] Cuando se adapta una obra literaria, al cine, no se procede como si se tratase de una traslación más o menos completa de los contenidos de un sistema a otro, sino que se elabora también una nueva estrategia comunicativa y se modifican las circunstancias pragmáticas. (p. 65)

En este breve recorrido sobre las concepciones del término *adaptación cinematográfica* en donde he expuesto algunos de los problemas que conlleva la definición, sus límites y las diferentes perspectivas de teóricos en distintos tiempos (desde los comienzos del cine hasta la actualidad), agrego como última definición, la que es ciertamente la más concreta sobre el término, perteneciente al *Diccionario Técnico Akal de Cine*:

Obra ejecutada en un medio expresivo cuyo espíritu rector, así como un número variable de sus elementos, proceden de una obra realizada en otro medio. Las adaptaciones cinematográficas se pueden basar en obras de teatro, cuentos, novelas, historias, biografías e incluso, en ocasiones, en poemas y canciones. Algunas veces las adaptaciones son libres, tomando quizás en préstamo una situación general, un episodio concreto, un personaje o, incluso, un título a modo de inspiración; en otros casos, intentan ser «literales», presentando el argumento, los personajes, e incluso los diálogos originales, con la mayor exactitud posible. Sin embargo, el cine es un medio expresivo independiente, que posee una estética y una técnica propias, y resulta necesario transformar la obra original para acomodarla a lo que constituye una forma artística [sic] diferente y única. (Konisberg, 2004, p. 18)

Por otra parte, en cuanto a la *transtextualidad*, concepto fundamental para esta investigación, Gérard Genette (1989) en su libro *Palimpsestos. La literatura en segundo grado* sostiene que:

El objeto de la poética [...] no es el texto considerado en su singularidad [...], sino el *architexto* o, si se prefiere, la architextualidad del texto [...], es decir, el conjunto de categorías generales o transcendentales —tipos de discurso, modos de enunciación, géneros literarios, etc.— del que depende cada texto singular. Hoy yo diría, en un sentido más amplio, que este objeto es la *transtextualidad* o transcendencia textual del texto, que entonces definía, burdamente, como «todo lo que pone al texto en relación, manifiesta o secreta, con otros textos». La transtextualidad sobrepasa ahora e incluye la architextualidad y algunos tipos más de relaciones transtextuales [...] (pp. 9-10)

Genette (1989) a lo largo de su obra enuncia, describe, ejemplifica y analiza las cinco categorías transtextuales propuestas por él, a saber: intertextualidad, paratextualidad,

metatextualidad, hipertextualidad y architextualidad; teniendo como antecedente histórico la noción de intertextualidad que había formulado Julia Kristeva y, aún antes, la de dialogismo de Mijail Bajtín.

La intertextualidad es la “relación de copresencia entre dos o más textos”, es decir, “la presencia efectiva de un texto en otro” (Genette, 1989, p. 10). La intertextualidad puede manifestarse de tres formas: la cita, el plagio y la alusión. La cita es la reproducción manifiestamente expresa, rotunda y tajante de otro texto. El plagio es una transcripción exacta e idéntica de la que no se ha proclamado su fuente original. La alusión es una referencia velada, implícita y con ciertas libertades con respecto al texto original en la que “un enunciado cuya plena comprensión supone la percepción de su relación con otro enunciado al que remite necesariamente tal o cual de sus inflexiones, no perceptible de otro modo” (Genette, 1989, p. 10).

La paratextualidad es la relación del cuerpo central del texto con sus otros textos periféricos, como son el “título, subtítulo, intertítulos, prefacios, epílogos, advertencias, prólogos, etc.; notas al margen, a pie de página, finales; epígrafes; ilustraciones; fajas, sobrecubierta [...]” (Genette, 1989, p. 11). La metatextualidad “es la relación —generalmente denominada “comentario”— que une un texto a otro texto que habla de él sin citarlo (convocarlo), e incluso, en el límite, sin nombrarlo” (Genette, 1989, p. 13). La hipertextualidad es “toda relación que une un texto B (que llamaré *hipertexto*) a un texto anterior A (al que llamaré *hipotexto*) en el que se injerta de una manera que no es la del comentario” (Genette, 1989, p. 14). Por último, la architextualidad es “una relación completamente muda que, como máximo, articula una mención paratextual”, es decir, refiere a su “cualidad genérica” (Genette, 1989, p. 13).

La intertextualidad como término es el que ha generado mayores discrepancias en cuanto a su definición. Irina O. Rajewsky (2020) en el artículo “Intermedialidad, intertextualidad y remediación: Una perspectiva literaria sobre la intermedialidad” explica este asunto en nota al pie:

En un extremo está la concepción expandida, universalista de la intertextualidad, asociada principalmente con el post-estructuralismo francés. Siguiendo el concepto de dialogismo de Bajtín, Julia Kristeva dio forma a esta concepción de intertextualidad como una condición fundamental que incluye todas las prácticas culturales. En el otro extremo, está la concepción más acotada de intertextualidad como una categoría para el análisis de textos específicos, una interpretación que concibe la intertextualidad como un concepto semiótico-comunicativo, en el sentido de las estrategias concretas y aprehensibles de un texto. (pp. 438-439)

Es decir, la transtextualidad de Genette es la intertextualidad de Kristeva (Genette, 1989, p. 10), siendo para el teórico francés este término un concepto restrictivo a una categoría, a un modo de presentarse el transtexto. Por otra parte, me interesa destacar que si bien en *Palimpsestos* (1989) el autor propende a ilustrar el desarrollo de su pensamiento y análisis sobre las transtextualidades con ejemplos extraídos de la literatura, esto no sucede de manera restrictiva, ya que en ocasiones hace referencias a otros campos del arte como el cine, la pintura y la música: “Sin duda la introducción del concepto de intertextualidad cambió el modo de concebir la relación del cine con la literatura. La noción de texto primero de la literatura comparada se amplió hasta considerar en ella textos no exclusivamente literarios” (Sánchez Noriega, 2000, p. 12).

En el caso del cine, Genette (1989) le dedica el capítulo XXVI al comentario paratextual, intertextual e hipertextual de la película *Play it again, Sam* (1972) de Woody Allen, cuestión que retomaré en el análisis de *Miss Tacuarembó* (2010). De igual manera, lo hace Block de Behar (1985) en su “A manera de prólogo” de la revista *Maldoror*, titulada “El texto según Gérard Genette”, en el que realiza un ejercicio metatextual de análisis de los prólogos en un prólogo y en un momento alude al capítulo de Genette sobre el cineasta americano: “Otra máscara de W. Allen, Allan, el convincente y transitado —tan citado— modelo hiperfílmico de Genette, se imita minuciosamente en el Humphrey Bogart de *Casablanca* [...] pero en *Play it again, Sam* [...]” (Block de Behar, 1985, p. 23). En este metaprólogo, Block de Behar (1985) afirma que “el cine ha impuesto un modelo paratextual particular: los créditos del film” (p. 24). En este sentido, anticipo que los créditos de las películas uruguayas seleccionadas para esta tesis cumplen un rol relevante en instancias de afirmar que se trata cada una de ellas de adaptaciones cinematográficas, sin embargo, luego expondré en los capítulos correspondientes los límites o problemas que acarrearán tres de estos casos, a saber: *En la puta vida*, *La espera* y *El viaje hacia el mar*.

Frecuentemente iniciales, o por lo menos, en los marcos del film, forman parte de la banda cinematográfica; semejantes a las referencias editoriales del libro, presentan autores, productores, actores, etc., pero, a diferencia del modelo literario, el cine intenta impugnar la exterioridad paratextual —la extradiscursividad fílmica— de los créditos, integrándolos por medio de diversos procedimientos [...]

Los créditos del film, sus referencias filmográficas, “suelen entrar” en el film penetrando la ficción o desbordándola. Contextualizado, el estatuto ambivalente del prólogo cinematográfico

no resulta ni tan formal ni tan ambiguo o, por lo menos ni más ni menos que el film. (Block de Behar, 1985, p. 24)

Planteo una deriva breve que viene al caso de la investigación en general y en particular con respecto a los créditos como paratextos filmicos. Más allá de las cinco películas seleccionadas, tuve en cuenta a otras cintas uruguayas que se entienden como adaptaciones cinematográficas, entre ellas: *El hombre de Walter* (1995) de Carlos Ameglio y *El baño del Papa* (2007) de César Charlone y Enrique Fernández.

En el caso de la primera, la película anuncia en sus créditos estar basada en un cuento de Mario Levrero, sin revelar de cuál se trata. El relato en cuestión es “Nuestro Iglú en el Ártico” (2019 [1967]). Lo curioso es que innumerables notas periodísticas en el transcurso de los años, al hacer hincapié en la adaptación, no mencionan explícitamente el cuento y solamente refieren a su autor Levrero. A modo de ejemplo de esta circunstancia, dentro de la colección *Nuestro Tiempo* en la publicación dedicada a “Cine y medios masivos” (Oxandabarat y Kaplún, 2013) en la que se pretende brindar un panorama del cine uruguayo en el marco de la conmemoración del bicentenario del país, al referirse a la película se expresa: “Carlos Ameglio realiza el medimetraje *El hombre de Walter* a partir de un cuento de Mario Levrero, con el protagonismo del periodista Gustavo Escanlar” (p. 16), sorteándose absolutamente el nombre del cuento. Recién encuentro que en el año 2012, ante la publicación de *Nuestro iglú en el Ártico: relatos escogidos* con selección y prólogo de Ricard Straface, en las reseñas sobre el libro se hace mención a que el relato del título tuvo una adaptación filmica aunque, irónicamente, no se expresa el nombre de la cinta de Ameglio.

En cuanto al segundo caso, sobre *El baño del Papa* se ha escrito otra cantidad importante de artículos en periódicos y sitios de internet en los cuales se acostumbra afirmar que el film está inspirado en el volumen de cuentos *El día en que el Papa fue a Melo* (1991) del escritor brasileño Aldyr García Schlee. A modo de ejemplos, nombro la prestigiosa plataforma digital de cine latinoamericano, *Retina Latina*, el periódico digital oficial de la organización cultural española, *Ocho y Medio* e, incluso, aunque menos prestigioso, *Wikipedia*. No obstante, en la película se declara que la idea original y el guion es de Enrique Fernández, cuya versión final pertenece a la dupla de directores. He aquí lo que entiendo sucede: en una de las placas iniciales (paratextuales) del film se indica que “Los hechos de esta historia son en esencia reales y sólo el azar impidió que sucedieran como aquí se cuentan” (min. 0:22); y esto es así, miles de personas en Melo

esperaron a que el Papa los visitara el 8 de mayo de 1988, cuando en verdad pasó por el lugar fugazmente. Por ende, tanto el volumen de cuentos de García Schlee como el film de Charlone y Fernández, refieren a un mismo acontecimiento, sin ser el segundo adaptación del primero e, incluso, la inspiración es relativa porque, en todo caso, entre ambos lo que existe es una transtextualidad que nace de compartir un evento histórico en común. Entonces lo que se ha propagado como una información verdadera es, en realidad, la operación transtextual surgida de la interpretación de lectores/espectadores de conectar ambas obras, literaria y filmica, por un suceso: la llegada del Papa. Con esta deriva, pretendí ejemplificar los problemas que pueden producirse en relación a los créditos como paratextos informativos de los filmes.

Para recapitular, toda adaptación cinematográfica implica una conexión transtextual entre la fuente literaria y la obra filmica traspuesta, en algún aspecto significativo que señala el vínculo entre ambas. El proceso de adaptación supone una reconversión semiótica del lenguaje del medio al que se traspone, es decir, los signos del discurso literario son transformados, adaptados, resignificados, a otros signos distintos pertenecientes al discurso cinematográfico en el que se reconoce una conexión gracias a la observación de las transtextualidades expuestas en sus distintos modos.

2.2. Contextualización: el cine uruguayo

El cine uruguayo como objeto de estudio ha sido denostado durante un largo tiempo como queda expuesto en las declaraciones de Martínez Carril (1978), referente de la crítica cinematográfica nacional:

El cine nacional no existe. No se hacen films. En treinta años apenas se han multiplicado los proyectos de ley, las quejas y las reflexiones pesimistas... De todo el cine sonoro hecho en el país, la mayoría de los directores fueron extranjeros a veces en tránsito y solo una media docena fueron empresas realmente nacionales. En esos pocos casos los films se hicieron como meras imitaciones del cine argentino, y no siempre del mejor. Sin que este panorama justifique prejuicios, demuestra que el cine uruguayo casi nunca ha sido nacional. (pp. 18-19)

De esta cita se desprende la poca atención y entusiasmo que provocaba el cine uruguayo hasta fines de la década del setenta, situación que comienza a torcerse de manera paulatina en el período post-dictadura, especialmente a partir de la década del noventa con uno de los tantos “nacimientos” del cine nacional (Lema Mosca, 2018, 2023) a través del interés que generaron

películas como *La historia casi verdadera de Pepita la Pistolera* (Flores Silva, 1993) y *El dirigible* (Dotta, 1994). Es así que surge la idea de un cine uruguayo “invisible” para el público en general y para gran parte de la crítica (Dufuur, 2014). Sin embargo, en los últimos diez años se ha visto acrecentado el acervo de textos académicos que focalizan en nuestro cine y con el surgimiento de grupos de investigación que lo toman como objeto de estudio. Uno de ellos es el grupo GESTA de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (Udelar) que desde el año 2015 investiga sobre el cine uruguayo silente, y de hecho ha tratado de manera incipiente el asunto de las adaptaciones cinematográficas de ese período. Por otro lado, se encuentra el grupo Mataojo de la Facultad de Información y Comunicación que indaga sobre la mirada cinematográfica de películas de ficción a la historia política y social uruguaya del siglo XX.

Dufuur (2021) ironiza que el cine uruguayo es un “objeto inexplicable” dadas las circunstancias históricas que atravesó a lo largo del pasado siglo, ya sea por sus altibajos en cuanto a la cantidad de producciones, las dificultades de desarrollar proyectos con ausencia de financiamientos estatales o privados, los disímiles resultados de calidad y la existencia de espectadores nacionales que durante décadas le dieron la espalda al hecho de verse representados en la pantalla grande.

Por otra parte, Lema Mosca (2018; 2023) expone que el cine uruguayo nació en 1898 con el registro filmico *Carrera de bicicletas en el velódromo de Arroyo Seco* de Félix Oliver, y que continuaron los registros audiovisuales de naturaleza documental hasta la llegada de lo que es considerada la primera película de ficción uruguaya, *Pervanche* (Ibañez Saavedra, 1920). Lo particular de la historia del cine nacional es que en su trayecto, tanto los críticos como los medios de comunicación especializados en el tema y, gracias a la influencia de ellos, también el público local, le han otorgado distintos nacimientos. El asunto es extenso de explicar, pero con el fin de sintetizar el enredo, acudo a la historización que realiza Lema Mosca (2018; 2023) al postular seis nacimientos del cine uruguayo: el primero llamado “una nueva sensibilidad” entre 1920 y 1932, el segundo es un “cine popular” ubicado entre 1936 y 1950, el tercero coincide con un “período de formación” entre 1952 y 1959, luego se produce un “tiempo de crisis” entre 1960 y 1977, continúa con un “momento de transición” entre 1979 y 1992, dando paso a una quinta etapa que es la “estructuración de la industria” entre 1993 y 2000, y finalmente “el último nacimiento” donde se produce el “boom” a partir de 2001 en adelante.

De estos nacimientos, es el último el que me interesa para el propósito de mi investigación y que ubica al año 2001 como pórtico inaugural de un nuevo cine a partir del

estreno de dos filmes: *En la puta vida* de Flores Silva y *25 watts* de Pablo Stoll y Juan Pablo Revella. Según el autor, con estos dos filmes se inicia un vínculo entre la producción cinematográfica uruguaya y el público local: “los uruguayos encuentran un cine de historias, personajes y locaciones distinguibles, que los identifica, los refleja y los cuestiona” (Lema Mosca, 2018, p. 6). El film *En la puta vida* es uno de los cinco casos que estudio en esta tesis, cuya importancia extrafílmica está justamente en ser uno de los introductores de este último nacimiento del cine uruguayo.

Cabe agregar dos aspectos que se suman a la compleja realidad cinematográfica uruguaya. En primer lugar, Dufuur (2014) expresa que el público nacional no tiene dentro de su “dieta” de consumo audiovisual al cine de su país, es decir, el público concurrente a salas de cine y el que visualiza por plataformas de *streaming*, no tiene entre sus preferencias al cine nacional. Por consiguiente, el público uruguayo consumidor del cine de su país es reducido y marginal. En segundo lugar, Dufuur (2014) aporta sobre la cuestión una situación inevitable para comprender al cine de este país que trata de la dependencia con instituciones extranjeras que realicen apoyos económicos para desarrollar proyectos cinematográficos. Esta circunstancia, para nada menor, ha marcado en lo que se refiere a las películas del período del último nacimiento del cine uruguayo que deban someterse a condicionamientos, solicitudes, demandas, correcciones, coerciones, agregados, transformaciones por parte de los agentes financiadores, con respecto a la idea original de los directores y guionistas de cada film. Al tener en cuenta esta circunstancia, se entiende que el cine uruguayo de los últimos veinte años es de co-producción (Lema Mosca, 2019), acoplándose a las demandas del mercado mundial para poder existir. Por ende, Dufuur (2014) observa que dentro del panorama del cine uruguayo ficcional, existe un sesgo por producir filmes que se orientan a cumplir y concordar con el gusto del público de los festivales de cine europeo o de festivales de cine independiente latinoamericano, mientras que otro de los rasgos obedece a cumplir con los requisitos de un público global, con historias que presentan personajes asimilables a distintas regiones del mundo. Ambos aspectos, a pesar de desembocar en la exposición de resultados artísticos diferentes estéticamente y hasta opuestos, sin embargo, confluyen en tener en su *horizonte de expectativas* (Jauss, 1989, pp. 217-250) la búsqueda de agradar al público extranjero.

Dicha coyuntura no puede ser evadida del análisis de las adaptaciones cinematográficas porque si bien, por un lado, se trata de obras artísticas con sus propios rasgos de inmanencia estética, por otro lado, también son productos culturales maleables al gusto del público

consumidor y a los requisitos imperantes de las co-producciones. En este sentido, el contexto de la industria cultural del cine uruguayo del siglo XXI cobra una vital importancia para poder explicar y estudiar a sus producciones audiovisuales.

3. Metodología

La tesis se desarrolló bajo una metodología de carácter cualitativo con una finalidad descriptiva y analítica que dé cuenta de las transtextualidades en los procedimientos de las adaptaciones cinematográficas seleccionadas en los estudio de casos de filmes uruguayos de un período acotado (2001-2010). Comprendo que, por la naturaleza interdisciplinar de esta investigación, era necesario aplicar “lentes metodológicos más flexibles” (Taylor y Bogdan, 2011, p. 13). En este sentido, se combinaron teorías provenientes de distintos campos disciplinares como la transtextualidad y la narratología de la teoría literaria, las teorías de la comunicación que focalizan en el lenguaje audiovisual y las teorías cinematográficas que abordan la estética y el discurso filmico. A partir de esta coordinación teórica, se analizaron las características principales de las obras literarias (obras fuentes), los guiones como intersticios mediales⁵ y finalmente los filmes (obras destino).

La concepción metodológica de carácter cualitativa en la que me sustenté fue la siguiente: “La frase *metodología cualitativa* se refiere en su más amplio sentido a la investigación que produce datos descriptivos: las propias palabras de las personas, habladas o escritas, y la conducta observable” (Taylor y Bogdan, 1987, p. 20). Por lo que fue relevante, tanto los datos que aportaron los escritores, los guionistas y los directores, a través de sus declaraciones públicas (televisión, documentales, notas de prensa), como también lo observable en los textos y las películas.

La investigación fue de naturaleza descriptiva y analítica a partir de la aplicación de la principal unidad de análisis: la transtextualidad; por lo que se tendió a explorar y estudiar los mecanismos que se produjeron en el traslado de un discurso literario a uno audiovisual. Al tratarse de una investigación descriptiva y analítica de estudio de casos, no se plantearon preguntas cerradas a confirmar, sino que se indagó sobre los procedimientos particulares de cada film en el proceso de tránsito de un medio a otro.

La recolección de información se realizó de acuerdo a tres líneas de acción, siguiendo la metodología planteada y a la obtención de determinados indicadores:

- Información sustraída de la recopilación de entrevistas con autores, guionistas, actores y directores.
- Información sustraída de la lectura de los textos literarios.

⁵ Al comienzo del proceso de investigación se intentó acceder a los guiones de cada película. Al no lograrlo con las cinco películas, se descartó en su totalidad.

- Información sustraída de la observación de los filmes.

Los indicadores que se observaron en los textos literarios fueron:

- Género literario.
- Subgénero literario.
- Fecha de publicación.
- Etapa en la que se adscribe en la historiografía literaria.
- Corriente literaria a la que pertenece el autor.
- Personajes (grafopeya y etopeya).
- Localización de la historia (tiempo y espacio).
- Trama y argumento.

Los indicadores que se observaron en los filmes fueron:

- Género cinematográfico,
- Fecha de estreno,
- Filmografía del director,
- Personajes (grafopeya y etopeya),
- Localización de la historia (tiempo y espacio),
- Trama y argumento,
- Montaje,
- Musicalización
- Estética.

A partir de la observación de los indicadores se realizó una operación de cotejo para dilucidar divergencias y convergencias entre los relatos literarios y los relatos cinematográficos⁶. En la introducción de esta tesis transcribí una definición de relato fílmico extraída del libro *Estética del cine* (Aumont et al., 2008), ahora sumo otra parte explicativa sobre la narración, la cual expone la complejidad de esta clase de relatos:

El relato es el enunciado en su materialidad, el texto narrativo que se encarga de contar la historia. Pero este enunciado, que en la novela está formado únicamente por la lengua, en el cine

⁶ En cuanto a los guiones, se tuvo pensado al inicio obtener los siguientes indicadores para observar: cantidad de guionistas, personajes, localización de la historia (tiempo y espacio), acotaciones y diálogos.

comprende imágenes, palabras, menciones escritas, ruidos y música, lo que hace que la organización del relato filmico sea más compleja. La música, por ejemplo, que no tiene en sí misma un valor narrativo (no significa acontecimientos) se convierte en un elemento narrativo del texto por su sola co-presencia con elementos como la imagen secuencial o los diálogos: por tanto, habrá que tener en cuenta su participación en la estructura del relato filmico. (p. 106)

Por lo tanto, la metodología de la investigación tuvo en cuenta la mencionada complejidad, asumiendo el riesgo de que ciertos elementos no sean estudiados al mismo nivel que otros. Es decir, en cada filme se aplicó el mismo criterio de observación del proceso de adaptación cinematográfica y del encuentro de rastros transtextuales, pero igualmente cada caso requirió caminos distintos en el análisis. Es así que hay dos recorridos metodológicos: uno es de carácter deductivo, de lo universal a lo particular, se partió de la teoría para su aplicación a los casos singulares; el otro es de carácter inductivo, desde la mirada subjetiva del autor de esta tesis se observó los aspectos particulares de las películas y se hizo un tratamiento específico para establecer un principio general de construcción de cada uno de los filmes.

En los capítulos analíticos se apreciarán esas diferencias. En el filme *En la puta vida* se hizo hincapié en su estructura narrativa semejante a las observaciones del estudio morfológico de cuentos que hace Propp (2007). En *La espera* se destacó la distancia con respecto a la obra literaria que enuncia adaptar, a través de la idea de adaptación libre de Sánchez Noriega (2000), dándole importancia al paratexto del título como elemento central de introducción a la historia. En *El viaje hacia el mar* se puso acento en la construcción de un *palimpsesto morosoliano* desde un enfoque puramente genettiano. En *Mal día para pescar* se insistió en el carácter architextual en relación a las películas de lucha. Finalmente, en *Miss Tacuarembó* se encontró que el filme exigía estudiarlo en relación transtextual, ya no solo con la novela que adapta, sino con elementos de la cultura pop y de la cultural global desde una perspectiva transestética. Igualmente, se subraya que, al decir de Aumont y Marie (2009) la utopía del análisis exhaustivo de los filmes es solo un deseo más que una realidad (pp. 111-112), por lo que aplicando esta misma metodología queda abierta la posibilidad de nuevos hallazgos.

4. Marco teórico

Para esta investigación se tuvieron en cuenta fuentes teóricas de cinco tipos. En primer lugar, aquellas que han investigado sobre los diálogos entre la literatura y el cine con hincapié en la adaptación cinematográfica. En segundo lugar, aquellas que refieren a la transtextualidad y sus correspondientes cinco categorías desde el enfoque de Genette: intertextualidad, paratextualidad, metatextualidad, architextualidad e hipertextualidad. En tercer lugar, aquellas que brindan una historia del cine uruguayo o que tratan temas cercanos al asunto. En cuarto lugar, trabajos académicos (libros y artículos) que se concentran en aspectos vinculados al arte cinematográfico. En quinto lugar, para cada uno de los análisis se utilizaron documentos relacionados directamente con el filme trabajado, ya sean artículos académicos de revistas arbitradas o revistas de difusión cultural, así como también reseñas de época sobre las películas y entrevistas a directores de las cintas.

En cuanto a los trabajos sobre cine y literatura, comienzo con *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación* de José Luis Sánchez Noriega (2000) que luego de realizar una historización sobre las convergencias y divergencias entre ambos campos artísticos, propone una tipología de las adaptaciones novelísticas y de las adaptaciones teatrales y, a su vez, delimita a los elementos estructurales del relato a los que se debe atender en el análisis de adaptaciones cinematográficas. Cierra su trabajo con el análisis de cinco estudios de casos, a saber: 1) *La muerte y la doncella* (Polanski, 1994) basada en la obra teatral homónima de Ariel Dorfman (1991), 2) *El sur* (Erice, 1983) adaptación de la novela homónima de Adelaida García Morales (1981), 3) *El tercer hombre* (Reed, 1949) que adapta la novela de Graham Greene (1950), 4) *La colmena* (Camus, 1982) basada en la novela de Camilo José Cela (1951) y 5) *Carne Trémula* (Almodóvar, 1997) inspirada en la novela *Live Flesh* de Ruth Rendell (1986). Tanto la primera parte teórica como la segunda parte de análisis aplicado a películas específicas fueron un sustento relevante para esta tesis. El autor español al estudiar las adaptaciones cinematográficas introduce en varias ocasiones los aportes de la narratología desde Genette, así como también refiere a la importancia de su teoría del palimpsestos:

hay que destacar la *recepción intertextual y transtextual* por la que toda obra remite a obras del mismo género, autor o temática; y, en el caso de las adaptaciones, el texto original está en la base de la recepción, proporcionando un esquema perceptivo —de ahí la comparación espontánea que siempre se produce, salvo cuando se ignora el origen literario, lo que lleva a una recepción distinta— [...] (Sánchez Noriega, 2000, p. 130)

En la misma línea teórica, el libro *Literatura y cine. Una aproximación comparativa* de Carmen Peña-Ardid (2009), en la primera parte ofrece perspectivas comparativas entre ambas disciplinas artísticas y en la segunda parte establece las relaciones e influencias entre ambas a partir de indagar en los elementos del relato literario y del relato filmico. La autora considera de relevancia “la noción bajtiniana de *intertextualidad*, tal y como la retoma Julia Kristeva” (Peña-Ardid, 2009, p. 15) porque permite cuestionar la idea de originalidad ya que todo texto posee una relación de legado con un texto anterior:

Al contemplar el texto como un mosaico de citas relacionado con otros enunciados homogéneos o pertenecientes a sistemas semióticos de diversa naturaleza, abre nuevas posibilidades a la relación cine-literatura, ya que el lector/espectador puede reconocer no sólo referencias explícitas sino estructuras y modos de decir, que por su experiencia considera *típicos* de un determinado sistema, como transplantados a otro y aunque hayan sufrido evidentes modificaciones. (Peña-Ardid, 2009, p. 15)

El libro *Literatura y Cine* de Francisco Gutiérrez Carbajo (2016) de manera semejante a los anteriores, brinda en su primera parte una caracterización del discurso literario y del discurso filmico, semejante al que hace Peña-Ardid (2009), mientras que en la segunda parte realiza un recorrido histórico de adaptaciones de la literatura universal y de la literatura española, sin llegar a desmenuzar las obras que indica, sino que posee un afán de brindar detalles aleatorios de distintas adaptaciones a lo largo del tiempo. El libro finaliza con los procedimientos cinematográficos que se han aplicado a obras literarias, es decir, la operación inversa (del cine a la literatura), lo que está por fuera de este trabajo. Para esta investigación, su aporte consistió en la exposición panorámica de las adaptaciones cinematográficas.

En cuanto al segundo tipo de fuentes teóricas utilizada en la investigación, la obra clave para el estudio de la transtextualidad fue/es *Palimpsestos. La literatura en segundo grado* de Gérard Genette (1989) que forma parte de esta tesis de manera omnipresente. Los cinco modos de transtextualidad que establece el autor (intertextualidad, paratextualidad, architextualidad, metatextualidad e hipertextualidad) fueron aplicados en los análisis transtextuales de cada uno de los filmes. Es así que de cada modo transtextual que se encontró de manera explícita o implícita en los filmes se extrajo información y se tendió a fundamentar una interpretación. Cada una de estas categorías sirvieron para reflexionar y analizar a los filmes desde una cobertura amplia,

observando y atendiendo todo tipo de conexiones que surgieran desde los planos, los escenarios, los diálogos, los personajes, las tramas, las músicas, etc. De igual forma, contribuyó a la investigación la revista número 20 de *Maldoror* (dir. Carlos Pellegrino, 1985), titulada “El texto según Gérard Genette”, en la que se presentan artículos de Roland Barthes, Lisa Block de Behar, Emir Rodríguez Monegal, Héctor Galmés, Gustavo Martínez, Marc Fumaroli y el propio Gérard Genette; además de un poema inédito de Jorge Luis Borges, *El Don*, y un poema de Carlos Pellegrino dedicado a Genette, *Raspadura*. La revista cumplió un rol de asistencia inmediata en instancias de consultar definición de términos.

Vale decir que la investigación partió de dos nociones del universo de la comunicación, trilladas sí, pero que entiendo sumamente necesarias de explicitar. En primer lugar, la noción de que el *medio es el mensaje* de Marshall McLuhan (1969), sirvió como punto de partida para comprender y analizar que cualquier adaptación cinematográfica implica que el contenido del relato literario se traslada a un nuevo medio con sus propias características, códigos y lenguaje, en este caso, el relato audiovisual. En segundo lugar, la noción amplificada de texto de Derrida (1997), es decir, más allá del texto escrito, todo entramado de signos es texto, por lo que existen textos pictóricos, musicales, cinematográficos, entre tantos otros. Es así, que el relato cinematográfico es un tipo de texto con sus rasgos particulares por el medio que lo conforma.

La naturaleza de este trabajo exigió considerar dentro del marco teórico las historias escritas sobre el cine uruguayo. Para esta investigación accedí a tres libros de esta índole: *Una historia del cine en Uruguay. Memorias compartidas* de Mario Raimondo (2010), *Para verte mejor. El Nuevo cine uruguayo y todo lo anterior* de Jorge Ruffinelli (2015) y *Los nacimientos del cine uruguayo. Una historia completa* de Álvaro Lema Mosca (2023).

En cuanto al primero de los citados, como lo indica su título, Raimondo (2010) realiza un relato personal de su historia/de su vida en relación con el cine del mundo y el cine uruguayo, en el que se entremezclan anécdotas personales con acontecimientos de la comunidad, sin obedecer ningún rigor académico, aunque tampoco es lo que exige el libro porque desde el inicio se comprende que es un texto que se aproxima más a un relato experiencial-etnográfico que a una historia del cine uruguayo. De hecho, abundan las percepciones no fundamentadas, apreciaciones que parten de su experiencia circunstancial e, incluso, hacia el final del libro, Raimondo (2010) brinda consejos a los cineastas uruguayos: 1) “No hay que esperar siempre que todo venga del Estado” (p. 360), 2) “Es un hecho que nuestro público aún no ha sido adecuadamente cautivado por las producciones nacionales, pues las mismas en algunos casos se basan en historias que no

siempre contemplan las necesidades de taquilla” (p. 360), 3) “Muchas producciones nacionales no incorporan productores madurados para defender la compleja operación comercial que encararon” (p. 360), 4) “Las películas uruguayas de ficción no suelen tener temas sólidos que satisfagan plenamente a los espectadores acostumbrados a ver una aceptable producción extranjera” (p. 361), 5) “Muchas producciones nacionales parecen originarse solo de un tema surgido del gusto personal del realizador” (p. 361), 6) “Muchos proyectos uruguayos, según los profesionales del medio, se destacan por ser grises en sus temas, en el ambiente que muestran y en la estructura de la historia que cuentan” (p. 362).

En el segundo de los libros, Ruffinelli (2015) presenta un trabajo extenso dividido en dos partes: en la primera, propone tres hipótesis sobre lo que él llama el nuevo cine uruguayo, mientras que en la segunda parte, realiza un inventario de películas uruguayas mediante una cronología invertida, es decir, comienza en el año 2014 con *Mr. Kaplan* (Brechtner) y finaliza en 1917 con *Amado Nervo* (Oliver). El inventario está acompañado de una reseña, lo que posee un interés de por sí, al considerarse que una buena parte de esos filmes no son de fácil acceso para el público en general, ni tampoco para los investigadores. En unos capítulos breves al cierre del libro, ofrece un panorama sobre cineastas uruguayos realizando producciones en el extranjero y sobre cine extranjero tratando asuntos uruguayos. El libro posee el valor de un documento de consulta⁷.

El tercero de los libros es *Los nacimientos del cine uruguayo. Una historia completa* de Álvaro Lema Mosca (2023), resultado de su tesis doctoral, “Los nacimientos del cine uruguayo de ficción” (2020), del cual me he valido para comprender los procesos histórico-culturales de tres períodos específicos que se vinculan con el recorte de tiempo de esta tesis: el cuarto nacimiento, llamado “Momento de transición (1979-1992)”, el quinto nacimiento “Estructuración de la industria (1993-2000)” y el sexto nacimiento “El boom del cine uruguayo (2001-2020)”. El cuarto y quinto nacimiento fueron de interés porque en esas etapa algunos de los directores de las películas que estudio, ya estaban produciendo obra fílmica, como son los casos de Guillermo

⁷ Hay algunos datos que tienen pequeños errores que pueden considerarse como parte de una falta de revisión final previa a la publicación. En algunos casos pueden considerarse omisiones, distracciones o ciertas lagunas en la investigación. En otras los pequeños errores de datos pueden ser el puntapié para un análisis fallido. Por ejemplo, al comienzo del libro se expresa: “Cuando en los años noventa se habló del surgimiento de un «nuevo cine uruguayo», la etiqueta respondía a la sorpresa que nos deparó *25 Watts* (2000), pero en ese momento no se discutió la identidad uruguaya de la película sino su aporte como novedad” (p. 11). El estreno de *25 Watts* fue en 2001. Este mínimo error de fecha es el que le habilita a Ruffinelli a hacer una consideración sobre el cine uruguayo de los noventa que no es coincidente con la realidad. De hecho, tanto *25 Watts* como *En la puta vida* son puntales inaugurales del cine uruguayo del siglo XXI como tantas reseñas y artículos así lo afirman.

Casanova (1988) con *Mamá era punk* y Beatriz Flores Silva (1993) con *La historia casi verdadera de Pepita la Pistolera*.

En cuarto lugar, para el abordaje del análisis cinematográfico, el marco teórico recurrió a la consulta, respaldo y sustento de trabajos indispensables sobre la temática, como son: *Análisis del film* (Aumont y Marie, 2009), *Estética del cine: espacio filmico, montaje, narración, lenguaje* (Aumont et al., 2008), *La audiovisión: sonido e imagen en el cine* (2018) y *El sonido: oír, escuchar, observar* (2019) de Chion, *El cine o el hombre imaginario* (Morin, 2001), los ensayos en *Los Formalistas Rusos y el cine: la poética del filme* (comp. Albèra, 1998), los artículos de varios escritores cinematográficos de la revista *Cahiers du Cinéma* reunidos en el libro *Teoría y crítica del cine: avatares de una cinefilia* (comp. de Baecque, 2005), *Estéticas del audiovisual* (Sorlin, 2010) y *La ficcionalidad en el discurso literario y en el filmico* (Appratto, 2014).

En quinto y último lugar, se utilizó una variedad de artículos académicos, artículos de difusión cultural, reseñas de los filmes y entrevistas con el propósito de abordar el análisis transtextual de cada una de las cintas seleccionadas. La lista es extensa y se puede apreciar en la lectura de los capítulos correspondientes al análisis transtextual de los filmes.

5. Enlaces entre los filmes

En este capítulo pretendo presentar a las cinco películas seleccionadas a partir de un aspecto que atraviesa a todas ellas que trata sobre la necesidad e incluso la urgencia de los personajes protagónicos de irse, ausentarse o escaparse del espacio en que habitan como mecanismo de alcanzar la felicidad, progresar o conquistar la libertad. Este capítulo posee un valor introductorio al conjunto de filmes estudiados como caso, para en los siguientes capítulos dedicarme a la adaptación de cada uno de ellos. En este capítulo aplico los conceptos de *habitar* (Heidegger, 1994), *territorialidad existencial* (Guattari, 1996), *utopía y heterotopía* (Foucault, 1984) como términos asociados a la idea de espacio y que se vinculan central o lateralmente a las tramas de los filmes en cuestión⁸.

Desde este enfoque, se pretende reflexionar en cómo los discursos filmicos uruguayos de origen literario y de determinada época exhiben procesos de subjetivación de los sujetos. Dichos procesos se definen como “complejos de prácticas y experiencias que involucran y producen maneras de ser, entre las que se destacan las de hacer(se) sujeto” (Álvarez Pedrosian, 2011, p. 2). Es así que parto del análisis discursivo de la historia de cada narración audiovisual para pensar en dichos procesos de subjetivación y meditar sobre las formas de habitar de los personajes.

En primer lugar, Álvarez Pedrosian (2013) explica sobre el concepto de *habitar*:

Heidegger (1994) nos remite al uso del término de habitar asociado al construir. Hay dos formas de construir: erguir lo que no crece y cuidar aquello que crece: ésta es su asociación con la vida. Construimos porque habitamos, construimos edificios y construimos sentidos para la vida y ambos están en estrecha relación; forman parte del entramado relacional que construye al sujeto, desde los sentidos y las materialidades que adquiere. El construir que nos remite al cuidado también refiere a la preservación, el resguardo, el sostén. De aquí asociamos el habitar con la morada, la residencia, porque ésta representa su espacio de contención. Pero el habitar no remite solamente al hogar: implica también aquellos espacios donde se transita. Así, habitamos la ciudad, los puentes, las calles, las instituciones, la comunidad, la cultura. Al habitar ligamos vitalmente los objetos a los sentidos: un puente no es un puente si no cumpliera esa función vital que motivó su construcción y su uso; sería una cosa simplemente. (p. 3)

En segundo lugar, Guattari (1996) utiliza el concepto *territorio existencial* en referencia a la producción de subjetividad al expresar que “parece oportuno forjar una concepción más

⁸ Este capítulo es una reescritura del trabajo final presentado para el curso “Diálogos entre antropología, arquitectura y comunicación” dictado por el Dr. Eduardo Álvarez Pedrosian en el marco de la Maestría en Información y Comunicación (FIC-UDELAR).

transversalista de la subjetividad, que permita responder a la vez de sus colisiones territorializadas idiosincrásicas (Territorios existenciales) y de sus aperturas a sistemas de valor (Universos incorporales) con implicaciones sociales y culturales” (p.14).

En tercer lugar, los conceptos de *utopía* y *heterotopía* desde la perspectiva de Foucault (1984) permiten comprender las formas de habitar esas territorialidades existenciales. Sobre las utopías, Foucault (1984) enuncia que:

son los emplazamientos sin lugar real, emplazamientos que mantienen con el espacio real de la sociedad una relación general de analogía directa o invertida. Son la sociedad misma perfeccionada, o el reverso de la sociedad, pero, en cualquier caso, las utopías son, fundamentalmente, espacios esencialmente irreales. (pp. 18-19)

Mientras que de las *heterotopías*, Foucault (1984) afirma que:

Igualmente hay, y esto probablemente en toda cultura, en toda civilización, lugares reales, lugares efectivos, lugares dibujados en la institución misma de la sociedad y que son especies de contraemplazamientos, especies de utopías efectivamente realizadas donde los emplazamientos reales, todos los demás emplazamientos reales que se pueden encontrar en el interior de la cultura están a la vez representados, contestados e invertidos; suertes de lugares que, estando fuera de todos los lugares son, sin embargo, efectivamente localizables. Lugares que, por ser absolutamente otros que todos los demás emplazamientos a los que sin embargo reflejan y de los cuales hablan llamaré, por oposición a las utopías, heterotopías (p. 19)

Considero que al aplicar los conceptos de *habitar*, *territorialidad existencial*, *utopía* y *heterotopía*, a contraluz de las representaciones de los personajes de los filmes en cuestión, es decir, de su accionar, pensamientos y emociones, como también de los modos de vinculación con los otros, se desprende en cada uno de ellos una inquietud en tanto insatisfacción, acostumbramiento o malestar con el lugar que habitan. Como anticipo expongo a continuación una síntesis de la trama de cada una de las películas en relación con la idea planteada.

En la película *En la puta vida* (Flores Silva, 2001) la protagonista es Elisa, una mujer que para poder subsistir y mantener a sus dos hijos tiene dos trabajos, de día es moza de una parrillada y de noche es prostituta. Ella necesita irse a Barcelona para consolidarse económicamente y proyecta sobre dicha ciudad española la esperanza del progreso, hasta que finalmente es víctima de la trata de personas.

Para la protagonista de *La espera* (Garay, 2002), Silvia, una joven treintañera que vive con su madre anciana y discapacitada, resulta una necesidad irse de su hogar para poder liberarse de la opresión y maltrato maternal, y así consagrar su independencia. La escena final, luego del asesinato de su madre, la muestra a ella cargando un bolso junto a una cartera y yéndose del apartamento. El final es abierto para el espectador en cuanto a cuál será ese otro lugar en el que conquistará su independencia y libertad pero queda implícito, aunque claro, que es lejos de ese ámbito.

Para los protagonistas de *El viaje hacia el mar* (Casanova, 2003) irse del pueblo es una aventura transitoria porque tienen estipulado el regreso, pero lo significativo está en la percepción del personaje de Rodríguez sobre la idea del viaje. Rodríguez entiende que la experiencia del viaje no vale tanto por el destino al que se dirigen sino por el recuerdo de la aventura una vez que se regresa.

En *Mal día para pescar* (Brechtner, 2009) el luchador ruso sueña con volver a su país y abandonar este país “lleno de indios”. Hacia el final de la película, tanto el representante como el luchador, se escapan de la miseria que los rodea en ese peregrinar de luchas simuladas en los pueblos del país y cada uno por separado va en busca de un nuevo lugar en el cual ser felices.

Finalmente, en *Miss Tacuarembó* (Sastre, 2010) el personaje de Natalia es una jovencita de Tacuarembó que sueña con abandonar su ciudad natal para poder alcanzar la fama como cantante y actriz. Su primer destino será Buenos Aires y luego Hollywood. En ambos lugares existe una proyección ficticia de construcción de lugares de éxito artístico.

La gran mayoría del cine que consumimos es narrativo (Sánchez Noriega, 2000, p. 31), el cual construye historias a través de imágenes, sonidos, diálogos y acciones de personajes, cuya territorialidad en la que se desenvuelven puede tener mayor o menor relevancia en cómo son afectados esos personajes con respecto a su existencia. Al decir de Álvarez Pedrosian (2016) por medio de “palabras e imágenes, construyendo narrativas, y según prácticas espaciales que superan la significación y su semántica de códigos descifrables, hay una dimensión compositiva de los universos que habitamos gracias a todo ello, según temporalidades que le dan consistencia” (p. 70), por lo que entiendo que los personajes de estos filmes uruguayos manifiestan ese vínculo con los *territorios existenciales* de los que habla Guattari (1996) y que Álvarez Pedrosián (2016) explica como aquellos “donde se crean subjetividades en la dialógica entre el ser productor y producido, se presentan en múltiples escalas, cada cual con sus cualidades, siendo siempre una cuestión colectiva y transversal a individuos y formaciones sociales” (p. 70).

Desde esta línea de pensamiento, propongo establecer que algunas de las búsquedas existenciales y vitales representadas por los personajes protagónicos están en consonancia con las preocupaciones de la sociedad uruguaya —por lo menos— en el período en que se inscriben dichas películas. Y que, entendiendo que las narrativas cinematográficas de los filmes uruguayos pueden ser comprendidas como narrativas mediáticas que significan desde el plano connotativo y simbólico, se puede asociar que las necesidades y urgencias de los personajes ficticios tienen su basamento en las preocupaciones reales de los ciudadanos uruguayos en el período estudiado.

El cine uruguayo de ese período, en cierta manera, reflejó las necesidades, urgencias, deseos y fantasías de un pueblo que quiere escapar momentánea o definitivamente del espacio que habita. Esta circunstancia se puede apreciar no solo en los filmes seleccionados para este trabajo, sino también en otras películas del período estudiado como *Los días con Ana* (Bertalmío, 2000), *25 Watts* (Rebella y Stoll, 2001), *Whisky* (Rebella y Stoll, 2004), *La Perrera* (Nieto, 2006), *Fan* (Guillermo, 2007), *Joya* (Bossio, 2007), *El Destino* (Vidal, 2010). En las postrimerías del siglo pasado y en los albores del siglo XXI se produjo en el Uruguay corrientes de emigración hacia Estados Unidos y hacia países europeos, cuyo momento cumbre sucedió con la crisis financiera que atravesó el país durante el 2002 y los años siguientes.

Por lo dicho, considero que los filmes seleccionados en sus distintas tramas discursivas plantean la disconformidad de los personajes con el espacio que habitan y la pulsión vital de querer irse de ese espacio para poder lograr la felicidad en un sentido amplio, es decir, sea la felicidad entendida como éxito artístico, progreso económico, libertad e independencia o meramente la exploración de lo desconocido. La territorialidad en la que habitan los personajes delinea connotaciones simbólicas que producen un relato sobre cómo se vive —y se sufre— en el territorio ya sea por la sensación de opresión en el hogar materno, la falta de oportunidades laborales, las aspiraciones trucas o las escasas posibilidades de desarrollarse artísticamente. Si bien las motivaciones para irse del espacio en el que habitan cada uno de los personajes de los filmes son distintas y poseen alcances diferentes, lo que los unifica es la insatisfacción y la sensación de incomodidad. Incluso en el caso de los personajes de *El viaje hacia el mar* que no demuestran expresamente sentirse en desagrado con su pueblo, sin embargo, pareciera ser más una cuestión de costumbre y desgano que de verdadera decisión de pertenencia por querer quedarse en el lugar. No obstante, resulta interesante que el personaje del “desconocido”, hombre de ciudad, sí efectivamente se ha alejado de su lugar y pareciera estar escapando de algo de acuerdo a la conversación telefónica que tiene con alguien, aunque no sepamos los espectadores

de qué se trata. Así y todo, son los únicos personajes que desde el inicio de su periplo tienen decidido el regreso. Por lo que su viaje es de carácter exploratorio y de conocimiento.

Estudiar a estos filmes permite aproximarse a los procesos de subjetivación que tienen los sujetos en relación a los modos de habitar en el espacio. Guattari (1996) indica que las producciones cinematográficas sirven para pensar en esos procesos de subjetividad (p. 15). Entiendo que a partir de la selección de estos filmes y en cotejo con los conceptos de *habitar*, *territorialidad*, *utopía* y *heterotopía*, se puede meditar y visualizar una forma de sentir y actuar de los uruguayos en el período de comienzos de este siglo, ya sea por la coyuntura histórica o por las variables económicas-sociales que atravesaba el país e, incluso, por las circunstancias vivenciales de los personajes. Este capítulo pretendió aproximarse a la narrativa cinematográfica nacional de un tiempo acotado (2001-2010) y arrojar luz sobre una cuestión que pareciera ser una constante desde la segunda mitad del siglo XX: el deseo de irse del lugar que se habita (incluso del Uruguay).

Al decir de Álvarez Pedrosian y Fagúndez D'Anello (2019) “De hecho, todo lugar es heterotópico, en tanto compuesto por elementos de naturalezas variadas y conjugadas de una forma no totalmente cerradas” (p. 178). Es así que el Montevideo y la Barcelona de *En la puta vida*, el claustro materno de *La espera*, el mar y la playa de *El viaje hacia el mar*, Estados Unidos y Europa de *Mal día para pescar* y el Buenos Aires y Hollywood de *Miss Tacuarembó* son esas heterotopías y heterocronías que habitan los personajes de estos filmes.

6. Análisis transtextual de *En la puta vida*

6.1. Anotaciones iniciales sobre el film

La película *En la puta vida* dirigida por Beatriz Flores Silva (2001) está inspirada en el libro *El huevo de la serpiente. Tráfico de mujeres Montevideo-Milán: ¿el nacimiento de una mafia?* de la periodista María Urruzola (1992). El libro es el resultado de una investigación periodística de Urruzola, a comienzos de la década de los noventa, que en aquel momento trabajaba para el semanario de izquierda *Brecha*. La investigación trajo consigo la denuncia pública de los casos de tráfico y explotación sexual de mujeres uruguayas a partir de una red criminal que conectaba Montevideo y Milán entre fines de la década del ochenta y principios de los noventa.

Entre los meses de abril y junio de 1992, la periodista y escritora publicaba semanalmente en el semanario *Brecha* una serie de nombres, datos, actos ilícitos por parte de la administración pública y de la policía, situaciones de abuso y violencia de proxenetas y testimonios de las víctimas. Toda esta información fue producto de su pesquisa sobre el tráfico y explotación sexual de mujeres uruguayas que sacaba a la luz una conexión delictiva entre dos países (Uruguay e Italia), amparada en la corrupción sistémica de sujetos vinculados al poder, especialmente de la cúspide política, policial y judicial. Como fruto de este proceso de investigación periodística que, a su vez, contó con la ayuda y asesoría territorial del periodista italiano Luca Fazzo del diario *La Repubblica* en la estadía de Urruzola en aquel país, a fines del año 1992 se publicó el libro *El huevo de la serpiente*. Esta edición produjo un suceso en el ámbito público y tuvo un éxito de ventas de acuerdo a los parámetros del mercado editorial uruguayo, por lo que fue acompañado de la repercusión mediática de los casos expuestos y del comentario popular en las calles ante tal dualidad de encubrimiento/descubrimiento. Es decir, entre el encubrimiento producido por los hilos secretos del poder y el descubrimiento solitario de una periodista —más allá de las colaboraciones con las que contó— sobre un entramado complejo de hechos delictivos que vinculaba a dos países de distintos continentes.

El vínculo entre escritora y directora se inicia en 1988 cuando surge el interés de Flores Silva por el artículo de prensa titulado “Sólo una mujer” que Urruzola había escrito en conmemoración del 8 de marzo (Día Internacional de la Mujer) de aquel año y que trata sobre una mujer que asaltaba casa de créditos en Montevideo. Es así que surge un acercamiento laboral de índole artística entre ambas que deriva en el medimetraje *La historia casi verdadera de*

Pepita la Pistolera (Flores Silva, 1993) que narra la historia de esta asaltante que la policía uruguaya había apodado de tal manera en correspondencia con el mote adjudicado a una famosa ladrona argentina.

En aquel tiempo, en medio del proceso de preproducción de *Pepita la Pistolera*, Urruzola le adelanta a la directora la rigurosa investigación que llevaba a cabo sobre un caso de *trata de blancas*⁹ (Cendrós, 2002). Con el libro ya publicado en 1992 y con su respectiva repercusión en el medio uruguayo, Flores Silva a los pocos años compra los derechos de la historia e inicia el proceso de búsqueda de apoyos financieros para solventar un próximo filme que diera cuenta y denunciara la realidad que padecían mujeres víctimas de organizaciones criminales dedicadas a la explotación sexual en el país. Luego de ocho años de sumar estímulos económicos de distintos países (Cuba, España, Bélgica y Uruguay) para que financien la realización audiovisual en calidad de coproductores, finalmente la película *En la puta vida* se pudo rodar durante el año 2000 (Gea, 2000, p. 25) y se estrenó al año siguiente, lo que significó el puntapié para el llamado “último nacimiento del cine uruguayo” o “boom” (Lema Mosca, 2018; 2023) que explico en el apartado dedicado a este tema.

Con respecto a este último nacimiento es importante decir que *En la Puta Vida* fue un éxito de taquilla en las salas de cine uruguayo, produciendo una confianza por parte del público local en la calidad audiovisual del cine nacional que estaba por venir, por lo tanto, la película de Flores Silva es una de las responsables principales de que haya sido el último nacimiento y no estemos hablando de resurrecciones en este siglo. En la portada de la edición en DVD de la película se declara: “La película más popular del cine uruguayo. 150.000 espectadores en salas cinematográficas de todo el país”. Según la publicación *Industrias creativas innovadoras. El cine nacional de la década* (2014), *En la Puta Vida* es la película con mayor cantidad de asistentes con un total de 145.000 espectadores, muy por encima de las demás películas que integran la lista, en donde el segundo lugar lo ocupa *El Baño del Papa* con 68.409 espectadores.

6.2. *El huevo de la serpiente*

El libro de Urruzola (1992), *El huevo de la serpiente. Tráfico de mujeres Montevideo-Milán: ¿el nacimiento de una mafia?*, consta de cinco secciones. La primera se titula “Final del juego” que funciona a modo de prólogo y está firmada por el periodista italiano Luca Fazzo. Se

⁹ La denominación *trata de blancas* es la que se utiliza en el libro y que era popular en la época, lo que se evidencia en innumerables periódicos de la época.

trata de la transcripción del artículo escrito el 18 de mayo de 1992 por el periodista en su calidad de testigo de aquel acontecimiento y publicado posteriormente en *Brecha*, en el que cuenta los entretelones del juicio en la sala del Tribunal de Justicia de Milán en el que fueron condenados veintitrés personas, veintiún hombres y dos mujeres, por actos de corrupción, tráfico y explotación sexual de mujeres. La segunda sección titulada “Primera parte” consta de nueve capítulos en los que la periodista relata su llegada y estadía en Milán durante una semana en la que lee atentamente e indaga sobre los expedientes policiales que le proporcionaron, resultado de la investigación que llevaba a cabo una brigada especial dedicada al tráfico ilegal de mujeres uruguayas hacia Italia. El cierre de la “Primera parte” es el regreso de Urruzola a Uruguay con toda la información recabada hasta el momento. La tercera sección es la titulada “Segunda Parte” que contiene cinco capítulos. En ellos se ahonda en casos particulares de mujeres uruguayas víctimas de la trata de personas en el país. Los tres casos principales relatados en el libro son el de “la chica de Milán” y el de “las dos Andreas”, aunque el hilo narrativo central recae sobre la primera. Es así que la cuarta sección que es el “Epílogo” ofrece un relato brevísimo sobre el encuentro de “la chica de Milán” con sus dos hijos que habían sido derivados y alojados en las instalaciones del INAME (Instituto Nacional del Menor)¹⁰ de acuerdo a las disposiciones legales de las autoridades ante el alejamiento forzado de la madre. La quinta sección titulada “Investigadores e investigados en Italia y Uruguay” es un listado de los nombres completos y las condenas que recibieron los denunciados en cada uno de los países, así como también de aquellos que quedaron prófugos.

El título del libro de Urruzola, en tanto paratexto, hace referencia a la película *El huevo de la serpiente* de Ingmar Bergman¹¹ (1977). La trama de esta película del director sueco trata sobre un personaje que además de sobrellevar los avatares de su vida personal (el suicidio de su hermano, el vínculo afectivo con una prostituta, las perversiones de un científico que experimenta con seres humanos), tiene como trasfondo histórico y político el ser testigo del ascenso de un líder autoritario y mesiánico en la Alemania que fracasó en la Primera Guerra Mundial, en alusión a la figura de Hitler. El film de Bergman no tiene vínculo directo con lo que relata el libro de Urruzola, más allá de que uno de los personajes trabaja en un burdel. No obstante, a partir de

¹⁰ Actualmente denominado INAU (Instituto del Niño y Adolescente en el Uruguay).

¹¹ Acotar que María Urruzola entre sus libros publicados, tiene dos más que se igualan a títulos de películas de Ingmar Bergman. La novela *El Silencio* (2015) al igual que el nombre del film de 1963 de Bergman, del mismo modo que la novela *La hora del lobo* (2022) que coincide con el título del film de 1968 del director sueco. Este comentario al margen lo hago para mostrar el juego transtextual recíproco entre literatura y cine, cine y literatura; el nombre del libro de Urruzola alude al film de Bergman, así como la trama de dicho libro será fuente de la narración del film de Flores Silva.

la aparición del film de Bergman, el enunciado *el huevo de la serpiente* se convirtió en una frase popular, una metáfora fosilizada, para significar el mal que se esconde en las sombras en cualquier ámbito particular y que se puede visualizar a trasluz, al igual que una serpiente se puede observar dentro de un huevo antes de que se produzca la eclosión de la cáscara y nazca la criatura. Es decir, la frase en su sentido metafórico alude a la posibilidad de poder presagiar el futuro que se vendrá gracias a la capacidad de una mirada atenta y profunda de lo que sucede en el presente. Sin embargo, la decisión de Flores Silva fue la de cambiar el título del libro en su film por el de *En la Puta Vida*, en tanto obra derivada del texto de Urruzola, cuestión que analizo en el siguiente apartado.

6.3. El título *En la Puta Vida* como paratexto

Al revisar la temática de los tres filmes dirigidos por Flores Silva: *La historia casi verdadera de Pepita la Pistolera* (1993), *En la puta vida* (2001) y *Polvo nuestro que estás en los cielos* (2008), se observa que todos ellos basan sus tramas narrativas en acontecimientos que poseen un trasfondo de la historia uruguaya reciente, por lo que se manifiesta una intención artística de representación de lo real. Su último film, *Polvo nuestro...* es el que contiene un contexto histórico más distante en la cronología ya que refiere a los episodios previos al golpe de Estado del 27 de junio de 1973, mientras que *Pepita* alude a eventos de la década del ochenta y *En la Puta Vida* a hechos sucedidos a comienzos de la década del noventa.

Además de esta coincidencia en la intención de representación de lo real a través de la ficcionalización de los hechos, las tres películas también comparten en sus títulos nociones que aluden a lo sexual con cierto tono humorístico, cercano a lo irónico. En la frase *Pepita la Pistolera* se esconden las alusiones a los órganos reproductores femenino y masculino respectivamente de manera coloquial, aunque vulgar, y que dispuestos de esta forma en la sintaxis producen el efecto de un cuasi oxímoron, la mujer (*Pepita*) fálica (*la Pistolera*). Por otra parte, en el título *Polvo nuestro que estás en los cielos* se encubre lo sexual mezclado con lo religioso. El término *polvo* refiere a la metáfora vulgar que connota al semen, así como también a la frase bíblica del “polvo eres y al polvo volverás” o en sus distintas variaciones y traducciones que aparece en el capítulo 3 del Génesis y en otras partes de *La Biblia*, mientras que el resto del enunciado alude al verso inicial de la oración católica del Padre Nuestro: “Padre nuestro que estás en los cielos”. En el caso del título *En la Puta Vida*, este juega con la frase popular que significa

algo así como “jamás”, “de ningún modo haré esto o aquello”, “nunca en esta miserable vida”; al mismo tiempo que se refiere a la explotación sexual de la que es víctima la protagonista al tener que prostituirse en Europa, es decir, de tener que sobrellevar su vida como meretriz de manera forzada. En el transcurso de la película, más precisamente en la escena de El Rey de París en donde la protagonista Elisa está siendo aleccionada por la madama que regentea el lugar (interpretada por Martha Gularte) para que sepa algunas obligaciones del trabajo, diciéndole: “Usted es muy hermosa, muy joven, pero tiene que saber las reglas, cabezas erguidas con mucha simpatía, pecho saliente, barrigas para dentro, culos para afuera, eso mismo...” y luego de que la reclamen a ella a los gritos desde un piso más arriba otra de su subordinadas, cierra su parlamento con la frase “Hay que ser como una madre en esta puta vida” (min. 10:00-11:00), produciéndose una referencia metatextual entre el título y una línea del parlamento que enuncia un personaje secundario dentro de la historia como lo es la madama, es decir, entre un elemento extradiegético y uno intradieético. Así es que los títulos de las tres películas de Flores Silva, en tanto paratextos sustantivos por ser signos introductorios a la narrativa de cada film, dialogan entre sí, ya que todos ellos poseen una carga connotativa sexual.

6.4. El melodrama telenovelesco y el grotesco criollo como architextualidades

La architextualidad indica la conexión entre una obra particular y una categoría general que la trasciende (Genette, 1989, p. 9). Desde esta perspectiva, el film *En la Puta Vida* expone ciertos aspectos en el tratamiento audiovisual de su narrativa que la vinculan con las características del melodrama de la telenovela. Vale decir que esta apreciación que expongo no es en ningún modo peyorativa con respecto a la construcción de la historia real que se lleva a cabo en el film, sino que tiene un interés descriptivo, por lo que pretendo no dar a confusión al lector de esta tesis con un afán crítico sobre la película, cuando en verdad intento aproximarme a ella con el propósito de comprender sus elementos constitutivos. Estimo que la combinación de términos como *melodrama* y *telenovela* en ámbitos ya sea académicos, intelectuales, cultos, etc., poseen una connotación despreciativa por entenderla de consumo masivo, exitosa y descartable en términos de calidad artística. Esto queda manifiesto cuando se la compara con el auge de las series provenientes de plataformas digitales en las últimas décadas, a las que se les adjudican valoraciones del lenguaje cinematográfico, a pesar de que su serialidad comparta elementos narrativos con la telenovela como son la intriga, el suspenso, las emociones hiperbólicas, las

pasiones desenfrenadas. La diferencia radica, en todo caso, en el trabajo estetizado que se realiza en las series gracias a los procesos de preproducción, producción y postproducción y a la reducción de capítulos en un determinado número, segmentados en temporadas, lo que no sucede con las telenovelas cuya serialización tiende a ser diaria a lo largo de todo un año generalmente, es decir, segmentada en una única temporada.

En el caso de *En la Puta Vida* como obra singular, esta se conecta con el melodrama telenovelesco como categoría general, a partir de la presencia de determinados aspectos. Nora Mazziotti (2006) se refiere al comportamiento del melodrama en las telenovelas latinoamericanas:

La intención fundamental del melodrama es provocar la emoción de los espectadores, la risa, la compasión, el temor, el llanto. Se plantea un mundo marcadamente bipolar, donde los personajes que encarnan el Bien, acosados por los malvados, se sumen en la desgracia, y deben luchar denodadamente para obtener la felicidad. Bien y mal se reúnen por azar. En el melodrama abunda y prolifera la casualidad, hasta el abuso. (p. 21)

En este sentido, se puede observar que los rasgos que enumera Mazziotti (2006) son elementos constitutivos de la narrativa del film de Flores Silva. En primer lugar porque la historia está contada a través de personajes que representan de forma polarizada al bien y al mal. Los buenos son las víctimas como sucede con la protagonista Elisa y sus hijos, su amiga Lulú con la que comparte el martirio de la explotación y resulta asesinada, las otras mujeres uruguayas prostitutas, amenas, pícaras, graciosas y simpáticas (no así los travestis brasileños en Barcelona); como también los policías españoles que están investigando el tráfico de personas, “El Gigante” y Marcelo, especialmente este último del que se enamora Elisa. Por otra parte, los malos son el proxeneta Plácido “El Cara”, principal culpable de la explotación de Elisa, los policías uruguayos mostrados como ineptos burócratas, el jefe mafioso Don Eusebio que controla a los proxenetas y dirige lo que sucede en las calles de Barcelona, y finalmente los políticos uruguayos aludidos como corruptos que avalan el tráfico y explotación de mujeres. En la película, los personajes no exponen matices en sus personalidades, están contruidos en base a estereotipos demarcados por un sesgo proveniente del propio consumo cultural, es decir, de productos culturales como las novelas de género, las películas y sí, también, las telenovelas. Los personajes son víctimas o culpables, buenos o malos. De hecho, si bien Plácido en sus primeras apariciones en pantalla se muestra por momentos con algunos indicios de bondad y cortesía

seductora hacia Elisa, tan solo es su mecanismo de embuste para engañarla con la idea de un futuro próspero y, por el contrario, consigue abusarse de ella y esclavizarla. Claramente ese mundo bipolar que nombra Mazziotti (2006) como característica del melodrama está exhibido en el film de Flores Silva, en donde los buenos ganan hacia el final, una vez que los malos reciben su castigo, aunque es necesario aclarar que la victoria para los buenos es parcial porque la historia queda inconclusa y en suspenso de lo que sucederá después. De hecho, la restauración del orden y su correspondiente final feliz es solamente para Elisa, quien podrá regresar a Uruguay, reencontrarse con sus hijos y elegir en una zona privilegiada de un barrio de clase económicamente alta (Pocitos) poder ubicar su deseada peluquería. Incluso, es una placa en fondo negro y letras blancas al final de la cinta, la que debe aclarar a los espectadores lo que sucedió con el caso real, lejano al final feliz que pretende brindar la historia de la película.

Asimismo, Mazziotti (2006) en la cita que transcribimos líneas arriba, nombra que el melodrama busca producir en los espectadores “la risa, la compasión, el temor, el llanto” (p. 21). Estos aspectos catárticos del melodrama se evidencian en diferentes escenas que permiten afirmar que el film no es un drama, de acuerdo al tratamiento narrativo que se realiza de la trama, sino que condice en algunos de sus elementos con el llamado *grotesco rioplatense* o *grotesco criollo* del teatro. En la contraportada de la edición en DVD de la película se señala que el conflicto de la historia “da lugar a la tragedia, pero también al humor y a la farsa”. Considerando la noción de architextualidad de Genette (1989), se puede apreciar en el filme la presencia de una elaboración del grotesco criollo, re-actualizado al siglo XXI. El grotesco criollo es

un texto cuyo motor de la acción es la búsqueda de comunicación por parte del sujeto. Al no encontrar eco en su núcleo familiar, la depresión del sujeto hace caer al texto en lo patético, variante extrema de lo sentimental. Su estructura profunda se concreta a partir de secuencias de desempeño —pruebas— que el sujeto no puede superar y los núcleos de acción se basan en lo físico y en lo físico-verbal. A nivel de la intriga es un drama de personaje que transgrede los artificios del sainete criollo, especialmente a través de la [...] superación de lo sentimental y el cambio de funcionalidad de la caricatura.

En el plano semántico la máscara del protagonista es involuntaria y esta falta de conciencia le impide encontrar la comunicación deseada. En esto reside el ridículo de su accionar. (Pelletieri, 1988, p. 56)

Al comienzo del film, se nos presenta a la protagonista Elisa yéndose con sus dos hijos del hogar materno. El diálogo entre Elisa y su madre no es en verdad un diálogo, es un cruce de

agravios, insultos y reproches, los cuales podrían funcionar como indicios verbales para ubicar a la historia en un drama personal o una tragedia familiar: una joven madre huye, con sus hijos pequeños y sus pocas pertenencias a cuestas, de la incompreensión y violencia del hogar en el que vive. Sin embargo, la forma en que se presenta esta circunstancia posee un tono humorístico para los espectadores porque se trata de un intercambio de ofensas gritadas, teatralizadas, con gestualidad exagerada; semejante a las conversaciones costumbristas, humorísticas y, al mismo tiempo, hiperbólicas de la película *Esperando la Carroza* (1985) de Alejandro Doria. La comparación no es gratuita, ambas películas comparten el tono en la verbalización de los improperios y en la escenificación de situaciones trágicas exhibidas con humor. Transcribo los parlamentos iniciales de *En la Puta Vida*:

(Gritos indistintos de discusión)

Elisa: ¡Son mis hijos!

Doña Sara: ¡Son tus hijos pero yo soy la que los mantengo! ¡Yo los cuido!

Elisa: ¡Vos no respetás a nadie! ¡A mí no me ves nunca más en tu vida!

Doña Sara: ¡No seas loca! ¡Los chiquilines no tienen nada que ver!

Elisa: ¡Los chiquilines son mis hijos! *(Dirigiéndose a uno de sus hijos)* Agarrá el espejo que no se te caiga. *(A ambos hijos)* Vamos, circulen, circulen.

Hijo 1: ¿Ahora qué vamos a esperar? ¿a que te cases para irnos?

Elisa: Si nunca puedo casarme. *(Mirando hacia su madre detrás)* ¡Por culpa de esta vieja egoísta!

Doña Sara: *(A los gritos)* ¿Pero por qué yo tengo que aguantar a un tipo sentado en el sillón de mi casa?

Elisa: ¡Ningún tipo te viene bien en el sillón de TU *(enfático)* casa!

Doña Sara: ¡Este te va a dejar plantada como los otros!

Elisa: ¿Qué dijiste?

Doña Sara: ¡Los otros irresponsables!

Elisa: ¡Papá tenía razón! ¡Sos una vieja amargada! *(Mirando al cielo)* ¡Pobre viejo! ¡Que Dios lo tenga en la gloria! *(Se larga a llover)*.

Doña Sara: ¡Por suerte se murió para no tener que ver esto! ¡La culpa la tuviste vos! ¡Lo mataste de disgusto!

Elisa: ¡Yegua! ¡Me voy a vivir con García y te la vas a tener que bancar! ¡Arpía! ¡Y la puta madre que te parió!

(Voces indistintas en Fade out. Sube la música instrumental extradiegética de un tango)

En esta escena inicial asistimos a los primeros indicios del drama personal de la protagonista, cuyo entramado es sumamente más complejo y cuyas aristas descubriremos en el desarrollo de la película: una madre soltera a cargo de dos hijos de padres diferentes —los cuales

ninguno de ellos se encarga de sus responsabilidades— queda desahuciada al verse obligada a irse de la casa que la cobija porque no logra una comunicación sana, afectiva y empática con su progenitora. La escena trasunta elementos de la realidad circundante de un barrio prototípico montevideano: incomprensión familiar, futuro incierto, fracasos amorosos, responsabilidades inexorables.

La tragedia cotidiana de Elisa se observa desde un principio, se trata de múltiples fracasos en diversas áreas de la vida que la aíslan del seno familiar (representado en la figura de su madre), en el rechazo explícito de su amante (García, interpretado por Augusto Mazzarelli) que incumple la promesa de abandonar a su esposa y armar una familia con ella y sus hijos, por lo que cae en una crisis socio-económica todavía más profunda que la empuja a prostituirse en el burdel El Rey de París. A partir de ese momento tendrá que sobrellevar una serie de pruebas de la vida que la van derrotando cada vez más en un espiral inmersivo de frustraciones: víctima del tráfico de personas, explotación sexual, sufrir el alejamiento forzado de sus hijos, desconexión con su país, aislamiento involuntario en un país extranjero, pérdida de identidad, agotamiento físico y emocional, violencia en todas sus facetas, el asesinato de su amiga. Si este repertorio de descabros vitales de la protagonista nos sugieren una historia trágica, es en cambio, en el planteo de las formas que propone el filme en que se encuentran elementos del grotesco criollo.

Una serie de escenas sirven como argumento de estar frente a una re-actualización del grotesco criollo: 1) La escena inicial en la que discuten madre e hija a los gritos; 2) La escena sexual entre Elisa y García en una pieza del Mercado del Puerto de Montevideo, mientras él goza, ella le habla de sus planes de futuro; 3) La escena pedagógica de la madame Doña Jacqueline, enseñándole comportamientos y actitudes que se deben adoptar a la aprendiz de meretriz Elisa; 4) La protagonista en el burdel no logra la erección de un cliente hasta que encuentra el modo de satisfacerlo; 5) Elisa y Lulú conocen las calles y esquinas de Barcelona en las que van a hacer “parada”, mientras Plácido les va indicando las tarifas de cada una de las prostitutas; 6) Elisa y Lulú consuelan dentro del auto de Plácido a una colega golpeada por su proxeneta, en el medio de un diálogo de tono humorístico en el que comparten el sueño de instalar una peluquería en Pocitos; y 7) En el festejo clandestino del cumpleaños de Lulú esta confiesa entre llantos “Yo lo que deseo es caminar por 18 de Julio, desde el Obelisco hasta la Plaza Independencia. Yo quiero volver a Uruguay. Yo acá, no aguanto más” (min. 1:09:44-1:10:00) en una escena envuelta de patetismo sentimental.

Cuando anteriormente me referí a que en esta película se apreciaba una re-actualización del grotesco criollo, no se trata de una pretensión académica de una formulación teórica a partir de la selección de un grupo de casos, sino que me restrinjo a esta obra en particular y solamente como una observación sencilla sobre una característica básica del grotesco criollo: el origen de la protagonista. Uno de los aspectos fundamentales del grotesco criollo es que sus protagonistas son inmigrantes, mayoritariamente italianos y españoles, que buscan en tierras uruguayas o argentinas encontrar un lugar de prosperidad para ellos y así construir sus familias, sin embargo, ese sueño rioplatense aparece eclipsado porque el esfuerzo del trabajo de años no coincide con los frutos cosechados. Es decir, el grotesco criollo es una exposición del resultado de esa contradicción, dice Kaiser-Lenoir (1978): “es precisamente en el choque constante entre el mito de la inmigración propiciado por la propaganda oficial [...] y la realidad mísera, en donde el Grotesco Criollo se revela como teatro de protesta” (p. 21). Entonces, en la película de Flores Silva vemos el reverso de esa situación o el post de esa frustración histórica: son los hijos de inmigrantes que ya asumieron generacionalmente el fracaso de la prosperidad en tierras rioplatenses y ahora fantasean con el continente europeo como sitio para conquistar sus sueño. Elisa y Lulú imaginan que en Barcelona podrán alcanzar fácilmente la riqueza económica que le es negada en su país y será en el transcurso de la historia que cuenta la película que descubran la imposibilidad de la utopía con sus correspondientes consecuencias trágicas: Lulú asesinada y Elisa repatriada.

Es así que, las escenas de tonalidad humorística se entremezclan con escenas de acontecimientos trágicos y situaciones sentimentales que permiten adjudicar al filme dentro del género del grotesco rioplatense. Los acontecimientos trágicos los he mencionado ya, pero para sintetizarlos en momentos emblemáticos, me restrinjo a: 1) El alejamiento de Elisa de su madre, sus hijos y su patria; 2) Elisa como víctima del tráfico de personas y la explotación sexual; 3) El asesinato de su amiga Lulú como un hecho crucial para producir una especie de anagnórisis en la protagonista que visualiza su propia caída.

Mientras que las situaciones sentimentales se pueden dividir en dos etapas que, a su vez, dividen al filme en dos partes: 1) El proceso de seducción y conquista de Plácido hacia Elisa, tanto en el burdel cuando la conoce, como también en las sucesivas escenas en la comisaría, en una pieza de hotel, en la playa y en una cena con otros proxenetas. El romanticismo a través de promesas de un futuro próspero y dichoso por parte de Plácido es edulcorado con gestos de caricias, palabras tiernas y acciones bondadosas que esconden el maltrato y la explotación de la que es víctima Elisa; y 2) La aparición del policía Marcelo como el galán salvador que rescata a

la prostituta de una vida miserable, en situaciones progresivas de enamoramiento: la escena en la aduana, la requisa en la calle donde se prostituyen ambas amigas, la conversación mientras pasean tomando un helado, la protección policial que le brinda y, finalmente, en el regreso al Uruguay en la escena en la que Elisa le señala donde quiere ubicar su peluquería en el barrio de Pocitos y, a continuación, Marcelo juega con sus hijos corriendo en la playa. Ambas etapas de la película están lideradas por hombres con estatus de salvadores. El primero es el galán fraudulento que descubriremos como antagonista de la historia, mientras que el segundo es el opositor de las acciones de Elisa dado su rol de policía honesto pero que, a la postre, será el verdadero héroe de la historia. El carácter sentimental tiñe a toda la trama de la película a través de la explicitación de los sueños, los deseos, los gestos románticos y el sexo suavizado gracias al uso del humor, de lo implícito, de lo teatralizado y lo ocultado, aunque nunca realista.

En suma, el melodrama de telenovela y el grotesco criollo, tenidos en cuenta como categorías generales, funcionan en el film *En la Puta Vida* como architextualidades que señalan una herencia con el melodrama de la telenovela latinoamericana y con la tradición del humor del grotesco criollo.

6.5. *La Cenicienta*: los cuentos de princesas como hipertextualidad

El concepto de *cuentos de princesas* podría considerarse perfectamente como una categoría general y, por consiguiente, una architextualidad presente en el filme *En la Puta Vida*. Y en gran parte es así, ya que si en el apartado anterior argumenté que el melodrama telenovelesco y el grotesco criollo funcionaban como architextualidades en la película, en este caso, la idea de *cuentos de princesas* posee un vínculo estrecho con la telenovela melodramática. Por cuestiones de límites necesarios que tiene esta tesis, no me extenderé en consideraciones que acarrearán profundizar en textos como el capítulo “La Estructura de los Mitos” del libro *Antropología estructural* de Claude Lévi-Strauss (1995) o en el libro *Morfología del Cuento* de Vladimir Propp (2007), con la finalidad de explorar cómo se estructuran en la tradición de los cuentos folclóricos derivados en cuentos infantiles, particularmente los que pertenecen a cuentos de hadas o princesas, porque significaría apartarme demasiado del objetivo de este trabajo. Lo que sí me interesa destacar es que al revisar los acontecimientos sustanciales que construyen la trama narrativa de la película *En la Puta Vida*, esta presenta coincidencias fundamentales con las funciones de los personajes que recoge Propp (2007) en su análisis estructural de la morfología de los cuentos maravillosos.

En su estudio sobre las partes estructurales del cuento de origen folclórico, distingue funciones de los personajes en el planteamiento, en el nudo y en el desenlace. Dice Propp (2007): “*Por función entendemos la acción de un personaje, definida desde el punto de vista de su significado en el desarrollo de la intriga*¹²” (p. 32). A continuación expondré los hechos más relevantes que llevan a cabo los personajes del film *En la Puta Vida* con la finalidad de observar su correspondencia con algunas de las funciones que indica Propp (2007):

1) Alejamiento: un integrante de la familia se aleja (pp. 39-39), en este caso, el film comienza con la huida de Elisa junto a sus dos hijos, del hogar materno;

2) Prohibición: recae una prohibición sobre la protagonista (pp. 39-40). En el filme las prohibiciones son sociales, Elisa como madre soltera debe mantenerse económicamente y asimismo dar sustento y resguardo a sus hijos (vivienda, alimentación, educación y salud). La prohibición, en este caso, se vincula con el mandato social de la maternidad, es decir, la prohibición del incumplimiento de sus responsabilidades y obligaciones;

3) Transgresión: la transgresión de la prohibición (pp. 40-41) radica en que Elisa no puede ofrecer manutención a sus hijos. Por lo que debe recurrir, primero a su amante García y luego a ejercer la prostitución, lo cual acarrea una condena moral y legal. A su vez, la transgresión implica la aparición del agresor, el opositor del protagonista que en la película es Plácido *El Cara*;

4) Interrogatorio: el agresor pretender obtener información sobre la protagonista (p. 41). En la película, Plácido se interesa por saber de la vida de Elisa, luego de defenderla ante un cliente violento en el burdel;

5) Información: El agresor recauda información mediante su interrogatorio (p. 42). Plácido al mismo tiempo que la seduce a Elisa, se informa sobre su pasado, sus sueños y ambiciones;

6) Engaño: El agresor utiliza estrategias fraudulentas para tender su trampa (pp. 42-43). Plácido engaña a Elisa para explotarla sexualmente, esclavizarla en Barcelona, quedarse con sus documentos personales y con el dinero que gana, aparentando preocupación por el bienestar de ella y sus hijos y mostrándose como un hombre de buenos valores;

7) Complicidad: La víctima acepta ilusoria y pasivamente el embuste (pp. 43-44). Elisa ante sus deseos de progreso económico acepta el engaño, diluye sus dudas con la creencia de que los avatares que le suceden no importan si es con la finalidad de conseguir un bien

¹² El destaque en cursiva pertenece al original.

mayor. Un claro ejemplo es su sospecha sobre por qué *El Cara* se queda con sus documentos personales y, sin embargo, acepta la imposición;

8) Fechoría: se trata de cuando el agresor daña a alguien de la familia (pp. 44-50). En la película, más allá de la violencia ejercida física, verbal y espiritualmente a Elisa, Plácido no cumple su promesa de enviar dinero a Uruguay para la solvencia de sus hijos y de hecho, estos son enviados a una institución estatal de menores, a espaldas de su madre que desconoce absolutamente lo que sucede;

9) Mediación o momento de transición: es el momento en el que se difunde la acción del delito y aparece el héroe en la historia (pp. 50-52). En la película, el héroe es el policía español Marcelo cuya primera aparición es en la aduana española, pero a partir de la requisa a las prostitutas en las calles barcelonesas comienza a ser crucial su presencia. Propp (2007) hace una distinción entre héroe-buscador y héroe-víctima (pp. 50-51). El primero es el que sale a buscar a la víctima y enfrentarse al agresor, mientras que el segundo es él mismo el perjudicado. Sin embargo, el autor aclara que en su investigación no ha encontrado cuentos en que aparezcan ambos tipos. En este sentido, en la película se podría considerar como uno de estos casos, ya que Marcelo es el héroe-buscador que rescata a la damnificada de la explotación sexual, mientras que Elisa es la heroína-víctima que lucha por su supervivencia y termina haciendo un alegato masivo públicamente en contra de la corrupción política;

10) Principio de la acción contraria: el héroe buscador sale a buscar a la víctima (p. 53). En el filme, Marcelo rastrea las calles de Barcelona para encontrar a Elisa;

11) Partida: en tanto héroe-buscador (pp. 53-54), las acciones de Marcelo no son estrictamente una partida, sino que se trata de un rastreo en su propia ciudad. Por otra parte, Elisa como heroína-víctima sí ejecuta una partida que le repercute en una serie de aventuras. Propp (2007) enuncia que generalmente aparece un personaje donante o proveedor que ayuda al héroe con algún objeto mágico para enfrentarse al agresor. En la película ese personaje aparecerá más adelante hacia el final de la historia, aunque sin objeto mágico, cuando el cónsul español será el que intervenga para que no arresten a Marcelo y Elisa en el aeropuerto uruguayo y frenará las acciones de la Interpol uruguaya, expuesta como una entidad burocráticamente torpe.

Las funciones 12 (Primera función del donante), 13 (Reacción del héroe), 14 (Recepción del objeto mágico) y 15 (Desplazamiento en el espacio entre dos reinos, viaje con un guía) no figuran en la película porque ellas están referidas a elementos sobrenaturales propios de los

cuentos maravillosos que estudia Propp. Estos elementos están vinculados especialmente a la obtención de un objeto mágico que le indica el personaje donante al héroe para que, una vez que lo encuentre, pueda ser capaz de enfrentar y vencer al agresor. Resulta lógico que estas funciones no se muestren en los personajes de *En la Puta Vida* ya que el film posee una intención realista y una pretensión de crítica verídica, por lo que la hipotética introducción de un objeto mágico rompería con los códigos de verosimilitud que instaura la narración desde el comienzo de la historia.

A partir de la función 16 (Combate) que implica una lucha entre héroe/heroína contra su agresor (pp. 68-69), hay un efecto vaivén del heroísmo, entre Marcelo como héroe-buscador y Elisa como heroína-víctima. La heroicidad de Marcelo se visualiza en la investigación policial que lleva a cabo para desarmar una red mafiosa de trata de personas y explotación sexual de mujeres, cuyo objetivo se cumple cuando logra que los proxenetas vayan a juicio. A partir de esa instancia, la heroicidad será de Elisa al declarar en el juicio, frente a sus victimarios, cómo ha sido su peregrinaje abusivo desde Montevideo a Barcelona. De esta manera, la función 16 (Combate) se cumple por parte de ambos: Marcelo arresta al agresor y Elisa lo incrimina en el juicio.

La función 17 (Marca) tampoco aparece de manera evidente en el filme ya que no existe una marca que se haga al héroe o a la heroína en el cuerpo o la obtención de algún objeto que funcione como marca (p. 69), pero sí hay gestos significativos. La escena en que Marcelo tomando un helado se cruza a Elisa en la calle y esta le roba el helado posee una connotación de sensualidad que anuncia un romance entre ambos. Por otra parte, la escena inmediatamente después del juicio a Plácido, en la cual Marcelo recibe en su casa a Elisa para darle hospedaje porque ella no tiene a dónde ir, luego de una cena de ambiente romántico, él se duerme en el sillón y ella en la cama. Es así que al escucharla hablar dormida en medio de una pesadilla, Marcelo se acerca, la cubre con la manta y se pone enfrentado a centímetros de su cara, casi que suspirando y deleitado por su belleza.

Continúo con la enumeración de las funciones de personajes, según Propp (2007), que se aprecian en el film:

18) Victoria: del combate entre héroe/heroína y agresor se produce una victoria de los buenos y un fracaso de los malos (pp. 69-70), en este caso, es la derrota de Plácido y su condena por la justicia española;

19) Reparación: es la confirmación de que los buenos salen victoriosos en la historia (pp. 70-73). Es la liberación de Elisa de la red de trata de personas y su deslinde de la explotación sexual. Su libertad está manifestada en la recuperación de los documentos de identidad;

20) Regreso: es la vuelta del héroe a su territorio (p. 73). Como dije, en la película tenemos dos protagonistas heroicos, entonces en cuanto a la función del regreso, por un lado, se encuentra el retorno de la heroína Elisa a su país y, por otro lado, el héroe-buscador Marcelo que la acompaña y la ayuda en esa instancia de vuelta a la querencia. Propp dice que el regreso “A veces reviste el aspecto de una huida” (p. 73), lo cual coincide con lo que sucede en la película, ya que el hecho de irse de Barcelona es una actitud de huida de Elisa para salvaguardar su integridad;

21) Persecución: según Propp (2007), en el momento del regreso del héroe puede manifestarse un seguimiento hacia él con el objetivo de capturarlo (pp. 73-74). En el filme, la persecución es ínfima, aunque significativa. Elisa logró huir de la explotación de la que era víctima en Barcelona, sin embargo, llega al aeropuerto de Montevideo y la está esperando la Interpol uruguaya para arrestarla. Esta situación brevísima en la película, muestra la actitud inescrupulosa, corrupta e, inclusive, tonta de la inteligencia policial uruguaya. Se trata de una persecución truncada que expone una crítica a la inoperancia de los aparatos represivos del Estado que atacan a la víctima y, en cambio, son inútiles ante los victimarios;

22) Socorro: es el rescate del héroe, luego del combate, en plena huida (pp. 74-77). Anteriormente, en la función 11, anunciaba la aparición del personaje donante o proveedor que en la película está representado por el cónsul español en Uruguay. Marcelo se comunica telefónicamente desde Barcelona con la Embajada de España en Uruguay, en el montaje fílmico se muestra en la escena siguiente a Elisa y Marcelo que bajan del avión en el aeropuerto uruguayo. La Interpol la está esperando a Elisa y se la llevan detenida, ante la resistencia de Marcelo que se mantiene esposado a ella, en actitud valerosa. De improviso llega un auto y se baja un hombre con acento español (el cónsul) que frena la batida y rápidamente se suben ambos a su auto, logrando escapar de la persecución policial;

23) Llegada de incógnito: el regreso secreto al hogar que enuncia Propp (2007, p. 78) es trastocado en la película. La heroína parece llegar de incógnito pero, en cambio, es asediada por la policía, la prensa y varios seguidores que se enteraron de su caso. Elisa es transportada en una caravana improvisada, escoltada policialmente, acosada por personas que golpean el auto como fanáticos y seguida por innumerables medios de comunicación que están realizando la cobertura

periodística. Elisa ha pasado del anonimato de la explotación sexual a convertirse en una estrella de la denuncia pública.

La función 24 (Pretensiones engañosas) no aparece representada en el filme. Mientras que las funciones 25 (Tarea difícil) y 26 (Tarea cumplida) aparecen someramente en la película. Se nos muestra en una escena que dura pocos segundos a Elisa y Marcelo llegando a un edificio, en un corredor oscuro y entre penumbras aparecen caminando sus dos hijos. Inmediatamente se produce la corrida de la madre y los hijos para abrazarse emotivamente. La dificultad de la tarea se había planteado previamente en el transcurso de la película, en alusiones a la burocracia, corrupción e ineficiencia de las instituciones públicas uruguayas.

La función 27 (Reconocimiento) se vincula directamente con las funciones 23, 26 y 27 explicadas anteriormente: Elisa cobra el estatus de un símbolo de la lucha de la mujer contra la explotación y la trata de personas. La muestra de ello es el discurso final que realiza en la puerta de la Embajada de España, dirigiéndose al público que la rodea y luego mirando fijamente a la cámara y hablándole al presidente de la República (y a los espectadores). Asimismo, el reconocimiento íntimo es el de sus hijos que, a pesar del tiempo de distanciamiento, rápidamente reconocen a su madre y metafóricamente salen de la oscuridad del pasillo del internado hacia la luz del ventanal que ilumina el encuentro.

Continúo con la enumeración de funciones:

28) Descubrimiento: trata del desenmascaramiento del villano (p. 81) que en la película ya quedó representado en la captura y enjuiciamiento de Plácido y sus compañeros proxenetas. No obstante lo cual, una vez finalizada la película aparece en pantalla un elemento extradiegético: una placa en fondo negro y letras blancas que cuenta los hechos de la historia real por fuera de la diégesis del film. Es así que el espectador se informa de manera sucinta en qué quedó ese caso particular, en el que la red de tratos de personas no fue desarmada y la explotación continuó;

29) Transfiguración: es la nueva apariencia que recibe la protagonista (p. 82) que en film se evidencia en la vestimenta de Elisa. A lo largo de gran parte de la película, Elisa viste pocas ropas exhibiendo partes de su cuerpo de manera sexual, a excepción del final que está vestida cubriéndose toda, incluso hasta su cuello;

30) Castigo: los malos reciben represalia (pp. 82-83). En la película se relaciona con lo que mencioné en la función 28 del Descubrimiento. El elemento extradiegético de la placa en fondo negro relata a los espectadores que el castigo es insatisfactorio y que la violación de los derechos humanos continúa impunemente en la historia real;

31) Matrimonio: en la que Propp encuentra una serie de variantes como puede ser el matrimonio, la recompensa, la entrega de un trono, el tesoro o cualquier tipo de compensación para el héroe (p. 83). En la película queda abierta a la interpretación del espectador. Elisa y Marcelo, heroína-víctima y héroe-buscador, conversan y se besan en la rambla de Pocitos, frente al lugar donde ella piensa instalar la peluquería. El policía español anuncia su regreso hacia España, un auto lo espera para llevarlo al aeropuerto, ella muestra su intención de que se quede y así formar una vida juntos, él también lo desea pero se muestra indeciso. Mientras tanto el auto que lo espera insiste tocando bocina, Marcelo se distrae con los hijos de Elisa que juegan en la playa y va a buscarlos junto a ella, entre rezongos y risas, luego proceden los créditos finales. Será el espectador quien imagine un final para la historia.

Por todo lo recién expuesto, encuentro que la trama del filme *En la Puta Vida* tiene puntos de contacto con los cuentos de princesas, entendidos a estos como una categoría general, es decir, una architextualidad. Teniendo en cuenta esta perspectiva agrego que uno de los ejemplos emblemáticos de los cuentos de princesas es la narración de *La Cenicienta* que, en la película en cuestión, considero opera como una hipertextualidad. La cronología de todas las versiones literarias sobre la historia de *La Cenicienta* es extensa y compleja de explicar porque abarca siglos y distintas geografías que fueron adaptando la trama a su gusto local y de época. No obstante, se puede llegar a convenir que las versiones más difundidas para los contemporáneos de los siglos XX y XXI son las del francés Charles Perrault y la de los hermanos alemanes Grimm. De hecho, la famosa adaptación de animación cinematográfica de Walt Disney, *Cinderella* (*La Cenicienta*, 1950) en sus créditos iniciales declara basarse en el cuento de Charles Perrault de 1697. En *La Cenicienta* de Perrault —y de Disney— se cuenta, a grandes rasgos, la historia de una joven cuyo padre viudo vuelve a contraer nupcias con una mujer que tiene dos hijas. Dada la muerte de su padre, la huérfana Cenicienta comienza a sufrir las torturas de su madrastra y de sus hermanastras que la condenan a una vida miserable, semejante a la esclavitud. Luego de una serie de acontecimientos que se vinculan con las funciones de personajes que encuentra Propp en este tipo de narraciones, comentadas líneas arriba, la protagonista condenada a la pobreza se transforma en princesa, gracias al rescate del príncipe.

La hipertextualidad indica una relación de emulación o continuidad entre un hipotexto y un hipertexto. Genette (1989) dice que “la hipertextualidad, como clase de obras, es en sí misma un architexto genérico, o mejor transgenérico: entiendo por esto una clase de textos que engloba enteramente ciertos géneros canónicos (aunque menores) como el pastiche, la parodia, el

travestimiento” (p. 18). Desde esta concepción, entiendo que *En la Puta Vida* se aproxima a la idea de un pastiche heroico-cómico en el que se adapta un texto que posee un estilo noble en su origen hipotextual y que en su transformación hipertextual agrega elementos cómicos, aunque con una subrayada intencionalidad crítica sobre lo que narra. Es así que Flores Silva realiza un pastiche entre el texto de la investigación periodística *El huevo de la serpiente* de Urruzola (el texto noble), la historia de amor al estilo de *La Cenicienta* de Perrault (el cuento de princesas) que, a su vez, posee una influencia notoria en lo que es la construcción de las narrativas de melodramas de telenovelas y, finalmente, la introducción de elementos provenientes del grotesco criollo (lo cómico). En esa confluencia de textos de diversa índole es que *En la Puta Vida* se produce como una obra transtextual cuya herencia es múltiple y no se agota en lo mencionado hasta el momento, sino que me queda un punto de encuentro más por exponer que trata sobre el vínculo con la comedia romántica proveniente del cine hollywoodense.

Como cierre de este apartado, transcribo la crítica cinematográfica que realiza Torreiro (2002) para el diario *El País* de Madrid que justamente se titula “Un sucio cuento de hadas” y en donde señala que la película es engañosa por haberse publicitado como una denuncia y, sin embargo, tratar el tema bajo un formato de cuentos de hadas:

Lo es por dos razones: una, porque su envoltorio principal no es otro que el de la película de denuncia y, casi por definición, está aferrada a un realismo ortodoxo y naturalista; y otra, porque debajo de esta lógica, pero en el fondo imponiéndose sobre ella, se termina alzando otra, la del cuento de hadas con final feliz, que pasa por encima de cualquier contingencia-realista, en primer lugar: no hay más que ver la relación entre la protagonista y el policía español, para comprobar cómo se entroniza a una heroína con la que se nos ha invitado todo el tiempo a una identificación forzosa.

Esta lógica, que además se erige, por la vía de un final tan edulcorado como increíble, en dominante, limita el resultado de la denuncia. Pero paradójicamente, deja abierto el dilema de qué hubiese sido la película de estar presidida por un mayor rigor, o de haber jugado a fondo la baza del cuento, pero sin cortapisas (párr. 2-3)

6.6. La intertextualidad con la película *Mujer Bonita*

En principio, el film *En la Puta Vida* es un caso de transtextualidad (Genette, 1989) al considerar la declarada libre adaptación cinematográfica con el libro *El huevo de la serpiente* de Urruzola, ya que se produce una conexión entre el texto medial literario y el texto medial audiovisual que los vincula entonces intertextualmente, a partir de una historia en común: una

mujer joven que se prostituye por necesidad económica, es secuestrada y explotada sexualmente en otro país.

Este primer nivel de transtextualidad remite al punto de contacto entre lo que se cuenta de “la chica de Milán” en el libro y lo que se cuenta de Elisa en la película. Como dije al comienzo de este capítulo, en el libro aparecen otras historias de mujeres explotadas sexualmente o víctimas de la trata de personas que la película descarta, o por lo menos, no se detiene a narrar sus historias. Por lo tanto, *En la Puta Vida* es la historia de la experiencia de Elisa como prostituta víctima del tráfico de mujeres y es en su personaje que se concentra o sintetiza la historia de varias otras mujeres explotadas sexualmente.

Remitiéndome al tópico de la prostitución, se podría entonces establecer un segundo nivel de transtextualidad en el que se vincula la película uruguaya con otra producción cinematográfica, en este caso, la cinta estadounidense *Pretty Woman* (Garry Marshall, 1990) o *Mujer Bonita* en español, comedia romántica que expone la prostitución desde un lugar superficial, idílico y optimista. Y es en esta segunda transtextualidad, no explicitada, aunque sencilla de conectar si se coteja ambos filmes, la que provoca que la intencionalidad de denuncia se desvanezca en un mero gesto. En la época en que se estrenó *En la Puta Vida* su vínculo con *Mujer Bonita* estuvo esbozado en algunas reseñas críticas. Curiosamente, una de las personas que señala la relación con la película estadounidense es la autora de *El huevo de la serpiente*, María Urruzola, al referirse al señalamiento que se le hizo al film de Flores Silva por seleccionar una actriz como Mariana Santángelo, “demasiado fina para el personaje” (2001, p. 26), a lo que la periodista reflexiona

el comentario sobre la “fineza” o no de la actriz corre el peligro de escamotear otra realidad igualmente dura: hay muchas jóvenes de clase media alta o directamente alta, que se hacen prostitutas, pero de circuitos reservados y con otras designaciones. Los empresarios, por ejemplo, saben mucho de eso: son los “changos” —jóvenes, bonitas, finas, hasta con profesión e idiomas— que llevan consigo a los viajes, a los restaurantes o en los yates. Pero son tan prostitutas como las de Cerro Norte. Eso transmitía la película *Pretty Woman*, aunque con final de Cenicienta. (Urruzola, 2001, p. 26)

En esta cita, Urruzola defiende la elección de la actriz y aprovecha a comparar el filme *En la Puta Vida* con la cinta *Pretty Woman* en el que se representa a una prostituta bella y fina, además de narrar una historia con final de cuentos de hadas al estilo *Cenicienta*. De igual manera, sucedió con la reseña introductoria que realiza la periodista brasileña Denise Mota sobre la

película, antes de presentar una entrevista a la directora Flores Silva. El artículo de Mota (2001) se titula “*Linda Mulher* perde a maquiagem”, el paratexto establece el vínculo con la película estadounidense ya que en Brasil se la tradujo con el nombre *Uma Linda Mulher*. La nota periodística comienza diciendo en sus primeros párrafos:

Imagine que Richard Gere tivesse, em *Uma Linda Mulher*, intenções bem menos nobres do que transformar em conto de fadas a vida de Julia Roberts.

Suponha que, na possibilidade de uma vida melhor, ela não só tivesse saído de seu país como se transformado em escrava numa rede de tráfico de mulheres.

Essa é a história real da prostituta uruguaia Elisa, que, a exemplo de sua similar ficcional —e apesar de não ter nem de longe a leveza desta—, chegou ao topo das bilheterias de seu país, ao ser transportada para o longa *En la Puta Vida*. (Mota, 2001, párr. 1-3)

La periodista brasileña compara al personaje interpretado por Julia Roberts con el de Mariana Santángelo, proponiendo la hipótesis de qué si la figura de la prostituta estadounidense hubiese sido violentada y esclavizada en una red de tráfico sexual de mujeres, estaríamos frente a un personaje espejo de Elisa. Por lo tanto, está claro que existen similitudes notorias entre ambas películas y que el largometraje uruguayo trae consigo la reminiscencia de la cinta estadounidense, a pesar que la distancia temporal entre ambas sea de poco más de una década.

Vale decir que el filme de Garry Marshall a lo largo de todo su metraje pone en manifiesto con claridad que estamos frente a una comedia romántica, más allá de que haya elementos en los que subyacen violencias (físicas, verbales, simbólicas). La expectación de esta película promueve que se la digiera como un producto de consumo masivo amable, bello, optimista y con final feliz. En cambio, el filme de Flores Silva a través de su expectación produce una actitud ambigua, determinada por las facetas a las que he hecho referencia en los apartados anteriores, con respecto a su vínculo architextual con el grotesco criollo y el melodrama telenovelesco, así como también con el contacto hipertextual con *La Cenicienta* como cuento de princesas.

Por esta cuestión de ambigüedad, recurro a la perspectiva del Cinema de la Liberación que brinda Quezada Figueroa (2017) en el marco de la Filosofía de la Liberación de Enrique Dussel (2006), con la finalidad de reflexionar sobre una película uruguaya como *En la Puta Vida* que posee, sin embargo, una fuerte influencia del cine romántico hollywoodense: “la misma historia representada con diferentes actores, en diferentes escenarios, con algunas diferencias sutiles que darán la apariencia de distinción, es lo que el cine industrial nos presenta en la mayoría de sus producciones” (Quezada Figueroa, 2017, p. 223). Pensando esta idea y

aplicándola al caso de la cinta *En la Puta Vida*, me encuentro que si bien la historia pretende denunciar la realidad uruguaya, lo hace recurriendo a formas extranjerizantes, aunque adaptándolas a los colores locales. Por este motivo me aproximo, en este apartado, a algunas ideas del Cinema de la Liberación porque entiendo que ofrecen una mirada decolonial necesaria para comprender cómo el cine uruguayo en muchas ocasiones recurre a contar sus historias a través de un modelo foráneo, y no me refiero solamente al cine de Hollywood, sino también al cine europeo, al cine independiente estadounidense e, incluso, al cine industrial argentino. Igualmente, más allá de si fue consciente o inconscientemente la construcción de una historia cinematográfica al estilo hollywoodiano para tratar un asunto local, me interesa subrayar la ambigüedad que se produce en la expectación y que queda ya planteada en notas periodísticas de la época.

En la famosa y exitosa cinta estadounidense, la protagonista Vivian Ward (Julia Roberts) es rescatada de la vida de dependencia de la prostitución gracias a la presencia salvadora del personaje multimillonario de Edward Lewis (Richard Gere). El argumento del film es fácilmente identificable con los cuentos de princesas en donde la mujer es salvada de su vida de miseria, pobreza, maltrato y sumisión, a través de un príncipe-galán cuya aparición resulta esplendorosa y mesiánica.

Lo curioso del film uruguayo es que obedece al mismo esquema ideológico, a pesar de que su intención de representación realista y de expresión acusadora a un sistema corrupto esté presente hasta el cierre de la narración, inclusive con la placa final que cuenta el desenlace de los hechos. En la cinta de Flores Silva, la protagonista Elisa logra escaparse de su proxeneta gracias a la intervención y el rescate del policía español con el cual hacia el final de la historia se enamorará y cumplirá su sueño (o por lo menos se deja entrever) de tener una peluquería en uno de los barrios adinerados de Montevideo: “ya que se ve la superficie más no el fondo que implican esos mensajes aparentemente bien intencionados, pero que en realidad buscan resaltar los valores burgueses, como ideal de libertad sólo alcanzables para algunos cuantos” (Quezada Figueroa, 2017, p. 220). A Vivian Ward la rescata un emprendedor multimillonario, a Elisa un policía español; digamos que la diferencia de la fortuna a la que accede cada una de ellas es obvia y no es lo importante aquí, sino que ambas son liberadas por un galán, un príncipe azul, un salvoconducto o el término que se prefiera utilizar para denominar al hombre proveedor y redentor.

La verdadera hondura y complejidad del asunto del tráfico de personas y de la explotación sexual se disuelve en el tono rosa del enamoramiento de la prostituta uruguaya y el policía español. Europa salva a América. En consecuencia, la película toma una distancia enorme con respecto a la investigación periodística de Urruzola. El tema de la prostitución se exhibe en la pantalla, al mismo tiempo que se le concede futilidad: “La *industria cultural* [...] es generadora de una cierta banalización de los productos culturales, la lógica mercantil está por encima de la calidad y el gusto. Es uniformado por discursos cinematográficos cada vez más digeribles y más sencillos” (Quezada Figueroa, 2017, p. 223). De esta manera, *En la Puta Vida* se aproxima a ser una obra artística tercermundista que toma de modelo un producto industrial del norte del mundo.

En cuanto a la estrategia de marketing que tuvo esta película en su momento, hay un hecho que ayuda a reflexionar sobre la dependencia colonialista del cine uruguayo a imitación del hollywoodense. La directora Flores Silva en el día del pre-estreno para la prensa uruguaya contrató una limusina que daba vueltas a la manzana para trasladar a los actores y dejarlos en la puerta del cine. Los actores esperaban en orden al aviso y todo esto bajo un simulacro de *glamour* que pretendía ser un evento de gala que demostraría la importancia de la película a nivel de su producción. Fue así que *En la Puta Vida* tuvo una cobertura rimbombante por parte de los medios de comunicación, ubicándola como la película más importante del cine uruguayo hasta ese momento y generando —de manera desprevenida— el último nacimiento del cine local (Lema Mosca, 2018, 2023). Como consecuencia, la película fue un éxito de taquilla y se convirtió en la película más vista de las producciones nacionales en salas de cine, a su vez, fue exhibida en televisión abierta, cuestión poco frecuente para el cine nacional en aquel momento. Actualmente, el film mantiene su podio al cual se le han acercado en venta de entradas, las películas *El baño del Papa* y *Reus*. Esta fructífera recepción del público local se explica desde el concepto del *espectador fotogénico* (Quezada Figueroa, 2017) ya que los uruguayos se encontraron con escenarios cotidianos circundantes a su realidad, personajes verosímiles a su idiosincracia, un lenguaje coloquial que se alejaba del lenguaje afectado y teatral de películas antecesoras y una temática que había tenido repercusión mediática en la década de los noventa: “El pueblo es el sujeto colectivo del gusto; y por esto los gustos en principio son comunitarios [...] Los gustos son culturales, comunitarios, aunque pueden haber diferencias singulares dentro de la comunidad” (Dussel, 2020, p. 47).

Asimismo, el tratamiento del tema mediante los recursos expresivos audiovisuales y el lenguaje cinematográfico resultó conocido y familiar dado el acostumbramiento de los

espectadores al ser consumidores de un cine predominantemente estadounidense, por lo que la historia realista aunque edulcorada y con final feliz coincidió con el paladar del público masivo. En cierta manera, el cine uruguayo se midió en estatura con el cine hegemónico y, al mismo tiempo, paradójicamente se evidenciaban las enormes diferencias técnicas al momento de desarrollar un lenguaje cinematográfico propio. Esta conexión intertextual con un producto del cine hollywoodense no hace más que confirmar la existencia de una *mitología moral* (Quezada Figueroa, 2017, p. 220) constituida por imágenes cinematográficas de encantamiento hacia el público general que “son la muestra de la colonización mental de las estrategias estético-culturales de la actualidad” (p. 220).

6.7. Personas y personajes como intertextos con la realidad

la propuesta de Flores Silva paga tributo a la idea —simplista y esquemática— que afirma la necesidad del espectador de verse “reflejado” por la ficción, lo que marca un discreto (?) retorno de las viejas cuestiones en torno al “ser nacional”, la identidad uruguaya, etcétera. En esa dirección apuntan los abundantes chistes que salpican la película y cumplen la función de “guiños cómplices” al lado de las correspondientes figuras identificables, de Martha Gularte a Pinchinatti. (Ferré, 2001, p. 27)

En la Puta Vida es una película de ficción con espíritu de realismo, cuyo respaldo de verosimilitud radica en su punto de partida como adaptación cinematográfica de un libro de investigación periodística, *El huevo de la serpiente*, que denuncia algunos casos de tráfico de mujeres y explotación sexual en el Uruguay. En este apartado expondré brevemente cuatro intertextos que funcionan como guiños cómplices entre el filme y el espectador local, como señales que sirven para dar a entender que nos encontramos frente a una historia uruguaya. Es decir, se trata de indicios que difícilmente pueda captar un público extranjero si no es con una explicación previa. Estos intertextos juegan con la frontera entre la ficción y la realidad, entre el cuerpo del actor y la actriz (lo real) y su interpretación corporal (lo ficcional), entre el nombre mencionado (plano denotativo) y lo que representa (plano connotativo), entre su papel en la sociedad y la simulación de su rol en la película.

El primer intertexto es el de la bailarina y *vedette*, Martha Gularte (1919-2002), como persona perteneciente al ámbito de la cultura uruguaya durante un período que abarca desde fines de la década del cuarenta hasta los setenta y que, posteriormente a su rol de *vedette*, continuó estando en el ambiente artístico, incluso publicando libros. Gularte como *vedette* de comparsas

tuvo un rol superlativo tanto en el carnaval uruguayo como también siendo bailarina en cabarets de la noche montevideana en la que se la recuerda como una figura emblemática. Por esta cualidad que pertenece al plano de la realidad histórica del país, la presencia de Martha Gularte en la pantalla representando ficcionalmente a una madama de burdel y dando consejos a la protagonista Elisa de cómo lucirse como mujer cautivadora, resulta un intertexto de funcionalidad humorística para el público local, aunque también encierra un reconocimiento a un ícono femenino de la cultura afro-uruguaya.

El segundo intertexto es el del actor y humorista Ricardo Espalter (1924-2007), cuyo rol actoral trascendió desde la década del sesenta hasta los primeros años de los dos mil en ambos márgenes del Río de la Plata, perteneciendo a varios elencos de programas televisivos humorísticos, siempre en un lugar protagónico; además de ser actor de teatro y cine. La aparición de Espalter en la cinta *En la Puta Vida* dura unos pocos segundos en el que aparece encarnando al presidente de la República Oriental del Uruguay, trasladado dentro de un auto. Su aparición es ínfima y anecdótica, un personaje terciario que no influye en la trama de lo que se está narrando y que solo sirve para constatar que la denuncia del caso de explotación sexual alcanzó la esfera pública y política del país. Sin embargo, esa brevísima silueta de Espalter interpretando a un presidente esconde un intertexto humorístico. En la década de los ochenta, Espalter interpretó dentro del programa de humor *Decalegrón* a un candidato presidencial de apellido Pinchinatti. El personaje de claro tono sarcástico resultaba una crítica a las características más irrisorias, ridículas y torpes de los candidatos políticos. Pinchinatti pertenecía al falso sector político, Partido Unificado de los Trabajadores, cuya sigla el P.U.T. produjo la corriente ideológica del “putismo” con el irónico lema “Hijo del pueblo” y un jingle memorable. El furor que se generó en el público ante el personaje ficcional de Pinchinatti fue tan grande que llegó a hacer actos políticos burlescos en las calles y plazas de Montevideo e incluso llenó el Palacio Peñarol en una de sus presentaciones. Estos actos teatrales, verdaderas performances, que alimentaban la repercusión del sketch televisivo coincidieron en el tiempo con la campaña presidencial del año 1989 que finalmente ganaría Luis Alberto Lacalle de Herrera en las votaciones —reales— de ese año. El problema surgió cuando comenzó a instalarse la percepción en el ámbito político uruguayo que una parte de la ciudadanía uruguaya no distinguía entre el personaje ficcional televisivo y los candidatos reales. La situación paradigmática de esta confusión entre la realidad y la ficción fue cuando Espalter tuvo que salir en cámaras a aclarar que Pinchinatti era solamente un personaje y que había que tomarse con seriedad las próximas elecciones de 1989. Así y todo el

mito popular cuenta que aparecieron papeletas en las urnas a favor de Pinchinatti. Entonces, esa mínima aparición de Ricardo Espalter en la película de Flores Silva, representando a un presidente es mucho más significativa que su breve participación.

El tercer intertexto es el nombramiento de Luis Hierro López, político uruguayo de extensa trayectoria como diputado, senador, ministro, vicepresidente y, hasta el momento de escritura de esta tesis, embajador. En la época del filme, Hierro López era el vicepresidente de la República Oriental del Uruguay, cuya presidencia estaba a cargo de Jorge Batlle. En la escena en que Elisa asiste al consulado uruguayo en Barcelona con la finalidad de que le den protección y refugio, el funcionario burocrático que la asiste le explica que el cónsul no la puede atender porque está acompañando a Hierro López que se encuentra de visita diplomática en España. La mención a Hierro López es un indicio de territorialidad local que posee una doble función: por un lado, como referencia al sistema político y, por continuidad, al mundo del poder; por otro lado, produce en el espectador una sensación de proximidad con la historia real. Hierro López asumió la vicepresidencia el 1 de marzo de 2000, por lo que para el espectador de salas de cine de *En la Puta Vida* del año 2001, se le genera una sensación temporal de inmediatez.

El cuarto intertexto es la dupla de Graciela Baccino y María Inés Obaldía como periodistas que están cubriendo el regreso de Elisa al país. Baccino una de las primeras mujeres informativistas en el país, mientras que Obaldía periodista y conductora de programas populares como *Caleidoscopio* (en aquella época). A las dos periodistas las ubico como un único intertexto porque ambas representan lo mismo: los medios de comunicación y, más precisamente en la película, a la relevancia de la televisión como agente de difusión masiva y su penetración en las casas de la ciudadanía.

En definitiva, los cuatro intertextos expuestos son signos de la ficción que asumen una conexión con la realidad uruguaya de las últimas décadas del siglo XX, cercana a sus postrimerías, en una obra filmica que se publica en el umbral del siglo XXI. Dichos intertextos cumplen una función de anclaje con la realidad para los espectadores uruguayos, un indicio de familiaridad con la historia que se narra.

6.8. La adaptación cinematográfica

En este apartado me restrinjo a explicar la cinta *En la Puta Vida* como una adaptación cinematográfica del libro de Urruzola. El vínculo entre ambas obras se indica expresamente en

los créditos finales de la película: “Adaptado libremente del libro ‘El huevo de la serpiente’ escrito por María Urruzola” (min. 1:33:30- 1:33:38).

A lo largo de esta tesis, en cada uno de los análisis de los cinco filmes seleccionados, se apreciará que las adaptaciones cinematográficas las comprendo como un trabajo de transposición de doble modalidad, es decir, por un lado, la transtextualidad determinada por la intertextualidad entre la obra literaria y la obra filmica, y por otro lado, la transmedialidad que supone la reconversión de la trama desde un medio literario hacia un medio audiovisual. Sin embargo, en el caso particular de *El huevo de la serpiente* como obra literaria, no hay una trama ficcional dado que se trata de un libro de investigación periodística que recoge la voz en primera persona de Urruzola, como también otras voces a modo de testimonio, especialmente la de algunos de los policías italianos que contribuyeron en la pesquisa y la de una de las víctimas del tráfico de personas, “la chica de Milán”. Es así que *El huevo de la serpiente* posee cierto carácter polifónico, aunque no absolutamente porque siempre se privilegia la mirada de Urruzola como narradora de los sucesos. Por este motivo se produce una zona gris cuando nos referimos al caso de *En la Puta Vida* como una adaptación porque el guion de Beatriz Flores Silva y Janos J. Kovacs se inspira en la historia de “la chica de Milán”, dejando de lado otras historias aludidas en el libro.

Asumo que cuando se indica que es una adaptación libre del texto de Urruzola, se nos está informando a los espectadores que la historia de la película no pretende ser fiel al libro y, por ende, a los hechos reales. En todo caso su pretensión de realismo radica en la extracción de algunos de los elementos del libro que les sirvieron a los guionistas para construir una trama ficcional propia y elaborar el hilo conductor de la historia. Al cotejar la película con el libro, se puede reducir estos elementos a: 1) Algunos aspectos generales de “la chica de Milán” coinciden con el personaje de Elisa; 2) El relacionamiento entre la mujer explotada sexualmente y su proxeneta está representado en el filme a través del vínculo de sometimiento que se muestra entre Elisa y Plácido; y 3) Las actitudes que se describen en el libro de la policía de Milán (Italia) y de la policía uruguaya tienen su correlato con lo que se exhibe en la película de la policía de Barcelona (España) y la policía local. Lo que desconocemos —y tampoco es relevante— es si en conversaciones entre Flores Silva y Urruzola, esta le brindo pormenores a la directora y guionista que no estén en el libro y que, sin embargo, pudieran aportar al relato filmico en cuanto a la exhibición de detalles de realismo.

Sánchez Noriega (2000) dice sobre la adaptación libre que

El menor grado de fidelidad a una obra literaria lo ofrece el filme que llamamos adaptación libre y que también se conoce como reelaboración analógica, variación, digresión, pretexto o transformación. La adaptación libre no opera ordinariamente sobre el conjunto del texto —que, en todo caso, se sitúa en un segundo plano— sino que responde a distintos intereses y actúa sobre distintos niveles: el esqueleto dramático, sobre el que se reescribe una historia, la atmósfera ambiental del texto, los valores temáticos o ideológicos, un pretexto narrativo, etc. (p. 65)

De acuerdo a la definición de Sánchez Noriega, el filme *En la Puta Vida* es efectivamente una adaptación libre como lo indica en los créditos porque lo que hace Flores Silva es servirse de la circunstancia de “la chica de Milán” para construir el drama filmico con la intención de denunciar el tráfico de mujeres y su explotación sexual en el Uruguay. Está claro que existe un proceso de reescritura de la historia si cotejamos el libro con la película, así como también un afán de crítica y un tono de acusación a las esferas del poder corrompidas. Tal vez un punto de discusión sea el de “la atmósfera ambiental del texto” (Sánchez Noriega, p. 65) porque, si bien Flores Silva exhibe los hechos de tráfico y explotación, la atmósfera grotesca y melodramática de los parlamentos y las acciones de los personajes de la película pueden llegar a interpretarse como una licuación de lo trágico del asunto. De hecho, varios artículos de la época verifican esta percepción sobre la atmósfera que muestra el filme (Ferré, 2001; Mota, 2001; Martínez Carril y Zapiola, 2002; Torreiro, 2002; Rodríguez, 2006). Incluso, la autora de *El huevo de la serpiente* en un artículo sobre la película, publicado el 4 de mayo de 2001, dice:

Primero lo primero: la película de Beatriz, porque eso es, me gustó muchísimo. Aclaro: sólo soy una espectadora, no tengo ninguna calificación especial para opinar. Es cierto que poco tiene que ver con el libro, como Beatriz declaró muchas veces, o mucho, según desde dónde se la analice. Me gustó muchísimo porque está bien actuada, porque está bien filmada, porque va creciendo dramáticamente con solidez, porque logra que uno se ría casi al borde de las lágrimas y porque transmite la esencia de una historia terrible: la trata de blancas es un camino seguro a la esclavitud y no un paso duro hacia la libertad —económica— como desgraciadamente muchas jóvenes aún piensan.

Su relación con el libro es metafórica, creo. El libro cuenta muchas historias superpuestas, porque en realidad está escrito en tiempos diferentes y desde protagonistas diversos: va y viene entre los años 1990 y 1992, y entre diferentes puntos de vista, el mío, el de la joven de Milán, y el de los policías. De ese libro se podrían hacer distintas películas, me imagino, según se elijan los protagonistas y las peripecias. Pero aun así, la película de Beatriz tiene mucho que ver con el libro porque había ciertas cosas básicas que yo quería transmitir con mi escritura (los lectores dirán si lo logré) y que Beatriz logra transmitir con su película. (Urruzola, 2001, p. 26)

En las palabras de Urruzola se infiere que, al tiempo que acerca la película a su libro, también lo aleja, en tanto encuentra algunos puntos en común entre ambas obras y, no obstante, aclara la posibilidad de crear diferentes películas que trataran el mismo asunto. Por lo tanto, se puede afirmar que el filme *En la Puta Vida* es una adaptación libre de *El huevo de la serpiente* porque se inspira en una de las historias que cuenta este último —ciertamente, la historia principal— aunque con un tono, una atmósfera, un enfoque, diferente a la investigación periodística publicada.

La perspectiva de Urruzola sobre la película se contrasta con la que tienen Martínez del Carril y Zapiola (2002):

En términos creativos, el inconveniente proviene más bien de la preocupación quizás excesiva de la directora por fabricar un producto vendible, que reúna comedia, melodrama, denuncia social y una tendencia hacia el grotesco que responde quizás a un gusto personal. El resultado es profesionalmente sólido y casi siempre entretenido, pero se ubica por debajo de las posibilidades de su tema: un asunto que debió ser duro y sórdido aparece sometido en cambio a un tratamiento *light*. Lo peor que tiene (un discurso muy demagógico dicho de cara a la cámara) ha sido también uno de los momentos más aplaudidos por el público uruguayo del film, por lo que va a ser difícil convencer a su autora de que tendría que sacarlo. (p. 11)

La mirada de ambos críticos cinematográficos contiene varios de los puntos tratados en este capítulo con respecto al melodrama, el grotesco, el humor, la crítica social y el aspecto comercial del filme; aunque sin atreverme a indicar a una directora de cine lo que debe o no debe hacer, como sí lo hacen dichos críticos en las últimas líneas citadas de acuerdo a su experticia. Este enfoque que expresan es una demostración del deslinde entre los hechos reales que narra Urruzola (“un asunto que debió ser duro y sórdido”) y la atmósfera que representa Flores Silva (“un tratamiento *light*”).

Por lo dicho, la transtextualidad entre la cinta *En la Puta Vida* y el libro *El huevo de la serpiente* radica en las tres conexiones, indicadas más arriba, que de alguna manera se sintetizan en el texto de presentación de la película:

Elisa sueña con abrir una peluquería. Sin recursos y con dos hijos, comienza a trabajar como acompañante y pronto se convierte en prostituta. Cuando conoce al proxeneta Plácido, todos sus sueños parecen realizables. Junto a él y a su amiga Lulú se instala en Barcelona esperando ganar “miles de dólares”. Pero las decepciones no cesan: trabaja en la calle, Plácido la maltrata y las peleas entre prostitutas uruguayas y travestis brasileños se tornan violentas. La muerte de Lulú

obliga a Elisa a decidir entre su idealizada lealtad a Plácido y la dura realidad, lo que supone que empiece a colaborar con un policía de buen corazón. (Uruguay Film Commission, p. 69)

La intertextualidad, entonces, radica en la historia principal que se cuenta: Elisa/“la joven de Milán” aspira a instalar una peluquería y cómo no posee los recursos económicos necesarios para acceder a tal emprendimiento, recurre a prostituirse como medio de alcanzar su objetivo; lo que tiene como consecuencia ser víctima del tráfico de personas, prácticamente secuestrada en Barcelona/Milán, alejada y desconectada de sus hijos, y violentada de distintas formas por su proxeneta Plácido *El Cara*/Washington Ricardo Plácido Bruzzoni *El Cara*. El rescate de esta situación se produce gracias a la intervención de la policía española/italiana, especialmente de Marcelo/Marcello que actúa en secreto para desarticular a la organización mafiosa que opera en Uruguay y España/Italia. Es decir, los acontecimientos relevantes del libro son expuestos en el filme, aunque en ambas obras se mantiene el anonimato de la protagonista por cuestiones de seguridad personal de la víctima. Igualmente, hay un detalle de la protagonista que se cuenta como testimonio en el libro y que se pone como objeto de deseo en varias oportunidades en la película; “la joven de Milán” en entrevista con Urruzola (1992), cuenta:

Mi sueño había sido que trabajando un año podía volver y ponerme una peluquería. Dejar a los nenes me parecía muy duro, pero era un esfuerzo que yo tenía que hacer para lograr algo, porque si no, iba a seguir igual toda la vida. Iba a estar con ellos, pero siempre en lo mismo. Entonces me pareció que tenía que hacer ese esfuerzo. No sé; yo creí que era posible. (p. 148)

Para finalizar, en cuanto a la adaptación cinematográfica, se encuentra el aspecto transmedial que implica cómo la historia se adapta al medio audiovisual para ser contada. En este sentido hay que tener en cuenta una serie de aspectos filmicos como la fotografía, los planos, la música, la elección del reparto y el montaje. No obstante lo cual, no es interés de esta investigación analizar estos aspectos si es que no guardan relación directa con el proceso de adaptación desde un enfoque transtextual. En este sentido, el caso de *En la Puta Vida* al estar basado en un ensayo periodístico, resulta difícil el cotejo entre el texto medial literario y el texto medial audiovisual porque no existe un correlato específico, sino un proceso de inferencia en el que la historia de la película nos recuerda al libro en términos generales.

7. Análisis transtextual de *La espera*

7.1. Anotaciones iniciales sobre el film

La película *La espera* dirigida por Aldo Garay (2002), con guion de Coral Godoy y Sebastián Bednarik, está inspirada en la novela breve *Torquator* del escritor uruguayo Henry Trujillo (1993), según se indica en los créditos iniciales de la cinta. Realizo la aclaración de la inspiración porque, si bien es común que se diga sobre la película que es una adaptación de la novela de Trujillo, se trata de una adaptación libre en términos de Sánchez Noriega (2000), asunto del que trataré a lo largo de este capítulo.

Aldo Garay es un profuso documentalista en el ámbito cinematográfico uruguayo con una destacada filmografía en cortos, medios y largometrajes: *Yo, la más tremendo* (1995), *Bichuchi, la vida de Alfredo Evangelista* (1997), *Mi gringa, retrato inconcluso* (1998), *Cerca de las nubes* (2006), *El Círculo. Las vidas de Henry Engler* (en codirección con José Pedro Charlo, 2008), *La Gloria de Hércules* (2010), *El casamiento* (2011), *El hombre nuevo* (2015), *Un tal Eduardo* (2018), *El filmador* (2021), *Guitarra blanca* (2022) y *Carmín* (2023). Además, sus trabajos audiovisuales para el canal televisivo de la comuna de Montevideo (TV Ciudad), han sido de relevancia en la difusión cultural con varias series documentales, entre las que se destacan: *Memoria Tropical* (2017), *Crónicas de campaña* (2019) y *Música urbana* (2022). La película *La espera* (2002) es su único largometraje de ficción hasta la actualidad.

La producción documental de Garay ha generado interés en el ámbito académico con estudios como: “Los Círculos de la Memoria: El caso del uruguayo Henry Engler” (Urdangaraín, 2015), “Museos personales de la memoria: los documentales uruguayos *Al pie del árbol blanco* y *El círculo* y la recuperación de historias (nacionales) perdidas” (Martin-Jones y Montanez, 2015), “Memorias de una revolución excluyente: exilio y sexopolítica en *El hombre nuevo* de Aldo Garay” (Lozano, 2017), “Esfera pública y subjetividades políticas en *El hombre nuevo* (2015) de Aldo Garay” (Ferreira, 2019), “Migraciones sexuales y América Latina en documentales de Aldo Garay y Sebastián D’Ayala” (Martinelli, 2021), “Aportes del Cine Documental Contemporáneo en la Reconstrucción sobre la Dictadura Uruguaya” (Amaro Carbone, 2022); además de una variedad de artículos académicos que tratan sobre el cine documental uruguayo, en el que tienen como referencia a la producción de Garay. No obstante lo cual, la excepcionalidad que significa *La espera* (2002) dentro de la filmografía del director, pareciera que puso a la cinta en un lugar

marginal o de olvido para el ámbito académico. Gonzalo Curbelo (2008) decía, seis años después de estrenada la película, en un artículo de retrospectiva sobre el cine uruguayo:

El 2003 [sic] fue también el año de *La espera*, tal vez la única película de culto uruguaya que no lo es por motivos morbosos. Considerada por muchos —incluyendo varios cineastas— como el mejor filme uruguayo hasta el momento, esta película más bien breve dirigida por Aldo Garay, basada en un texto de Henry Trujillo, pasó desapercibida en su momento, pero está siendo poco a poco revalorizada. (p. 28)

El comentario de Curbelo (2008) cobra mayor peso, poco más de una década y media después, ya que este año, el lunes 9 de setiembre, en el marco de un ciclo de charlas organizados por la Cinemateca Uruguaya con directores y guionistas nacionales que adaptaron textos literarios, se produjo un encuentro entre Henry Trujillo (escritor), Sebastián Bednarik (guionista) y Aldo Garay (director) para hablar sobre el proceso de adaptación en *La espera*. De todas maneras, más difícil es sostener la idea de “película de culto” que indica Curbelo como una cualidad singular, porque la experiencia me indica que, en Uruguay, lo que no es popular y masivo, indefectiblemente, con el paso del tiempo se convierte “de culto”¹³.

Las referencias sobre la película no son abundantes y, en todo caso, se encuentran breves descripciones, ya sea en medio de textos que ahondan sobre el cine uruguayo, la filmografía de Aldo Garay o, incluso, alguna reseña promocional de la cinta. Por ejemplo, en el año de su estreno, la película compitió en la sección “Nuevos Directores” del Festival Internacional de Cine de Donostia en San Sebastián, en su edición número 50, en la que resultó ganadora *Vylet* (*La excursión*, 2002) de Alice Nellis. En el *Diario del Festival* (2002) que promocionaba la grilla de dicho evento, en un artículo sobre la película se señalaba que: “Rodada en 18 días con una cámara de video digital —Betacam SX— y después kinescopada, y con un presupuesto inferior a los 100.000 euros, es una de las escasas producciones uruguayas realizadas por un equipo íntegramente uruguayo (“La dependencia y los miedos...”, 2002, p. 12). Asimismo, en otro artículo de la época, “Buen recibimiento para *La Espera*” (La Red21, 2002), se destacaba el recorrido que estaba teniendo la película por el mundo, con una buena recepción por parte de la prensa y la crítica. En la colección *Nuestro Tiempo*, publicación de la Comisión del Bicentenario del Uruguay, en el volumen dedicado al “Cine y medios masivos” se dice de *La espera* que “es

¹³ Disculpe el lector de esta tesis, la mirada impresionista, en esta ocasión, que me resultó inevitablemente tentadora. Y espero que se entienda que no es una crítica al merecimiento de *La espera* como película de culto, sino a cierta idiosincracia instalada en los espectadores/lectores oyentes locales.

una película extrema, a la vez oscura y delicada, planteando los opuestos de decadencia y juventud, de sujeción, dominación y ansias de libertad” (Oxandabarat y Kaplún, 2013, p. 24).

El texto más exhaustivo sobre el director se encuentra en la revista *Tercer Film* de Cine Universitario, que en el número 4 destinado al enfoque del documental uruguayo y latinoamericano, otorga un dossier temático dedicado a la filmografía de Aldo Garay con ocho secciones especiales (pp. 24-54). En una de ellas, la de “Filmografía reseñada” (pp. 41-45), Agustín Fernández (2015) decía sobre *La espera*: “Al igual que en sus documentales, Garay cuenta acá otra historia mínima, de personas aisladas, que viven en los bordes del mundo y en él luchan y construyen el suyo propio” (p. 43). Líneas más adelante, realiza una consideración sobre el tiempo en que se ubica el relato: “en un trasfondo que no está enunciado pero que refiere al Uruguay en crisis del 2002, no en lo político ni en lo económico tanto como en el estado de detención que sobrellevan estos personajes” (p. 43).

En tanto, lo más cercano en el tiempo, Acevedo Kanopa (2016) ofrece una mirada sobre Garay como director y lateralmente menciona a *La espera*:

Aldo Garay es un director atípico en la cinematografía uruguaya, con un cine demasiado narrativo como para llamarlo documental y al mismo tiempo tan áspero que supo convertir su único largometraje de ficción, *La espera* [...] en uno de los documentos más realistas de la peor crisis económica que haya enfrentado su país. El cine de Garay es espejo de sus obsesiones, lo cual es especialmente notorio cuando aborda el tema de la identidad: cómo toda identidad incluye necesariamente artificialidad y autoconstrucción, y qué rutas de evacuación elige cuando algo incontrolable como la vejez, la enfermedad o la locura obligan a la persona a reorganizarse, reordenarse, reconstruirse. En Uruguay se le conoce como «el director de las espaldas», de la periferia. El que habla de gente que pasa desapercibida porque a menudo elegimos no ver (párr. 1)

La descripción que hace Acevedo Kanopa (2016) para introducir la entrevista que le realiza a Garay, muestra subrepticamente una conexión con la perspectiva de Curbelo (2008) de años atrás. Si Curbelo (2008) le otorgaba un estatus de “película de culto” a *La espera*, ahora Acevedo Kanopa (2016) suma que el director es “atípico” y que el referido largometraje es, a pesar de su naturaleza ficcional, “uno de los documentos más realistas de la peor crisis económica que haya enfrentado el país”, en coincidencia de percepción con lo afirmado por Fernández (2015) cuando decía que “refiere al Uruguay en crisis del 2002”, citado anteriormente.

7.2. Henry Trujillo y su *Torquator*

Trujillo es escritor, sociólogo y docente; en relación con estas tres actividades ha publicado una serie de libros en los que se encuentran los subgéneros narrativos del cuento, la novela breve o *nouvelle*, la novela y el ensayo: *Torquator* (1993), *El vigilante* (1996), *Gato que aparece en la noche* (sus primeras dos novelas y tres cuentos, 1998), *La persecución* (1999), *El fuego y otros cuentos* (2001), *Ojos de caballo* (2004), *Tres buitres* (2007), *Tres novelas y otros relatos* (2010), *Conflictos políticos y Poder Judicial (1985-2006)*, *La judicialización de la política en Uruguay* (2013), *El pasajero* (2017); además de una vasta producción de artículos académicos relacionados a su rol de sociólogo y el lugar que ocupa en el Instituto de Sociología Jurídica de la Facultad de Derecho (Udelar). Asimismo, de sus primeros dos libros se realizaron producciones audiovisuales: *Torquator* adaptada al cine en *La espera* (Garay, 2002) y *El vigilante* formó parte de la serie televisiva *Somos* (2012) dirigida por Eduardo Ripari con guion de Beatriz Carbajales, en la que se adaptaron textos literarios de escritores uruguayos: Milton Fornaro, Mario Delgado Aparain y Hugo Burel, además de Trujillo. *El vigilante* constó de dos episodios (el cuarto y quinto) en la serie *Somos*, emitidos el 28 de noviembre y el 5 de diciembre de 2012 por Canal 10. Otra forma de adaptación transmedial es la publicación de *Palabra: cinco cuentos de Henry Trujillo* (2014) del ilustrador Sebastián Santana (1977) quién trasladó cinco relatos de Trujillo al modelo de la novela gráfica: *La fuga*, *Quasimodo*, *La madre Josefina* y *el Niño Jesús*, *La mancha* y *Gato que aparece en la noche*.

Torquator es la ópera prima de Trujillo, editado por Banda Oriental, con prólogo de Washington Benavides quien señalaba, en aquella primera edición, la sorpresa del jurado del Premio Nacional de Narrativa, “Narradores de Banda Oriental, 1992”, al encontrarse con el texto de este escritor:

Nos encontrábamos con una obra que, en su brevedad, desarrollaba, prolija e implacablemente, una historia “hard”, “dura” o “negra”, perfectamente situada en una ciudad reconocible —Montevideo— con personajes que conocemos: con los que —acaso— hemos sobrevivido en estos duros años que —supuestamente— corren o se arrastran.

Con un dominio de la palabra justa y sin caídas hacia lo bizarro o grotesco —como ha ocurrido en otros cultores uruguayos de la narrativa negra—; con un susurrado sarcasmo existencial o con violentas desgarraduras de vidas grises, deshumanizadas por una pérdida de todo sentido de la existencia, reducidas a la sobrevivencia; a no soñar, a no hacerse ilusiones. (p. 5)

Desde el inicio de su producción, Trujillo fue vinculado con la novela policial y la novela negra, siendo Benavides uno de los primeros —sino el primero— en subrayarlo, desde aquel prólogo que funciona como presentación en sociedad del escritor mercedario. De igual manera, Heber Raviolo (2001) en el prólogo a *El fuego y otros cuentos* encuentra una “rara unidad y características inconfundibles” (p. 5) en las primeras tres novelas de Trujillo (*Torquator*, *El vigilante* y *La persecución*) y hace hincapié en un rasgo identitario de su narrativa:

Una especie de relato policial en el cual es el propio lector quien toma el lugar del policía o detective, alimentado por una sucesión de pistas legítimas, dudosas o simplemente falsas que el autor va desgranando en un crescendo que transforma la lectura en una especie de *puzzle* gozoso, que por momentos puede sacudir la paciencia del lector pero termina atrapándolo en su propia desmesura. (p. 5)

Rómulo Cosse (2008) en su artículo “Rupturas y diseños en la ficción uruguaya” para la *Revista de la Biblioteca Nacional*, en el apartado titulado “La ficción y su relación con el mundo” en el que se dedica a la novela policial y a la novela histórica, sobre la primera dice: “Por su lado, Henry Trujillo, se suma con su *Torcuator* (1994) [sic] a la flamante corriente, contribuyendo también a descubrir un espacio ciudadano hasta entonces prácticamente ajeno a nuestra escritura” (p. 28). Por último, el año pasado con motivo de la reedición de *Ojos de caballo*, Gabriel Sosa (2023) escribe un artículo para el semanario *Búsqueda* en el que introduce exponiendo la importancia del escritor en el panorama literario uruguayo desde su incursión en la década de los noventa y su aporte a la novela *noir* en la región: “Aunque breve (cinco novelas cortas y un puñado de cuentos), su solidez es notable. Sus tres primeras nouvelles (*Torquator* de 1993, *El vigilante* de 1996 y *La persecución* de 1999) prácticamente fundaron la novela negra local” (párr. 1). Es así que son innumerables los artículos periodísticos o académicos que establecen la conexión architextual entre la obra de Trujillo y las novelas policiales y *noir*. En el capítulo, haré referencia a alguno más de estos con especial interés.

7.3. La adaptación cinematográfica como inspiración

La trama de la película es presentada de la siguiente manera en gacetillas de prensa de la época:

Una madre, una hija, un vecino. Solos y juntos, los personajes cultivan frustraciones y reproches en ambientes anónimos, vacíos, tejiendo una sorda y enfermiza relación de dependencia. Hay posibilidades de salida, sobre todo para la hija, pero son desaprovechadas en función de las rutinas y agobios que dominan sus vidas. Cuando surge la explosión desde el interior de esas vidas, ya es demasiado tarde: serán tres o no serán nada (Uruguay Film Commission, 2012, p. 63)

Igualmente, como dije al comienzo de este capítulo, en los créditos iniciales del filme se especifica que la película está inspirada en *Torquator* de Henry Trujillo (min. 0:40). Por lo tanto, me detendré en una serie de divergencias relevantes entre ambas obras para llegar a comprender en qué medida es una adaptación cinematográfica. Es así que, haciendo un simple cotejo entre la descripción que —líneas arriba— se hace del filme, en relación con la trama de *Torquator*, se aprecia una divergencia sustantiva: la novela de Trujillo plantea una especie de *mise en abyme* (puesta en abismo), procedimiento narrativo que propone un juego metaficcional, es decir, una historia dentro de otra historia; teniendo como referencia ineludible *Las mil y una noches*. La *nouvelle Torquator* consta de veintidós capítulos, titulados con números romanos. En el primer capítulo, dos pasajeros de un ómnibus, un hombre llamado Alfredo y una muchacha —supuestamente— llamada Cecilia (mucho de lo que cuenta genera sospecha en el lector, incluso su nombre), luego de una parada obligatoria de quince minutos en la ciudad de Vergara en el Departamento de Treinta y Tres, vuelven a subir al transporte, coincidiendo en los asientos contiguos, a lo que establecen un diálogo incómodo, lleno de silencios y frases incompletas. Hacia el final del capítulo sucede la intriga que dominará la historia. Dicha intriga consiste en la enunciación del nombre “Torquator” por parte de la muchacha que ante la insistencia de Alfredo por saber quién es y qué hay detrás de ese nombre, Cecilia le contesta: “Es una larga y triste historia” (Trujillo, 1993, p. 14). Cecilia da paso a introducir esa historia: una amiga de ella murió asesinada en el invierno de 1985 en Montevideo, “que fue un invierno muy frío, el más frío que yo recuerde” (p. 14). Esta es la última frase que da pie al capítulo II en el que ya nos encontramos con la historia dentro de la historia.

Entonces, en el capítulo I tenemos un narrador extradiegético-heterodiegético, es decir, un narrador absolutamente ausente en la historia; mientras que, a partir del capítulo II y hasta el XXI inclusive, el narrador es intradiegético-heterodiegético porque cuenta una historia en segundo grado de la que está prácticamente ausente, es decir, no participa pero es cercano de alguno de los personajes, opera como testigo de las circunstancias (Genette, 1989, p. 302). No obstante, Cecilia ofrece detalles que sería imposible que supiera, como por ejemplo, conversaciones íntimas entre

dos personas. Verónica Pérez Manukian (2024) en el artículo “Notas para una estética de la crueldad: género y violencia en la literatura de la posdictadura uruguaya” estudia el tema que anuncia el título de su trabajo aplicado a un corpus de tres novelas: *Torquator* (H. Trujillo, 1993), *Pogo* (D. Mella, 1997) y *La azotea* (F. Trías, 2001). A lo largo del artículo, en un par de ocasiones, se refiere al escepticismo que produce la narradora en nosotros los lectores: “El relato es la conversación entre dos pasajeros, en el que la voz narradora —altamente desconfiable— propone un cuento o una serie de eventos reales, saboteando en el escucha y en el lector todas las certidumbres” (Pérez Manukian, 2024, p. 278). Asimismo, sobre la credibilidad del personaje de Cecilia como narradora, dice: “la incertidumbre sobre la identidad de la voz narradora se presenta desde el primer momento, en el nombre, en el nacimiento, en la posibilidad de la inocencia y en la posibilidad de la manipulación del relato” (Pérez Manukian, 2024, p. 279). Y más adelante agrega, refiriéndose tanto a *Torquator* como a *La azotea*: “las mujeres son las voces narradoras que siembran la incertidumbre y «manipulan» el relato generando este extrañamiento de un discurso ordenado, lógico y racional” (Pérez Manukian, 2024, p. 281).

Por lo tanto, en la comparación entre la novela y el filme, existe una divergencia en el procedimiento narrativo. La película elimina absolutamente los capítulos I y XXII, quedándose para la adaptación con la historia “de adentro”, la ficción del segundo nivel, la metaficción. Semejante a lo que sucede con la adaptación cinematográfica que realiza Stanley Kubrick de *A Clockwork Orange* (*La Naranja Mecánica*, 1971) en la que no tiene en cuenta el último capítulo, el número XXI, de la novela homónima de Anthony Burgess, publicada en 1962; cambiando así el sentido general de la interpretación de la historia.

Esta divergencia no es la única porque el relato de la metaficción de *Torquator* cuenta la historia dramática de una relación asfixiante entre Yolanda y su madre, en la que la segunda se supone que muere asesinada, sin que sepamos los lectores por quién. Digo se supone porque luego será la propia Cecilia la que ponga en duda la muerte y aclare que está desaparecida. El capítulo X nos introduce en el tono de una novela policial que proseguirá hasta el XXI, cuya investigación queda inconclusa, con posibles criminales, en donde será el lector quien podrá asignar tal rol, de acuerdo a su interpretación y entendimiento. Este tono policial con cierta atmósfera de la novela *noir*, no está presente en la película de Garay que asume para su narración audiovisual un ambiente intimista de drama realista, propio de una historia mínima (pocos personajes, reducidas locaciones), cuya identificación posee alcance universal porque el vínculo conflictivo entre madre e hija es transferible a cualquier lugar del mundo. El director, en una

entrevista de la época, realizada por Lucía Baldomir (2003) para el diario *El País*, titulada “Siempre es bueno contar una historia”, ante la pregunta de cuál podría ser el atractivo de la película, contestaba:

Antes que nada me parece que es un tema muy nuestro, por la soledad, la tercera edad. Eso también funcionó con el exterior [el extranjero] porque es un tema muy universal, más que nada la relación, los vínculos entre los padres y los hijos siempre lo hace muy atractivo para todo el mundo en todas las culturas. (párr. 11)

Unas preguntas después, cuando lo interroga la periodista sobre cuáles comentarios recibió en los festivales en que exhibió la película, Garay se refiere a lo que le sucedió en el Festival Internacional de Miami, haciendo énfasis nuevamente en el conflicto que presenta el filme: “En la segunda función hubo un público más general de origen latino pero no uruguayo y lo que atrajo fue la historia universal madre e hija” (Baldomir, 2003, párr. 13). Y luego acota que “También se mostraron muy interesados por la vejez en Uruguay, el frío, y lo depresivo” (Baldomir, 2003, párr. 13).

En la novela de Trujillo, a lo largo de la metaficción Yolanda recibe las cartas de un desconocido que firma con el alias “Torquator” (lo que le da nombre a la obra literaria). Ese sujeto intrigante es representado en la película de Garay con el personaje del vecino Modesto que se revelará ante Silvia (la Yolanda del libro) hacia el final. Durante la cinta somos testigos de Silvia leyendo las cartas, a las que asistimos como espectadores mediante el recurso de la voz en *off*. Por ende, nos encontramos que accedemos a la voz interior del personaje mediante un recurso cinematográfico de sincronización. Ángel Rodríguez (1998) en su libro *La dimensión sonora del lenguaje audiovisual* lo define así:

Se denomina *sincronía* la coincidencia exacta en el tiempo de dos estímulos distintos que el receptor percibe perfectamente diferenciados. Estos dos estímulos pueden ser percibidos por el mismo sentido (*oído*: sincronía entre distintos instrumentos musicales) o por sentidos distintos (*vista y oído*: sincronía audiovisual) (p. 253)

La sincronía es un recurso narrativo que permite fusionar la imagen y el sonido en la percepción de los espectadores como una entidad única. Rodríguez (1998) hace mención a la idea de sincronía de Michel Chion y sus tres tipos (sincronismo amplio, medio y estrecho), pero según el autor español, Chion no llega a explicar la función narrativa que aporta este mecanismo

cinematográfico de unificación de imágenes y sonidos disímiles en la pantalla, al producir una entidad distinta a ambas y provocar un impacto expresivo en el espectador (p. 254): “Utilizando los valores informativos que tienen en nuestra memoria auditiva determinadas formas sonoras, el narrador audiovisual puede crear y conducir con mucha eficacia los nuevos entes que surgirán en la mente del receptor al asociar imagen y sonido.” (254-255). En el caso de *La espera*, el reconocimiento de la voz de Silvia en *off*, sumado a que observamos que está mirando con atención un papel, nos produce una fusión audio-visual: sabemos junto a Silvia el contenido de la carta.

Dentro de las divergencias sustantivas entre la metaficción de la novela y la película se encuentran: a) En el libro, la hija de nombre Yolanda no logra tener una cita exitosa, luego de fallecida la madre, se queda un tiempo con el encargado, hasta que desaparece. En la película, la hija de nombre Silvia tiene una cita con un muchacho, Ernesto, con el que sale un tiempo. Habiéndose frustrado el vínculo amoroso con Ernesto, cuando muere la madre, asesinada por el vecino, Modesto, se muda del complejo habitacional, b) De la madre en el libro no se dice el nombre y los lectores no sabemos quién la mató. La investigación policial tiene muchos sospechosos pero ningún culpable. En la película, la madre tampoco es nombrada, a excepción de un momento que pareciera que en un tono muy bajo, el vecino Modesto la llama Aurora, c) En el libro, no hay un novio que tenga protagonismo, lo más cercano es un primo de una amiga que se lo quiere presentar. En la película, Ernesto, cumple un rol importante, simboliza el punto de fuga de Silvia, la posibilidad de escapar de la rutina, d) En el libro, el encargado del edificio de la Aguada es el antagonista, un sujeto oscuro, morboso, siniestro: la espía a Yolanda desde que era una niña según confiesa. En la película, el antagonista es Modesto, el vecino que mata a la mamá de Silvia para que ella pueda ser libre y consagrar su vida.

Sánchez Noriega (2000) en el primer inciso de su “Tipología de las adaptaciones novelísticas”, revisa las adaptaciones literarias al cine, de acuerdo a la dialéctica emergente entre la fidelidad al texto original y la creatividad en el texto audiovisual; por lo que determina cuatro formas de adaptación según este primer criterio (pp. 64-67). En el caso de *La espera* de Garay encuentro que se trata de la cuarta forma: la adaptación libre. Al igual que el caso de *En la puta vida* de Flores Silva (2001), el filme de Garay solamente toma como punto de partida al texto literario para luego encontrar su propio camino artístico, por lo tanto, se deslinda de la novela de Trujillo, a partir de la creatividad de los guionistas y de las decisiones del director. Desde el inicio de la cinta se declara estar inspirada en *Torquator*, por lo que la idea de inspiración no implica

una fidelidad a la novela y, en cierta medida, advierte al espectador de que lo que verá tendrá una conexión inter/hipertextual más implícita que explícita. En el capítulo anterior, en el que analizo *En la puta vida*, cité la idea de adaptación libre que expone Sánchez Noriega (2000) con respecto al proceso de transcreación que aleja sustancialmente la película de la novela en que se inspira. Ahora bien, me extiendo en lo que el autor dice sobre la adaptación libre porque justamente coincide con lo que sucede con *La espera*. Sostiene Sánchez Noriega (2000) que:

el autor filmico hará patente su distancia respecto al relato original y al acreditar el guión o el argumento dirá «inspirado en...» o «basado libremente en...». En el extremo, una adaptación libre no debería llevar el mismo título de la obra literaria, pues, aunque haya legitimidad legal para hacerlo porque se posean los derechos de adaptación, no es tan evidente la legitimidad moral. Por otra parte, la adaptación libre viene exigida cuando el texto literario es un relato corto que sirve únicamente como esquema argumental a partir del cual se desarrolla el guión cinematográfico. (pp. 65-66)

En la caracterización del teórico español sobre la adaptación libre se observan tres aspectos concordantes con *La espera*: 1) La película manifiesta ser una inspiración, 2) La película modifica el título, y 3) *Torquator* es un relato corto, una *nouvelle*; aunque este punto podría ser discutido porque la película también lo es, ya que dura apenas sesenta y cinco minutos, por lo que existía la posibilidad de obedecer el esquema argumental de la novela en su totalidad, incluyendo las capítulos I y XXII. E igualmente, esto se justifica por la intención creativa propia de la adaptación libre.

Veamos qué cuenta *La espera*. El relato muestra cómo la protagonista, Silvia (Verónica Perrota), padece el vínculo con su madre anciana y discapacitada (Elena Zuasti) con la que vive. La joven cumple un rol de asistente/enfermera de su progenitora, la que por otra parte, demuestra constantemente rasgos de menosprecio, tiranía, dominación y, en definitiva, la consolidación de una relación de poder de subyugación, en la que la hija está subordinada a los antojos arbitrarios de su madre: no quiere que salga de noche, no quiere que tenga citas, no quiere que fume, no quiere que se vea con una amiga. La trama expone que la joven, de unos treinta años aproximadamente, no ha logrado la independencia esperada y postergada, diluyéndose los aspectos de libertad que —se supone— debería poseer una persona de su edad.

Estamos frente a una película de acciones dramáticas, es decir, frente a una historia que avanza, pero que al mismo tiempo es decididamente lenta, que confía en los planos largos, en lo expresivo

de la puesta en escena, y sobre todo confía en el estado de su protagonista para dar pulso al estado general del film. (Fernández, 2015, p. 43)

Hacia el final del filme, la madre es asesinada por el vecino, Modesto (Walter Reyno), lo que forma parte de una historia paralela a la trama central que nunca llega a evidenciarse con claridad. En un momento de la película se insinúa un vínculo entre Modesto y la madre, un pasado entre ambos que no es declarado y solamente se sugiere. El vecino va a visitar y cuidar durante un rato a la anciana mientras Silvia hace mandados. En una escena de suma cercanía, la mujer postrada y Modesto a los pies de la cama, le dice “¿Cómo te viniste tan abajo? Vos eras una mujer fuerte. Siempre de un lado para otro. No sabés cómo extrañé (*hace una pausa*)... que no vinieras más” (min. 47:00). Esta última frase connota un vínculo amoroso anterior, en un pasado indefinido. Cuando finaliza la historia, con la madre ya muerta, de la conversación entre un Modesto consolador y una Silvia angustiada, él la tranquiliza desenmascarándose como el autor de las cartas que le llegaban a la joven desde hace tiempo. En la última carta le pedía ir a un bar, mientras el vecino mataba a su vecina/¿amada?. Dice Modesto: “Tenés la libertad del mundo. Podés... (*ella se levanta enojada y se va*)” (min. 59:59).

En los últimos minutos de la película se muestra la importancia de la relación entre el espacio y las formas de habitar. Álvarez Pedrosian (2016) dice: “habitar es componer, subjetivarse, y viceversa: constituirse como entidad viviente o ser, gracias y en el acto de instauración de un espacio-tiempo que es síntesis de elementos conjugados en ese estar en tránsito” (p. 72). Silvia es un ser en tránsito, su crecimiento personal está manifestado por el abandono del hogar materno, la huida del espacio y la libertad esperándola afuera. La muerte de la madre es la señal que la habilita a poder independizarse-liberarse. Teniendo la posibilidad de seguir viviendo en ese lugar, en cambio, la escena final muestra a la protagonista cargando una valija, cerrando la puerta y yéndose de ese sitio. La carga simbólica de esa escena abre la interpretación para el espectador que es testigo del instante de independencia de la mujer que logra desatarse del yugo maternal y, por ende, conquistar su libertad. El apartamento en el que vivían ambas estaba ceñido a las reglas de la anciana, por lo que la forma de habitar de la hija era de padecimiento. Si bien el lugar físico está expuesto en el filme con características de humedad, polvo, oscuridad y encierro (con reminiscencias a *Una rosa para Emily* de William Faulkner); lo fatal radica en el relacionamiento humano entre ambas. Es así que se puede reflexionar que la vida de los hijos con los padres en el hogar es una heterotopía y una heterocronía (Foucault), es decir, un espacio de convivencia que

convencionalmente implica la niñez, la adolescencia y, tal vez, la etapa inicial de la juventud, pero que una vez traspasado ciertos límites temporales, el espacio se vuelve de encierro y ahogo. En la película, metafóricamente el hogar se vuelve cárcel, la madre carcelera y la hija prisionera.

Al tratarse de un filme de montaje, secuenciado, se definieron las diferentes escenas antes del rodaje, aunque cada una de ellas se rodó a partir de improvisaciones con los actores. “Fue muy duro —explica Zuasti— y en algunos momentos tuve que pedir que cortaran, pues no podía soportar la dureza de la realidad de mi personaje, sin poder moverse de la cama, y me angustiaba ver el final del horizonte tan cerca de mí, pues sólo veía mi habitación y un lado de la cocina”.

Las localizaciones constituyen un elemento fundamental para la comprensión de la historia. Todas las localizaciones son reales, incluso la casa en la que se desarrolla la mayor parte de la película, que es de una señora mayor que se la prestó, cediendo parte del atrezzo. Zuasti subraya su importancia: “No es necesario salir de la casa de Silvia y su madre para conocer el nivel socio-económico de los personajes, es un decorado perfecto para entender y creerse la historia”. Añade que la población actual uruguaya es vieja y que existen muchos casos como los descritos en este filme. (“La dependencia y los miedos...”, 2002, p. 12)

7.4. El paratexto *La espera*

Originalmente la película de Garay iba a mantener el título de la novela de Trujillo pero en algún momento del proceso de producción se modificó: “Habiendo utilizado únicamente los 70 mil dólares del premio [FONA], la película en construcción que durante la filmación mantuvo el nombre y luego fue cambiado por «La espera»” (párr. 2), según se documenta en la introducción de la nota periodística de Lucía Baldomir (2003).

El nombre de la novela *Torquator* pertenece a la categoría de títulos epónimo, en tanto, refiere al nombre de un personaje silueta dentro de la historia: aquel que firma las cartas dirigidas a la protagonista Yolanda. El cambio de título por *La espera* produce un efecto distinto en el *horizonte de expectativas* (Jauss, 1989, pp. 217-250) del espectador. Por un lado, la espera puede estar asociada a ese transitar lento de la vida cotidiana de Silvia (Yolanda en la novela) en que cuida de su madre enferma, agónica y dependiente, esperando que algún día muera su progenitora, para habilitar la posibilidad de avizorar otro tipo de vida; la madre es un ancla que la hunde en un espacio sofocante, una vez que la madre muera, podrá navegar otros territorios. Por otro lado, la espera es existencial, metafísica, se trata de la angustia, ansiedad, miedo y deseo condensados en su ser, de tanto esperar que pase algo en su propia vida que la mueva del letargo

insufrible en el que vive. Esto va más allá de la existencia de su madre, la espera trasciende a otro plano: se espera que pase algo.

Hace unos años, publiqué un libro bajo seudónimo, *Canciones al viento. La arquitectura en la poética de La Trampa 1991-2008* (Linacero, 2017), en el que en uno de los apartados del capítulo introductorio, titulado “Brevísimo artículo sobre *el esperar* en Uruguay” (pp.41-44) intenté explicar la noción de *la espera* como una condición existencial uruguaya, ya que aparecía como una constante en la poética de la banda de rock referida, al igual que en otros músicos de otros géneros musicales y también en artistas de otras disciplinas. En aquel libro afirmaba que me resultaba sintomático encontrar que en el cine uruguayo existiesen tres filmes titulados de igual manera: 1) *La espera* (1952) bajo la dirección de Ugo Ulive, quien se basa en el cuento homónimo de Jorge Luis Borges; 2) *La espera* (1990) con la dirección de Micaela Solé, basada también en el cuento de Borges; 3) *La espera* (2002) de Aldo Garay, inspirada en la novela *Torquator* de Trujillo. Asimismo, se suma a la lista, *La demora* (2012) dirigida por Rodrigo Plá, ya que —en un principio— la cinta se iba a llamar *La espera* porque se basa en un cuento con ese nombre, escrito por Laura Santullo y, sin embargo, fue cambiado para evitar confusiones con la película de Garay, muy cercana en el tiempo (Ruffinelli, 2015).

Entiendo que la idea de *la espera* es un tópico que se manifiesta como una sensación que atraviesa las generaciones uruguayas, convirtiéndose en un *transtopos*¹⁴, en la que la negación del destino (se espera pero no se llega) se convierte en un destino en sí (solo queda esperar):

Tal vez una de las acciones más inherentes, recurrentes y características de nuestra esencia ciudadana uruguaya sea la del acto de esperar. Tenemos incorporados la espera como símbolo de la esperanza, de que algo va a suceder y cambiará nuestro devenir. Al mismo tiempo, el acto de esperar nos sumerge en un tiempo aletargado, apesadumbrado. (Linacero, 2017, p. 42)

Yamile Ferreira (2017) en el artículo “Rodó según Carlos Maggi: una lectura crítica desde el ’45” para la revista *[sic]*, trabaja la relación intertextual entre la obra teatral, *Esperando a*

¹⁴ A lo largo de la tesis utilizo en seis oportunidades el término *transtopos*. Es un concepto en construcción que refiere a cuando el topos (lugar común) opera como un transtexto, es decir, impone un recorrido relacional que puja significativamente en el interior de una misma obra (siendo más que un motivo central), entre las obras de un mismo artista (siendo más que un estilema) o entre obras de distintos artistas (como intertexto implícito pero latente), incluso, de diferentes campos del arte. Considero como ejemplos de *transtopos*: todas aquellas canciones que refieren a Maradona explícita o implícitamente, a la imagen del ojo rojo de Hal 9000 del filme *2001: A Space Odyssey* (Kubrick, 1968) repetida en innumerables películas en que se representa a la inteligencia artificial, la venganza en las cintas de Tarantino, la mafia en las de Scorsese, la idea de la espera en la literatura, la música y el cine uruguayo. Los grandes *transtopos* de la historia del arte son: Dios, el amor, la muerte y la libertad. Tómese esta noción como una idea aproximativa, en desarrollo y en la que se verá si su alcance es certero.

Godot de Samuel Beckett, publicada por primera vez en 1952, y la obra de Carlos Maggi, *Esperando a Rodó* de 1968. Ferreira (2017) desde la presentación de su artículo anuncia que “Carlos Maggi entabla una equivalencia en la cual la espera a Rodó representa la actitud de inercia de la sociedad capitalina” (p. 14). En este sentido, la obra general de Maggi sirve como exponente crítico de la idiosincrasia uruguaya (por ejemplo, en obras como *La trastienda* o *La biblioteca*), en el que la espera puede considerarse un rasgo identitario. Hacia el final del artículo, Ferreira (2017) concluye que:

puede notarse, en el caso de Maggi, que a pesar de las fuertes críticas que realiza en su obra a la espera vacía de sentido, la idea misma de aguardar por un salvador no es ajena a su visión del país, como puede apreciarse en uno de sus ensayos [refiriéndose a *El Uruguay y su gente*], no sin cierta añoranza y resentimiento. (p. 19)

Por lo dicho, considero que la idea de *la espera* es una transtextualidad que conecta, no solo los paratextos de los títulos de los filmes nombrados anteriormente, sino que relaciona en un plano cuasi metafísico, intangible, la sensibilidad de artistas locales que encuentran en la acción/inacción de esperar, una cuota de identidad de nuestra comunidad. Fernández (2015) aporta en su descripción del filme una observación que considero sintetiza la idea de la espera en *La espera* (valga la redundancia): “La espera agobia y es triste porque nada de lo que allí sucede es remediable o sólo es remediable con la muerte, la ruptura” (p. 43).

7.5. Mundo porquería, en 1985 y en 2002 también: el tiempo histórico como intertexto

La historia de *Torquator*, en la que conversan los dos pasajeros, Alfredo y Cecilia, se ubica temporalmente en el año 1989. Esto lo sabemos gracias a dos indicios: 1) Cecilia dice que la historia que va a contar de su amiga asesinada sucedió hace cuatro años atrás, en 1985: “Bueno, es de una muchacha que vivía en Montevideo, hace unos años. Cuatro, más o menos, o sea que fue en el 85. En el invierno del 85” (Trujillo, 1993, p. 14); 2) Durante el descanso del ómnibus, en una escena entre el personaje del guarda, el de un anciano que lee una revista y Alfredo como testigo de la situación, el narrador cuenta: “El hombre se rió y caminó unos pasos más allá. Alcanzó a distinguir una pared garabateada, decía algo de votar verde” (Trujillo, 1993, p. 10). Este breve indicio señala al Referéndum sobre la Ley de Caducidad de la Pretensión Punitiva del Estado, conocida como “La ley de impunidad”, en la que la ciudadanía debía elegir

si votar verde para derogarla o votar amarillo para mantenerla. Por lo que, ese garabato en el muro sobre “votar verde” es un huella temporal del período de transición democrática, más precisamente, del año 1989 en que se votó el referéndum.

Por otra parte, la metaficción, es decir, la historia dentro de la historia, aquello que cuenta Cecilia, se ubica temporalmente en 1985. Fecha trascendente por ser el año de la restauración democrática. De alguna manera, Trujillo al ubicar la meta-historia en 1985, produce en el lector una figuración histórica, porque sin importar que el lector haya vivido o no el período o de cómo haya transitado esa época, se trata de una fecha clave en la historia del país. Por supuesto, que será todavía más relevante para aquellos lectores contemporáneos de ese tiempo. Por lo tanto, los dos años, el de la historia y el de la metahistoria, 1989 y 1985, respectivamente, son indicios temporales trascendentes en la historia del Uruguay.

Sin embargo, la decisión de los guionistas y el director para el filme fue la de modificar el eje temporal de la meta-historia y trasladar los acontecimientos a comienzos del siglo XXI. En cuanto a esto, pareciera que existe una percepción general o que, por lo menos, se ha contagiado, sobre que la historia de *La espera* está ubicada en el año 2002:

cuando uno ve *La espera* (2002) de Aldo Garay no puede dejar de pensar en Onetti, más allá de que la obra está inspirada en *Torquator* de Henry Trujillo. En la película, la decrepitud de los interiores y de la vida misma de la protagonista coincide con la de una ciudad casi reducida a escombros. Uno podría referir a esto como reflejo de la rampante crisis del 2002 [...] (Acevedo Kanopa, párr. 46)

Anteriormente, había citado a Acevedo Kanopa (2016) con otro artículo, en el que se refería sobre la cinta como “uno de los documentos más realistas de la peor crisis económica que haya enfrentado el país” (párr. 1). En la entrevista que le realiza al director, le pregunta si su película junto a *Alma Mater* de Álvaro Buela (2005), se pueden considerar registros laterales de la crisis del 2002, a lo que Garay contesta:

Coincido, sí. Son dos documentos que son ficciones sobre una etapa tremenda. Pero son dos documentos porque hay dos sensibilidades ciudadanas y sociales marcadas ahí de diferentes lugares. Podrían ser las dos partes de un puzzle para construir. En ese momento *La espera* fue rodada en un edificio que estaba sufriendo la crisis de esa época. Todos los vecinos estaban viviéndola. (Acevedo Kanopa, 2016)

De igual manera, ya había citado a Fernández (2015) que afirmaba que en *La espera* se muestra “un trasfondo que no está enunciado pero que refiere al Uruguay en crisis del 2002” (p. 43). Es decir, que podría afirmarse que existe cierto consenso en asignar a *La espera* como un intertexto filmico-histórico de la crisis del 2002, sin necesidad de que lo explicita en el relato. Tanto Fernández (2015), Acevedo Kanopa (2016) como el propio director Garay (2016) comprenden un vínculo intrínseco entre el relato y la coyuntura histórica del país. Ahora bien, considero que esto es en parte así porque se apoya en una revisión posterior al filme, es decir, en la mirada retrospectiva en la que al reexaminar la película, teniendo en cuenta su año de publicación, se buscan elementos que conecten la trama del filme con la crisis de 2002. Sin embargo, propongo hacer una lectura de la película que no se restrinja a un año concreto sino a un *ambiente de época*, es decir, expandir el marco temporal, disolviendo el pensamiento sincrónico y ateniéndonos a una estimación diacrónica del relato.

La película ofrece muy pocos intertextos que puedan ser conectados históricamente, de hecho, *La espera* tiene un fuerte rasgo de atemporalidad (perfectamente se puede sostener su vigencia). Este carácter atemporal está ayudado por ser una película mayormente de encierro. En cuanto al encierro, observamos locaciones como el complejo habitacional, pasillos, cocina, living y cuartos de donde viven Silvia y su madre, el lugar de trabajo de Silvia, algunas habitaciones del apartamento de Modesto, el local bailable del festejo de casamiento de su amiga, un bar. En la película se respira poco aire, generalmente vinculado a la presencia de Ernesto (Roberto Suárez): el encuentro sentados en un banco comiendo bizcochos, el paseo por el trabajo de Ernesto en un arboreto, el descampado de alrededor del local bailable en el que Silvia y Ernesto tienen relaciones sexuales, muy pocas calles, el cementerio. Por lo tanto, los indicios temporales que puedan servir para adjudicar un intertexto histórico, escasean. Veamos cuáles aparecen.

Estimo que el principal indicio temporal emerge del fenómeno de acusmatización (Chion, 2018):

Acusmático (una vieja palabra de origen griego recuperada por Jérôme Peignot y teorizada por Pierre Schaeffer) significa “*que se oye sin ver la causa originaria del sonido*”, o “*que hace oír sonidos sin la visión de sus causas*”¹⁵. La radio, el disco o el teléfono, que transmiten los sonidos sin mostrar a su emisor, son por definición medios acusmáticos [...] (p. 89)

¹⁵ Las cursivas pertenecen al original.

La secuencia del casamiento de la amiga de Silvia, tiene dos escenas previas fundamentales. El montaje de la película muestra a Silvia en su trabajo de costurera, doblando prendas y ordenándolas. Al ver un vestido negro, se lo guarda entre sus piernas de manera clandestina y continúa con su labor; el sonido que prevalece es el de las máquinas de coser aunque no las vemos en pantalla. En la escena siguiente, Silvia se está preparando en la habitación de su madre para asistir al casamiento. Está probándose, frente al espejo, el vestido negro hurtado y unas caravanas; en tanto, conversa con su madre angustiada porque teme morir mientras su hija se va a la fiesta. Durante toda la escena se escucha el tictac de un reloj que tampoco se visualiza para los espectadores. En el montaje se corta la escena y presenciamos el afuera del local de la fiesta de casamiento a través de los ventanales, el baile de los novios y la finalización del vals «El Danubio Azul». Estamos ahora adentro de la fiesta, los novios comienzan a saludar a los invitados; Ernesto cruza primeras miradas con Silvia. Luego, la protagonista apoyada contra una pared escucha en soledad la músicaailable, esperando que pase algo. Es aquí donde encuentro los indicios temporales de una época que trascienden el año 2002.

De acuerdo a Michel Chion (2018) el sonido en una película puede ser visualizado de entrada o acusmático, es decir, empieza el sonido para luego ser visualizado. Sin embargo, en la película ninguno de los dos conceptos se produce de manera tajante porque la música la asociamos al espacio de referencia, sin llegar a ver nunca la fuente sonora, aunque como espectadores la imaginamos por un aprendizaje experiencial de haber participado de casamientos. De esta manera, nos encontramos con lo que Chion (2018) llama el *sonido ambiente* o *sonido territorio*:

Se llamará *sonido ambiente* al sonido ambiental que envuelve una escena y habita su espacio, sin que suscite la cuestión obsesiva de la localización y de la visualización de su fuente: los pájaros que cantan, el rumor de una cafetería, de un centro comercial, el estrépito de una sala de máquinas en las bodegas de un barco. También se los puede llamar *sonido territorio*, porque sirven para marcar un lugar, un espacio particular con su presencia continua y en todas partes dispersa. (pp. 92-93)

La escena del casamiento se encuentra sonorizada por cuatro canciones de artistas locales, todas ellas publicadas originalmente entre el 2000 y 2002. En orden de aparición son las siguientes: «Cumbia tanga» (del disco *Lo último de L'Auténtika*, 2002) del grupo tropical L'Auténtika, «Te quiero tanto» y «Bailadora» (del disco *Te queda grande*, 2000) del grupo de

cumbia plena-danza Monterrojo y «Morir de plena» (del disco *Quién va a cantar*, 2000) de Rubén Rada.

Silvia se encuentra apoyada contra la pared, viendo cómo los demás bailan y se divierten al son de «Cumbia tanga». Llega Ernesto, con el que había cruzado miradas anteriormente, le habla al oído aunque los espectadores no sabemos qué le dice, ella sonríe irónica, él insiste y van juntos al medio de la pista, mientras prosigue la misma canción. A continuación, ambos sentados en una mesa en un plano medio, conversan mientras se escucha de fondo «Te quiero tanto», entre el sonido ambiente del festejo. La charla radica en que ella intenta adivinar su nombre (Alejandro, Adrián, Alberto) en una escena de tontera romántica. El personaje de Roberto Suárez la ayuda con una pista literaria: “La importancia de llamarse...” y ella contesta “Jesús”, sin llegar a entender la referencia con la obra teatral de Oscar Wilde. “Jesús no... Ernesto”, contesta Suárez (min. 25:08-25:40). Seguidamente, la cámara nos los muestra en un primer plano, de regreso al medio de la pista, rodeados por los invitados que bailan, aunque ellos prácticamente no lo hacen, solamente se besan apasionadamente, mientras suena «Bailadora». La última escena de la secuencia del casamiento nos muestra afuera del local, la cámara se aleja de la fiesta mientras se escucha que los invitados en un coro festivo cantan «Morir de plena». La cámara se mueve hacia un terreno apartado en el que detrás de un muro, agazapados, Ernesto se levanta los pantalones, Silvia se sube las medias canacán/pantimedias y se acomoda la pollera a hurtadillas, connotando que acaban de tener una relación sexual repentina.

Chion (2019) sostiene que en el cine no existe la banda de sonido de acuerdo a su “modelo de descripción *disimétrica*, donde el sonido y la imagen no son dos elementos complementarios y equilibrados” (p. 187) y más adelante explica que:

contrariamente al encierro de la imagen en un cuadro, los sonidos del film se pueden acumular unos sobre otros sin límite de cantidad o de complejidad, y son libres de toda ley realista: música de película, textos de *voice-over*, diálogos, ruidos realistas de ambiente, etc., pueden mezclarse en una película (p. 187)

En este sentido, en *La espera* tenemos la música incidental compuesta para la película por Carlos da Silveira (aunque fue omitido en los créditos finales), toda la gama de sonidos provenientes de los distintos escenarios reales, especialmente, el sonido del televisor en la casa de Silvia y las cuatro canciones de las que he hecho referencia. Considero que estas funcionan como un intertexto histórico de un *ambiente de época* que podría ubicarse entre fines del pasado siglo y

comienzos del veintiuno. Especialmente, porque a partir de fines de los noventa, alrededor de 1998, se renovó la escena musical tropical uruguaya con el surgimiento de nuevos conjuntos de cumbia y la renovación de otros que tenían a la plena como ritmo dominante: Los Fatales, Chocolate, Mayonesa, Monterrojo, Nietos del Futuro, L'Auténtika, entre los primeros, a los cuales los siguieron otra cantidad de agrupaciones que se sumaron al fenómeno emergente. Fue así que durante unos años, tal vez un lustro, entre 1998 y 2002 aproximadamente, se produjo un auge de la cumbia plena que luego fue sustituida con la explosión de masividad del rock uruguayo que podría marcar su inicio con la realización del primer festival Pilsen Rock en el departamento de Durazno, los días 25 y 26 de octubre de 2003. El fenómeno de la plena trascendió el Uruguay, al punto tal que algunas de las canciones de este sub-género se hicieron famosas a nivel internacional, claro ejemplo de esto fue la repercusión de la canción «Mayonesa».

Por lo dicho, entiendo que estas canciones de plena marcan un *ambiente de época* más amplio que el 2002. Es decir, cuando el Uruguay llegó a la crisis financiera de agosto de 2002 con el cierre de bancos importantes como el Banco de Crédito o el Banco Montevideo, la crisis social, económica y cultural ya se arrastraba desde hacía unos años. En las postrimerías del siglo pasado y en los albores de este, se produjo en el Uruguay corrientes de emigración hacia Estados Unidos y países europeos, cuyo momento cumbre se encuentra en la crisis financiera que atravesó el país durante el 2002 y los años siguientes. La emigración de la población, los jóvenes sobre todo, se ha vuelto una tendencia constante que no solo afecta a los que se van, sino también a los que se quedan en el país, ya sea porque así lo deciden como también por no tener posibilidades reales de emigrar (Silvia y Ernesto podrían ser un ejemplo). El proceso migratorio como una constante se inicia en la segunda mitad del siglo XX:

La emigración hacia los países vecinos era prácticamente exclusiva hasta 1960. Desde entonces, Uruguay se integra a los contingentes latinoamericanos que emigran hacia América del Norte, fundamentalmente a los Estados Unidos, y en una etapa posterior, a los países desarrollados en general, particularmente a Europa. (Pellegrino y Koolhaas, 2008, p. 115)

Y más adelante, los autores citados describen los factores que han condicionado y determinado esa necesidad de querer irse del país:

En un contexto propicio a la emigración internacional, a partir de la década de 1960 en Uruguay tiene lugar un estancamiento económico progresivo, con períodos de crisis acompañados de fuerte desempleo y descenso de los salarios reales. A la crisis económica siguió un deterioro social que concluyó en violencia y quiebre del sistema político en 1973.

La emigración fue una respuesta de la población a la crisis y, a partir de allí, se convirtió en un rasgo estructural de la sociedad uruguaya. La consolidación de vínculos fuertes entre los emigrantes y sus familias y amigos en el país permitió que la respuesta frente a las crisis posteriores fuera rápida e intensa. (Pellegrino y Koolhaas, 2008, p. 115)

Ese rasgo estructural de la sociedad uruguaya es el que considero que mella en los personajes de *La espera* y lo aúno a lo analizado sobre el *transtopos* de la espera como sensación trágica de la inacción que vive/sufre el ser nacional: está claro en la observación del filme que los protagonistas no son felices, no pueden ser felices, no se les permite la felicidad. Silvia necesita la independencia y la libertad. La madre vive dependiente al cuidado ajeno, condenada por su enfermedad. Modesto es un personaje a punto de caer en desgracia, la escena final en que se lo muestra agónico en la cama es sugerente, su condena será terminar igual que la mamá de Silvia, aún peor, no tendrá quien lo libere del sufrimiento. El descalabro social, entonces, se percibe desde mucho antes del 2002, en una especie de crisis arrastrada a lo largo del tiempo. A mediados de los noventa, finalizando el gobierno de Luis Lacalle de Herrera en nuestro país, se produce la crisis económica en México de 1994, conocida como el “Efecto Tequila” que tuvo afectación internacional, incluido Uruguay. Luego, en el Brasil de 1999, el gobierno de turno decide la devaluación del real en relación al dólar, de modo de contrarrestar una serie de afectaciones económicas que padecían, produciéndose la crisis del “Efecto Caipirinha” lo que afectó nuevamente al Uruguay que, en aquel momento, estaba presidido por Julio María Sanguinetti, justamente finalizando su segundo mandato (Lapasta, 2022). Pellegrino y Vigorito (2005) explican que:

En 1999 se desató una crisis económica considerada una de las mayores de la historia del país, ante la cual una de las respuestas de la población fue la emigración. La emigración se convirtió en la principal tendencia demográfica del período, afectando el crecimiento de la población y acentuando la tendencia al envejecimiento de la estructura de edades. Uruguay se convirtió en uno de los países de América del Sur con mayor proporción de población residente en el exterior (13.9%). (p. 3)

Dos años después, en la Argentina de diciembre 2001, se produce una crisis económica a partir de que el Fondo Monetario Internacional suspende el flujo de fondos hacia el país, lo que trajo aparejado un “corralito” bancario que hizo tambalear la institución democrática; por lo que, otra vez, Uruguay se vio afectado, al punto tal que la crisis del país vecino desencadenó la fuga de capitales de argentinos que tenían cuentas bancarias en nuestro país, produciéndose la crisis del 2002 para el gobierno de Jorge Batlle. Ante lo explicado, comprendo que *La espera* no es intertexto histórico restringido a un año concreto, sino el resultado de un devenir de años de supervivencia de crisis económicas yuxtapuestas que se perciben en el drama humano y en el escenario de la película de Garay.

8. Análisis transtextual de *El viaje hacia el mar*

8.1. Anotaciones iniciales sobre el film

En este capítulo utilizo, principalmente, como unidades de observación al film *El viaje hacia el mar* (Casanova, 2003) y a los volúmenes de cuentos *Tierra y Tiempo* (1959) y *El viaje hacia el mar* (1962) de Juan José Morosoli (Minas, 1899-1957); ambas colecciones de cuentos fueron publicadas póstumamente. No obstante lo cual, también haré referencias a cuentos de otros libros del autor minuano por contener indicios intertextuales con la película en cuestión. En el caso particular de la cinta dirigida por Guillermo Casanova, se trata de una adaptación compleja en cuanto al proceso de transcreación, desde lo literario a lo cinematográfico. Para explicar dicha complejidad, antes me detendré en algunos aspectos puntuales a tener en cuenta del filme y de la narrativa morosoliana.

El film *El viaje hacia el mar* (2003) es el primer largometraje de ficción de Casanova, quien anteriormente tenía una trayectoria en el área audiovisual, iniciada en 1985, con la dirección de videos arte (*Moxhelis*, 1993; *Moxhelis II*, 1995), videos experimentales (*La cabeza de Sara S.*, 1990), documentales (*Mamá era punk*, 1988), filmación de recitales (*Jaime a las 10*, 1994) y publicidades; además de su labor como guionista y montajista para otros directores. Su primera ficción es el medimetraje *Los muertos* (1992), una década después estrena *El viaje hacia el mar* (2003) y finalmente, su segundo y último largometraje hasta el momento, *Otra historia del mundo* (2017).

Las tres ficciones audiovisuales de Casanova son adaptaciones cinematográficas de obras literarias de escritores uruguayos. La cinta *Los muertos* está inspirada en el relato homónimo de Mario Levrero que fuese publicado por primera vez en 1986. El film *El viaje hacia el mar* está basado en una serie de cuentos de J. J. Morosoli, lo que explicaré en el próximo apartado, dada la complejidad de estar frente a un *palimpsesto morosoliano*. Y la película *Otra historia del mundo* en la que adapta la novela *Alivio de luto* (1998) de Mario Delgado Aparáin. Teniendo en cuenta esta particularidad, considero que el cine ficcional de Casanova es de naturaleza literaria, y más aún, se trata de un cine de estirpe de literatura uruguaya porque ha recurrido a tres escritores nacionales sobresalientes como lo son Levrero, Morosoli y Delgado Aparáin. Dentro de la cinematografía uruguaya contemporánea, un caso similar al de Guillermo Casanova es el del director Álvaro Brechner, cuya filmografía de larga duración está comprendida por tres películas hasta el momento, en las que todas ellas son adaptaciones literarias, aunque en el caso de este

director, dos son de escritores uruguayos, *Mal día para pescar* (2009) basada en el relato *Jacob y el otro* (1971) de Juan Carlos Onetti y *La noche de 12 años* (2018) inspirada en las *Memorias del calabozo* (1987-1988) de Mauricio Rosencof y Eleuterio Fernández Huidobro, mientras que *Mr. Kaplan* (2014) está basada en el libro *El salmo de Kaplan* (2005) del escritor colombiano Marco Schwartz.

Un segundo aspecto a observar, en el caso de *El viaje hacia el mar*, es que la historia que se cuenta en la película es sencilla, los acontecimientos suceden linealmente obedeciendo la cronología de los hechos, y con un estilo realista como influjo e imitación de la literatura regionalista-criollista en el que se inscribía al escritor minuano. La historia cuenta la aventura de seis personajes que se trasladan hacia el mar, ya que cuatro de ellos no lo conocen y apenas han visto imágenes en alguna postal, almanaque o fotografía, por lo tanto, lo que podría ser un paseo común y habitual se convierte en una travesía cognitiva, una exploración de un territorio desconocido, un descubrimiento colectivo, una historia de aprendizaje; aunque se trate de un aprendizaje de dimensión personal si se considera la mirada subjetiva de cada uno de ellos cuando se encuentren finalmente con el mar.

El propósito del colectivo protagonista (Rodríguez, Rataplán, Quintana, “Siete y Tres Diez” y El Vasco) está expuesto desde el inicio del viaje, es decir, está marcado un destino que es conocer el mar aunque se sabe que luego de cumplido el objetivo se regresa nuevamente a la vida apacible y sosegada del pueblo. Se trata de un viaje de aprendizaje, desde un pueblo de la ciudad de Minas hacia la costa uruguaya, un balneario no explicitado aunque reconocible como cualquiera de ellos. Al colectivo protagonista se lo puede dividir de acuerdo a tres roles o funciones durante el viaje. En primer lugar, Rodríguez es el líder de la expedición, el sujeto que ya conoce el mar y que quiere volver una y otra vez a verlo porque deposita en ese lugar una sensación de libertad y felicidad. Rodríguez es el hombre de pueblo que conoce otros espacios dentro de su país, gracias a que su trabajo le ha permitido viajar por distintas localidades. En segundo lugar, están los expedicionarios que son habitantes del pueblo, al igual que Rodríguez, pero que desconocen el mar y tan solo han sentido hablar de él, aunque igualmente elucubran una serie de imaginaciones fantasiosas de cómo será ese lugar. Sin embargo, la actitud general del colectivo es de desconfianza ante lo que ignoran y siempre está presente el deseo de regresar al terruño. Y en tercer lugar, sumado al grupo de aventureros, casi que en una función de *voyeur* está “el desconocido”, personaje ciudadano del cual se ignora su vida, por qué motivo llegó al pueblo y con qué fin. La intención del desconocido de acompañar al resto del grupo, según él

mismo lo declara, es para ver cómo los otros expedicionarios perciben el mar, es decir, sorprenderse con la mirada ajena de aquello que él ya conoce. El personaje del desconocido es en sí un personaje en fuga de su territorio, que se encuentra en un recorrido por otros nuevos caminos que transitar, sugiriendo la sensación de huida de algo o alguien que apenas podemos intuir en una breve y entrecortada conversación telefónica que tiene en el bar al inicio de la película.

La sorpresa de los expedicionarios será una vez que se encuentren con el mar y las distintas percepciones que tengan sobre el espacio. A modo de ejemplo, el personaje de Rataplán se fija en la ausencia de barcos en el agua, en la que su preocupación radica en no encontrarse con aquello que se figuraba en su pensamiento, es decir, el mar es tal si en el horizonte se observa que tiene barcos. Si bien el destino es conocer el mar, la mayoría de los personajes quedan depositados en contacto directo con la arena, a excepción de Rodríguez que ingresa al agua y de Quintana que se deja mojar apenas los pies en la orilla. Es así que la playa se vuelve una heterotopía en términos de Foucault, donde cada uno de ellos habita el espacio de acuerdo a sus propios procesos de subjetivación. La misma playa será para cada personaje una playa distinta de acuerdo a este proceso de subjetivación que llevan a cabo los expedicionarios en ese espacio particular. Hacia el final de la historia, el colectivo protagónico ha conquistado su objeto de deseo, aquello que anhelaba conocer, por lo tanto, el aprendizaje se ha concretado y quedará abierta a la imaginación de los espectadores cómo será el relato de cada uno de los protagonistas, una vez que regresen al pueblo.

El tercer aspecto a tener en cuenta del filme resulta crucial para comprender por qué afirmo que se trata de un proceso complejo de transcreación desde lo literario a lo cinematográfico. La película de Casanova es presentada como una adaptación del cuento del escritor minuano ya que en los créditos iniciales figura la siguiente frase: “Basado en el cuento *El viaje hacia el mar* de Juan José Morosoli” (min. 08:47), información que es cierta aunque no completamente precisa, lo cual explico detalladamente en el siguiente apartado.

8.2. *Palimpsesto morosoliano*

El cuento *El viaje hacia el mar* pertenece al libro del mismo nombre, publicado de forma póstuma en 1962, cinco años después de la muerte de Morosoli en 1957. El guión de la película fue elaborado por el director, Guillermo Casanova, con la colaboración del actor, escritor y

humorista, Julio César Castro (Juceca), tomando como trama central e hilo conductor de la historia al cuento en cuestión pero, sin embargo, acudiendo a introducir pasajes de otros cuentos del autor de los libros póstumos *Tierra y Tiempo* (1959) y *El viaje hacia el mar* (1962), como también algunas referencias intertextuales menos evidentes de otros cuentos. Por ende, es necesario explicitar la diferencia obvia entre el libro *El viaje hacia el mar* que contiene varios relatos con un repertorio amplio de personajes regionales, criollistas, y el cuento del mismo nombre, *El viaje hacia el mar*, que exhibe un colectivo de protagonistas concreto, integrado por los seis personajes mencionados en el anterior apartado.

A partir de esta situación, planteo que el proceso de trasvase de lo literario a lo cinematográfico no es unidireccional en este caso, es decir, no se trata de una fuente literaria única y evidente, sino que se muestra un desplazamiento que parte de una fuente literaria morosoliana heteróclita, integrada por una variedad de diferentes cuentos para confluir en un destino único audiovisual. Esto supone un trabajo de interpretación semiótica del universo *morosoliano* a partir de diversos relatos del escritor, para luego trasladarlos a una historia audiovisual y otorgarle así una unidad narrativa. Entonces, a pesar de que el nombre de la película, los créditos iniciales y su historia principal aluden explícitamente al cuento *El viaje hacia el mar*, sin embargo, el filme hace referencias directas a diálogos de otros cuentos de la narrativa morosoliana para construir la historia. Por lo que, en el proceso de transcreación que parte del discurso literario de Morosoli al guión cinematográfico de Casanova y Juceca para luego finalizar en el discurso audiovisual del propio Casanova, se evidencia un trabajo de múltiples transtextualidades que conectan la película con algunos de los cuentos que integran los libros *Tierra y Tiempo* (1959) y *El viaje hacia el mar* (1962), además de relatos de otros libros, y no solamente con el cuento homónimo al título del filme, como generalmente se presta a confusión.

Los cuentos a los que se alude de manera explícita, son: *El burro* y *El cumpleaños*, pertenecientes al volumen de cuentos *Tierra y Tiempo*, y los relatos *El largo viaje de placer* y *El viaje hacia el mar* correspondientes al libro homónimo a este último, como también una referencia a la narración *Siete pelos* del libro *Hombres y Mujeres* (1971 [1944]). Vale subrayar que cuando afirmo que es de manera explícita que se aluden a estos cuentos es porque se sustrajeron fragmentos de diálogos de los relatos y se los puso en boca de los personajes de la película, lo que se puede constatar fácilmente al cotejar esos diálogos y compararlos con los parlamentos de los protagonistas del film. Dicho ejercicio lo haré un poco más adelante con la

finalidad de evidenciar el mosaico transtextual del universo de Morosoli que realiza Casanova con la colaboración de Juceca, conformando un verdadero *palimpsesto morosoliano*.

En comparación con el resto de películas que seleccioné en la tesis para analizar sus adaptaciones cinematográficas desde una perspectiva transtextual, el caso del filme *El viaje hacia el mar* es la única adaptación cinematográfica que posee distintas fuentes literarias de un mismo autor, por lo menos de manera evidente si se realiza el cotejo entre los relatos y la película. Sobre este hecho, vale aclarar que cuando afirmo que es la única que posee distintas fuentes literarias me refiero a que es algo observable y verificable en la comparación entre textos literarios y el texto filmico. Cuando se los coteja resulta demostrable, contrastable, el proceso de transcreación desde lo literario hacia lo filmico ya que se puede seleccionar el fragmento de un diálogo de uno de los relatos —por ejemplo *El burro*— y ponerlo a trasluz de una de las escenas del filme y comprobar su incrustación en el mismo de forma palimpséstica. En cambio, en el resto de los filmes que estudio en esta tesis, las adaptaciones provienen de una única fuente literaria, lo que no significa ni descarta que aparezcan otras influencias literarias en forma de indicios, reminiscencias o referencias intertextuales, aunque de otros autores. A modo de ejemplo, en el filme *Miss Tacuarembó* basado en la novela de Dani Umpi, su director Martín Sastre expone señales puntuales que recuerdan a la obra *Alicia en el país de las maravillas* de Lewis Carroll o al cuento infantil de tradición oral, *La Cenicienta*, aunque estos indicios no emergen en la puesta a trasluz y por ende no son explícitos, sino que surgen de una interpretación a partir de inferencias, alusiones. O en el caso de la cinta *En la puta vida* de Flores Silva en donde existe también una reminiscencia con *La Cenicienta*.

Es así que sostengo que la película *El viaje hacia el mar* de Casanova es una adaptación cinematográfica que se produjo a partir de una serie de operaciones transtextuales que implicaron, en un primer nivel, tomar al cuento homónimo de Morosoli como columna vertebral de la trama, es decir, el hilo conductor del relato. Mientras que, en un segundo nivel de importancia, se encuentra el cuento *El largo viaje de placer*, y en un tercer nivel los otros cuentos: *El burro*, *El cumpleaños* y *Siete pelos*; ya que estos solo emergen por la incorporación de algunos fragmentos de diálogos. También se puede encontrar un cuarto nivel de referencias implícitas o por lo menos no tan evidentes con otros cuentos incluidos en los libros *Tierra y Tiempo* y en *El viaje hacia el mar*. Con respecto a esto, a modo de adelanto, considero que en la película se encuentran huellas de los cuentos *Arbolea*, *El disfraz*, *Rodríguez*, *El asistente*, *Pareja* y *Los amigos*.

Otra aclaración necesaria es que si bien se introducen algunos diálogos de los cuentos *El burro*, *El cumpleaños*, *Siete pelos* y *El largo viaje de placer*, se los transfiere adjudicándose los parlamentos a los protagonistas del cuento *El viaje hacia el mar*, por lo que esto forma parte de la característica del proceso de transcreación de la adaptación que se hizo para este filme por parte de Casanova y Juceca con la finalidad de producir un relato filmico único que, sin embargo, conforma un *palimpsesto morosoliano*.

8.3. Los niveles de adaptación en *El viaje hacia el mar*

El primer nivel radica en el trasvase de la historia del cuento *El viaje hacia el mar* hacia un relato filmico. En este sentido, en una primera aproximación se observan coincidencias generales en los personajes, sus características, su misión y los paisajes. Sin embargo, hay que indicar algunas precisiones sobre las diferencias entre el discurso literario y el filmico. En el cuento figura el personaje de “Leche con fideos” que en el filme es sustituido por el personaje de Quintana, interpretado por el actor Julio Calcagno. En conversación con el director Casanova (Comunicación personal, 2023), este recuerda que el nuevo personaje lo sustrajo de un cuento de Morosoli llamado “Quintana” según él, aunque revisando la colección *Cuentos completos* (2009) de Juan José Morosoli no he encontrado ningún relato que se llame así, por lo que deduzco que hay una confusión en ese recuerdo y, por ende, una mezcla de datos de acuerdo a la similitud de algunos nombres y que en verdad se está refiriendo a uno de los personajes que aparece en el cuento *Siete pelos* del libro *Hombres y Mujeres* (1971 [1944]), en el que se encuentra un diálogo que es prácticamente igual a uno de los parlamentos de Quintana en el film:

El lugar donde hay más flores es el de los “angelitos”. Flores precisamente, no son. Son plantas de perfume doliente. Cedrón. Ruda.

— Las madres son madre...

Después viene el lugar de los hombres.

— Hay meno que en el de los angelito... Pero hay.

— ¿Las llevan las mujeres?

— ¿Quién las va a llevar?

— Nadie te dice nada... Es una pregunta.

Prosigue:

— Las mujere con tanta potencia en la vida, no tienen ni una flor...

Y termina:

— Semo más bandido que las mujere... ¡Semo plaga, los hombre!... (Morosoli, 1971, p. 82)

Este diálogo que aparece en el cuento *Siete pelos* es entre el personaje que le da nombre al relato y un desconocido, en el ámbito de un camposanto. La pregunta lógica que me surge y posiblemente también a los lectores es: ¿se trata del mismo desconocido de *El viaje hacia el mar* o es otro desconocido? Y de esta manera una siguiente pregunta: ¿el narrador morosoliano tiende a adjudicar el término “el desconocido” para señalar a los sujetos que son ajenos al pueblo, los foráneos en tránsito? Estas preguntas no tienen respuestas ciertas pero sí sirven para comprender que las historias escritas por Morosoli poseen conexiones entre ellas a partir de las vinculaciones de los personajes de distintos cuentos, de los ambientes coincidentes entre ellos y de las perspectivas compartidas que demuestran una forma particular de posicionarse en el mundo y en la vida. Es decir, el desconocido puede ser particularmente ese citadino que aparece en *El viaje hacia el mar* y que singularizamos en su travesía de acompañar a los otros expedicionarios, o puede representar a todos los desconocidos de los cuentos de Morosoli de manera de indicar a aquellos sujetos que pasan esporádicamente por el pueblo, sin saberse nada de ellos, ni su historia personal, ni su travesía, ni siquiera su nombre y a los cuales se los individualiza solamente como viajeros efímeros, los trotamundos.

El diálogo citado líneas arriba es transportado en la película de Casanova a otro ámbito y otros personajes. Esta vez es arriba del camión, yendo hacia conocer el mar, en la conversación que se produce entre Quintana (un personaje espejo al de *Siete pelos*), el desconocido (¿el mismo u otro desconocido al del cuento *Siete pelos*?) y el personaje de “Siete y tres”. Igualmente lo importante aquí es la sustitución de un personaje por otro ya que, según el director, “Leche con fideos” era un personaje redundante con las características que ya posee “Siete y tres diez” (Comunicación personal, 2023). Es así que se percibe en el proceso de transcreación de lo literario a lo cinematográfico un procedimiento de sincretismo en algunos personajes morosolianos. En este sentido, en cuanto a las características de los personajes, hay dos cuestiones a observar: por un lado, la grafopeya que son las características externas de los personajes (apariencia física, edad, vestimenta) y, por otro lado, la etopeya que son las características internas de los personajes (actitudes, valores, moral, sentimientos, pensamientos). Continuando con el primer nivel de adaptación, se observa que la película realiza una presentación inicial de cada uno de los expedicionarios que no conocen el mar (“Siete y tres

diez”, Rataplán, Quintana y el Vasco) a partir de mostrar distintas escenas en las que ellos realizan acciones particulares que se vinculan con su estar en el lugar.

A “Siete y tres diez” se lo ve vendiendo boletos de lotería, a Rataplán recolectando basura, a Quintana haciendo una fosa y al Vasco no pudiendo sostenerse en pie por culpa de la borrachera. Cada una de las escenas presenta en parte a estos personajes en su grafopeya y etopeya. En cambio, en el cuento esta presentación de personajes se realiza una vez avanzado el relato. El objetivo de la misión se plantea cuando se encuentran en el bar con el desconocido y se revela que el destino es conocer el mar. En cuanto a los paisajes descriptos por el narrador, se puede observar una correspondencia con el film, subrayando la excepción de que en la película se agregan detalles del paisaje humano y geográfico cuando llegan al balneario. En estas escenas se puede visualizar la vida de balneario, la vestimenta de época y el relato visual es acompañado de la música compuesta por Jaime Roos que ayuda al espectador a enmarcar la historia en la década de los sesenta. Por lo tanto, puedo afirmar que en el primer nivel de adaptación, la estructura y trama general del cuento *El viaje hacia el mar* es trasladada en sus rasgos más relevantes, obedeciendo a la misión del viaje, los personajes con sus características primordiales y los paisajes que transitan.

Del personaje de Rodríguez, Morosoli no brinda grafopeya por lo que el lector puede imaginárselo con ciertas libertades, aunque ateniéndose a ciertos elementos del contexto temporal y espacial: un hombre del interior del país de mediados del siglo XX que trabaja en el transporte de gallinas. El cuento se publica, por primera vez, en el Almanaque del Banco de Seguros del Estado en 1952, y recién formará parte del volumen de cuentos póstumo de 1962, titulado al igual que el cuento; por lo que podemos deducir de acuerdo a los rasgos de la narrativa criollista-regionalista del autor, es decir, de escribir sobre lo que está observando en el momento a su alrededor, que la historia del cuento se ubica a principios de la década del cincuenta. Este dato es relevante porque Casanova ubica la trama diez años después, más precisamente en el año 1963. Curiosamente, tal vez sea casualidad o no, es el año del nacimiento del director. En el filme, el personaje de Rodríguez es interpretado por el actor argentino Hugo Arana, un hombre de sesenta años aproximadamente, con lenguaje campechano aunque irritable y robusto de aspecto. A pesar que la apreciación sea subjetiva, se puede afirmar que no se aleja del tipo de personaje que el lector se imaginaría del Rodríguez del cuento. En cuanto a su etopeya, el personaje del cuento es descripto por el narrador de la siguiente manera:

Rodríguez sentía pasión por el mar. Cualquier pretexto le venía bien para llegar a él. No era pescador, ni le atraía el baño en las playas. Le gustaba el mar para verlo y sentarse a sus orillas, fumando en silencio, viendo nacer y morir las olas en un callado gozo. (Morosoli, 2003, p. 153)

Por lo tanto, el Rodríguez del filme coincide en esa pasión por contemplar el mar, aunque con una variación importante. El Rodríguez interpretado por Arana, ingresa con entusiasmo al mar, luego de enojarse con sus compañeros al no admirar de la misma manera el paisaje como lo hace él. Sin embargo, el Rodríguez del cuento, del cual el narrador ya había adelantado que no gustaba de bañarse en la playa, al momento de enfurecerse con los otros por sus actitudes apáticas, decide regresar al campamento que habían montado. Igualmente, en el cotejo de ambos Rodríguez (el literario y el filmico) se percibe con claridad a un ser humano cordial, generoso, franco, de buen corazón, a pesar de comunicarse por momentos de manera enfadada y con algunos exabruptos.

Al personaje de “Siete y tres diez” en el cuento se lo presenta en su grafopeya solamente como un “rengo”, y el resto de la información que se aporta es en relación a su etopeya:

“Siete y tres diez” era un viejo vendedor de billetes de lotería. Toda su familia la constituía su fox-terrier al que había bautizado con el nombre de Aquino —el último cuatrero— como homenaje a éste y, además, porque el perro no podía ver la policía. Apenas veía un guardia civil huía ladrando en señal de protesta. Esto agradaba a “Siete y tres diez”. Comentándolo decía que Aquino “en eso salía a él”; además tenía la seguridad de que el can era un animal “fino, lo que se dice fino, pues tenía el paladar negro y era rabón de nacimiento”, lo que indicaba una segura aristocracia perruna. (Morosoli, 2003, p. 153)

En la película, “Siete y tres diez” es encarnado por Julio César Castro conocido como “Juceca” (co-guionista de la cinta), quien demuestra en algunos momentos del filme la dificultad para caminar que coincide con la renguera del cuento. En la actuación de Castro se exhibe un personaje humorístico, irónico, leal, amigable, cuya compañía del perro es esencial para demostrar a un individuo solitario. El aspecto físico de Juceca se asemeja a la descripción que se realiza de “Leche con fideos” en el cuento, por lo que se entiende el sincretismo que hizo Casanova de estos dos personajes para desaparecer a uno de ellos en el filme. En el cuento se dice de “Leche con fideos”: “un hombre flaco, pálido, con una barba negrísima, de ocho días”

(Morosoli, 2003, p. 152). La apariencia física coincide con la de Juceca en el rol de “Siete y tres diez”, a excepción del color de la barba que en el caso de Juceca es un mostacho canoso.

El personaje de Rataplán es el más singular e identificable en su grafopeya literaria:

Rataplán había sido basurero y ahora estaba jubilado. Era sordo de un oído y le faltaban dos dedos de la mano izquierda. Se los había deshecho una máquina de alambrear siendo mocito. Al revés de “Siete y tres diez” y su perro, hubiera sido feliz siendo soldado. El apodo le venía de su costumbre de seguir el batallón en sus desfiles por las calles del pueblo, repitiendo en voz baja el sonido del tambor. (Morosoli, 2003, p. 153)

Rataplán es interpretado por el actor cómico Diego Delgrossi. La grafopeya de su sordera y la falta de dos dedos que se indica en el cuento, sin embargo, no figura en la película. Tampoco que esté jubilado de basurero, sino que, por el contrario, cuando comienza el filme se lo visualiza en esa labor de la recolección de basura, al tiempo que se vive un festejo patrio en las calles del pueblo que se ve interrumpido cuando transita un cortejo fúnebre. En el cuento se da una explicación de su apodo, Rataplán, que se vincula con la onomatopeya del sonido del golpe del tambor, aunque seguramente para el lector coetáneo a Morosoli sea también una referencia indirecta a las historietas *Ra-ta-plan*. La revista moderna para el niño moderno de las décadas del treinta y del cuarenta del pasado siglo, muy populares en su época en el Río de la Plata. Las revistas *Ra-ta-plan* se caracterizaban por contener material didáctico para los distintos niveles de estudiantes de primaria, como también por traer historietas de distintos personajes. Igualmente, en la película, el personaje del desconocido hace referencia a que su padre tenía una colección de dichas historietas y con un gesto de humor fastidioso “Siete y tres diez” le contesta que no tiene nada que ver con las historietas, sino que el apodo Rataplán proviene de que es el basurero del pueblo. En una de las escenas iniciales, el personaje interpretado por Delgrossi, acompaña al desfile militar golpeando el tacho de la basura y ratificando el origen de la onomatopeya de su apodo y, en cierta medida, aludiendo a aquello de “hubiera sido feliz siendo soldado”. Asimismo, el apodo Rataplán podría ser una derivación del nombre Rantaplan (con la *n* entremedio), el personaje del perro compañero de Lucky Luke que era conocido por ser el perro más tonto del mundo, por lo que podría ser una condición del personaje que interpreta Delgrossi, en tanto se lo percibe como un individuo de suma inocencia e ingenuidad.

Del personaje del vasco Juan Arriola se dice:

era un hombre callado. Cuando no había trabajo en el horno acompañaba a Rodríguez en sus viajes a las chacras. Cuando estaba borracho —cosa que no ocurría muy frecuentemente— se le veía blasfemar e insultar a un desconocido. No se sabía de dónde había venido cuando llegó al pueblo. Los del grupo suponían que estos insultos iban dirigidos a alguien a quien había conocido antes, vaya a saber dónde, pues nunca se lo preguntaron. Sabían que no hay nada más sencillamente complicado que un vasco. Y que sólo un vasco —a pesar del alcohol— es capaz de guardar un secreto y hacerse enterrar con él. (Morosoli, 2003, pp. 153-154)

El vasco Arriola es representado por Héctor Guido quien compone un personaje estereotipado de un criollo en cuanto a su grafopeya, con boina de costado, camisa a cuadros y bombacha de campo. Mientras que en la etopeya se aprecia a un hombre tosco, rudo, de pocas palabras que desliza ironías, aunque hacia el final de la película se evidencie su ternura frente al descubrimiento del mar, y más precisamente de su estado atónito e infantil al tocar la arena en la playa.

Por último, se encuentra el personaje del desconocido del cual el narrador del cuento no brinda detalles precisos ni de su grafopeya ni de su etopeya, por lo cual el lector es libre de imaginarlo. A pesar de ello, hay ciertos indicios que se pueden extraer para configurarlo como un hombre de ciudad con experiencia, que resuelve de forma rápida y efectiva el problema del motor del camión, como también que posee sentido del humor, ya sea cuando cuenta chistes de tartamudos como cuando realiza suspicacias irónicas a los habitantes del pueblo. El personaje del desconocido es interpretado por César Troncoso, cuya grafopeya lo muestra como un hombre de mediana edad, vestido de traje, cabello engominado y que exhibe empatía en la conversación con los otros. En la película tiene un rol más profundo y misterioso que en el propio cuento de acuerdo a la conversación telefónica que tiene en el bar, o ya sea por nunca responder que está haciendo en el pueblo, evadiendo las preguntas concretas y respondiendo de manera imaginativa y fantasiosa cuando se le insiste a que conteste. Al punto tal sucede esto que se produce una metatextualidad en el diálogo entre Rodríguez y el desconocido cuando van en el camión, ya que el segundo dice ser un escritor que está escribiendo un cuento llamado “El viaje hacia el mar” sobre unos amigos que van por primer vez a conocer al mar y que se topan con un desconocido que está prófugo, escapando de la policía por el asalto a un banco. De esta manera, se produce una conexión doble entre el desconocido que se vincula, por un lado, con el escritor Morosoli y, por otro lado, con el director Casanova. Podría pensarse que el desconocido es un testigo de la

aventura que se incorpora finalmente como un polizón a ella, una especie de voyerista que testificará y registrará el viaje de aprendizaje de estos paisanos.

En el segundo nivel de adaptación considero que se encuentra el cuento *El largo viaje de placer*, publicado por primera vez en el Almanaque de Seguros del Estado de 1953, un año después del relato *El viaje hacia el mar*. En el cuento se relata el viaje de dos personajes, Aniceto y Tertuliano. Este último se había ganado un camión en una rifa del pueblo y se preparaba para hacer un viaje de placer hacia Rocha con la finalidad de conocer nuevos paisajes y aprovechar la novedad de la obtención del camión, cuando en el momento previo a la partida se aparece para felicitarlo Aniceto. Es así que Tertuliano lo invita a que lo acompañe en tal aventura.

En la película de Casanova, los diálogos de Tertuliano y Aniceto se trasladan a los de Rodríguez y el vasco, respectivamente. Por ende, las suspicacias irónicas de Aniceto son trasladadas a la personalidad del vasco Arriola, ya sea cuando en tono burlesco afirma que no hay ningún ser humano en aquel paisaje sumamente tranquilo, o en la velocidad sosegada del camión o en cuestionarse la experiencia del viaje en sí. En contrapartida, la voz de Tertuliano en el personaje de Rodríguez, le otorga un pensamiento reflexivo, profundo, casi filosófico, sobre la necesidad de no apurar la marcha del camión y disfrutar de lo apacible del camino, del aire puro y del silencio. Así como también cuando afirma que en ese paisaje en que parece que no hay nadie, sin embargo “la gente existe... Créase. Lejos pero está...” (Morosoli, 2003, p. 181). Hacia el final del cuento *El largo viaje de placer*, el parlamento de Tertuliano cobra el sentido filosófico sobre el significado profundo del viaje:

Los viajes empiezan después que uno llega... Te lo digo yo que una vez fui a Montevideo, y recién cuando vine, y le empecé a contar todo a los otros, me di cuenta que lo que había visto era una cosa bárbara! (Morosoli, 2003, p. 183)

Las palabras del Tertuliano del cuento son puestas en boca del Rodríguez del filme, mientras maneja el camión y discute con el vasco sobre la necesidad de apreciar la maravilla de la naturaleza que los rodea. Entiendo que este cuento se encuentra en un segundo nivel de la adaptación por dos razones. La primera razón es que ambos cuentos, *El viaje hacia el mar* y *El largo viaje de placer*, comparten el motivo central del descubrimiento de un lugar nuevo a través de la dinámica exploratoria que significa realizar un viaje. En ambos cuentos, la acción de viajar es un aprendizaje en sí mismo que conlleva a una novedad, el conocimiento de un paisaje descubierto. Entonces se puede decir que existe una hermandad entre los dos relatos de Morosoli

que Casanova unifica en su moraleja a través del discurso fílmico, en esa idea de que viajar es conocer y aprender. La segunda razón radica en el citado parlamento de Tertuliano porque al trasladárselo al Rodríguez fílmico, cobra una dimensión profunda una vez que se llega al final de la película y nos encontramos con la mirada inocente, subjetiva y maravillada de cada uno de los personajes que desconocía el mar. Las palabras de Tertuliano en el cuerpo de Rodríguez, posibilitan que el espectador pueda esbozar en su imaginación el significado trascendental que tendrá para cada personaje haber conocido esa tarde al mar, una vez que regresen al pueblo y cuenten lo explorado. Es decir, la historia no termina con el final de la película y queda abierta, para los espectadores, la sensación de que los personajes tienen un capítulo más que vivir en el regreso al pueblo y en la recreación verbal que haga cada uno de ellos de lo que vivió y experimentó.

En el tercer nivel de adaptación se encuentran los cuentos *El burro* y *El cumpleaños*, pertenecientes al libro póstumo *Tierra y Tiempo*, como también el cuento *Siete pelos* del libro *Hombres y Mujeres*, cuya traslación del parlamento literario al cinematográfico ya la expuse anteriormente en el comienzo de este apartado. Si bien la operación de adaptación es semejante a lo que sucede con *El largo viaje de placer*, es decir, se trasladan parlamentos de personajes ajenos a los de *El viaje hacia el mar*, entiendo que existe una diferencia crucial que radica en la importancia para la historia. La utilización de los parlamentos de *El burro*, *El cumpleaños* y *Siete pelos* suponen una extensión en la historia audiovisual que se está contando y una manera de acercarnos más a conocer a los pensamientos y sentimientos de los personajes. Sin embargo, predomina una función decorativa, no sustancial para la trama.

En *El burro*, el personaje de Anchordoqui interroga la vida que lleva Umpiérrez:

Una vez Anchordoqui le preguntó:

- ¿Pero vos no vas nunca al boliche?
- ¿Pa qué?
- A jugar un truco... A tomar una caña...
- ¿Pa salir peliando después?
- ¿Y las mujeres no te gustan?
- ¿Pa qué? Pa llenarte de hijos?

Anchordoqui seguía preguntando. Esperaba dejarlo sin respuesta.

- ¿Y perro no tenés?
- ¿Pa qué?
- ¿Cómo pa qué? - dijo Anchordoqui malhumorado... ¿Pa qué? Para tenerlo nomás, para lo que se tienen los perros!

- Para tenerlos nomás, mejor no tenerlos...
- Pero alguna diversión tenés que tener - dijo Anchordoqui en retirada.
- ¿Querés mejor diversión que vivir como yo vivo?

En la película, las palabras de Anchordoqui son divididas entre los personajes de Rataplán y “Siete y tres diez”, mientras que el cuestionado Umpiérrez es en el filme el sepulturero Quintana. El diálogo no resulta significativo para la trama, aunque sirve para conocer un poco más los rasgos de personalidad de Quintana y su forma de entender al mundo.

De forma semejante sucede con el cuento *El cumpleaños* cuando en conversación entre los personajes de Arce, Aldama y Luis Pedro, filosofan de manera simple y burda. Arce dice: “La muerte es cosa interminable... Una cosa que no termina nunca” (Morosoli, 2003, p. 85). Enunciados que se trasladan al personaje de Quintana, subido al camión y habiendo tomado bastante caña, mientras cuenta anécdotas de su labor como sepulturero. El diálogo en el cuento se cierra con el humor de Aldama que al darse cuenta que la botella en la que está bebiendo está casi vacía, enuncia: “A esta también le queda poca vida” (Morosoli, 2003, p. 85). En el caso del filme, la frase es dicha por “Siete y tres diez”. La importancia de este tercer nivel de adaptación radica en evidenciar el proceso de múltiples transtextualidades que realizó Casanova, reconstruyendo audiovisualmente el universo narrativo morosoliano, el cual configura la época de un país, en este caso, el Uruguay de mediados del siglo XX.

El cuarto nivel apunta a las intertextualidades implícitas, es decir, aquellas que no resultan obvias de evidenciar, incluso si se realiza el cotejo entre el texto literario y el texto fílmico. Por lo que no se corresponde un traslado tajante desde lo literario hacia lo fílmico, sino que se trata de transtextualidades encubiertas, opacas. Este tipo de intertextualidades son referencias veladas que pueden ser descubiertas en una lectura exhaustiva y minuciosa de la narrativa de Morosoli. Expongo los siguientes tres casos a modo de ejemplos que demuestran intertextualidades implícitas.

El primer caso es el del cuento *Arbolea*, cuyo protagonista es anunciado con la frase “Sentís el olor antes de verlo”. Una variación de esta frase se encuentra cuando en el film, Rodríguez le consulta a un paisano sobre en dónde se encuentra agua para poder llevar al radiador del camión, y el paisano le señala con la cabeza para luego decir tajante aunque cortésmente “Primero la oye y después la ve” (min. 46:30). En este sentido, en la narrativa de Morosoli predominan variadas descripciones de la naturaleza que exhiben percepciones

sinestésicas de los personajes que se encuentran aquerenciados a sus territorios y que forman parte del paisaje humano del lugar.

El segundo caso es el cuento *El disfraz* en el que se nombra al pasar a “Siete y tres diez” como parte de una anécdota, es decir, no posee el rol de personaje protagónico, ni siquiera de secundario, sino que se lo menciona como una silueta: “‘Siete y tres diez’ era un rengo feísimo y de mal genio. No encontraba pareja para el truco porque al pasar la seña hacía reír al compañero y de yapa se enojaba” (Morosoli, 1971, p. 90). En este caso, la intertextualidad la produce el propio Morosoli entre sus dos cuentos, por lo que no es una relación realizada a propósito por Casanova sino que resulta inevitable la conexión.

El tercer caso son las distintas referencias a personajes que poseen el apellido Rodríguez, a lo cual cabe la posibilidad de que se trate del mismo personaje o que sean distintos Rodríguez si consideramos que se trata de un apellido común en el país dada la fuerte corriente inmigratoria española. Cuentos como *Rodríguez*, *El asistente*, *Pareja* y *Los amigos* hacen referencias a un personaje de apellido Rodríguez. Esta situación no es excepcional ya que Morosoli suele reiterar sus personajes en distintos cuentos, como ya mencioné el caso de “Siete y tres diez”. Por lo cual, se puede hablar que el propio autor había creado en sus relatos un universo morosoliano, es decir, el *palimpsesto morosoliano* que he denominado anteriormente, y que luego Casanova unifica estratégicamente en su película a partir de las conexiones transtextuales que se desprenden entre los textos de Morosoli.

A partir de este tercer caso que ubico en el cuarto nivel de adaptación, se puede pensar en un quinto nivel de adaptación que hila subrepticamente el *palimpsesto morosoliano* que nos expone Casanova en el filme, pero que ya estaba tejido por el propio Morosoli en su narrativa: el lugar como un intertexto que trenza las historias de los personajes morosolianos. El espacio físico en el que se desarrollan las historias de Morosoli se ubica indeterminadamente en algún lugar de la ciudad de Minas, es decir, uno o algunos pueblos de esta ciudad que son el paisaje en el que se mueven los personajes. A partir de la lectura de sus cuentos se puede observar que las descripciones del paisaje geográfico comienza a cobrar un tono familiar que se repite como una constante y que redundante en la construcción de una red de vínculos estrechos, por lo que se transmite la sensación de todos esos personajes están conectados entre sí y que de hecho son vecinos de una misma comunidad. Por ende, en este posible quinto nivel de adaptación, ese pueblo de la ciudad son todos los pueblos de Minas y aun más, poseen una correspondencia por extensión con todos los pueblos del país. Y es en esta idea de un espacio restringido a un

territorio común, el de un pueblo, que se percibe que los personajes morosolianos son un grupo reducido de sujetos que se reiteran en las distintas historias.

8.4. Los vivientes: los personajes del universo morosoliano como intertextos históricos

Las historias de Morosoli, en tanto narrativa regionalista y criollista, siempre están aludiendo a paisajes humanos y geográficos reconocibles de la campaña uruguaya, entonces toda su cuentística está vinculada a través de una conexión invisible ligada a la territorialidad espacial y temporal de su época. Como dice Heber Raviolo (2012), especialista en la literatura morosoliana:

La unidad de esos relatos es total y en cierto modo constituyen un gran relato único y múltiple sobre una categoría de seres en los que se concentra la atención del autor; los marginales del campo y de los pueblos, los “vivientes”, como los llama, los anónimos sin formación intelectual ni educación formal, sin expectativas vitales más allá de su entorno o de su modesta condición social. (pp. 7-8)

El último libro publicado en vida de Morosoli se titula *Vivientes* (1953), cuyo nombre hace referencia a la forma de ser, sentir y pensar de los personajes que habitan en sus cuentos a lo largo de toda su narrativa y no solamente restringido a este libro en particular. Los vivientes de Morosoli son sus humanos próximos, sus vecinos, aquellos que observó día a día y de los que puede contar su historia porque los siente cercanos en cuanto a la manera de posicionarse en el mundo. Raviolo (1971) los define en el prólogo de *Cuentos escogidos*:

Ser un viviente es ser socialmente anónimo y a ese anonimato social se llega por un cúmulo de circunstancias que van encerrando a esos seres en una costra de silencio y soledad. Vivientes son los sieteoficios, los agencia-vidas, los montaraces huraños, los carreros sin destino, los achureros, canteros, curanderos, lavanderas, la infinita serie de seres relegados a los estratos más bajos de la sociedad, esa gente que llena las orillas de los pueblos. (p. 7)

Los personajes del cuento-filme *El viaje hacia el mar* son vivientes: un vendedor de lotería, el sepulturero, el basurero, un buscavidas, un camionero e, incluso, el desconocido encierra en su misterio un personaje viviente, representando a esos forasteros de paso fugaz por el pueblo. Por lo tanto, el filme de Casanova es una mirada particular hacia aquel mundo que fue y

ya no es, produciendo dos tipos de intertextualidad, la literaria y la histórica. La intertextualidad literaria conecta con la obra narrativa de Morosoli y con las formas de contar un mosaico de historias que poseen un anclaje territorial; una narrativa que se corresponde architextualmente con las características propias del regionalismo y el criollismo. A partir de la intertextualidad literaria, en el que los personajes manifiestan su forma de entender al mundo y el relacionamiento con otros seres humanos, se desprende la intertextualidad histórica que nos vincula a los lectores-espectadores con las formas de pensar y de sentir de un conjunto de vivientes uruguayos de un tiempo remoto.

su obra podría ser caracterizada como una elegía por un mundo condenado irremisiblemente a desaparecer en aras de la modernidad. Sus personajes son vivientes de un tiempo muerto o condenado a morir, sin otra credencial para presentar que su propia vida esencialmente solitaria, porque la soledad es el otro gran tema que ocupa la obra de Morosoli, íntimamente relacionado con el de la extinción, con el de la irreversible marginación histórica de estos seres, pero también con algo específicamente nuestro: a partir de sus solitarios enraizados como plantas o de sus andariegos sin destino, esos cuentos se proyectan, desde su base realista, a un plano poético y simbólico que les otorga su perennidad y su importancia, convirtiéndolos en una amplia metáfora de nuestro campo. (Raviolo, 2012, p. 8)

En un sentido semejante, los autores Julio Da Rosa y Juan J. Da Rosa (1980) en su antología *Cuentos Criollos del Uruguay*, afirman sobre la narrativa de Morosoli que es quien “mejor interpreta el ser nacional campesino de nuestros tiempos (el rigor de su paisaje telúrico, la hondura de su poblador humano, incluida la sobriedad de su lenguaje), sino además de un modo de sentir la vida naturalmente” (p. 115). La película *El viaje hacia el mar* es un palimpsesto audiovisual de relatos de Morosoli, en el que Casanova reconstruye el universo literario morosoliano a partir del medio filmico. Por lo tanto, Casanova no se olvida de esta cuestión tan particular y obedece a la tradición criollista de nuestro paisaje geográfico y humano a partir de una descripción visual del territorio en el que se mueven los personajes: la festividad del inicio de la película en donde el pueblo celebra un día patrio, la interrupción abrupta de esta fiesta por el pasaje del cortejo fúnebre como señal de respeto inexorable, la importancia de la radio como artefacto comunicacional ineludible en aquel tiempo, los silencios humanos en la soledad de la campaña y la predominancia de los sonidos de la naturaleza, el alcohol como elemento que

propicia la proximidad de seres distantes, el humor que se desliza entre la picardía y la inocencia, el tiempo lento de la conversación para hablar de lo cotidiano con profundidad filosófica.

Una cuestión interesante al respecto del paisaje humano, lo expresan Ruben Tani y María Gracia Núñez (2002) en el artículo “Una teoría de la narración en Morosoli”:

Los nuevos medios técnicos de representación son objeto de valoración a la hora de aportar a la descripción del paisaje y a la sucesión de hechos en los que participan los personajes. Morosoli menciona varias veces en forma explícita a la técnica cinematográfica, reconociendo la existencia de esta nueva técnica de narrar, para proponerse a sí mismo un desafío estético a resolver mediante el recurso técnico de la escritura (pp. 49-50).

De la cita se desprende que Morosoli estaba interesado en la narrativa cinematográfica y en los aportes que podría ofrecer a su escritura en cuanto a los mecanismos descriptivos aplicados a la construcción de los espacios y de los personajes. Por otra parte, esa necesidad de representar el paisaje humano lo liga con una vocación etnográfica de estudio antropológico focalizado en esos seres humanos próximos a él, los vivientes: “Según Morosoli, la descripción etnográfica es uno de los elementos al servicio de la ficción narrativa” (Tani y Núñez, 2002, p. 50). Según los autores, esta afición que se inscribe en el modelo regionalista de la escritura es la que lo hizo inclinarse por adoptar técnicas etnográficas de descripción de modo tal de ser fiel a la representación del paisaje humano que intentaba retratar: “En sus ensayos, al analizar sus narraciones y explicar algunas de sus preferencias temáticas relativas al paisaje regional y a sus personajes [...] destaca la incidencia de la descripción etnográfica en la técnica de la construcción narrativa” (Tani y Núñez, 2002, p. 50).

Mario Benedetti (1991) en un artículo sobre el escritor minuano, “Juan José Morosoli. Cronista de almas”, expone los rasgos predominantes de los personajes del universo morosoliano, los cuales sirven para comprender aquel mundo perdido:

Morosoli se las arregla para referirse siempre a paradigmas, a hombres y mujeres que por alguna razón erige en símbolos, aunque estos sean a veces desafiantemente modestos. Las criaturas de Morosoli suelen ser irreductibles solitarios, pobres de espíritu, silenciosos desplazados, pero nunca el desecho, la bazofia de los que están perdidos para siempre. En sus cuentos, el hombre tiene siempre salvación, pero esa salvación no tiene por qué ser la tradicional o la cristiana: el personaje se redime a veces por el encantamiento de la amistad, por su perplejidad ante las cosas. (pp. 111-112)

Siguiendo el razonamiento de Benedetti se puede apreciar que en su película *Casanova* supo hacer una relectura o lectura audiovisual del universo morosoliano en el que rescata la belleza de ese mundo perdido y de esos personajes olvidados que son avezados, aunque no parezca, de explorar un territorio desconocido para ellos, gracias a la amistad (o por lo menos de la comunión de la aventura) y de ser capaces de sentir “perplejidad ante las cosas” (Benedetti, 1991, pp. 112) cuando se enfrentan ante un nuevo mundo, en este caso, la vida del balneario y el mar.

8.5. El *road movie* como architextualidad filmica

El filme *El viaje hacia el mar* es el primer *road movie* en la cinematografía nacional de este siglo. De hecho, se trata de un *road movie* “a la uruguaya” que inicia un trayecto en el género de películas de carretera en el cine del país que continúa con *Rincón de Darwin* (2013) de Diego Fernández y *Mateína* (2021) de Pablo Abdala y Joaquín Peñaricano. Para explicar esta característica de la cinta, primero me detendré en la noción de *road movie* en el panorama cinematográfico mundial y su herencia literaria, para luego explicar el caso específico de la película de *Casanova*.

El *road movie* surge como género cinematográfico a fines de la década del sesenta del siglo XX en el cine estadounidense con dos películas emblemáticas que se consideran fundacionales: la primera es *Bonnie and Clyde* (1967) de Arthur Penn, mientras que la segunda, resulta sumamente significativa y representativa de la época, *Easy Rider* (1969) de Dennis Hopper (Correa, 2006; García Ochoa, 2011). Jaime Correa (2006) quien ha estudiado las películas de carretera en el cine estadounidense, las define así:

Por lo general, un *road movie* tiene como eje central un relato de búsqueda que es también un relato de carretera. Se caracteriza entonces por la presencia de héroes viajeros o nómadas —usualmente una pareja y a veces un grupo de héroes—, personajes jóvenes y marginales cuyo malestar social los convierte a menudo en verdaderos parias. Dado que para desplazarse por los inmensos espacios del continente los protagonistas deben recurrir a los medios de transporte modernos, el género confiere una gran importancia a la tecnología: los personajes se identifican con los vehículos que conducen llegando incluso a “humanizarlos”. Asimismo, debido a la presencia constante de referencias concretas tanto a la geografía como a las particularidades históricas del continente norteamericano, el contexto socio-histórico de los relatos tiene un papel fundamental en el género. Por otro lado, el *road movie* muestra una preferencia marcada por el género masculino y, en

consecuencia, por las tensiones existentes entre la vida doméstica de la ciudad y la libertad que promete la carretera (p. 272).

Sin embargo, esta primera noción de Correa (2006) sobre el *road movie* es iniciática para comprender el nacimiento de este género filmico pero no restrictiva en cuanto a los aspectos que demarca, ya que más adelante en su estudio doctoral señala las variaciones que se encuentran en los distintos casos al entender que el *road movie* se reproduce en conexión con otros géneros cinematográficos como, por ejemplo, el policial negro y el wéstern. Incluso, a pesar de que las películas *Bonnie and Clyde* y *Easy Rider* son comprendidas como un parteaguas en la historia del cine en cuanto a que propulsaron las historias de carretera, sin embargo, previas a ellas ya existía un corpus de películas que poseían algunas de las características preponderantes de los *road movies*, aunque en conexión con otros géneros filmicos:

El wéstern suele ser considerado como el principal precursor del *road movie*, debido al carácter nómada de sus personajes, la majestuosidad de sus decorados y el conflicto constante entre espacio salvaje (*Wilderness*) y espacio civilizado (*Civilization*) que pone en escena. Asimismo, importantes comedias sofisticadas (*screwball comedies*) como *It Happened One Night* (Frank Capra, 1934) o *Sullivan's Travels* (Preston Sturges, 1941) utilizan la carretera como eje estructural y, por consiguiente, pueden ser consideradas como *road movies*. El cine negro y la película de gánsters se cruzan con el *road movie* en películas como *Detour* (Edgar G. Ulmer, 1945), *They Live by Night* (Nicholas Ray, 1949) y *They Drive by Night* (Raoul Walsh, 1940). En estas películas, la carretera se convierte en el teatro de un destino trágico que juega con los héroes empujándolos, muy a su pesar, a vivir en la ilegalidad. Este carácter pesimista, que es un rasgo distintivo del cine negro, va a apoderarse de la carretera en las películas de la posguerra y va a marcar profundamente el *road movie*. Finalmente, hay que nombrar otras películas famosas como *The Wizard of Oz* (Victor Fleming, 1939) —considerada como un musical, una película de fantasía o un *road movie*— o *The Grapes of Wrath* (John Ford, 1939), una película social cuyo eje central es la carretera. Estas dos obras son buenos ejemplos de las alianzas entre el *road movie* y otros géneros de Hollywood en la época de los grandes estudios (Correa, 2006, pp. 275-276)

Por lo tanto, si bien el nacimiento del *road movie* como género cinematográfico es ubicado hacia finales de los sesenta en el cine estadounidense, existen determinadas películas, previas a este período, que adelantan algunas de las características de este tipo de filmes, como son los casos que nombra Correa (2006) en la cita de arriba, a las cuales denomina *proto-road*

movie (p. 275). Asimismo, también se evidencia que los *road movies* no son exclusivos del cine estadounidense, por ejemplo, el filme italiano *Il sorpasso* (*La Escapada*, 1962) de Dino Risi ya poseía cualidades semejantes a las características que el *road movie* estadounidense posteriormente estableciera como modelo canónico. En este sentido, García Ochoa (2011) sostiene las dificultades de trasladar el estudio de los *road movies* fuera del contexto norteamericano porque considera que este género es dependiente al eje de las coordenadas socioculturales en las que se gestó, las cuales están vinculadas a los movimientos contraculturales de los años sesenta y a lo que llama la “cultura de la autopista”, por lo que entiende como una dificultad la “traslación fuera del ámbito estadounidense” (p. 196).

No obstante lo cual, García Ochoa (2011) se refiere a los estudios de Mazierska y Rascaroli (2006) sobre los *road movies* de origen europeo, aunque disiente en la propuesta de las autoras en cuanto a la modalidad de su investigación. Según García Ochoa (2011), las autoras estudian la “movilidad en Europa a través del cine” (p. 196) y a partir del corpus de filmes que seleccionaron distinguen entre dos tipos: “por un lado los que se pueden considerar versiones europeas del ‘American road movie genre’ surgido en los 60; y por otro aquellos que se inscriben dentro de la tradición del ‘European travel cinema’” (p. 196). Es así que García Ochoa (2011) propone un procedimiento diferente para estudiar las películas europeas que puedan ser catalogadas de *road movies* y es que se deben buscar aquellas que “desarrollen los elementos del modelo canónico norteamericano (de cara a la constitución de un corpus)” (p. 196). A partir de la concreción de ese corpus sugiere hallar en cada filme en particular las características del modelo/género que se evidencian en comparación con el corpus de películas que integran el *road movie* estadounidense con la finalidad de establecer hasta en qué medida “el modelo/ género aparece redefinido como respuesta a la realidad social correspondiente, o bien se trata simplemente de una marca de estilo, para hacer el producto más comercial (es posible que ambas vías se crucen)” (García Ochoa, 2011, p. 196).

En cuanto a la herencia literaria de los *road movie* se puede afirmar que existe una relación de architextualidad entre las historias de viajes y aventuras, prolongados en el tiempo y el espacio, que nos ofrece la literatura universal, desde *La Odisea* de Homero hasta *El ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha* de Miguel de Cervantes, para nombrar un par de ejemplos canónicos. En este sentido, el *road movie* se ha nutrido de estas historias literarias para contar audiovisualmente sus propias tramas. Tanto Correa (2006) como García Ochoa (2011) le otorgan un valor fundacional y de culto a la novela *On the Road* (*En el camino*, 1957) de Jack Kerouac,

como un antecedente literario superlativo para la conformación posterior de las historias de los *road movies*. Correa (2006) destaca el vínculo entre los protagonistas y el automóvil en la novela *On the Road*: “Esta fusión del protagonista con su medio de transporte representada por Kerouac será una de las claves del futuro *road movie*” para luego agregar que “el automóvil no es solamente una ‘prótesis’ que le permite desplazarse más rápido sino que se convierte también en una prolongación de todo su cuerpo” (p. 288). Por otra parte, García Ochoa (2011) cita a otros autores para argumentar que *On the Road* es el modelo literario del género *road movie* (p. 190) y, a su vez, hace hincapié en las características prevalecientes en los protagonistas, en cuanto a la sensación de una opresión social determinada por las normas hegemónicas y represivas y, como consecuencia de esto, la necesidad de la búsqueda de la libertad a través del viaje en la carretera como mecanismo de evasión (p. 191).

Ante todo lo expuesto, la película *El viaje hacia el mar* puede ser apreciada como un *road movie* adaptado a la idiosincracia uruguaya. De hecho, el primero en sostener esta mirada sobre el film es el propio director Casanova que en el documental, *Cómo se hizo El viaje hacia el mar* (2004) realizado por los directores Mauro Sarser y Marcela Matta, habla sobre la concepción del filme:

Cuando leí *El viaje hacia el mar* se me disparó la idea, la imaginación, todo, porque es un cuento increíble. Increíble en el sentido de que son cuatro páginas y, a partir de esa idea tan simple, me disparó la idea de empezar un guion. En el mismo día que leí el cuento, terminé el primer guion. Me encantó la idea de que fuese una especie de *road movie* criollo. Una historia en la que no pasara mucho. Sobre todo, después de leer todo Morosoli y darse cuenta que la base de Morosoli es, justamente, historias muy simples. Es como la sensación de sacar fotos *polaroids*, donde uno empieza a imaginar lo que hay detrás de esa foto¹⁶ [...] (min. 01:31-02:19)

Más adelante, en el mencionado documental, Casanova volverá a insistir en la idea de percibir a su filme como un *road movie* para explicar las decisiones que tuvieron que tomar en el proceso de preproducción con respecto a la iluminación y la fotografía del filme. Es así que dice:

el planteo es qué tipo de fotografía vamos a querer tener para esta película y llegamos a un montón de cosas. Por ejemplo, que no vamos a tener iluminación extra, de que toda la iluminación fuese natural, el sol. Es un *road movie*, es una película de carretera, entonces

¹⁶ La transcripción de la cita omite redundancias e interjecciones propias de la oralidad, sin distorsionar el sentido del mensaje.

—eso es la teoría— no vamos a llevar ningún tipo de luz extra. La otra cosa era: están arriba de un camión, la cámara va a estar siempre arriba del camión. La necesidad de nunca bajarla a tierra. Las únicas veces que la cámara va a bajar a tierra va a ser al comienzo que están en un bar y al final cuando bajan al balneario, a la costa [...] (min. 21:16-22:05)

Las palabras de Casanova recuerdan a las de Morin (2001) sobre la función imaginativa del cine por su cualidad mágica de ensoñación, primero a través del cinematógrafo como dispositivo y segundo de la cámara como artefacto:

El cine nos da a ver el proceso de penetración del hombre en el mundo y el proceso inseparable de penetración del mundo en el hombre. Ese proceso es en primer lugar de exploración; comienza con el cinematógrafo, que pone al alcance de la mano, o más bien del ojo, el mundo desconocido. El cine prosigue y desarrolla la obra exploradora del cinematógrafo. Encaramada en la silla del caballo, en el motor del avión, en la boya marítima, la cámara se ha hecho ojo omnipresente [...] esa mirada nueva, teleguiada, dotada de todas las potencias de la máquina, va más allá del muro óptico que no podía franquear el ojo físico. (p. 182)

Por lo tanto, a partir de que el director de *El viaje hacia el mar* asiente que su película es un *road movie* criollo, se puede hacer el ejercicio de contrastar algunos aspectos significativos de la cinta en relación al concepto de *road movie* como modelo genérico cinematográfico, con la finalidad de comprobar la veracidad de la afirmación de Casanova y, asimismo, comprender que el *road movie* funciona en esta película como un architexto, es decir, como un modelo genérico conformado por una serie de aspectos predominantes o leyes o normas que lo constituyen de tal forma que lo hacen característico de sí, en oposición por distinción con otros modelos genéricos. Entonces, al recurrir a los elementos sobresalientes que tanto Correa (2006) como García Ochoa (2011) destacan que poseen las películas de carretera, se evidencia que la trama de *El viaje hacia el mar* se corresponde con la idea general de los *road movies*: un conjunto de personajes marginales (marginales en el sentido de los vivientes morosolianos) se trasladan en un camión por las rutas y caminos del país en un viaje de aprendizaje, en busca de un conocimiento nuevo para ellos, un espacio desconocido, el mar. Sin embargo, al considerar la precaución, a modo de salvedad, que sostiene García Ochoa (2011) sobre el estudio de los pretendidos *road movies* europeos, se debería entonces tener la misma cautela al afirmar la existencia de *road movies* uruguayos y observar hasta qué punto desarrollan los rasgos más representativos de las películas de carretera estadounidense y en qué medida redefinen el modelo, a partir de la realidad social a

la que se refieren. Incluso se podría realizar un estudio de los tres filmes que, en principio, aparentan ser *road movies* uruguayos: *El viaje hacia el mar*, *Rincón de Darwin* y *Mateína*, y contrastarlos al modelo genérico de los *road movies* estadounidenses y luego compararlos entre sí para evaluar sus coincidencias transtextuales. Como aporte iniciático en esta posible futura línea de investigación afirmo que *El viaje hacia el mar* sí es un *road movie* uruguayo para lo cual me valgo de cuatro fundamentos: 1) El director Casanova declaró que concibió la película como un *road movie* criollo (Sarser y Matta, 2004); 2) Los rasgos sobresalientes que poseen los *road movies* estadounidenses según Correa (2006) y García Ochoa (2011) se pueden verificar en la cinta de Casanova. Aunque también es verdad que existen variaciones sustanciales, la más clara de apreciar es la inmensidad del territorio estadounidense en comparación con la pequeñez del territorio uruguayo; 3) La variación que señalo en el punto anterior puede ser entendida perfectamente como una redefinición del modelo genérico, en cuanto a que la geografía de los lugares construyen realidades sociales distintas y, por ende, la territorialidad uruguaya demanda una película de carretera que aprecie —y no niegue— dicha realidad y 4) En el prólogo de *Palimpsestos*, Genette (1989) brinda una anticipación del concepto de architextualidad: “la architextualidad genérica se constituye casi siempre, históricamente, por vía de imitación [...], y, por tanto, de hipertextualidad, la pertenencia architextual de una obra suele declararse por vía de indicios paratextuales” (p. 17). Entonces, más allá que el título originalmente pertenece al cuento de Morosoli, una vez que Casanova lo mantiene para su película, se confirma desde el paratexto principal de la cinta que la trama central radica en un viaje cuyo destino es el mar y, por ende, en ese término (viaje) se sintetizan otras ideas como las de trayecto, camino, expedición, aventura.

8.6. La música como intertexto regionalista

La música del filme es sin duda el elemento más inverosímil del cine. ¿Qué hay más irreal que esos ritmos y melodías siempre presentes, en la ciudad y en el campo, en el mar y en la tierra, en la intimidad y en medio de la muchedumbre? (Morin, 2001, p. 76)

La banda de sonido original de *El viaje hacia el mar* fue compuesta por el cantautor uruguayo Jaime Roos. Las músicas de Roos incluidas en el filme se titulan: «Pregón lotero», «Siete y Tres Diez», «Por eso», «Mimosa», «Inexplicable» y «Te quería decir»; las primeras dos con letras de Juceca. Igualmente aparecen otras músicas adicionales como son «Pa'l abrojal» (José Carbajal, *El Sabalero*), la marcha militar «Presidente Viera» (Bonomi), la marcha fúnebre

«Paz» (Pignalosa), «La Cañera» (Aníbal Sampayo), la «Marcha a mi bandera» (Usera y Bonomi), «Milonga Criolla» (Villasboas, Sica y Maquiera) y el «Pericón Nacional» (Grasso, Acuña y Ricardi).

Tanto las músicas compuestas por Jaime Roos como las músicas adicionales, funcionan en la película como indicios sonoros del criollismo en un sentido estético. No solo ornamentan la escena visual sino que se traducen como indicios que describen sonoramente la época y el lugar, es decir, brindan un anclaje sincrónico para que los espectadores interpreten las coordenadas espacio-temporales. Casanova declara en el documental televisivo sobre la película que: “Yo creo que la música en *El viaje hacia el mar* es fundamental [...] Yo lo que buscaba no solamente era un excelente músico sino que el mejor productor” (Sarser y Matta, 2004, min. 31:35-31:47), refiriéndose a la figura de Jaime Roos, conocido no solamente por su rol de compositor sino también de productor artístico, tanto de su propia obra como de otros artistas populares en el país: Laura Canoura, Estela Magnone, Washington *Canario* Luna, Adriana Varela, Gastón *Dino* Ciarlo, Buitres Después de la Una (diseño de producción) y Trotsky Vengarán. Mientras que el cantautor uruguayo dice al respecto de su papel en el filme: “Yo traté de imaginarme qué sonido, qué estilo musical iba con los personajes e inevitablemente fuimos a dar al folclore. A la milonga, al valsecito criollo, al cielito, a la chamarra” (Sarser y Matta, 2004, min. 32:16-32:39). La perspectiva de Roos, al referirse a la génesis de la composición de la banda sonora de la película, sirve para comprender que las músicas no son un mero acompañamiento o apoyatura de las imágenes visuales, sino que poseen información sustancial en la que los espectadores tienen la posibilidad de hacer operaciones transtextuales y así encontrar significados. En este sentido, los géneros musicales seleccionados por Roos (milonga, vals criollo, cielito y chamarra) remiten a un ambiente criollo gracias a la utilización de los ritmos regionales nombrados que forman parte de la música popular del país. Coriún Aharonián (2010) en el capítulo introductorio de su libro *Músicas Populares del Uruguay* se refiere a la conformación de géneros musicales regionales en el siglo XIX en consonancia con la herencia europea:

Bajo la influencia cultural del sistema colonial europeo, la población del Uruguay desarrolló con el tiempo una serie de especies locales de música popular y de danza que han sido documentadas desde comienzos del siglo XIX, y que son compartidas con áreas sociales y geográficas mayores, cambiantes según los avatares históricos. (p. 13)

En el mencionado capítulo, Aharonián (2010) alude al surgimiento de distintos géneros musicales como son el cielito, la media caña, el gato, la huella, el pericón, la cifra, la vidalita rioplatense, la milonga, la chamarra, el milongón, el estilo y el vals criollo (pp. 13-22), que se desarrollaron en ciertas regiones de Argentina, Brasil y en el Uruguay. Por lo cual, a partir de la selección musical que realiza Roos para la película se produce una especie de heterotopos y heterocronos (Foucault, 1984) en el que conviven simultáneamente distintos tiempos y espacios, al considerar los procesos de subjetivación que atraviesan los personajes y que, asimismo, están estrechamente vinculados con la estética y el contenido de las historias de la literatura criollista. El montaje entre las escenas y la banda de sonido, transporta a los espectadores a distintos tiempos de la nación uruguaya como pueden ser las canciones de la «Marcha a mi bandera» y el «Pericón Nacional» que, si bien no son símbolos nacionales oficiales, poseen una connotación patriótica implícita para el público uruguayo; mientras que las canciones «Pa'l abrojal» de Carbajal y «La Cañera» de Sampayo remiten al ámbito rural. Roos dice con respecto a la canción de *El Sabalero*:

Las chamarras son todas variaciones sobre el tema «Pa'l abrojal» de *El Sabalero*. Yo pensé en escribir chamarras, mejor dicho, una chamarra y hacerle variaciones. Pero «Pa'l abrojal», que es un tema que hacemos en vivo con la banda, es insuperable. Es el monumento a la chamarra [...] aparece en tres o cuatro momentos, cada vez en que el camión arranca y se va con esa música jovial, esa especie de alegría radiante que tiene «Pa'l abrojal». (Sarser y Matta, min. 32:47-33:33)

Otra de las canciones que figura en la banda de sonido de la película es una versión instrumental de «Inexplicable», una de las canciones exitosas del repertorio de la década de los noventa de Jaime Roos, publicada en el disco *Estamos Rodeados* (1991). «Inexplicable» es un bolero en su versión original que para la película se le deformó un poco la melodía para que suene con un aire de milonga y se lo escucha cuando el camión frena, por falta de agua en el radiador, frente a un cartel publicitario en el que se visualiza una mujer rubia. Los viajeros quedan fascinados con la belleza de esa mujer, al punto tal que “Siete y tres” puede hasta imaginar el perfume que lleva puesto, en una escena que es representativa del tono del filme en cuanto al humor inocente y la ingenuidad de los personajes y, al mismo tiempo, el afecto del director sobre ellos y su mundo.

En el caso de «Te quería decir» es una música que Roos tenía guardada y que le encontró sentido de utilizar para las escenas finales de la película cuando los protagonistas llegan a la playa. Unos años después, Roos le puso letra a la melodía y la publicó en el disco *Fuera de ambiente* (2006), el cual hasta el momento es el último disco de estudio con canciones nuevas del artista. La única canción que desentona con el resto es el twist «Mimosa», basada en una música compuesta en la adolescencia de Roos y que en el filme ilustra la escena de la llegada al balneario. Según Roos, la escena del balneario es la llegada a “otro mundo” por lo que la música tenía que ser diferente al ámbito regional que predomina en la cinta.

La música decorativa tiende a ensanchar la participación anímica hacia la participación cósmica. La música expresiva tiende a dirigir la participación cósmica hacia la exaltación que se proyecta en un estado anímico (Morin, 2001, p. 103).

De esta manera, la música decorativa (en un sentido narrativo y no despectivo) es la que acompaña anímicamente a los personajes en su expedición de descubrimiento encauzada con destino hacia el mar. Mientras que la música expresiva se manifiesta una vez que se aproximan a su destino y comienzan a ver un universo impactante, el del balneario. El cambio de locación, de vestimentas, de casas, de personas, es expresado con una música distinta que realza el estado anímico de los viajeros: han llegado a un nuevo mundo.

Por último y como dato anecdótico, aunque en cierta medida apela a las transtextualidades en su faceta implícita, decir que Jaime Roos en los ochenta publicó un disco titulado *7 y 3* (1986) en referencia a la popular combinación de bebida de las cantinas y bares: siete de vino barato y tres de gaseosa sabor cola. Este dato marginal, considero que hila finamente la dimensión de las transtextualidades.

9. Análisis transtextual de *Mal día para pescar*

9.1. Anotaciones iniciales sobre el film

Mal día para pescar (2009) es una película uruguaya dirigida por Álvaro Brechner, basada en el cuento largo *Jacob y el otro* (1964) de Juan Carlos Onetti, a partir de la escritura del guion en forma colaborativa entre el director Brechner y uno de los protagonistas de la cinta, el actor español-escocés Gary Piquer.

Como comenté en el capítulo de análisis sobre *El viaje hacia el mar* (2003), el caso de Álvaro Brechner tiene ciertas semejanzas con el de Guillermo Casanova, en cuanto a que sus tres películas de ficción —hasta el momento— poseen una fuente literaria, es decir, se puede considerar que son filmes en el que se produce una adaptación cinematográfica, a pesar de que en cada uno de ellos existen matices y variaciones de cómo se llevan a cabo los traslados de las historias literarias a la pantalla. Vale decir que esas diferencias están presentes, no solamente en la comparación entre los directores, sino que también dentro de la filmografía de cada uno de ellos. No es lo mismo el proceso de adaptación del *palimpsesto morosoliano* en *El viaje hacia el mar* que la adaptación de *Alivio de luto* de Delgado Aparain en *Otra historia del mundo*, a pesar que ambos filmes sean de Casanova. De igual manera, no son paralelos los procesos de adaptación de *Mal día para pescar* (2009), *Mr. Kaplan* (2014) y *La noche de 12 años* (2018); aunque las tres cintas de ficción fuesen dirigidas por Brechner.

De acuerdo al catálogo de Uruguay Film Comission, *Ficción/Fiction (1985-2012)* (2012), la película *Mal día para pescar* trata sobre:

Orsini, un manager astuto e ingenioso quien puede o no ser el príncipe que clama ser, y su representado Jacob van Oppen, un forzudo y envejecido ex campeón mundial de lucha libre alemán que aún imagina ser el titán que una vez fue, sobreviven viajando por pueblos de América Latina, organizando luchas en ferias y desafíos por dinero.

Al llegar a Santa María, el manager ve peligrar su negocio por la irrupción de una decidida muchacha que empuja a su novio a luchar por la recompensa que Orsini ofrece y no tiene. (p. 31)

La cinta ha sido multipremiada en distintos rubros, a nivel nacional e internacional: Premio Free Spirit en el Festival de Cine de Varsovia (2009), Astor de Plata al mejor actor (Gary Piquer) en el Festival de Cine de Mar del Plata (2009), Premio al mejor guion en el Festival de

Cine de Lima (2009), Premio a la mejor dirección artística en el Festival de Cine de Gijón (2009), Premio del ICAU a la mejor película nacional (2009), Premio Internacional del Jurado en la Muestra Internacional de Cine en San Pablo (2009), Premio a la mejor Ópera Prima en el Festival Internacional de Cine Latino de Los Ángeles (2010), Premio a la mejor película y premio del Público en el Festival de Cine de Austin (2010), Premio al mejor director en el Festival Internacional de Cine de Brooklyn (2010), Premio a la mejor música y al mejor guion en el Festival Cinespaña (2010), Premio FIPRESCI en el Festival Internacional de Cine de Sofía (2010) y varias distinciones en numerosas categorías por parte de la Asociación de Críticos de Cine del Uruguay (2009); además de recibir varias nominaciones. Asimismo, la película no solamente ha sido reconocida por los sectores especializados de la industria del cine, tanto de los festivales y críticos cinematográficos, sino que también tuvo una buena respuesta del público local. Según los datos de la publicación sobre consumo cultural en el Uruguay, *Industrias Creativas Innovadoras. El cine nacional de la década* (coord. Radakovich, 2012), la película *Mal día para pescar* tuvo la asistencia de 20.875 espectadores en salas locales (p. 98). Por lo tanto, se puede afirmar que, en líneas generales, la cinta recibió el visto bueno de la crítica especializada y del público.

Además de una serie de datos cuantitativos, una perspectiva interesante que ofrece esta publicación es sobre la temática de los filmes de comienzos del nuevo siglo. En el capítulo “De estéticas y conexión social. Transformaciones generacionales” el apartado titulado “Temas y repertorios, de *Whisky* a *Reus*” se inicia con una cita —a modo de epígrafe— de Lipovetsky y Serroy de su libro *La pantalla global. Cultura mediática y cine en la era hiperdmoderna* (2009) en la que los autores sostienen que el cine de los albores del tercer milenio se caracteriza por un estilo multicultural. Esto motiva que el equipo de investigación detrás de la publicación nombrada señale que:

Uruguay no está ausente en las imágenes de ese imaginario global y local, multicultural y culturalista. Por tal razón, y muchas veces de la mano de la consagrada y removedora literatura nacional —*Mal día para pescar*, *Miss Tacuarembó* entre otras—, o del “encanto misterioso” de la comedia negra, el cine uruguayo es un sello internacional. (coord. Radakovich, 2012, p. 35)

En esta visión sobre un cine local de temática multicultural se inscriben dos películas que son objetos de análisis de esta tesis, *Mal día para pescar* (Brehner, 2009) y *Miss Tacuarembó*

(Sastre, 2010). En el caso de la primera, si se tiene en cuenta que Onetti es un escritor de trascendencia hispanoamericana principalmente y también mundial, entonces la historia de *Jacob y el otro* llevada a la pantalla grande ya tiene de por sí un interés inicial ganado por los méritos del escritor uruguayo. La historia posee aspectos locales y universales simultáneamente. Santa María es representación de cualquiera de los pueblos del santoral uruguayo (Santa Rosa, San Bautista, San Ramón, San Antonio), como tantos otros pueblos y ciudades con otros nombres pero vinculados espiritual y geográficamente con el Santa María que nos ha relatado Onetti en distintos cuentos y novelas. De igual manera, Santa María se desprende de su restricción local y posee virtudes que lo conectan con pueblos de otras regiones del mundo, en donde el pequeño mundo de los lugares apartados de la vida urbana dan espacio a las historias mínimas en las que se dibujan determinados paisajes humanos.

Por otra parte, hacia el final de este capítulo, en el apartado “Architextualidad: las películas de lucha” explico la conexión architextual por medio de una noción multicultural de *Mal día de pescar* que la vincula con filmes de la industria hollywoodiense a través de una temática universalizada, presente en el subgénero cinematográfico de las películas de lucha, especialmente, con la cinta *The Wrestler* (*El luchador*, Aronofsky, 2008), estrenada un año antes que la cinta uruguaya.

9.2. El Onetti de *Jacob y el otro*

Hay tres aspectos que me interesan destacar del relato *Jacob y el otro* dentro de la producción narrativa de Onetti porque los considero importantes en el proceso de adaptación cinematográfica que tuvo que realizar Brechner y también porque aportan al análisis transtextual de la película. Estos aspectos son: 1) La lucha como elemento constitutivo de los relatos onettianos que manifiesta una conexión transtextual en distintas direcciones, 2) La problemática del género literario y 3) Santa María como topografía intertextual.

El relato *Jacob y el otro* fue publicado por primera vez en 1961. En una edición posterior de Banda Oriental (1971), en el prólogo escrito por Gabriel Saad con fecha de 1965, el crítico literario indica que la narrativa de Onetti se destaca por la lucha en un sentido amplio del término. Dice Saad (1971): “Nótese que casi todos los personajes de Onetti por desgastados que estén, guardan una importante carga de agresividad” (p. 10). A partir de percibir que los personajes onettianos poseen una fuerte carga de agresividad que los exhibe como sujetos con

problemas comunicacionales y con severas dificultades para establecer diálogos, Saad establece una especie de *transtopos* de la narrativa onettiana: la lucha. De hecho, según el crítico, este relato es el mejor ejemplo de ello en toda la obra de Onetti porque el *transtopos* de la lucha finalmente se materializa en la presencia de los dos combatientes que se enfrentan en la lona.

El desarrollo se hace, en este caso, por contraste. Jacob-viejo, enfrentando a Mario-joven, Orsini charlatán y risueño, por un lado, Adriana seca, ávida, rapaz, tajante, por otro. Y dentro de las mismas parejas, Orsini “movedizo y simpático”, Jacob “gigante moribundo”; el “Turco”, sumiso, casi idiota, Adriana, dominante, con una agresividad sólo imaginable en las mujeres con una concepción masculina de su sexo. Y dentro de las mismas parejas, los diálogos, más que diálogos son luchas. En primer lugar, porque siempre hay uno de los personajes que intenta imponer un punto de vista. Significativo, en este sentido, es el empleo del revólver por parte de Orsini casi al final de la obra. En segundo lugar, porque hay casi una ignorancia del otro: Adriana ignora a Orsini y a Mario y sigue tejiendo, Orsini busca liberarse de Jacob y dejarlo dormido; incluso, lo vive como una carga con la que le ha tocado ganarse la vida. (Saad, 1971, p. 10)

Por lo tanto, en las palabras de Saad (1971) se establece una posible línea de investigación con respecto al tema de la lucha como un *transtopos* que atraviesa intertextualmente las historias onettianas, manifestándose de variadas maneras en cada una de ellas.

En segundo lugar está el problema del género en *Jacob y el otro*, cuento largo o novela corta. Este problema, en principio, pertenece al ámbito de la teoría literaria y de la narratología. Sin embargo, de manera subyacente en el proceso de adaptación cinematográfica posee una relevancia en lo que se refiere a los elementos a tomar de la historia para trasladar a la pantalla. En el capítulo dedicado a *El viaje hacia el mar* expuse cómo Casanova construye un *palimpsesto morosoliano* audiovisual a partir de la suma de fragmentos de distintos cuentos del escritor minuano. El cuento homónimo de la película hubiese sido insuficiente para construir un largometraje y, en todo caso, sería necesario recurrir a agregados propios por parte de los guionistas, Casanova y “Juceca”, para extender la historia de acuerdo a los requisitos de minutado que exige un largometraje. Por lo que hábilmente apelaron a otros cuentos de la narrativa morosoliana que se ensamblaron naturalmente en el relato, sin artificiosidad para los espectadores e, incluso, para el periodismo y la academia que, de acuerdo al relevo de información para esta investigación —de hecho— no se ha percatado de los múltiples cuentos que conviven en la película.

La cuestión del género en la narrativa onettiana está trabajada minuciosamente en el artículo “La problemática del género ‘novela corta’ en Onetti” de Norma Klahn (1980). La articulista inicia el texto mencionando que ha sido un problema la determinación del género para los editores del escritor uruguayo porque, a veces, sus relatos son compendiados como cuentos y, en otros casos, como novelas o novelas cortas (p. 204). La autora considera que el término “novela corta” no señala a un cuento largo ni tampoco a una novela de breve extensión, sino que “establece un género aparte con sus propias características y objetivos” (Klahn, 1980, p. 205), por lo que no se los puede evaluar con criterios de unos u de otros porque significaría un juzgamiento con criterios equivocados. Refiriéndose a *Jacob y el otro* como también a otras novelas cortas de Onetti, Klahn (1980) afirma que:

Todas narran una historia que marca un proceso de degeneración desde la perspectiva de un narrador testigo. Las formas del proceso varían pero todas terminan trágica o patéticamente. En todas, queda patente la presencia de una técnica deliberada a base de recursos que envuelven un proceso significativo de determinados entramados; conflictos controlados por un narrador testigo y participante que se acerca y se distancia y que acentúa la literariedad de las obras. (p. 213)

En las palabras de Klahn se nos ofrecen dos informaciones significativas para pensar la adaptación cinematográfica de Brechner. En primer lugar, la perspectiva de un narrador testigo y participante en las novelas cortas onettianas es crucial como técnica narrativa, de hecho en *Jacob y el otro* tenemos dos de estos narradores testigos y participantes, el médico Grey Díaz y el príncipe Orsini. En segundo lugar, el mecanismo narrativo de Onetti enfatiza la literariedad de los relatos, es decir, lo literario de la literatura. Sin embargo, Brechner toma una determinada decisión artística, estética y narrativa, tal vez, operacionalmente práctica. La multiplicidad de narradores (tres en total en el texto onettiano en cuestión) se trasmutan en un solo narrador que se “presencia en ausencia” a través de lo que registra la cámara. No es porque el cine no sea capaz de producir la ilusión de una multiplicidad de narradores contando una misma historia, como por ejemplo en *Amores Perros* (González Iñárritu, 2000). Sino que, en la película uruguaya se privilegia una narración unívoca que no dé lugar a la incertidumbre del final de esa historia, ni tampoco a que los espectadores deban recomponer las piezas relatadas desde los enfoques del médico ni del príncipe para unificar la historia. Por lo tanto, en el filme se pierde el juego literario

o la literariedad que menciona Klahn y se gana en concentrar el foco en el drama humano de esos personajes.

El escritor argentino Juan José Saer (2012), lector atento de la narrativa de Onetti, se refirió a la actitud de los distintos narradores del escritor uruguayo y, a su vez, a la capacidad de superar al melodrama latente en las historias patéticas que cuenta, gracias a la elaboración estilística en la construcción de su escritura:

De acuerdo con la estrategia de cada relato, los diferentes narradores intuyen, verifican y a veces incluso suscitan la catástrofe prevista ya desde el principio. La derrota es lo que siempre cuentan o presuponen los narradores de Onetti, aunque ciertos relatos, como *Jacob y el otro* por ejemplo, finjan terminar bien. Sin embargo, uno de los rasgos ejemplares de su narrativa es que, a pesar del intenso patetismo de sus temas y situaciones, la organización formal supera el riesgo del melodrama. El vocabulario de los sentimientos y de las pasiones es perfectamente natural en sus relatos, gracias al trabajo estilístico que distribuye las palabras desgastadas por el uso indiscriminado que hace de ellas el comercio melodramático, en una construcción verbal que las relativiza, las limpia, y les devuelve su sentido original. (p. XVII)

Entonces, al atenerse al proceso de adaptación de lo literario a lo cinematográfico, se observa que *Mal día para pescar* es una película onettiana solamente porque utiliza como fuente de su trama una historia del escritor, pero al mismo tiempo se puede decir que no es onettiana porque no recurre a traducir en lenguaje cinematográfico las técnicas narrativas del mismo. A diferencia de *El viaje hacia el mar* en donde Casanova cuenta una relato audiovisualmente en el que “se respira Morosoli”, en cambio, Brechner se aleja de los procedimientos estilísticos de su autor fuente y reescribe cinematográficamente la historia. No se trata de hacer un juicio de valoración por esta circunstancia, sino de constatar las infinitas maneras en que la adaptación cinematográfica se puede expresar desde la categoría transtextual.

En tercer lugar, *Jacob y el otro* se sitúa en la ciudad imaginada por Onetti, Santa María. La crítica literaria le ha dedicado muchas páginas al estudio —o al menos, el comentario— de Santa María y su geografía, historia, habitantes y su supuesta locación, aproximada entre Montevideo y Buenos Aires (Eyzaguirre, 1980; Verani, 1986; Ferro, 1997; Saer, 2012; Martínez González, 2014; Block de Behar, 2015). Santa María cumple una doble relación transtextual. Por un lado, la condición de ciudad imaginaria que la vincula con otras similares de otros escritores y de la que habitualmente suele compararse por su naturaleza de ciudad inventada con: Macondo

(Gabriel García Márquez), Yoknapatawpha (William Faulkner), Pandemonium (John Milton), Amaurota (Tomás Moro), Santa Mónica de los Venados (Alejo Carpentier), Santa Teresa (Roberto Bolaño). Por otro lado, Santa María es una topografía recurrente en la narrativa de Onetti desde *La vida breve* (1951), *El astillero* (1961), *Juntacadáveres* (1964), hasta *Dejemos hablar al viento* (1979). Por lo tanto, Santa María se convierte en un intertexto topográfico que conecta todas estas narraciones y que, asimismo, observamos que algunos de sus habitantes se reitera en cada historia: el fundador Brausen, el doctor Díaz Grey, Larsen, Malabia, el comisario Medina, entre otros. Por lo cual, estamos frente a un *palimpsesto onettiano*, configurado en el territorio de Santa María, cuyos personajes parecieran ser omnipresentes en los relatos.

La narrativa onettiana puede ser pensada como un complejo entramado de reescrituras que se integran y cruzan en todos los niveles textuales, desde la cita literal, la alusión, el deslizamiento y trastorno de tramas anteriores, la insistencia en la exhibición de artificios imaginativos usuales, la reiteración de sintagmas cristalizados que desencadenan un vasto juego de remisiones figurativas entre las distintas historias y personajes. (Ferro, 1997, p. 82)

Es así que el *palimpsesto onettiano* es todavía mucho más explícito que el *palimpsesto morosoliano* porque Onetti se dedicó a contarnos los avatares de aquel espacio imaginario y del devenir de sus habitantes, desde la fundación de Santa María hasta su destrucción. Block de Behar (2015) se refiere a la capacidad de la ficción para desdibujar los territorios reales de las naciones y construir ilusiones de territorios híbridos:

Fundaba lugares imaginarios, utopías que solo se radican en el no lugar de la escritura, o transformaba los lugares comunes en una topografía mítica.

Entre los trámites literarios más cercanos, las sagas urbanas de Juan Carlos Onetti trabaron las dos ciudades rioplatenses en un orbe híbrido diferente. Fundada por Onetti, situada y citada recurrentemente en sus novelas, la solidez literaria de Santa María restituye la unidad que evoca a medias Santa María del Buen Ayre, el antiguo nombre de la capital argentina y, en parte, Montevideo, como fracciones dispersas de una fractura no querida (p. 40)

Por otra parte, Ferro (1997) expresa sobre la ciudad onettiana “que más allá de su entidad ficcional, puede ser pensada como opuesta a Buenos Aires y Montevideo” (p. 81). Y más adelante subraya la idea, agregando “que puede ser sintetizado en términos de oposición: Buenos Aires-Montevideo (referente sociohistórico concreto) / Santa María (referente ficcional)” (Ferro, 1997,

p. 82). Es así que, el intertexto de Santa María nos permite una tercera conexión. Si la primera es la relación con las otras ciudades imaginarias de otros escritores de la historia de la literatura universal, mientras que la segunda es el vínculo que hila el universo onettiano de sus historias en un territorio evocado, la tercera conexión es la que unifica virtualmente dos espacios reales distintos aunque estrechamente conectados, Montevideo y Buenos Aires.

9.3. Onetti en el cine

En la figura y obra de Onetti existe una manifestación de la correspondencia entre las artes (Souriau, 1986) porque se evidencia en su narrativa el claro interés del escritor por otras disciplinas, del mismo modo que esas disciplinas se sienten atraídas por él y sus historias.

Este asunto requiere una atención más especial y profunda que la que brindo en estas pocas líneas pero, a modo de aproximación, sugiero que así como Onetti ha demostrado disposición por las artes visuales, la música, el teatro y el cine; también estos campos artísticos se han alimentado de su narrativa y de su figura de personaje de culto que se encuentra al margen de ciertas convenciones sociales. No obstante lo cual, en el espacio cultural uruguayo se produce una paradoja: Onetti está en ausencia. En este 2024 se cumplieron treinta años de su muerte en Madrid (España) el 30 de mayo de 1994. Sin embargo, más allá de la tendencia nacional a realizar homenajes o revisiones históricas en la fechas de números redondos, esta en particular pasó casi desapercibida, a excepción de un artículo en el diario *El Observador* firmado por Emanuel Bremermann, “30 años sin Juan Carlos Onetti: los primeros encuentros, las noches largas, las lecturas imborrables”, publicado el 1 de junio; así como también el programa En Perspectiva de Radiomundo dedicó su sección de “La tertulia de los viernes” al escritor y su obra, “Juan Carlos Onetti: A 30 años de su fallecimiento”, realizado el 31 de mayo. También, cierta publicación digital nacional hizo alguna reseña brevísima de su biografía y obra. Pero poco más. En diciembre de este año se publicó una edición especial de *La vida breve* por parte de la Academia Nacional de Letras de Uruguay a encargo de la Real Academia Española.

Sin embargo, como dije, Onetti está en ausencia en nuestra cultura, paradójicamente nombrado como baluarte de la misma aunque al margen. A principios de los noventa, uno de los boliches emblemáticos de la noche montevideana se llamó Juntacadáveres, en el que circularon bandas de rock y *performers* de la época, quedando en la memoria colectiva como un lugar de culto. En 2009 se publicó *Historietas. J.C. Onetti*, un compilado de cómics basados en textos del

escritor, a través de una convocatoria de la Dirección Nacional de Cultura. El trío de milonga-rock El Astillero (2016-2020), integrado por Diego Presa, Garo Arakelian y Gonzalo Deniz, llevaba su nombre por la famosa novela del autor. Dante Linacero (2017) es mi seudónimo elegido para la publicación de un estudio sobre la poética del grupo La Trampa. En tanto, en España se realizó en 2017 por parte del Teatro Real, una ópera titulada *La ciudad de las mentiras*, basada en cuatro relatos suyos. Por otra parte, la academia uruguaya ha buscado las huellas intertextuales de otros autores en su obra, citando a Faulkner, Borges, Conrad, Artl y Dostoievski, más que las huellas del paso por Onetti de parte de otros escritores.

Pero en donde sí se aprecia un vínculo estrecho entre el escritor y otro campo que no es el propio, es en el cine. El artículo “*Jacob y el otro: a la luz del cine (Apolo)*” de Armando Escobar (2017) ha sido de provecho sustancioso para este capítulo por los aportes de información y análisis que realiza sobre el filme en cuestión. En un momento del artículo, el autor señala la profusa conexión de Onetti con el séptimo arte:

La relación entre Onetti y el cine la podemos pensar con la ayuda del siguiente catálogo: en primer lugar están aquellas adaptaciones que se han hecho de su obra, tales como *El infierno tan temido* (1975) de Raúl de la Torre; *Para una tumba sin nombre* (1980) de Juan Tébar; *La suerte está echada* (1989) de Pedro Stocki, basada en “La cara de la desgracia”; *El astillero* (2000) de David Lipszyc basada en la novela homónima con guión de Ricardo Piglia; *Nuit de chien/This night/ Diese nacht* (2008) de Werner Schroeter, basada en *Para esta noche* y, finalmente, *Un [sic] mal día para pescar* (2009) de Álvaro Brechner, basada en el cuento largo “Jacob y el otro”. En segundo lugar, está *El dirigible* (1994) que, si bien no se puede considerar una adaptación abierta de alguna obra del escritor uruguayo, sí entra en un abierto diálogo con éste desde una trama policial, incluso contando con una breve aparición del autor echado en la cama, mirando fijo a la cámara, fumando y tirando el humo al techo, como rememorando a aquel Eladio Linacero de su primera novela, *El pozo* (1939). En tercer término está la revisión del guión de *Cacique bandeira* (1975) de Héctor Oliveira, basada en “El muerto” de Jorge Luis Borges. Finalmente, en cuarto y último lugar, está aquella filmografía realizada como un documental sobre el autor como *Juan Carlos Onetti: un escritor* (1973) de Julio Jaimes; *Onetti, retrato de un escritor* (1990) de Juan José Mugni y *Jamás leí a Onetti* (2009) de Pablo Dotta, así como aquella que contiene entrevistas como *A fondo: Onetti* (1977), la famosa e inocente entrevista de Joaquín Soler Serrano, y *Onetti* (1990) entrevistado por Ramón Chao. (Escobar, 2017, p. 256)

El primer largometraje de Brechner, *Mal día para pescar*, se introduce en un listado de filmes que se vinculan con la figura preponderante de Juan Carlos Onetti, por ser un escritor superlativo en la historia de la literatura uruguaya, crucial en la segunda mitad del siglo XX e inevitable como referencia para otros escritores uruguayos, incluso para aquellos que pretendan negarlo en su escritura. El extenso recuento que realiza Escobar (2017) sobre las producciones audiovisuales que tienen al sujeto Onetti o a su producción narrativa como centro, es una demostración del estrecho vínculo del escritor con el cine. *Mal día para pescar* es, hasta el momento, la última producción en este sentido, de la cual han pasado quince años de su estreno.

9.4. El título *Mal día para pescar* como paratexto

El paratexto *Jacob y el otro* es un título epónimo, es decir, el enunciado hace referencia al nombre de uno de los personajes de la historia, en este caso, uno de los protagonistas, Jacob van Oppen. Mientras que “el otro” al que alude el título queda para el lector en una zona de incertidumbre, tal vez, el otro sea Orsini, su representante explotador o, tal vez, el otro sea el luchador desafiante, el turco Mario. Una interpretación bíblica sobre este asunto la realiza Alma Bolón (2010) en su artículo “‘Jacob y el otro’ y el juego de identidades” en el que expone una relación intertextual entre la novela corta de Onetti y el relato bíblico de la lucha de Jacob y el ángel en el Génesis. Dice Bolón (2010) al respecto: “En ‘Jacob y el otro’, desde el título, se plantea un enigma que no se termina de resolver, que perdura e impide la anagnórisis” y unas líneas después agrega “Inevitablemente, el nombre del luchador ‘Jacob’ recuerda al Jacob bíblico, celebrado, entre otras peripecias, por su lucha con el ángel” (p. 141). Bolón (2010) entiende que existe un paralelismo entre el comportamiento del Jacob bíblico en su lucha con el ángel y el Jacob onettiano peleando contra el turco. Según la investigadora, en el texto bíblico “[...] las formas pronominales (en lugar de los nombres propios) y la sucesión de hechos planteados no facilita la comprensión sobre quién lleva las de ganar en ese combate. Igualmente, queda suspendida la identidad del contrincante de Jacob [...]” (Bolón, 2010, p. 141). Por este motivo, junto a un razonamiento un poco más complejo e intrincado, la autora entiende que existe un juego de identidades en ambos textos, tanto en el bíblico como en el onettiano (emulando al primero), en el que Jacob subvierte su identidad con el adversario. Jacob, cuya etimología del nombre significa “el que suplantó a su hermano”, “suplantador”, “engañador”, justamente es reemplazado por el otro oponente en la lucha, el turco. Por ende, según su interpretación, el

ganador al final de la historia es el turco Mario, el nuevo Jacob que ha usurpado la identidad de su rival. De acuerdo a lo dicho, el paratexto *Jacob y el otro* es epónimo y en cierta medida, simbólico, si aceptamos el lazo intertextual con el texto bíblico, aludiendo a la lucha que, como dije anteriormente, es un transtopos clave en la narrativa del escritor. Por supuesto que la interpretación de Brechner es opuesta a la de Bolón, porque explícitamente vemos en *Mal día para pescar* (2009) que el ganador es Jacob y que el retador queda al límite entre la vida y la muerte.

En el caso del paratexto *Mal día para pescar*, el título es simbólico y también con un rasgo emblemático. Empiezo por la segunda categoría. Es emblemático porque la historia se enmarca en la semana de pesca, un evento turístico-cultural de la ciudad de Santa María. El primero en hacer referencia es el director del diario El Liberal (César Troncoso) que ante la entrevista con Orsini para convenir la lucha de Jacob de tres minutos de resistencia frente a cualquier opositor, le dice que es una semana complicada en la ciudad porque la atención está puesta en la competencia de pesca: “Yo podría ayudarlo, pero bueno... esta semana, es la semana de la pesca, y están los bautismos, tengo todos mis periodistas movilizados” (min. 11:40-11:50). De hecho, en algunas escenas de la película se puede observar los afiches que promocionan tal acontecimiento en donde se avisa que: “Del 5 al 21 de junio/ Celebramos la tradicional/ Semana de la pesca/ en Santa María/ Gran Premio El Liberal”, los cuales están siendo tapados por nuevos afiches que publicitan la llegada al pueblo de Jacob van Oppen, campeón mundial de lucha libre, con una exhibición única en la que desafía a cualquier retador que se atreva (min. 19:22-19:34). Por lo tanto, es un título emblemático porque se refiere a un aspecto del contexto temporal en el que se desarrollan los hechos principales de la trama, la semana de pesca en Santa María.

Por otra parte, el título es simbólico porque el sintagma posee, por un lado, connotaciones metafóricas y, por otro lado, connotaciones transtextuales en dos direcciones, una metatextual y otra intertextual. El sentido metafórico de la frase “mal día para pescar” alude a la mala decisión del príncipe Orsini de intentar embaucar a los habitantes de Santa María bajo su prejuicio de percibirlos como pueblerinos ingenuos e inocentes, carentes de noción del mundo fuera de la ciudad. La idea de “pescar” en su sentido metafórico popular es la de atrapar tontos, ilusos, crédulos. En este caso, el pescador es Orsini que utiliza la retórica de sus palabras, un discurso edulcorado de fantasías de grandeza, proveniente del mundo civilizado europeo, colonizador, como anzuelos para atrapar los peces atontados (los pueblerinos) por las luminarias de sus ademanes de hombre de mundo, gestos y poses de un sujeto con riqueza y palabras seductoras

que enganchan los oídos más débiles. La historia posee como subtexto la percepción de Europa como la civilización, mientras que el “país de negros hediondos” (Onetti, 1971, p. 25), aludiendo a Sudamérica, es la barbarie. Orsini, el europeo, pretende vender espejitos de colores a los sudamericanos, una vez más la historia como un eterno retorno, como una condena inexorable. Justamente, Martínez González (2015) en su artículo “El humanismo radical de Juan Carlos Onetti” describe a los protagonistas de esta historia como timadores, constructores de una fantasía que ellos mismos se creen, con la finalidad de pescar ilusos:

Orsini y Jacob van Oppen, del cuento “Jacob y el otro”, viven de la fábula que avivan de sí mismos: uno se cree más un príncipe que un farsante, el otro niega ser el vestigio de un campeón de lucha. La fantasía les alcanza para portar sus disfraces, pero también para algo más y glorioso: desafiado en un combate que debía perder por la juventud de su rival, Jacob valida sus mentiras, resignifica la realidad y destroza a un otro que suprimiría su locura. Ese otro, una metáfora de la sociedad y sus relaciones con el individuo, toma en Onetti la conciencia del aislamiento por la que sus personajes entrevén los peligros de convivir. (pp. 172-173)

A pesar del grado de convencimiento de ambos, previo a la pelea hay una sensación de incertidumbre por parte del representante que demuestra que su fantasía tambalea. Se trata del miedo al desenmascaramiento de una mentira que se ha mantenido durante tanto tiempo que pareciera ser cierta tan solo por su repetición.

La escena previa a la lucha, cuando se encuentra jugando a las cartas con otros habitantes de Santa María es clave para el efecto metatextual con el título. En el relato de Onetti, esta escena es contada de manera anecdótica, marginal, paisajística. Su función es ornamental, para de a poco introducirnos en la instancia final: la lucha. Está narrada por Orsini de esta manera: “Jugamos al póker, perdí y gané, hasta que avisaron que van Oppen estaba en el cine” (Onetti, 1971, pp. 55-56). Sin embargo, en la película la referencia metatextual se produce cuando la escena del juego de cartas es desarrollada por Brechner, a través del mecanismo de ampliación.

La técnica de la ampliación para adaptar un texto literario breve a un largometraje, según la perspectiva de Sánchez Noriega (2000), se realiza a través de la inserción de diálogos, desarrollos y añadidos que no aparecen en la narración pero que, de alguna manera, están habilitados a imaginarse por parte del lector: “La ampliación se realiza transformando fragmentos narrados en dialogados, desarrollando acciones implícitas o sugeridas y, sobre todo, añadiendo personajes y episodios completos” (p. 70). Es así que en la película podemos observar el episodio

del juego de póker como un agregado adicional a la historia original de Onetti que funciona para sumarle patetismo al personaje de Orsini. En el filme hay dos escenas del juego de naipes de los lugareños que funcionan paralelamente como un juego de espejos, donde una explica a la otra. La primera aparece tras pasados los veinte minutos iniciales de la cinta (min. 22:50-23:50), cuando en una noche de lluvia Orsini se va del hotel a un restaurante del pueblo. En la secuencia se visualiza que, mientras algunas familias y parejas están cenando, en otro sector del restaurante un grupo de hombres juegan al póker y un Orsini solitario en el mostrador toma notas en su libreta. La cantinera luego de cobrarle le comenta que fue invitado con un trago por parte de los hombres que están jugando, a lo cual Orsini agradece con un “salú” y uno de ellos le pregunta si quiere jugar una mano. Orsini se disculpa con un “gracias” y se va. El segundo episodio del juego de póker es similar al principio pero con distinta resolución. Orsini preocupado, ciertamente abatido por lo que pueda pasar en el combate entre van Oppen y su contendiente, se encuentra bebiendo nuevamente solo en el mostrador, mientras los lugareños juegan en la misma mesa que antes. Sin embargo, en esta ocasión está en la ronda un personaje clave de las historias de Santa María, el doctor Díaz Grey.

El representante en un gesto que es una mezcla de gratitud por la anterior vez, pero también de desconsuelo por el futuro que anticipa, invita con un trago a toda la mesa. Los oriundos de Santa María le agradecen y otra vez lo invitan a jugar una partida pero a diferencia de la anterior, ahora acepta con un “Sí, claro”. Pareciera que el príncipe necesita medir sus encantos de embustero con los pueblerinos y también medirse a sí mismo para evaluar su racha de suerte. La primera partida es de veinte pesos la ficha y a Orsini se lo muestra ganador, cayendo en la tentación de subir la apuesta: “Señores, ¿por qué no jugamos en serio? ¿Qué les parece cincuenta?” (min. 01:20:10). Ante la aceptación del resto, continúa la partida con Orsini pidiendo traer la botella de grapa a la mesa para compartir con sus contrincantes. Orsini recupera la sonrisa embustera porque se siente ganador, por eso el hecho de pedir traer la botella a la mesa es un acto de altruismo pero también de soberbia. El episodio se muestra a través de un montaje alterno en el que las escenas del juego de póker se intercalan con lo que está sucediendo en el club Apolo en los momentos previos a la lucha: la fila que se va armando para entrar al lugar, el relator (Enrique “Gallego” Vidal) anuncia lo que se verá en la noche, el rival de van Oppen junto a su novia esperan en el vestuario mirando ansiosos el reloj de pared, van Oppen solitario, concentrado, hace sonar sus nudillos mientras también espera, doblemente: a su representante y la hora de la pelea. Paralelamente, Orsini se siente con suerte y el entusiasmo por un par de manos corridas

favorables lo inducen al envalentonamiento y el error: “Lo siento amigo. Ya se sabe que cuando se está sin suerte, mejor no ir a pescar” (min. 01:21:10), dirigiéndose directamente a Díaz Grey. La secuencia muestra una serie de primeros planos del resto de la mesa en donde se puede inducir que le están preparando el terreno para la emboscada lúdica al extranjero petulante. El cierre del episodio es la convocatoria del doctor de subir la apuesta a doscientos pesos la ficha. Orsini acepta para no mostrarse débil. La suerte se tuerce para el representante y comienza a perder. La apuesta sube a quinientos. Finalmente, la trampa surge efecto y el médico del pueblo gana la partida más potente, descoronando al príncipe que sufre la desdicha de la derrota como una sensación de la anticipación del fracaso próximo de Jacob. Díaz Grey le pregunta: “Amigo, desde que llegó le quiero preguntar algo. La grapa, ¿es mejor la de acá o la europea?”. El tono irónico moderado, sin exabrupto, es una demostración de la viveza criolla, una lección territorial a la que lo sometió el médico que había descubierto desde un principio la jactancia de las palabras y los gestos presuntuosos de un Orsini de falsa nobleza.

La arrogancia de Orsini queda exhibida en su frase: “Ya se sabe que cuando se está sin suerte, mejor no ir a pescar” que establece la relación metatextual con el título como enunciado paratextual. Y que a su vez encierra la significación irónica de los engañadores engañados: los europeos que venían con pretensiones de conquistas, terminan siendo apresados con sus propios artilugios. Más allá que la película de Brechner le da un cierre a la historia, a diferencia de Onetti, este final implica la separación de la dupla Orsini-van Oppen y de un aprendizaje cruel para ambos.

Con respecto a esta metatextualidad, Escobar (2017) encuentra una intertextualidad entre la película de Brechner (en el título y en la frase del Orsini filmico) y uno de los relatos de Faulkner. Explica Escobar (2017):

el pacto que entabla la película con Juan Carlos Onetti, y de paso con William Faulkner, está en su mismo título: *Mal día para pescar*. Este título nos remite a un significativo pasaje de *Mientras agonizo* (1930) cuando Vardaman comienza a ensoñar, tras la muerte de su madre, Addie, que ésta se ha convertido en pez. Así, al despertar, y en un intento por rescatarla de la muerte, huye de casa con la intención de pescarla para traerla de vuelta: a ella o a algo que se le parezca. (p. 263)

A continuación, Escobar (2017) transcribe el fragmento de *Mientras agonizo* de Faulkner en el que el personaje de Tull enuncia: “No es un buen día para pescar”. Si bien mucho se ha escrito sobre la influencia de Faulkner en la narrativa de Onetti, es un hallazgo interesante lo que

descubre Escobar (2017), por lo menos para el objeto de estudio de esta tesis, ya que encuentra que Brechner en su rol de adaptador de una obra onettiana, también recurre a establecer un lazo intertextual con el escritor estadounidense. En este sentido, Escobar (2017) concluye sobre esta conexión transtextual (Onetti con Faulkner, Brechner con Onetti, Brechner con Faulkner) entre los personajes de *Jacob y el otro* y los personajes de *Mientras agonizo* que:

Este tipo de evasión por parte de los personajes, relatada en la novela de Faulkner, también suele ser un pilar en la obra de Onetti. En este sentido, en *Mal día para pescar* los dos forasteros, evadidos también de su realidad de fama en pleno declive en Europa, llegan a Santa María justo en la temporada de pesca. Así es como adquiere sentido el título, por lo que Santa María, que ya es una ciudad con caminos pavimentados y no un simple caserío como lo quiere ver Orsini, se encuentra prácticamente vacía. (p. 263)

A modo de cierre de este apartado, me interesa subrayar la idea genettiana de palimpsesto que queda expuesta en este caso: textos cinematográficos impresos sobre las huellas de textos literarios, los cuales están escritos sobre las huellas de otros textos de otros escritores y así sucesivamente, conformando una verdadera red expansiva de conexiones múltiples de toda naturaleza, de correspondencias entre las artes.

9.5. El montaje como mecanismo narrativo intertextual: *flashback* y *flashforward*

La técnica del montaje en la película *Mal día para pescar* (Brechner, 2009) es utilizada como un recurso estilístico que se relaciona intertextualmente con la división en secciones correspondientes al uso de tres narradores distintos en el relato literario *Jacob y el otro* (Onetti, 1971). Me centro en el montaje de la película, tanto en los minutos iniciales como en el final de la misma, en relación a los conceptos de *flashback* y *flashforward* con la finalidad de evidenciar cómo se adaptó la existencia de los múltiples narradores del texto de Onetti. Parto del concepto de adaptación cinematográfica de Peña-Ardid (2009) de forma tal de mostrar la necesidad de transformación, transfiguración, transcreación, desde lo literario hacia lo cinematográfico:

El paso del texto literario al film supone indudablemente una transfiguración no sólo de los contenidos semánticos sino de las categorías temporales, las instancias enunciativas y los procesos estilísticos que producen la significación y el sentido de la obra de origen. No puede ser de otro modo cuando se trabaja con dos sistemas «deshomogéneos» en sus materias significantes, en la forma de consumo de sus objetos —distinta para el espectador y el lector— e, incluso, en la

extensión textual que se les asigna, «ilimitada» para la novela y convencionalmente limitada para el film. (Peña-Ardid, 2009, p. 23)

Por lo tanto, al cotejar ambas obras (literaria y fílmica) se pueden encontrar divergencias entre ellas e igualmente los puntos de convergencia son tan nítidos y sustanciales que podemos afirmar, sin disentimientos, el estar frente a un caso de adaptación cinematográfica. Sin embargo, a pesar que la convergencia claramente se encuentra en la historia que se relata, también es verdad que la divergencia más notoria es la forma en que se cuenta la historia en cada una de las obras. Es decir, que el montaje realizado en el filme de Brechner es el que marca la distancia con el texto onettiano, por lo que, tiendo a afirmar que si bien la sustancia de ambas obras son coincidentes, la estética narrativa de cada una de ellas transitan caminos dispares que producen recepciones disímiles en los lectores y en los espectadores.

Recapitulo brevemente algunos elementos imprescindibles a tener en cuenta del texto de Onetti, para luego explicar cómo son expresados a través del montaje en el filme de Brechner: la historia de *Jacob y el otro*, en tanto conjunto de acontecimientos, trata sobre dos personajes europeos, el luchador Jacob van Oppen y su representante El Príncipe Orsini, que llegan al pueblo ficticio de Santa María con la finalidad de brindar un espectáculo de estilo circense con pruebas de fuerza y levantamiento de pesas, al mismo tiempo que desafían a quien se atreva a pelear con el ex-campeón van Oppen en una competencia de lucha libre. Es así que se encontrarán con un retador inesperado para sus expectativas de engaño, un personaje oriundo del pueblo, lo que traerá aparejado una lucha real y no artificiosa como pretendían.

El relato de Onetti está estructurado en tres secciones, a saber: 1) Cuenta el médico (capítulo I); 2) Cuenta el narrador (del capítulo II al V inclusive) y 3) Cuenta El Príncipe (capítulo VI). Es así que, cada una de las secciones se corresponde con un narrador distinto que ofrece una perspectiva sobre la historia del luchador y su representante en el territorio imaginario de Santa María. El relato, por ende, propone al lector una polifonía narrativa en donde cada uno de los narradores brinda una información complementaria con la del otro, una mirada particular sobre el asunto. De estos tres narradores diegéticos, dos son homodiegéticos, el médico y el Príncipe Orsini, ya que participan de los acontecimientos de la historia, mientras que el directamente denominado “narrador” es heterodiegético. Los narradores homodiegéticos son aquellos que participan como personajes en la historia, ya sean protagonistas o personajes secundarios. Mientras que los narradores heterodiegéticos son aquellos que no participan en la historia que se

cuenta. Son externos a la historia y la cuentan desde una perspectiva en tercera persona (Genette, 1989). Rodríguez Mansilla (2018) en su artículo “Luchadores patéticos: perspectivismo en «Fénix» de J. R. Ribeyro y «Jacob y el otro» de J. C. Onetti” estudia comparativamente los textos de ambos escritores, a partir de la noción de perspectivismo en el uso de múltiples voces narrativas y del protagonismo de personajes luchadores. Dice Rodríguez Mansilla (2018) sobre el perspectivismo en *Jacob y el otro*:

Además del hecho de que contamos con tres versiones (la del médico Díaz Grey, el narrador y el príncipe Orsini) de los acontecimientos, hay un detalle adicional en el que puede identificarse uno de los rasgos esenciales de la narrativa onettiana: estas tres miradas están dispuestas de forma tal que el orden estrictamente cronológico de los hechos narrados se ha alterado para que el lector mezcle tiempos, siga pistas falsas que generen suspenso y acabe por caer en la trampa de la narración de «Jacob y el otro». (p. 245)

En este relato onettiano, la voz de cada uno de los que cuenta la historia funciona como una perspectiva fragmentaria y complementaria en la que el lector activo deberá comprometerse a reorganizar la información brindada y reordenar la línea cronológica de los acontecimientos. Es así que, el comienzo del relato es desde el enfoque del médico que cuenta el final de la historia. Un hombre agónico va a parar al Hospital de Santa María, con mínimas probabilidades de salvarse:

Politraumatizado, como profundo, palidez, pulso filiforme, gran polipnea y cianosis. El hemitórax derecho no respira. Colapsado. Crepitación y anulación de la sexta costilla derecha. Macidez en la base pulmonar derecha con hipersonoridad en el apex pulmonar. El coma se hace cada vez más profundo y se acentúa el síndrome de anemia aguda. Hay posibilidad de ruptura de arterias intercostales. (Onetti, 1971, p. 17)

A la largo de la primera sección narrada por el médico, los lectores desconocemos quién es ese sujeto que ha terminado moribundo en la camilla del hospital, cómo fueron los hechos que lo llevaron a estar desahuciado y quién es el responsable de la situación. Luego de que el médico cuente que ha logrado salvarlo del terrible designio, nos introduce en la llegada de los dos europeos al pueblo de Santa María, aunque en su breve relato nos aclara su incapacidad para conocer y contar la verdadera historia por detrás de estos personajes:

Antes de tomar las píldoras comprendí que nunca podría conocer la verdad de aquella historia; con buena suerte y paciencia tal vez llegara a enterarme de la mitad correspondiente a nosotros, los habitantes de la ciudad. Pero era necesario resignarse, aceptar como inalcanzable el conocimiento de la parte que trajeron consigo los dos forasteros y que se llevarían de manera diversa, incógnita y para siempre. (Onetti, 1971, p. 20)

Con esta cita se deduce la fragmentación en el enfoque del narrador homodiegético ya que solo puede describir y comentar algunos sucesos parciales. Incluso, admite su incapacidad de conocer la historia completa y verdadera, aunque en su narración nos brinda una óptica, física y moral, sobre cada uno de estos dos personajes. De esta manera, el médico narrador comienza a aportarnos información para que —como lectores activos— construyamos la grafopeya y etopeya de ambos. Al contendiente Jacob van Oppen lo nombra directamente, mientras que a su representante no lo hace, aunque sí le dedica más tiempo a este para describirlo en su faceta de astuto, sagaz y ladino apoderado del luchador que es capaz de usar cualquier artimaña para cumplir con sus objetivos.

La segunda sección es la más extensa del cuento y abarca tres capítulos contados por el narrador heterodiegético. El relato presenta una analepsis y es así que asistimos a la llegada de los extranjeros al pueblo de Santa María y su estadía a lo largo de una semana en aquel lugar. Los tres capítulos de esta sección son contados cronológicamente y desde un punto de vista externo a la historia, sin embargo, el narrador no ahonda en el pasado de los personajes, por lo que queda a libre interpretación —de los lectores— las motivaciones de cada uno de ellos a partir de ciertos indicios mínimos que nos dan a suponer una búsqueda de la gloria deportiva y del éxito económico.

Recordó a van Oppen joven, o por lo menos aún no envejecido; pensó en Europa y en los Estados Unidos, en el verdadero mundo perdido; trató de convencerse de que van Oppen era tan responsable del paso de los años, de la decadencia y la repugnante vejez, como de un vicio que hubiera adquirido y aceptado. Trató de odiar a van Oppen para protegerse. (Onetti, 1971, p. 40)

La tercera y última sección, narrada por el Príncipe Orsini, continúa con la cronología de los acontecimientos truncada en la sección anterior por el narrador, aunque esta vez se centra en la perspectiva del manager que focaliza su relato en la última jornada de estadía en Santa María: la del sábado de la pelea entre Jacob y el turco. El príncipe Orsini nos cuenta toda la jornada del sábado, desde la mañana hasta la noche. Sin embargo, al ser Orsini un narrador homodiegético,

posee conocimientos parciales de los hechos que rodean la historia central. El relato de Orsini —y el cuento de Onetti— finaliza con la pérdida de la pelea por parte del turco y el triunfo heroico e inimaginable del viejo ex-campeón van Oppen, en una especie de regreso ínfimo a su pequeña gloria:

hasta que sólo quedamos en el Apolo el campeón, el juez y yo sobre el ring, los milicos en la sala, el pobre muchacho muerto, de veinte años, colgado sobre dos sillas. Fue entonces, y nadie supo de dónde, y yo sé menos que nadie, que apareció junto al turco la mujer chiquita, la novia, y se dedicó a patear y a escupir al hombre que había perdido, al otro, mientras yo felicitaba a Jacob sin alardes y asomaban por la puerta los enfermeros o médicos cargados con la camilla. (Onetti, 1971, p. 58)

Si nos atenemos a las palabras del manager, el turco ha muerto en la caída fuera del cuadrilátero que le propinó van Oppen al tirarlo por el aire en un estallido de energía repentina y enojo momentáneo. El tono del relato es de misericordia y nobleza hacia el supuesto muerto, como también con la joven viuda. Por otra parte, ella muestra un ataque de furia ante la impotencia de saberse perdedora de la apuesta máxima que le había realizado a Orsini. El final queda abierto a la imaginación de los lectores que podrán fantasear con el destino de los foráneos y con el continuar de la vida de la reciente “viuda”.

Hasta aquí he presentado los acontecimientos clave de los enfoques de los tres narradores que integran el texto onettiano. Considero que lo interesante es centrarse en el juego cronológico y de los puntos de vista que propone Onetti mediante el uso de la analepsis y la prolepsis, a través de distintos narradores (homodiegético y heterodiegético). El relato, como dije, comienza por el final de la historia, a pesar de que como lectores no lo sepamos. Esta circunstancia solamente la confirmamos a medida que avanzamos en las páginas y tendremos la certeza total cuando lleguemos a las últimas líneas del relato del Príncipe Orsini, donde seremos capaces de reorganizar mentalmente los sucesos.

En el siguiente cuadro expongo gráficamente cómo se presentan los acontecimientos en relación a la técnica narrativa utilizada por Onetti y al punto de vista de los narradores en cada uno de los capítulos que integran las tres secciones del relato:

Técnica Narrativa	Narrador	Capítulos	Acontecimientos
Prolepsis	Narrador homodiegético: el médico Díaz Grey	I	El turco moribundo en el Hospital de Santa María es salvado gracias a la intervención del médico.
Analepsis	Narrador heterodiegético	II, III, IV y V	La llegada de los extranjeros: Jacob van Oppen y el Príncipe Orsini a Santa María.
Restablecimiento del presente	Narrador homodiegético: el Príncipe Orsini	VI	La última jornada de ambos protagonistas en el pueblo y la noche de la pelea en la que triunfa van Oppen.

Es de suponer que trasladar el contenido de una historia breve (en comparación con la extensión de una novela) a la duración de un largometraje, implica una serie de decisiones que requieren la intervención y transformación sobre el texto de origen. Estas decisiones ya se exponen en el concepto de adaptación que cite de Peña-Ardid (2009) en cuanto a “las categorías temporales, las instancias enunciativas y los procesos estilísticos” (p. 23). De la misma manera, recurro a la conceptualización de adaptación de Sánchez Noriega (2000) para sumar otros aspectos a tener en cuenta con respecto a los mecanismos de traslado de un texto literario a un texto cinematográfico:

Globalmente podemos definir como adaptación el proceso por el que un relato, la narración de una historia, expresado en forma de texto literario, deviene, mediante sucesivas transformaciones en la estructura (enunciación, organización y vertebración temporal), en el contenido narrativo y en la puesta en imágenes (supresiones, compresiones, añadidos, desarrollos, descripciones visuales, dialoguizaciones, sumarios, unificaciones o sustituciones), en otro relato muy similar expresado en forma de texto filmico. (Sánchez Noriega, 2000, p. 47)

Desde esta noción de la adaptación se puede comprender que Brechner tuvo que realizar ciertas transformaciones del texto original onettiano, para llevar la historia que se cuenta al discurso filmico, como pueden ser las dialoguizaciones, los desarrollos y las descripciones visuales. En lo que se refiere al uso de la analepsis y la prolepsis esto se evidencia bajo los términos cinematográficos del *flashback* y el *flashforward*, respectivamente. Según Aumont et al. (2008), cuando nos referimos al montaje estamos hablando de una técnica específica ya que “el

montaje se compone de tres grandes operaciones: selección, combinación y empalme; estas tres operaciones tienen por finalidad conseguir, a partir de elementos separados de entrada, una totalidad que es el filme” (p. 54).

Luego de los auspicios iniciales, el filme comienza en el minuto 0:14 con una serie de fotogramas panorámicos que muestran la costa del pueblo de Santa María: el muelle, las luces artificiales, las barcas, el atardecer, la tranquilidad del espacio. Auditivamente se escucha el trinar de los pájaros, el sonido del agua, unos ladridos. Asimismo, una música extradiegética comienza a subir su volumen, aunque se acompasa con la pasividad de las imágenes proyectadas. De esta forma, el relato instaura la territorialidad de la historia en un pueblo que puede identificarse con múltiples del Uruguay. A partir de 0:59 hay un cambio brusco en aquella tranquilidad: irrumpe el sonido de la sirena de una ambulancia local y las imágenes la muestran atravesar las calles de un pueblo en la noche. En este momento y hasta el minuto 3:54, estamos frente al relato correspondiente al médico narrador del cuento de Onetti. Es decir, la técnica cinematográfica utilizada es el *flashforward* ya que se nos está posicionando en uno de los últimos acontecimientos del entramado de la historia.

Sin embargo, es preciso aclarar que es difícil determinar con precisión en el film a quién pertenece el punto de vista de las imágenes que estamos viendo, ya que parecería que la voz del médico narrador del cuento se difumina en el filme. Como dice Appratto (2014):

Es que, si el montaje diferencia los puntos de vista, hay instancias en que el punto de vista no puede identificarse (¿es el del personaje, el del narrador, el de la cámara?). Esa es una situación que también puede encontrarse en los desplazamientos de cámara o los cambios de angulación, el valor del plano o su duración. (p. 94)

En este sentido, lo que observamos entre los minutos 0:14 y 3:54 coincide con el final de la historia del relato pero, sin embargo, no es el final de la historia del filme. He aquí un punto crucial en la manera de contar una misma historia. Brechner utiliza en este lapso inicial del film el recurso narrativo del *flashforward* para adelantar a los espectadores que un sujeto agoniza en el quirófano de un hospital y está pronto a ser operado por el médico del pueblo. La última frase del doctor: “Mirá Rius, a mí los pacientes se me mueren en la mesa. Preparalo” (min. 03:47/48), prácticamente igual a la del texto literario (“A mí, los enfermos se me mueren en la mesa”, Onetti, 1971, p. 17) , es la que cierra este tramo brevísimo del film, para dar comienzo a los

créditos de presentación de la película y luego realizar un *flashback* en donde observamos cronológicamente la llegada de los foráneos al pueblo y la historia continúa similar a la de Onetti.

Hacia el final de la película, Brechner conecta con el inicio de manera paulatina. Primero se observa al médico jugando al póker con el manager y otros lugareños (min. 1:19:20-1:24:06), luego el relato se centra en las acciones previas a la pelea del sábado a la noche y la lucha en sí misma con el desenlace consabido: el viejo campeón Jacob van Oppen triunfa sobre el joven turco, quedando este maltrecho. Al cotejar con el relato de Onetti, es en este punto que finaliza la tercera sección narrada por el Príncipe Orsini.

No obstante, el filme propone un final extendido. La escena continúa en el hospital con la recuperación del turco que ha salvado su vida (o mejor dicho se la ha salvado el Dr. Díaz Grey), posterior a la operación quirúrgica, acontecimiento que no se nos había contado en el inicio de la película pero que sí aparece en la primera sección del relato, contado por el narrador homodiegético: el médico. A continuación se nos cuenta en el filme un episodio que es un epílogo que funciona como un añadido de Brechner. La novia del turco se encuentra en la puerta del hospital con el representante Orsini. Luego de un breve diálogo, el representante mediante un engaño inocente y benéfico, le entrega dentro de una cajetilla de cigarros, sin que se entere, el dinero de la apuesta que ella perdió.

Finalmente, cada uno de los protagonistas extranjeros toma su propio camino. En cuanto a este desenlace añadido, Escobar (2017) afirma que:

no se establece de forma circular como el cuento, ya que las secuencias finales han sido agregadas para cerrar el destino de los personajes que, por su parte, Onetti deja enteramente al lector: me refiero al último encuentro entre Orsini y Adriana, cuando éste se marcha de Santa María conduciendo el auto rojo y, por supuesto, a la escena en donde vemos a Jacob viajando solo en un autobús, mientras que Orsini tira a la charca la cajita musical con la que arrullaba al luchador. De esta forma, los dos forasteros terminan llevándose la parte de la historia que se le escapa al médico-narrador del cuento. La película se aventura a entregar su propia interpretación o un probable final del relato [...] (Escobar, 2017, p. 262)

En resumen, la convergencia de los acontecimientos y los personajes entre el texto literario y el texto filmico no implica que el tratamiento de la materia sea coincidente, por el contrario, la obra de Onetti presenta una estructuración particular a través de una de las características predominantes de la narrativa del siglo XX, a partir del uso de distintos narradores para contar una misma historia, la cual se expone de manera fragmentada. En cambio, el filme si

bien utiliza el mecanismo del *flashback* y el *flashforward* para alterar el orden cronológico de los acontecimientos, no exhibe un tratamiento singular de las perspectivas en la manera de contar la historia. En cuanto a la convergencia de las técnicas narrativas, tanto de la analepsis y la prolepsis en el relato literario, como del *flashback* y el *flashforwsrd* en el filme, estos son expuestos intertextualmente a través del montaje cinematográfico.

9.6. Architextualidad: las películas de lucha (artes marciales, boxeo y lucha libre)

Mal día para pescar (2009) pertenece al subgénero de las películas de lucha. En la historia del cine el subgénero temático de las películas de lucha está emparentado con algunas de las películas de artes marciales y con las películas de boxeo, especialmente, porque si se las coteja entre ellas se encuentra que cada uno de estos filmes guardan hacia el final una escena significativa de combate heroico en el que el protagonista tendrá que sacar a lucir su grandeza deportiva, talento, voluntad, coraje, dominio, fuerza; incluso perdiendo en este combate final, las películas muestran un rasgo de heroicidad que convierte al personaje en memorable.

La lista es innumerable, tanto de películas de culto como de películas netamente comerciales. Generalmente, las comerciales tienden a ubicarse dentro del género cinematográfico de películas de acción, mientras que las que se consideran de culto, cine-arte o cine independiente, se ubican en el género del drama porque suelen mostrar personajes tormentosos, vidas privadas complejas, dramas sociales, psicologías perturbadas, produciéndose tramas que pretenden escapar de la mera acción catártica y entretenida y, por el contrario, exhiben un universo íntimo de realidades intrincadas.

A modo de recordación básica, encontramos películas de artes marciales que tuvieron suceso en el mundo occidental, protagonizadas por actores icónicos de este género como: Bruce Lee, Sonny Chiba, Chuck Norris, Jean Claude Van Damme, Ralph Macchio. La breve lista muestra la disparidad de estos actores. Bruce Lee se transformó en una leyenda del cine de artes marciales a pesar que su filmografía abarca seis películas: *Marlowe*, 1969; *The Big Boss*, 1971; *Fist of Fury*, 1972; *Way of the Dragon*, 1972; *Enter the Dragon*, 1973; *Game of Death*, 1978. Sonny Chiba fue un actor de culto superlativo del cine japonés de tal medida que, Quentin Tarantino, fanático declarado de este tipo de cine, lo incluyó en un papel significativo de *Kill Bill Vol.1* (2003). Chuck Norris y Jean Claude Van Damme fueron representantes del cine de artes marciales, enmarcado en el cine de acción hollywoodense, en las décadas de los ochenta y

principios de los noventa. Mientras que Ralph Maccio, en cuanto a películas de este estilo, solamente participó en la trilogía juvenil *Karate Kid* (1984; 1986; 1989) pero su personaje quedó incrustado en la memoria colectiva de la cultura pop, al punto tal que casi cuatro décadas después volvió a interpretar su personaje en la serie *Cobra Kai* (2018-). Por supuesto que esta lista de actores ni siquiera pretende ser panorámica, tan solo un muestreo.

En el caso de las películas de boxeo se encuentran varias películas de culto, entre ellas: *The Champion* (Chaplin, 1915), *Broken Blossoms* (D.W. Griffith, 1916), *The Champ* (King Vidor, 1931), *Body and Soul* (Robert Rossen, 1947), *Rocco e i suoi fratelli* (Luchino Visconti, 1960), *Cuadrilátero* (Eloy de la Iglesia, 1970), *Raging Bull* (Martin Scorsese, 1980), *Gatica, el Mono* (Leonardo Favio, 1993), *Alí* (Michael Mann, 2001), *Million Dollar Baby* (Clint Eastwood, 2004). Una mención especial para toda la popular saga de *Rocky* (1976; 1979; 1982; 1985; 1990; 2006) protagonizada por Sylvester Stallone, además de la saga derivada de esta, *Creed* (2015; 2018; 2023).

En cuanto a las películas de lucha o lucha libre, entre las más memorables están *Paradise Alley* (1978), protagonizada, escrita y dirigida por Sylvester Stallone y *Foxcatcher* (Bennett Miller, 2014). Aunque la lista es mucho más extensa, estas películas de lucha tienden a pertenecer al subgénero de la comedia, justamente por la conexión que existe entre la lucha libre, la teatralidad y lo performático (Villareal, 2009). De hecho, en México la tradición de la lucha libre está tan arraigada que existe una extensa filmografía dedicada a la temática, especialmente a uno de sus referentes, el famoso luchador conocido como El Santo. Estas películas mexicanas mezclan la lucha con la aventura, el romance, el humor y la fantasía. Héctor Villareal (2009) en su artículo “Simulacro, catarsis y espectáculo mediático en la lucha libre”, explica las cualidades performáticas de la lucha libre que entremezclan elementos pertenecientes a la realidad, como por ejemplo, los golpes y las heridas, con elementos ficcionales, como pueden ser los movimientos coreográficos y los límites pactados en los golpes para reducir los daños y evitar riesgos mayores. Asimismo, relata cómo el fenómeno de la lucha libre tuvo trascendencia en México y el resto de Latinoamérica, lo que produjo que se trasladara el éxito a la producción de una filmografía apurada, de bajo costo y con cuestionable calidad.

En buena medida la importancia de la lucha libre en el imaginario colectivo popular es el resultado de su reiteración como tema en la producción de las industrias culturales nacionales. Por sus características narrativas la lucha libre fue antaño un tema exitoso en las historietas y en el cine, medios en los cuales se dotó a los personajes de los luchadores de tramas como héroes o

villanos en sus vidas ficticias fuera de las arenas de lucha. De modo que Santo, el enmascarado de plata, es el máximo ídolo en la historia de la lucha libre mexicana tanto por sus hazañas en los cuadriláteros como por haber protagonizado más de cincuenta películas en los años de 1952 a 1973. Gracias al cine, (el) Santo personificó cualidades tanto de héroe como las de su nombre propio, santo: la castidad, el sacrificio, la modestia, la astucia, la valentía, la fortaleza, la bondad, la honorabilidad y otras. Con ellas y dotado de una modernidad subdesarrollada inspirada en Bond, con relojes intercomunicadores y relucientes cajas de cartón con foquitos parpadeantes, derrotó a toda clase de amenazas a la humanidad, fuesen delictivas, diabólicas o extraterrestres.

Se trata de un tipo de cine no tanto de bajo presupuesto como de bajo intelecto, que se caracteriza por la ignorancia y torpeza de sus productores y directores, quienes pretendieron inscribirse en los géneros de terror, policiaco o fantástico, pero por lo absurdo de sus guiones y su negligente realización acabaron por engendrar algo que solamente se le puede llamar *cine de lucha*, defectos que obstaron para su éxito en taquilla. (Villareal, 2009, p. 8)

Sin perjuicio valorativo de las cintas mencionadas, me interesa destacar un filme en particular que es *The Wrestler* (Darren Aronofsky, 2008), estrenada un año antes que *Mal día para pescar* (2009). La película de Aronofsky, premiada por la crítica y el público, trata sobre un luchador, Robin Ramzinski (interpretado por Mickey Rourke) que utiliza el apodo “The Ram” y que tuvo su tiempo de gloria en la década de los ochenta y que dos décadas después ha sido olvidado por el gran público, peleando en luchas de poca trascendencia para poder sobrevivir, mientras vive en una casa rodante y trabaja medio tiempo en un supermercado. Luego de una serie de acontecimientos que involucran su mal estado de salud, el consumo de drogas (cocaína) y esteroides para mantenerse físicamente, la relación conflictiva con la hija que abandonó de niña y un vínculo amoroso trunco con una bailarina de danza erótica, el protagonista decide volver a luchar para recuperar su estatus en el mundo del entretenimiento deportivo. A pesar de la advertencia de su médico y poniendo en riesgo su vida, el luchador da un salto final sobre su contrincante, desafiando su enfermedad cardíaca pero encumbrando un último gesto de heroicidad en el ring.

En este sentido, *Mal día para pescar*, posee una conexión no solo temporal por la casi simultaneidad de estrenos, sino por exhibir el ocaso de un luchador que supo vivir un momento de auge para luego convertirse en una caricatura de sí mismo pero que la vida le otorga una última oportunidad de gloria escénica, un duelo de despedida. En el caso de *The Wrestler* (2008) es la pulseada con su salud y el desafío con la muerte, mientras que en *Mal día para pescar* (2009), Jacob lucha contra su orgullo para demostrar que aun puede combatir sin estratagemas de su representante y dignificar su pasado de luchador. La diferencia crucial entra ambas es que, así

como el filme de Aronofsky nos brinda varios datos sobre “The Ram” y su pasado, en la cinta de Brechner —al igual que en el texto de Onetti— poco y nada conocemos de Jacob, más bien imaginamos e intuimos.

En definitiva, una gran cantidad de estas películas de lucha trazan entre sí una conexión intertextual a partir de sus escenas finales en las que muestran una pelea culminante que expresa simbólicamente, ya no solo la gloria deportiva, sino también una actitud de enfrentamiento ante los avatares de la vida cotidiana. Jacob será el vencedor, recuperando por un instante la gloria que alguna vez se supone que tuvo, a pesar que luego solamente replicó una farsa ideada por su representante. Ese vestigio de heroicidad será el último estertor de su vitalidad que podemos imaginar como espectadores que, una vez separados los protagonistas, cada uno buscará una nueva vida.

10. Análisis transtextual de *Miss Tacuarembó*

10.1. Anotaciones iniciales sobre el film

La película *Miss Tacuarembó* (2010) dirigida por Martín Sastre (1976) es una adaptación de la novela homónima de 2004, escrita por Dani Umpi (Daniel Umpiérrez, 1974), quien además colaboró con Sastre en la elaboración del guion.

Sastre y Umpi formaron parte del colectivo performático Movimiento Sexy junto a Julia Castaño, Paula Delgado y Federico Aguirre, conformado —prácticamente— en el cierre del siglo XX y comienzos del XXI, con una duración muy breve de dos años de colaboraciones en conjunto. No obstante su existencia efímera en lo temporal, sentaron bases estéticas y lineamientos que los acompañaría en sus trayectorias individuales. El nombre del grupo hace referencia a uno de los versos de la canción «La Bomba» publicada en el disco *El Sapo* (1998) del grupo de pop-cumbia originario de Santa Cruz de la Sierra (Bolivia), Azul Azul: “Una mano en la cintura/ un movimiento sexy/ y ahora empieza a menear”. La canción fue sumamente difundida en esos años en radios comerciales. Por lo que el nombre del grupo señala el gusto por lo popular y masivo, aunque con cierta tonalidad humorística y lúdica. Una de esas performances que quedaron en el recuerdo fue aquella llamada *Todos por Natalia*, realizada el 19 de mayo de 2000 en el Centro Cultural Recoleta, en la que se celebraba el cumpleaños de Natalia Oreiro (1977), quien acudió al evento de manera sorpresiva para el público. En ese acontecimiento performático, Sastre le compartiría el manuscrito inédito de la novela de Umpi y unos años después ella se compraría la publicación al encontrárselo casualmente en una librería bonaerense. A partir de la performance *Todos por Natalia* se gestó el vínculo de la tríada Sastre-Umpi-Oreiro que una década después engendraría la cinta *Miss Tacuarembó*.

Los tres artistas son representativos de la cultura pop desde una idea transcultural¹⁷, es decir, cada uno de ellos ha realizado una reinterpretación de la cultura pop global desde la territorialidad rioplatense y han producido obras artísticas en las que se perciben aspectos globales con rasgos identitarios locales.

Natalia Oreiro, como actriz se hizo popularmente famosa por su participación y protagónicos en telenovelas como *Inconquistable corazón* (1994-1995), *Ricos y famosos* (1997-1998) y *Muñeca brava* (1998-1999), entre muchas otras; pero también tuvo su popularidad

¹⁷ *Transcultural* en el sentido que indica Angel Rama sobre las operaciones de “pérdidas, selecciones, redescubrimientos e incorporaciones” (1989, p. 39) en la relación entre una cultura extranjera y otra local.

como cantante, con canciones como «Cambio dolor», «Me muero de amor», «Tu veneno» y «Que digan lo que quieran», a través de sus tres discos de estudio. Especialmente, en su tercer disco *Turmalina* (2002), construye un personaje con ese nombre que conjuga elementos de las bandas de *garaje rock* de la década de los sesenta y de las cantantes femeninas pop de los setenta, combinado con la estética de los superhéroes. De esta manera, Natalia Oreiro es representativa de la cultura pop y de la cultura de masas, tanto por su papel en telenovelas melodramáticas con alcances de audiencia muy altos, como también por su rol como cantante pop con éxitos radiales en su época: “La propia carrera de un actor y los filmes o las obras teatrales que ha interpretado constituyen un elemento de intertextualidad que es relevante en cada nuevo papel, sobre todo en los casos más estereotipados” (Sánchez Noriega, 2000, p. 128). Más adelante me detengo en la figura de Natalia Oreiro como un signo de la transestética dentro del filme.

Dani Umpi es artista visual, performer, escritor y músico. En cada uno de estos roles ha demostrado su gusto por la cultura pop. Como escritor, *Miss Tacuarembó* fue su segunda novela publicada, luego de *Aún soltera* (2003); luego seguiría publicando novelas, cuentos, poemarios y libros infantiles. En tanto artista visual, su desarrollo en ese ámbito se produce especialmente a partir de 2009 con la exposición de *Superbacana work in progress* en el Espacio Cultural MEC. Mientras que como músico, cantante y performer, su actuación ha sido relevante en el *under* uruguayo desde sus inicios como artista, a comienzos de este siglo, cuando interpretaba vestido como Marilyn Monroe, cantando en inglés, la canción «Loving you» («Amándote» de Jaime Roos). Por aquellos años circulaba una grabación “pirata”, es decir, no oficial, de un disco titulado *North*, cuyas grabaciones eran las canciones del disco *Sur* (1987) de Jaime Roos, cantadas todas por Umpi en inglés, a excepción de «Candombe de Reyes» que fue grabada con arreglos de música electrónica bailable. Es así que Umpi tomaba un ícono de la cultura popular uruguaya y lo pasaba por un proceso de transformación-transculturación hacia una cultura anglosajona que producía un extrañamiento en el público.

Martín Sastre se ha dedicado prolíficamente a la producción de videos-arte performáticos y cortometrajes en los que introduce elementos de la cultura pop del mundo y también regionales, haciéndolos dialogar, de tal manera, que se produce un efecto paródico para el espectador. Varios de sus títulos ya nos alertan del mecanismo de yuxtaposición de elementos disímiles entre sí, en un contexto de relativización posmoderna de lo sagrado, tradicional y canónico. Entre sus primeros trabajos se encuentran: *Masturbated Virgin I*; *Masturbated Virgin II*; *Sor Kitty: The Missionary Nun* (2001); *The Martin Sastre Foundation*; *Nadia walks with me* (2003); *Montevideo:*

The Dark Side of the Pop (2004); dentro de una veintena de trabajos performáticos audiovisuales de este tenor que conforman un repertorio artístico que cuestiona con ironía y sarcasmo a aquellos personajes canonizados, los objetos de culto de consumo masivo, la perspectiva tercermundista y las miradas que poseen una superioridad moral sobre el resto. En su sitio oficial en internet, se indica que:

Utilizando el lenguaje del cine, la televisión, Internet y el Arte Contemporáneo, Sastre ha creado un rico universo audiovisual donde el arte, la política y la cultura popular se fusionan para mostrar, con gran sentido del humor, las contradicciones de nuestro mundo (martinsastre.com)

La descripción expone el carácter transtextual de su obra audiovisual, ubicando a Sastre como un costurero que hilvana imágenes pop disímiles entre sí para conformar una unidad palimpséstica posvanguardista, cuyo resultado es un collage en el que se distinguen los fragmentos de manera profesa para mostrar el contraste de las percepciones y producir una nueva significación. En este sentido, la película *Miss Tacuarembó* es una muestra de su exploración transtextual porque, más allá que el punto de partida es la adaptación de la novela de Umpi, la cinta dialoga con obras y artistas de distintos tiempos y lugares.

10.2. Tiempos de hipercine: el cine hijo del cine

Gilles Lipovetsky y Jean Serroy (2009) en la introducción de su libro *La pantalla global. Cultura mediática y cine en la era hipermoderna*, señalan que a lo largo de la historia del cine se pueden identificar cuatro edades, a saber: la modernidad primitiva, la modernidad clásica, la modernidad vanguardista y emancipadora y, por último, la hipermoderna (pp. 16-22). Esta última edad es la que me interesa para este trabajo porque en esta etapa se inscribe *Miss Tacuarembó* (2010) como representación de un filme multicultural, descendiente local del cine global y en el que encuentro que se cumplen varios de los rasgos que caracterizan los autores franceses sobre el cine hipermoderno.

Según estos autores, la historia del cine se ha caracterizado por sucesivas transformaciones que implicaron replanteamientos de sus propios principios: “La invención del sonoro, el paso del blanco y negro al color, la aparición de las pantallas rectangulares, las rupturas estilísticas de los años cuarenta (el neorrealismo) y los sesenta (las nuevas olas) redefinieron profundamente y reinventaron el cine” (p. 16). Entendiendo que cada una de estas

transformaciones han sido sucesos catalizadores para la determinación de las nombradas cuatro edades del cine, explicaré sucintamente las tres primeras desde las observaciones e informaciones que brindan Lipovetsky y Serroy (2009), para luego detenerme en la cuarta.

La primera edad es la llamada *modernidad primitiva* que se corresponde con el cine silente o cine mudo que “Es el momento en que el cine busca para sí una condición y una definición artísticas” (p. 17) porque al no poseer un modelo previo con el cual identificarse tuvo que recurrir de manera provisoria al teatro, dados ciertos puntos de contacto entre ellos, como son: la actuación, el uso de escenografía, los guiones, la representación en general; por lo que se “filma farsas breves, vodeviles y escenas dramáticas” (p. 17). En esta etapa inicial, se comienza a gestar el vínculo estrecho entre el cine y la literatura, porque luego de recurrir al teatro como fuente de inspiración y de entender al cine como un “teatro filmado”, comienza a recurrirse a la literatura, especialmente, al subgénero narrativo de la novela como germen de historias para ser contadas audiovisualmente. Se trata de una etapa de aprendizaje de la técnica en cada uno de los rubros competentes al cine: actuaciones, decorados, maquillajes, uso de la cámara, estilo, fotografía.

La segunda edad es la *modernidad clásica*, ubicada temporalmente entre las décadas de los treinta y los cincuenta, considerada como “la edad de oro” de los estudios cinematográficos gracias al éxito que produjo en la industria del entretenimiento estadounidense. Esto significó un desafío en cuanto a la mejora de la calidad tecnológica aplicada al ámbito audiovisual, con la sonorización y el color, creando un lenguaje cinematográfico que se distanció del teatro filmado, dando lugar al surgimiento de las pantallas panorámicas y el Cinemascope, observándose un crecimiento en el entusiasmo de los espectadores: “Potencian la evasión del público gracias a un tratamiento de la realidad que la idealiza” (p. 18). En este sentido, los espectadores reclaman un cine de argumento y los estudios se lo ofrecen con narraciones que respetan la verosimilitud de los acontecimientos de forma clara, lineal y sin derivas ambiguas.

La tercera edad es la *modernidad vanguardista y emancipadora*, entre las décadas de los cincuenta y los setenta. Si bien existieron filmes precursores y directores superlativos que ya antes de este período habían contribuido de gran manera en la experimentación de un lenguaje cinematográfico más complejo e independiente de las exigencias de los estudios y del público masivo, será en estas décadas en que se registra un desarrollo de la exploración artística. Las nuevas corrientes cinematográficas fueron las que imprimieron una postura de búsqueda de innovaciones narrativas y estéticas en los filmes, pretendiendo construir lenguajes

cinematográficos de ruptura con el modelo clásico: “la *nouvelle vague* francesa, el *free cinema* inglés, el cine contestatario de la Europa del Este, el *cinema novo* brasileño [...] la nueva generación que invade Hollywood: tales son las puntas de lanza de esta transformación radical” (Lipovetsky y Serroy, 2009, p. 19).

Según estos autores, las primeras tres edades del cine que ellos demarcan se caracterizaron por invenciones situadas en determinados ámbitos, mientras que la cuarta etapa implica una transformación que afecta a todas las órbitas cinematográficas: “la creación, la producción, la promoción, la distribución, el consumo” (p. 22). La cuarta etapa del cine, en la que se inscribe *Miss Tacuarembó* (2010), es la edad *hipermoderna* que surge a partir de la década del ochenta, la cual Lipovetsky y Serroy (2009) describen así:

La transformación hipermoderna se caracteriza por afectar en un movimiento sincrónico y global a las tecnologías y los medios, a la economía y la cultura, al consumo y a la estética. El cine sigue la misma dinámica. Precisamente cuando se consolidan el hipercapitalismo, el hipermedio y el hiperconsumo globalizados, el cine indica su andadura como *pantalla global*. (p. 22)

El análisis de estos autores expone que la idea de *pantalla global* se refiere a la presencia ubicua de las pantallas en todas las facetas de nuestras vidas, por eso utilizan el término *todopantalla* (p. 22). De esta manera, reflexionan sobre qué lugar ocupa el arte cinematográfico en este novedoso contexto mundial. Es así que concluyen que esta nueva etapa del cine se caracteriza por la presencia de elementos multiculturales, una temática variada y de ostensible sensibilidad, que ha derivado en la siguiente paradoja: “el cine se ha convertido en un círculo cuyo centro está en todas partes y su circunferencia en ninguna” (p. 25). Esto significa que existe una especie de *espíritu de cine* (pp. 24-25) que transita por distintos espacios de la cibercultura y que, sin embargo, ha afectado a la estética cinematográfica, por ejemplo, en lo que se refiere a la asistencia a ver filmes en salas de cine, lo que se ha sustituido por plataformas hogareñas en ganancia de otros soportes tecnológicos (desde el VHS, pasando por el DVD, hasta el *streaming* actual). En un sentido similar, Jullier y Leveratto (2012) señalan el cambio de la cinefilia moderna a la posmoderna, en cuanto al proceso de individualización en el consumo de las personas que se ha ido produciendo en las últimas décadas:

Mientras que la cinefilia ‘moderna’ mantiene una relación sentimental con la sala de cine como lugar de la iniciación cinéfila, y tiende a asimilar estrictamente película y sesión cinematográfica, la cinefilia posmoderna reconoce el consumo a domicilio como un consumo con todas las de la

ley. Esto es posibilitado por el hecho de que el mercado de los DVD por un lado, y la descarga p2p en Internet por el otro, autorizan la privatización completa del consumo tanto de las novedades cinematográficas como de las películas antiguas. (p. 173)

Por otra parte, retomando a Lipovetsky y Serroy (2009), estos señalan que existe una pérdida de las grandes historias y, en cambio, surge una necesidad de contar audiovisualmente lo intrascendente, lo que produce que este denominado fenómeno de la *todopantalla* coopere a construir una mirada cinematográfica particular sobre la vida cotidiana y “a crear una *cinemanía* general” (p. 25). De este nuevo fenómeno sobre la realidad del cine es que los autores indican que existe un *enfoque global* donde gana terreno la trivialización de los contenidos y lo comercial. De esta manera el hipercine cobra una significación que trasciende lo local y pasa a tener un alcance global:

Pensar el hipercine no es buscar las estructuras universales del lenguaje cinematográfico ni hacer una clasificación de las imágenes, sino poner de relieve lo que dice el cine sobre el mundo social humano, cómo lo reorganiza, pero también cómo influye en la percepción de las personas y reconfigura sus expectativas. Ni sistema cerrado ni puro espejo social, el hipercine debe interpretarse de forma global, por dentro y por fuera, como efecto y como modelo imaginario. (Lipovetsky y Serroy, 2009, p. 27)

Esta idea del hipercine permite reflexionar sobre el lugar de las producciones cinematográficas del siglo XXI en un mundo atravesado por la proliferación de pantallas de todo tipo que persisten en nuestro transitar cotidiano. Sin embargo, esto no implica que el cine pierda valor, por el contrario: “Es precisamente al perder su preeminencia cuando el cine aumenta su influencia global, imponiéndose como cinematografización del mundo, *concepción pantalla del mundo* resultado de combinar el gran espectáculo, los famosos y el entretenimiento” (Lipovetsky y Serroy, 2009, p. 28). Los autores entienden que el cine como arte y técnica de la modernidad es un arte de masas, ya sea por sus modos de producción, difusión y consumo (pp. 36-39). Desde esta perspectiva, alegan que el cine no tiene como objetivo que el hombre se alimente espiritualmente “sino un consumo de productos incesantemente renovados que permiten satisfacción inmediata y no exigen ninguna educación, ningún punto de referencia cultural. El arte-cine es en principio y ante todo un arte de consumo de masas” (p. 39). Seguidamente a esta afirmación sobre el arte del cine como técnica de la modernidad, continúa con una descripción

que ubica al séptimo arte como un artificio de evasión indulgente y afable, es decir, puro entretenimiento que se vincula con la lógica de la moda (pp. 39-43).

Ahora bien, el cine de la hipermodernidad es el resultado de una segunda modernidad, en donde el lugar del cine se impone en las últimas dos décadas del siglo XX con asuntos posmodernos, en un marco mundial en el que lo *híper* es el sufijo predominante, es decir, la exacerbación de todos los aspectos de la vida (p. 48). El cine no es ajeno a esta dinámica hiperbólica, por el contrario, es una manifestación cultural representativa de lo *híper*, de lo *ultra*, de lo *mega*. El desarrollo tecnológico y los efectos en la economía también son parte de la afectación que ha sufrido el cine y que ha derivado en la creación de un hiperconsumidor que declina su preferencia por asistir a la sala de cine y visionar las películas en comunidad, en cambio, ha preferido inclinarse por el consumo individualista en el cual el sujeto elige qué quiere ver, cuándo y cómo (p. 64).

Como consecuencia de todo este proceso, inmerso en la hipermodernidad, el cine se ha visto alterado en sus mecanismos de producción, distribución, mercantilización y consumo. Por lo que, desde hace unas décadas, coincidente con el inicio del nuevo milenio, el cine construye su arte con la impronta de un nuevo estilo de imágenes y de gramática que apela a las sensaciones (p. 67), resultando así un hipercine que se caracteriza por tres tipos de imágenes: las hiperbólicas, las que complejizan el espacio-tiempo filmico y las autoreferenciales (pp. 67-68). Se trata de un cine manifiestamente excesivo en su producción estética donde el ritmo es acelerado, los montajes son bruscos, los planos se multiplican, la duración de las películas se expanden y se tiende a una saturación de cada uno de los recursos audiovisuales.

Teniendo en cuenta todas las características mencionadas, considero que muchas de ellas son rasgos preponderantes del filme *Miss Tacuarembó*, tanto a nivel discursivo como estético. Martín Sastre como artista audiovisual y *performer*, establece una relación lúdica constante con piezas extraídas de la cultura pop, principalmente de un período que se ubica entre fines de la década de los setenta, los ochenta y los noventa. En *Miss Tacuarembó*, Sastre al tiempo que se apropia de los elementos constitutivos de la cultura pop para enaltecerlos como parte de su identidad y formación cultural, también los ubica en una zona fronteriza entre el humor irónico y el absurdo, permitiendo una interpretación sarcástica hacia el consumo de los espectadores, a través de una exposición que privilegia los lugares comunes, el uso de imágenes hiperbólicas, colores estridentes, una musicalización constante de las escenas a través de canciones, coreografías de los personajes, el juego de espacio- tiempo en la narrativa a través del uso de tres

tiempos y dos espacios y medio (Natalia niña, Natalia adolescente, Natalia joven-adulta; Tacuarembó, Buenos Aires y, hacia el final, la llegada a Hollywood), la banalidad extrema de lo cotidiano puesta en diálogos y el melodrama exagerado al punto de lo naïf.

Si la novela *Miss Tacuarembó* de Dani Umpi establece vínculos con el melodrama posmoderno en cuanto a la temática de la historia y las referencias transtextuales que emergen: los deseos de la niña Natalia (luego mujer) de alcanzar la fama televisiva al igual que su idolatrada Jeannette Rodríguez, protagonista de la telenovela ochentosa *Cristal*; la película *Miss Tacuarembó* de Martín Sastre agrega capas transtextuales en el tejido fílmico que recuerda a filmes como *Footloose* (Herbert Ross, 1984), *Flashdance* (Adrian Lyne, 1983), *El mago de Oz* (Victor Fleming, 1939) y *La Cenicienta* (Clyde Geronimi, Wilfred Jackson y Hamilton Luske, 1950), así como también las estéticas cinematográficas de directores como Pedro Almodóvar y Tim Burton (Acín, 2012).

Thierry Jousse (2005) en su artículo “Los asesinos de la imagen” publicado en el número 484 de *Cahiers du cinéma* en octubre de 1994, expresa su desconcierto ante la reciente aparición (en aquel momento) de tres filmes: *Killing Zoe* (1993), *Pulp Fiction* (1994) y *Natural Born Killers* (1994); todos ellos ligados de alguna manera con la figura de Quentin Tarantino (productor ejecutivo, director y guionista, respectivamente). La sorpresa de Jousse (2005) radica en lo que el entiende que es el gusto de la cultura joven de los años noventa en su relación con el cine:

Es una cultura que reposa en un inmenso depósito de imágenes, de signos, de fetiches, de objetos a disposición de cada uno, como en un supermercado, una memoria informática, un *video-store* o una cadena de televisión interactiva. Se puede de este modo acumular, jugar, hacer juegos malabares, poner al revés, *samplear*, montar, telecopiar, sintetizar, desmigajar, destruir, atomizar... Toda una serie de operaciones que no se excluyen la una a la otra. Es un hecho bastante perturbador para el cine y más particularmente para la idea del cine que los *Cahiers* defienden desde hace tiempo. Una idea del cine heredada de André Bazin y fundada en la mirada, el fuera de campo, el cuadro, el registro, la interrogación moral, la mística de lo *real*. Ahora bien, en esa nueva cultura de las imágenes no subiste ya gran cosa de todos esos conceptos, como no sea en estado fragmentario, como jirones. (pp. 148-149)

Las palabras de Jousse delatan un pronunciamiento en contra de las nuevas tendencias cinematográficas que comenzaban a instalarse en los noventa, aunque ya venían desde antes. Lo interesante es que en su descripción sobre aquella cultura joven se aprecia una caracterización

cuyos términos remiten a la transtextualidad como operación cinematográfica, ya sea en palabras como “acumular”, “samplear”, “telecopiar”, “sintetizar”, “atomizar” (Jousse, 2005, pp. 148-154).

De esta manera, la *Miss Tacuarembó* de Sastre constituye un ejemplo de hipercine perteneciente a la hipermodernidad, porque en su narrativa, personajes, fotografía, estética, diálogos y escenas, se rememoran sucesos filmicos extraídos del cine mundial que permiten a la cinta local ser comprendida, a través de sus referencias, por un espectador global.

10.3. Transestética: un mecanismo transtextual en el cine global

Continúo con el enfoque de los autores franceses que, así como antes demarcaron cuatro etapas del cine (modernidad primitiva, modernidad clásica, modernidad vanguardista y emancipadora e hipermodernidad), Lipovetsky y Serroy (2016) en otro de sus trabajos ensayísticos, *La estetización del mundo. Vivir en la época del capitalismo artístico*, delimitan cuatro etapas con respecto al fenómeno de estetización, a saber: 1) La artistización ritual, 2) La estetización aristocrática, 3) La estetización moderna y 4) La era transestética (pp. 11-29). Entiendo que en la película *Miss Tacuarembó* (2010) también se está en consonancia con esta última era porque en su contenido y forma se perciben representaciones sígnicas de la era transestética.

El capitalismo artístico está impulsado por la fuerza de los grandes mercados que redireccionan constantemente los mecanismos de producción, distribución e industrialización de sus productos con el fin de acrecentar el consumo y, por ende, requiere una multiplicidad de estilos que abarquen la variedad de gustos del público mundial. De esta manera, se crean tendencias y modas que se vinculan con las necesidades emocionales y deseos de los consumidores:

Lo que se moviliza ante nuestros ojos es un universo de superabundancia, de inflación estética: un mundo transestético, una especie de hiperarte donde el arte se infiltra en las industrias, en todos los intersticios del comercio y de la vida corriente. El dominio del estilo y la emoción pasa al régimen «híper»: esto no quiere decir belleza perfecta y consumada, sino generalización de estrategias con fin comercial en todos los sectores de las industrias del consumo. (Lipovetsky y Serroy, 2016, p. 21)

En el caso del cine, la coyuntura transestética no le es ajena, por el contrario, es una de las disciplinas artísticas que más ha sido catapultada por tal fenómeno. El cine se ha transformado en

un arte hiperbólico, espectacular, de entretenimiento comercial e inquietudes hedonistas con celebridades —en muchos casos— intrascendentes que conforman el *star system* de la industria cinematográfica. La preocupación por la estética no es sinónimo de preocupación por la belleza estética, sino que en la era transestética se traduce como un esteticismo efectista, decorativo, paisajístico, turístico, explosivo, a gusto de la moda imperante del momento. Lipovetsky y Serroy (2016) hablan de la formación de un *homo aestheticus* (pp. 322-324) que se autosatisface en el hiperconsumo de una avalancha de imágenes y sonidos que por su dinámica vertiginosa resulta de difícil racionalización: “El individuo transestético es reflexivo, ecléctico y nómada: menos conformista y más exigente que en el pasado, aparece al mismo tiempo como un «drogadicto» del consumo, obsesionado por lo desechable, la rapidez, las diversiones fáciles” (p. 24).

En el próximo apartado explico la imbricación que se presenta en el filme *Miss Tacuarembó* en esa intersección entre la pertenencia a un tiempo de cine hipermoderno y transestético, en el que los espectadores nos comportamos como ese *homo aestheticus* que devora imágenes con tanta rapidez que se vuelve dudosa su crítica digestión.

10.4. *Miss Tacuarembó*: un filme transestético

La novela de Dani Umpi puede considerarse un relato posmoderno desde la perspectiva que Lipovetsky (2009) ofrece en su obra *La era del vacío*. En este libro, el filósofo francés describe la entrada a la posmodernidad como el ingreso a una cultura hedonista, liberal, radical y extremista de los placeres y deseos individuales, en donde se pierde la virtud de la provocación y la audacia vanguardista, al mismo tiempo que declina la indignación del público receptor para convertirse en norma aceptada, digerida y estimulante en favor de una democratización del hedonismo a ultranza (p. 105).

La historia que se cuenta en la novela *Miss Tacuarembó* (Umpi, 2004) refleja el ambiente social y cultural del Uruguay de las décadas de los ochenta y noventa, en el contexto particular de la posdictadura civil-militar, a través de una historia particular, ficcional sí, pero que da cuenta del imaginario cultural de ese período. Asimismo, la historia que cuenta la película de Sastre (2010) adaptada de la de Umpi, es presentada en el catálogo de Uruguay Film Commission (2012) de la siguiente forma:

Natalia, una niña que crece durante los años ochenta bajo la influencia de la telenovela *Cristal* y la película *Flashdance* en la lejana y pequeña ciudad de Tacuarembó, Uruguay, descubre que ser

coronada Miss Tacuarembó es su única posibilidad de dejar atrás su aburrido pueblo natal y emigrar a una gran ciudad donde poder ser una estrella. Sin embargo, su vida adulta cantando para los turistas que llegan a Cristo Park, un parque temático dedicado a la vida de Jesús en Buenos Aires, está aún muy alejada de lo que siempre soñó. (p. 25)

En ambas obras, literaria y fílmica, conviven personajes posmodernos ochentosos. Mientras la madre de Natalia, representante de otra generación, piensa en su trascendencia a través del culto religioso católico (el rezo, la misa, la ofrenda, el arrepentimiento, el perdón, la veneración), Natalia no visualiza a la trascendencia en Dios, en todo caso, utiliza la religiosidad como un mecanismo para alcanzar otro fin: el ruego a Dios es para alcanzar la trascendencia de la fama televisiva. Dios es un medio y no un fin. En este detalle, se sintetiza el hedonismo posmoderno que caracteriza al paisaje humano de la historia de *Miss Tacuarembó* (novela y película).

No obstante, la adaptación cinematográfica de la novela, ya no solo representa un relato posmoderno en modalidad audiovisual, sino que en su propia estética fílmica se vincula con las características del cine hipermoderno y transestético. Es decir, si el relato literario de Umpi (2004) expone un universo de características posmodernas de fines del siglo XX, el relato cinematográfico de Sastre (2010) ahonda en el esteticismo extremo de comienzos del siglo XXI. Con el fin de fundamentar esta percepción, explicaré tres cuestiones específicas que evidencian aspectos hipermodernos y transestéticos en la película: la presencia protagónica de Natalia Oreiro, la estetización de las imágenes y de la banda sonora, y por último, el contenido de la diégesis.

La protagonista del film es Natalia Oreiro, actriz uruguaya reconocida por su carrera artística desarrollada en Argentina y con un suceso inusual de éxito en Rusia, Polonia, Israel y República Checa, gracias a la difusión de sus telenovelas y canciones, lo que la ha llevado a realizar giras musicales por esos territorios. De hecho, esta circunstancia insólita para la gran mayoría de los artistas uruguayos, en cuanto al reconocimiento masivo en el extranjero, está registrado en el documental *Nasha Natasha* (2020) dirigido por el propio Martín Sastre que relata la peripecia de la actriz en Rusia y el cariño de ese público hacia ella.

Es así que el personaje de la novela-película Natalia cobra otra dimensión cuando en el film es encarnado por Natalia Oreiro porque se suscita la identificación entre personaje-persona o personaje-actriz, es decir, la traslación de determinados elementos de la biografía personal de Oreiro en cuanto a su recorrido como joven proveniente de la clase media trabajadora del barrio

obrero del Cerro que se traslada a la gran metrópolis, Buenos Aires, con el deseo de triunfar en su profesión artística. Es así que se produce una conexión intertextual entre realidad y ficción, entre biografía y relato, en donde la historia que cuenta *Miss Tacuarembó* puede pensarse como alegoría de la vida de Oreiro¹⁸. Dice Rodríguez Riva (2016) con respecto a este filme:

La historia de una “chica de pueblo” que quiere triunfar en la gran ciudad ha sido contada repetidas veces en el cine: es una trama conocida para los públicos latinoamericanos. No es poco frecuente, además, que esa ficción sea interpretada por una estrella que efectivamente cumplió ese sueño. (p. 267)

En este sentido, la ciudad de Buenos Aires posee una carga connotativa para los uruguayos, necesaria de explicitar. Se trata de la gran ciudad que, a lo largo de la historia uruguaya, ha significado el lugar en el que pueden trascender los artistas uruguayos de distintos campos del arte y acceder a niveles de popularidad, muy por encima de los números que permiten el mercado de consumo nacional. Los ejemplos de esta situación son varios: China Zorrilla, Carlos Perciavalle, el elenco de Telecataplúm, Nicolás Furtado, Adrián Caetano, Carlos Gardel, *No te va gustar*, *La Vela Puerca*, *Cuarteto de Nos*. Para todos ellos, la buena recepción del público bonaerense significa no sólo alcanzar y ampliar una mayor cantidad de espectadores, sino también una mirada consagratoria por parte del público uruguayo. De esta manera, el personaje de Natalia se “confunde” con quién la interpreta, convirtiéndose el filme en una especie de metáfora de la búsqueda del éxito en la ciudad cosmopolita y de verificación de la frase bíblica¹⁹, transformada en refrán popular: “Nadie es profeta en su tierra”. Frase que, por cierto, es utilizada en el filme como síntoma de la realidad uruguaya.

Ante lo dicho, Oreiro es para el ámbito cultural uruguayo una estrella televisiva, musical y cinematográfica, por lo que en este sentido, se puede trazar un paralelo con el concepto que describen Lipovetsky y Serroy (2016) sobre las celebridades del *Star System* (pp. 169-174). El arte comercial del cine tiene como sedimento la construcción de figuras notorias y de renombre, “estrellas del cine”, que producen un efecto de ensoñación y *glamour* a su alrededor con el que se proyecta el público general con deseos de identificación: “la industria del cine se da cuenta muy pronto de que la celebridad de los actores es clave indispensable para el éxito de las películas” (p.

¹⁸ Un caso similar de la relación difusa entre actor y personaje, sucede en la película *Being John Malkovich* (*¿Quiere ser John Malkovich?*, Spike Jonze, 1999) en la que Malkovich se interpreta a sí mismo en una versión distorsionada e hiperbólica, tomando los lugares comunes de los actores serios y respetados en el ámbito teatral.

¹⁹ Del Evangelio de San Lucas: “de cierto, os digo, que ningún profeta es aceptado en su tierra” (4:24)

170). Vale decir, que las reflexiones de Lipovetsky y Serroy (2016) se posicionan en un nivel diferente de estrellato con respecto a la repercusión mundial, muy distinto al que puede alcanzar o, por lo menos, ha alcanzado hasta el momento Natalia Oreiro, a excepción de algunos países específicos (Rusia, Israel, Rumania, República Checa, Argentina y Uruguay). No obstante lo cual, considero que, igualmente, el paralelismo con la figura de Oreiro es válido, pensando desde nuestra perspectiva territorial sobre la magnitud de popularidad al que pueden aspirar nuestros referentes artísticos culturales. Entendiendo, especialmente, que las celebridades uruguayas con repercusión mundial han sido —en líneas generales— del ámbito futbolístico (Diego Forlán, Edinson Cavani, Luis Suárez, como ejemplos sobresalientes) y político (José Mujica).

La estrella se impone como «producto» estético absoluto: todo un ejército de especialistas —peluqueros, maquilladores, sastres, esteticistas, nutricionistas, fotógrafos, técnicos de iluminación— se reúne para transformar el aspecto físico de la estrella en imagen sublime. Creación artificial, las estrellas femeninas clásicas siempre aparecen elegantemente vestidas, peinadas y maquilladas de forma afectada, presentan una imagen ideal de perfección de la feminidad que se asocia al glamour, lo sexy, el lujo y la opulencia. (Lipovetsky y Serroy, 2016, p. 170)

Si bien la cita hace referencia a las celebridades en la época clásica del cine hollywoodense de las décadas del cuarenta y cincuenta, los rasgos de estatus son perfectamente transferibles con sus lógicas variaciones al período del hipercine en donde el hedonismo está extremado. Oreiro representa la actriz y cantante, sensual y sexual, esbelta y con piel lozana, cuyo biografía atraviesa desde la fama en su adolescencia, motivada por aquella publicidad de la marca O.B. que quedó inscripta en el imaginario colectivo, su selección como Súper Paquita de Xuxa, sus relaciones de pareja con otros actores y músicos famosos, hasta —desde hace unos años ya— un reconocimiento por sus dotes como actriz y, sumado a todo esto, su preocupación y compromiso con causas sociales y humanitarias. Actualmente Oreiro transita entre el mundo empresarial de la moda, la actuación y ser embajadora de UNICEF en Uruguay.

En segundo lugar, en el filme de Sastre se expresa una estetización a través de: 1) la musicalización (banda de sonido y música original), 2) de las imágenes y 3) de la interacción de ambos en el montaje.

En lo que refiere a la banda de sonido, la música pop transita desde el comienzo de la película hasta el cierre de la historia e, incluso, en los créditos finales. La banda de sonido

contiene canciones propias y versiones, además de la música incidental creada para el filme. En cuanto a las canciones propias se trata de composiciones en su mayoría de Alejandro Sergi (quien además actúa en la película en un papel secundario), a excepción de una («Cándida») compuesta la música por Ricardo Mollo y la letra por la dupla Oreiro-Sastre. Sergi es reconocido por ser integrante y compositor del grupo de pop argentino, Miranda!. El estilo musical de Sergi se caracteriza por sus composiciones pop bailables con estribillos pegadizos y letras sencillas e irónicas. Mientras que las versiones elegidas para la banda de sonido resultan significativas. En el inicio del filme se escucha a Oreiro interpretando «Mi vida eres tú», una canción famosa por formar parte de la banda de sonido de la exitosa telenovela venezolana *Cristal* (1985-1986) protagonizada por Jeannette Rodríguez y Carlos Mata.

La intertextualidad con *Cristal* es una de las alusiones iniciales que sirve como un indicio para el espectador de que está frente a una cinta que presenta relaciones hipertextuales, entre la parodia y el pastiche, con un tono camp. Genette (1989) explica que la relación hipertextual entre un hipotexto y un hipertexto, se puede presentar de diferentes modos, de acuerdo a la intención de significación que emerge en el hipertexto (pp. 26-44). Más adelante, en otro apartado desarrollo este asunto, pero ahora solo decir que, en el caso de *Cristal*, considero que se produce de manera simultánea: una relación de transformación a modo de parodia y también una relación de imitación, a modo de pastiche. Por cierto, en *Miss Tacuarembó* tiene una pequeña participación Jeannette Rodríguez hacia el final de la película, a manera de guiño cómplice con el espectador, reafirmando la relación hipertextual con *Cristal*. Es así que, para las generaciones que vivieron la década de los ochenta en estas latitudes, escuchar «Mi vida eres tú» interpretada por el cantante y actor Carlos Mata, es una referencia directa con una época particular, más allá de que hayan sido o no televidentes de *Cristal*, porque la canción fue difundida como un suceso comercial en los rankings radiales de aquel tiempo. Entonces, la canción tuvo un éxito que trasciende a la telenovela y que coincide con un año particular de la historia uruguaya: 1985 es el año de la recuperación democrática, luego de casi doce años de dictadura civil-militar (1973-1984).

La segunda versión aparece en dos ocasiones: 1) al comienzo, cuando la niña Natalia y su amigo Carlos imitan la coreografía de una película famosa de los ochenta, *Flashdance* (Adrian Lyne, 1983) y 2) en el final, cuando la protagonista desembarca en Hollywood. Es el momento de llegada al lugar de gestación de las celebridades y la gloria para la futura/nueva estrella Natalia. Se trata de «Flashdance...What a Feeling», canción protagónica de la película *Flashdance* que

resulta emblemática del género pop bailable de la década de los ochenta. Por ende, tan solo con la elección de las dos versiones («Mi vida eres tú» y «Flashdance...What a Feeling») se puede evidenciar el contexto histórico: los años ochenta para el mundo, los tiempos finales de las dictaduras en América Latina, el regreso a la democracia en Uruguay. Además de esto, también se desprende el sesgo musical, es decir, la inclinación hacia un determinado estilo musical, en este caso, el pop, caracterizado por privilegiar la estridencia estética. También aparece, aunque no la interpreta ningún personaje, sino que suena en un radiograbador cuando Natalia y Carlos siendo niños bailan una coreografía del grupo musical infantil español, Los Parchís, en un salón de su escuela: «El baile de los pajaritos» (conocida popularmente como «Pajaritos a volar»). Por otra parte, vale decir, que existen referencias a Madonna, cantante ícono de la cultura pop de los ochenta y noventa: el cordero mascota de Carlos niño se llama “Madonna”, luego en una de las escenas en que aparecen como adolescentes, Carlos tiene puesta una remera de la cantante pop norteamericana.

Sorlin (2010) en el capítulo “Cruzamientos” de su libro *Estéticas del audiovisual* expresa una serie de entrelazamientos entre el cine y la televisión en un espacio de expresión en común que es el audiovisual. Sorlin (2010) establece puntos de contacto vinculados con algunos de los elementos narrativos que comparten e influencias recíprocas, al tiempo que también marca las distancias en los modos de representación (pp. 231-262). En este análisis de *Miss Tacuarembó* me interesa la referencia que hace Sorlin (2010) sobre la influencia que tuvo el cine en la televisión porque, en cierta manera, sirve para pensar algunas secuencias del filme de Sastre:

Típico producto de la televisión, el *clip* encuentra un lejano predecesor en las secuencias musicales de ciertas comedias americanas con las que mantiene estrechas relaciones: de una parte y de otra el ritmo dirige, impone su ley a la toma que no hace más que redoblarlo; de una parte y otra también la partitura construye una línea narrativa que la imagen saca a veces hacia el relato. Las diferencias, sin embargo no son menos sorprendentes: la secuencia de *music-hall* se inscribe en la continuidad de un film de la que muchas veces se valen los héroes, pone en escena bailarines, un decorado, un público, en resumen, todo un ambiente ficticio, agrega a su montaje al ritmo de la música. El *clip*, a la vez autónomo y prisionero en medio de otros *clips*, no tiene verdaderos personajes, privilegia los efectos especiales en relación con los lugares definidos, no vacila en disociar imágenes y músicas. (p. 244)

Desde esta perspectiva, el filme de Sastre exhibe escenas que están emparentadas con las de las comedias musicales americanas: los personajes bailan y cantan determinando el ritmo

narrativo de la película, al tiempo que las canciones aportan información para el relato. Es el caso de Natalia y Carlos junto a otros personajes cantando en el Cristo Park, coreografía mediante, «El perfume del amor». En esta escena observamos a Natalia Oreiro que es Natalia en el film que, a su vez, usa el nombre artístico Cristal en la ciudad de Buenos Aires que, además, interpreta a María Magdalena en el parque de diversiones Cristo Park (muñeca rusa transtextual), cantando enamorada al encontrarse con un galán de ojos claros llamado Enrique, un príncipe azul, que interpreta a San Expedito en el parque. La escena musical muestra a bailarines que son empleados del parque y público asistente, disfrazados de personajes del universo religioso (el diablo, ángeles, Jesús, Judas, etc.), ajustados a una coreografía destinada al lucimiento de los protagonistas. El montaje es semejante a los videoclips de la década de los ochenta y noventa apelando a una fragmentación de situaciones diversas. Sastre realiza una intertextualidad con un videoclip dirigido por él: «La mano en el fuego» de la banda española de electro-pop, Fangoria. En la coreografía en Cristo Park se visualiza furtivamente un personaje de Hello Kitty disfrazada de monja: Sor Kitty; la cual es uno de los protagonistas del videoclip de la canción de Fangoria. Asimismo, la estética del video de «La mano en el fuego» conecta con *Miss Tacuarembó* en el uso similar del diseño de letras rosadas de la iconografía del filme.

En lo que se refiere a las imágenes, estas también cumplen un rol de extrema estetización ya sea por el uso que se hace de la fotografía, la iluminación, los planos y el montaje. En la visualización del filme se percibe una multiplicidad de planos con un montaje vertiginoso cercano a la estética del videoclip, ultradinámico, colores chillones que se acompañan con la música pop provocando un efecto de acusmatización en el que el relato visual es subrayado por el relato sonoro. La crítica realizada por Juan Pablo Russo (2010) ante el estreno de la película, da cuenta de la multiplicidad de referencias con otros directores de cine que realiza Sastre, lo que demuestra las múltiples transtextualidades que emergen en la película:

Miss Tacuarembó es una extraña miscelánea que resulta imposible de no asociar con grandes artistas que supieron ofrecerle al cine un estilo propio. Cineastas que con sólo ver unos minutos de sus films se puede llegar a distinguir claramente su firma, sin la necesidad de un intertítulo aclaratorio. La primera etapa de Pedro Almodóvar, el Woody Allen de *Todos dicen te quiero* (*Everyone Says I Love You*, 1996), algunos elementos referenciales de lo más experimental de Federico Fellini, Michel Gondry, el Spike Jonze de *¿Quieres ser John Malkovich?* (*Being John Malkovich*, 1999), la factoría de Andy Warhol.

De igual manera, Raul Acín (2012) en una reseña sobre la película señala otras conexiones con filmes y directores, lo cual sirve para establecer las relaciones transtextuales de *Miss Tacuarembó* con el cine del mundo²⁰. Es aquí donde vuelvo a lo expresado sobre el *cine global* por parte de Lipovetsky y Serroy (2016), ya que ellos enuncian que la globalización ha tenido entre otras secuelas “la multiplicación de los intercambios” (p. 98), por lo que las identidades locales comienzan difuminarse y aligerarse en un proceso de inestabilidad de las características particulares de las culturas:

El mundo del cine, más que ningún otro, participa al mismo nivel en esta dinámica: no hace más que aumentar el número de cineastas que se inspiran en multitud de referencias, que se identifican con varios grupos, que reivindican varias filiaciones que se imbrican sin superponerse, tejiendo así un sincretismo cultural en el fondo muy individualizado. (p. 99)

Estas palabras tienen su correlato con las transtextualidades que emergen del relato audiovisual de Sastre. Es decir, si en la novela de Umpi ya se vislumbran referencias a productos y obras de la cultura pop, Sastre enfatiza aún más en este universo, estableciendo transtextualidades por medio de las referencias a filmes y directores a través de escenas, planos, encuadres y montaje.

Por último, el contenido de la diégesis representa una historia —como dije— con varias referencias de época que operan como transtextualidades históricas que cumplen la función de sugerir el contexto. Por ejemplo, las ya mencionadas referencias a la telenovela *Cristal* o a la película *Flashdance* señalan productos de la cultura pop de la década de los ochenta, tanto de la televisión como del cine, respectivamente. Pero, por otro lado, está lo que cuenta la historia, es decir, el devenir de la niña Natalia que debe recorrer las calamidades del mundo de la industria artística hasta llegar a un sitio de fama, en el cual alcanzar el estrellato efímero implica la mirada de reconocimiento por parte de los otros. Esto se expresa en una de las escenas finales en la que canta frente al auditorio del programa televisivo “Todo por un sueño” que se sorprende de sus dotes vocales. Es aquí donde el producto cinematográfico transtético ofrece otra posibilidad de interpretación. Si bien, por un lado, está la exposición transtética de un mundo individualista, hedonista, ligero, superficial, en el que la fama cobra un valor exagerado, por otro lado, el filme permite la reflexión crítica a partir de ese universo que describe y exhibe. Desde esta perspectiva,

²⁰ Las conexiones transtextuales que establece Raul Acín (2012) las nombré anteriormente en el párrafo que cierra el apartado titulado: “Tiempos de hipercine: el cine hijo del cine”.

se puede retomar aquella auto-descripción que aparece en la página oficial de Sastre en la que indica su mecanismo transtextual: extraer como materia prima a imágenes del “arte, la política y la cultura popular” para reordenarlas en un mosaico audiovisual en el que “se fusionan” las piezas transtextuales con el objetivo de exponer “con gran sentido del humor, las contradicciones de nuestro mundo”.

Tanto Umpi como creador de la historia fuente, en tanto autor de la novela *Miss Tacuarembó*, como Sastre profundizando en su versión de dicha historia a través de un trabajo de estetización audiovisual con múltiples referencias cinematográficas y musicales, muestran una aproximación al concepto de *omnivorismo cultural* de Richard Peterson, que según palabras de Radakovich (2014): “el omnivorismo es un fenómeno del siglo XXI asociado al eclecticismo en el que se estimula ser cool y cosmopolita así como a un consumidor cultural voraz” (pp. 192-193). En ambos artistas se observan rasgos de consumidores omnívoros, atentos a la cultura popular, lo cual trasladan a su producción artística de manera explícita e implícita, pero que en el caso de Sastre su manifestación autoral también está impregnada por referencias cultas como las indicadas por Russo (2010) y Acín (2012) líneas arriba. Radakovich (2014) dice sobre el gusto híbrido del consumo cultural en América Latina:

las particularidades de la cultura latinoamericana —a partir de la hibridación y el sincretismo cultural— reduce las distancias simbólicas entre lo culto, lo popular y lo masivo. Ya no habría repertorios de contenidos fijos para decodificar la cultura “cultura”, ni formas “puras” de folklorismo asociados a lo popular-nacional. (p. 193)

Las decisiones estéticas de Sastre en el filme *Miss Tacuarembó* reflejan lo dicho por Radakovich ya que en la película se conjugan las referencias cultas (Almodóvar, Allen, Fellini, Jonze) con las populares (*Cristal*, *Flashdance*, la música pop).

Siguiendo en esta línea de pensamiento y esbozando un enfoque crítico extraído sobre la historia relatada, se puede coordinar los tres aspectos transestéticos analizados en este apartado para aventurar una interpretación que escape a la mera percepción de la cinta como un espectáculo audiovisual de entretenimiento y placer transestético. Veamos. El personaje de Natalia representa el Modelo 5 que enuncia García Canclini (2006) en su texto “El consumo cultural: una propuesta teórica”: el consumo como escenario de objetivación de los deseos (p. 39). Desde niña, Natalia ha construido un imaginario de fantasía en donde sus deseos están impulsados por el hecho de trasladarse y vivir en un otro lugar (primero Buenos Aires, luego

Hollywood) en los cuales deposita la idea de consagración artística y fama. Para la protagonista, Montevideo es igual a Tacuarembó, nada más que un poco más grande, su gran propósito es llegar al Hollywood idealizado gracias a las revistas, el cine y la televisión (lo que logrará hacia el final del filme), mientras tanto se conforma con la cosmopolita Buenos Aires. Dice García Canclini (2006): “Además de tener necesidades culturalmente elaboradas, actuamos siguiendo deseos sin objeto, impulsos que no apuntan a la posesión de cosas precisas o a la relación con personas determinadas (...) El deseo es errático, insaciable por las instituciones que aspiran a contenerlo” (p. 39). La fuerza del deseo de la protagonista es un pulso central en la diégesis que se relata en la película. Su vida ha estado condicionada en pos de conquistar el reconocimiento del público, el cual pareciera serle esquivo, al punto tal de inventar/se un galardón que nunca obtuvo: ser Miss Tacuarembó. La falsedad sobre haber ganado el certamen de belleza y la pervivencia de la mentira durante años es su manera de trastocar la realidad con el fin de posicionarse en un lugar de celebridad, un estatus mínimo y de gloria dudosa, pero que le sirve para mantener su fantasía hedonista de condecoración.

la cultura de consumo utiliza imágenes, signos y bienes simbólicos que evocan sueños, deseos y fantasías que sugieren autenticidad romántica y satisfacción emocional en la complacencia narcisística de sí mismo, y no de los otros. La cultura de consumo contemporánea parece estar ampliando la gama de contextos y situaciones en que esa conducta se estima apropiada y aceptable. (Featherstone, 2000, p. 60)

Desde el inicio de la película presenciamos a una niña Natalia que agradece a Cristo la llegada de la televisión color a su hogar. La sociedad de consumo alcanza a la religión, incluso en la situación absurda, sarcástica, paródica —pero no por eso sin reconocer cierta mirada crítica— en la que existe un parque de diversiones llamado Cristo Park en el que trabaja la joven Natalia. Las intertextualidades con el universo del culto católico subrayan la ironía para los espectadores. En este caso, la religión posee sus “imágenes, signos y bienes simbólicos” (Featherstone, 2000, p. 60) con los cuales mantener la sociedad de consumo y retroalimentar la comunicación con sus fieles. Con respecto a esto, dice Rodríguez Riva (2016): “apelando a la intertextualidad, la parodia y a diversos mecanismo barrocos desde la puesta en escena, cuestiona las bases sobre las que se sustenta ese relato (fundamentalmente, la institución religiosa y la industria del entretenimiento)”. Es así que, desde la afirmación que realiza Rodríguez Riva (2016), nuevamente, se puede apreciar que las operaciones transtextuales que realiza Sastre para

conformar su mosaico audiovisual parten de una concepción transestética en la que el entretenimiento cumple un rol fundamental pero que, al mismo tiempo, se lo cuestiona, en ese sentido que busca exponer Sastre sobre las contradicciones del mundo.

Las obras artísticas que exhiben un universo transtextual disonante entre sus elementos constitutivos suelen considerarse, por parte de los espectadores, exponentes de tiempos posmodernos dado el relativismo al que apelan. Muestra de este pensamiento se encuentra en el conjunto de ensayos compilados en *La Posmodernidad* (Ed. Foster, 2015) publicada en 1983 en la que una serie de autores exponen sus ideas sobre este asunto: Hal Foster, Jürgen Habermas, Kenneth Frampton, Rosalind Krauss, Douglas Crimp, Craig Owens, Gregory L. Ulmer, Frederic Jameson, Jean Baudrillard, Edward W. Said. A lo largo del libro se reitera en varias ocasiones el término *kitsch* como modo de caracterizar al arte posmoderno; en este sentido, me interesa especialmente la visión de Jameson (2015) en el capítulo “Posmodernismo y sociedad de consumo” (pp.165-186). Al comienzo, Jameson (2015) menciona un repertorio de estilos y artistas de distintos campos que se sitúan en el posmodernismo: la poesía de Ashbery, la poesía conversacional, los edificios pop, Andy Warhol y su arte pop, el fotorrealismo, John Cage, Philip Glas, Terry Riley, The Clash, Talking Heads, The Gang of Four, las producciones de Godard, William Burroughs, entre otros (pp. 165-166). Jameson (2015) comprende que hay dos rasgos dominantes en ellos. Por un lado, surgen como una reacción contra los legados artísticos de la modernidad, puestos en valor a través de las universidades, las galerías de arte y los museos. Por otro lado, en ellos se disuelven las fronteras entre la cultura superior y la cultura popular o de masas (p. 166). El autor afirma que:

Este es quizá el aspecto más perturbador desde un punto de vista académico, el cual tradicionalmente ha tenido intereses creados en la preservación de un ámbito de alta cultura contra el medio circundante de gusto prosaico, lo ostentosamente vulgar y el kitsch, de las series de televisión y la cultura del *Reader's Digest* [...] (Jameson, 2015, p. 166)

Siguiendo esta línea de pensamiento, hemos visto como Lipovetsky (2009) individualmente o éste junto a Serroy (2009, 2016), muestran una crítica acérrima a las producciones artísticas que no expresan la herencia de la modernidad y se posicionan en zonas de intermitencia. Es así que, Lipovetsky (2016) en su libro *De la ligereza. Hacia una civilización de lo ligero* ataca, sin brindar concesiones ni matices posibles, aquel arte hipermoderno enlazado a la

industria de la moda, el entretenimiento y la tecnología estetizada. Entre sus señalamientos se encuentra el arte kitsch:

El reinado moda o ligero del arte se patentiza en el proceso de eliminación de la dimensión seria y grave de las grandes obras clásicas y modernas. Después de un Gran Arte que buscaba la pureza, la Belleza y la Verdad, aparece un nuevo espíritu artístico que predica sin complejos lo fútil, lo gracioso, las ñoñeces de otros tiempos. (Lipovetsky, 2016, p. 218)

Por lo tanto, ante lo dicho por Jameson (2015) sobre el posmodernismo y lo kitsch (y más avanzado el texto, en cuanto al pastiche) y Lipovetsky (2016) sobre las características que observa y desarrolla también de lo kitsch y la ligereza en el arte hipermoderno, encuentro que poseen una materialización en las obras de Martín Sastre. Ahora bien, entiendo que en este arte de la fragmentación disonante de elementos cultos y populares o de masas, existe la posibilidad de concebir obras que propongan una mirada crítica. Recurro así al estudio de María Soledad Álvez (2023) sobre las obras teatrales, *Trilogía de la Revolución* (2015) y *El gato de Schrödinger* (2018) del creador uruguayo Santiago Sanguinetti, el cual concibe dos ideas para describir su propia dramaturgia (*palimpsesto ideológico y yuxtaposición de sentidos*):

El tipo particular de montaje que utiliza Sanguinetti en estas obras de teatro político, implica la yuxtaposición de sentidos dispares que son montados a un mismo nivel de importancia dentro del objeto artístico, uniendo significados imprecisos y contradictorios, se desautomatiza la percepción, donde el sentido se amplía para el receptor que tendrá que interpretar la disonancia ideológica, la relación *palimpséstica* implica acudir a diferentes signos de distinta naturaleza ideológica que al ser conectados entre sí provocan la pluralidad de significaciones posibles (Álvez, 2023, p. 161)

Estas ideas son las que están presentes en la obra de Martín Sastre al yuxtaponer elementos disonantes entre sí que señalan una variedad y recorrido de tiempos y espacios disímiles: desde el imaginario religioso del catolicismo, la cultura pop, intertextos del cine de Woody Allen hasta películas comerciales de los ochenta y las referencias al Movimiento de Liberación Nacional (supuestamente el padre de Natalia fue un tupamaro).

10.5. ¿Y el público uruguayo qué ve en *Miss Tacuarembó*?

Establecer el lugar de *Miss Tacuarembó* puede pensarse de acuerdo a, por lo menos, dos criterios: cuál es su lugar en la cinematografía uruguaya y cuál en el concierto mundial.

Dentro de la cinematografía nacional, la película se destaca en relación a otras, por su esteticismo multicolor en las imágenes, un montaje dinámico, una sonoridad pop estridente y una tradicional historia que, en este caso, es la superación de obstáculos por parte de la protagonista para alcanzar el éxito. Por lo tanto, *Miss Tacuarembó* no tiene antecedentes en el cine uruguayo. Tal vez en el esteticismo visual se pueda indicar algunos elementos precursores de *El Chevrolé* (Leonardo Ricagni, 1998) y algunas escenas “a lo Hollywood” de *En la puta vida* (Flores Silva, 2001) pero, sin embargo, está claro que estas películas no cumplen con el resto de todos los puntos indicados. No obstante lo cual, sí se encuentran filmes posteriores a *Miss Tacuarembó* con estas características, como pueden ser: *Reloco y repasados* (Manuel Facal, 2013) con su banda de sonido de pop bailable y alucinógena narrativa; *Al morir la Matinée* (Maximiliano Contenti, 2020) con su minucioso trabajo estético para representar una historia ubicada en los inicios de los noventa e, incluso, *La noche de 12 años* (Brechtner, 2018) con una fuerte estilización visual de la situación nefasta de tres presos políticos en dictadura. Igualmente, más allá de no encontrar antecedentes claros, hago una salvedad necesaria: Florencia Papa (2022), en su monografía para acceder al título de grado, estudia los elementos camp que surgen en *Miss Tacuarembó* y en su investigación encuentra que existen dos antecedentes en la filmografía uruguaya que se asocian con lo camp: *Sábado disco, sábado de pachanga* (Eduardo Ribero, 1981) y *Acto de violencia en una joven periodista* (Manuel Lamas, 1988).

Dentro de la cinematografía mundial, *Miss Tacuarembó* pierde singularidad, justamente, por ser un producto del *cine global*, multireferencial, transtextual, hipermoderno y transestético. La realidad que narra el filme es una realidad estilizada para un mercado global, con códigos transnacionales, es decir, de un cine sin fronteras. Dice Featherstone (2000): “La estetización de la realidad pone en el primer plano la importancia del estilo, cosa también alentada por la dinámica del mercado modernista, con su búsqueda permanente de nuevas modas, nuevos estilos, nuevas sensaciones y experiencias” (p. 146).

El filme de Sastre reconfigura estéticamente la realidad de una niña nacida en un humilde hogar de una pequeña ciudad de un pequeño país, con sueños de grandeza y fantasías de celebridad, en un contexto histórico de regreso a la democracia, luego de más de una década de dictadura. La joven adulta transita en la búsqueda de una gloria que parece negársele por su lugar de origen. Como muy bien indica Rodríguez Riva (2016): “En el imaginario de Natalia hay un triángulo que guía su accionar: la provincia-la gran ciudad-el norte” (p. 271). En la revisión del argumento de la ya nombrada *Flashdance*, los puntos de coincidencia son varios: se trata de la

misma búsqueda de una mujer por alcanzar la fama en el mundo artístico y los avatares que implica conquistar ese sitio. En cierta manera, se trata de una extrapolación de la narrativa infantil de Cenicienta llevada a una época contemporánea, en donde el príncipe es sustituido por el público y sus aplausos.

En el informe resultado de la investigación sobre la temática del consumo en arte de los uruguayos, “Música y Audiovisuales en Ciudades de Fronteras” (Dominzain et al., 2011) se indica sobre el film:

La película tiende a ser valorada como “más profesional”, “más espectacular” no obstante también se critica su argumento como “un bolazo” —ridícula—, “mamarracho”. La trama aparece para los grupos entrevistados como “fantasiosa” mientras que señalan que prefieren lo que parece más “real” —algunos en referencia al Baño del Papa—. (p. 65)

De manera semejante, en la publicación *Industrias creativas innovadoras. El cine nacional de la década* (Radakovich, 2014) se sugiere a *Miss Tacuarembó* como perteneciente a un grupo de filmes uruguayos que poseen las características de la hipermodernidad y la transestética, desde la óptica de Lipovetsky y Serroy (2009; 2016):

Uruguay no está ausente en las imágenes de ese imaginario global y local, multicultural y culturista. Por tal razón, y muchas veces de la mano de la consagrada y renovadora literatura nacional —*Mal día para pescar*, *Miss Tacuarembó* entre otras—, o del “encanto misterioso” de la comedia negra, el cine uruguayo es un sello internacional. (coord. Radakovich, 2014, p. 35)

Parafraseando esta cita, se puede decir que *Miss Tacuarembó* tiene un “sello internacional” porque las variables de tiempo y espacio no afectan a una comprensión del público mundial que puede reconocer el hilo argumental como algo ya visto en otra ocasión (el ejemplo claro de *Flashdance*) y recreado en un nuevo planteo cinematográfico. Es aquí donde surge la cuestión de la originalidad de la obra, pregunta compleja de examinar y que está tratada por Laurent Jullier (2006). Solamente plantearé un punto sobre esta cuestión tomando a Jullier (2006) como sustento teórico: “Muchos largometrajes narrativos se asemejan, y la búsqueda de originalidad requiere, en primer lugar, que tengamos que realizar todo un ajuste de distancia” (p. 146). El autor señala que la originalidad dependerá del “ángulo de ataque” (p. 146), es decir, de cuál es su rasgo novedoso al momento de contar la historia. Jullier (2006) indica que son tres los

ángulos: 1) La novedad para la época, 2) La novedad para el espectador y 3) La novedad desde el lado del artista (pp. 146-150).

Desde esta perspectiva, la originalidad de *Miss Tacuarembó* es incierta y, en todo caso, depende del ángulo que se elija para fundamentarla. En cuanto a la novedad para la época, el filme forma parte del proceso de transestetización de un cine hipermoderno del cual somos testigos contemporáneos: un montaje frenético, ritmo ágil, música pop, estrellas televisivas, imágenes coloridas y transtextualidades que conectan a la película con otras. Con respecto a la novedad para el espectador, habría que diferenciar entre el espectador internacional y nacional, como he señalado líneas arriba. Es decir, el espectador uruguayo puede encontrar rasgos originales en contraste con el resto del cine nacional, aunque difícilmente le parezca lo mismo si compara con producciones extranjeras. Mientras que la novedad desde el lado del artista creador de la película, en este caso Sastre que adapta la novela de Umpi (señal de conexión hipertextual con su narrativa), esté expresada en la multiplicidad de referencias con otros artistas (musicales y cinematográficos) que dan cuenta de su intención exploratoria de conformar una estética palimpsestica y, en ese sentido, aunque parezca paradójico, propia.

10.6. Transgénero como architexto: el entramado de géneros que costura Sastre.

¿A cuál género pertenece la cinta *Miss Tacuarembó*?, ¿Se puede determinar su architextualidad? A partir de la lectura de trabajos académicos y periodísticos que han abordado el estudio y la crítica de la película, se observa una variedad de interpretaciones sobre el género al que pertenece. Por lo que haré un repaso breve sobre aquellos que han determinado un género para *Miss Tacuarembó*, para luego aproximarme a una conclusión sobre esta cuestión. Los autores de los que me he valido para el estudio de *Miss Tacuarembó*, han dicho sobre su cualidad genérica:

1) Russo (2010) en su reseña crítica sobre la cinta, utiliza expresiones como: “extraña miscelánea”, “un híbrido que excede las asociaciones y las claras referencias para convertirse en un film único e inconfundible dentro de su género”, “Concebida como una comedia musical”;

2) Acín (2012) expresa que “hace pensar en las películas de baile de los años 80” y que es un “brillante y descarado pastiche” (Acín, 2012);

3) Rodríguez Riva (2016) sostiene que en la cinta “el melodrama como matriz cultural parece insoslayable”, una cercanía al “*chick flick*”, la “sensibilidad camp”, y concluye que es un exponente del “neobarroco latinoamericano”;

4) Finalmente, Papa (2022) primero determina que es “típicamente una comedia”, luego la asocia a los géneros televisivos y cinematográficos de “el *reality show* y el musical” y concluye en su monografía que posee una “sensibilidad camp”.

Pareciera que no existe un criterio único al momento de determinar un género para *Miss Tacuarembó*, aunque en todo caso, sí existen puntos de contacto entre las miradas de los autores citados. El ejemplo más evidente es entre Rodríguez Riva (2016) y Papa (2022), ya que ambas coinciden en la sensibilidad camp de la película. Aunque la segunda argumenta que el camp es el género de pertenencia, mientras que la primera lo ve como un punto de partida estético para comprender que, en definitiva, su género es el neobarroco latinoamericano. El punto de contacto, sin embargo, radica en que en cada una de las expresiones de estos autores, subyace la operación transtextual que se observa en la película como mecanismo narrativo para que el espectador realice sus propios actos de interpretación a través de la conexión de textos.

Es decir, cuando Russo (2010) menciona los términos *miscelánea* e *híbrido* está aludiendo a la composición de géneros heterogéneos en un único texto. De igual manera lo hace Acín (2012) con el término *pastiche* para señalar la combinación de elementos de distinto origen para conformar uno propio. En el caso de Rodríguez Riva (2016) su análisis es más exhaustivo y encuentra una conexión entre la cinta y el melodrama telenovelesco latinoamericano, las películas *chick flick* (filmes dedicados, principalmente, al público adolescente femenino), el camp y el neobarroco. Mientras que Papa (2022) aprecia que dentro de un género mayor que sería la comedia y mediante la yuxtaposición del *reality show* y el musical, la película pertenece a un nicho específico: el camp.

Entiendo como válidos los argumentos de cada uno de los autores y sumo, algo que había adelantado líneas arriba: la parodia y el pastiche como géneros hipertextuales. En su momento dije que en el filme de Sastre se puede establecer una relación hipertextual en donde *Miss Tacuarembó* es el hipertexto y la telenovela *Cristal* y la película *Flashdance* funcionan como hipotexto. Y esto sucede así, en cuanto a la trama de *Miss Tacuarembó*, en la que se aprecian las características del melodrama telenovelesco (explicadas en el estudio de *En la Puta Vida*, por lo que no me voy a extender) y en los rasgos más sobresalientes de las películas edulcoradas del *chick flick* y la llamada sensibilidad camp. Sin embargo, debería agregar que son varios los

hipotextos que se conjugan en una misma escena. A modo de ejemplo que me parece aclaratorio: la escena en la que Jeannette Rodríguez, la actriz protagonista de la telenovela *Cristal*, aparece como un fantasma, un hada, una presencia mágica para hablarle y aconsejar a la Natalia adulta (que, por cierto, utiliza el nombre artístico “Cristal”). Es decir, Cristal habla con Cristal, ambos personajes ficcionales, en un juego de metaficción. La Cristal del plano ficcional de la telenovela se traslada al plano ficcional de la película para hablar con la otra Cristal.

Este juego metaficcional recuerda tres filmes de Woody Allen. En primer lugar, a *The Purple Rose of Cairo* (*La Rosa Púrpura del Cairo*, 1985) cuando el personaje del arqueólogo Tom Baxter (Jeff Daniels) se sale de la pantalla para establecer una relación con la camarera Cecilia (Mia Farrow). En segundo lugar, *Annie Hall* (*Dos extraños amantes*, 1977), cuando en la fila del cine el personaje Alvy Singer (Woody Allen) escucha a un hombre nombrar y citar de manera errónea los postulados de McLuhan, a lo que Singer trae desde atrás de un cartel al verdadero McLuhan para que explique el error del sujeto. En tercer lugar, tal vez la más conectada con la escena de Jeannette Rodríguez/Cristal, se encuentra en el filme *Play It Again* (*Sueños de un seductor*, Herbert Ross, 1972) con guion de Woody Allen, en el que el personaje Allan Felix (W. Allen) recibe consejos de un espectro que imita al personaje de Humphrey Bogart, Rick Blaine, en *Casablanca* (Michael Curtiz, 1942)²¹. Es así que entiendo que se produce en *Miss Tacuarembó* una relación de imitación y de transformación, pastiche y parodia, respectivamente: Sastre imita los mecanismos lúdicos entre realidad y ficción de tres películas de Allen (el pastiche), al tiempo que las transforma al trasladar la situación al vínculo Natalia Oreiro/Natalia/Cristal con Jeannette Rodríguez/Cristal (la parodia).

En definitiva, visualizo a *Miss Tacuarembó* como un ejemplo de transgénero. Dice Genette (1989):

la hipertextualidad, como clase de obras, es en sí misma un architexto genérico, o mejor dicho *transgenérico*: entiendo por esto una clase de textos que engloba enteramente ciertos géneros canónicos (aunque menores) como el pastiche, la parodia, el travestimiento, y que atraviesa otros —probablemente todos los otros— (p. 18)

Por lo tanto, considero que el filme *Miss Tacuarembó* atraviesa una serie de aspectos que lo conectan, como dijeron otros autores, con el melodrama telenovelesco, la sensibilidad camp, la

²¹ Por cierto, como comenté en el capítulo introductorio de esta tesis, Genette (1989) le dedica el capítulo XXVI a la explicación de la relación hipertextual entre *Play It Again* como hiperfilm y *Casablanca* como hipofilm (pp. 195-196) en donde el punto de convergencia explícito está centrado en la figura de Bogart.

comedia musical, el *reality show*, el *chick flick* y el neobarroco, así como también con el pastiche y la parodia; conformando en esa yuxtaposición de estéticas y narrativas y de relaciones hipertextuales, un filme transgenérico.

11. Conclusiones

La adaptación cinematográfica es el resultado del proceso de conversión de discursos literarios a discursos audiovisuales, manteniendo determinados rasgos de la obra de origen, los cuales son reconocibles en algún aspecto aunque este sea mínimo, a pesar de la transformación evidenciada en la obra destino. Toda adaptación cinematográfica implica una conexión transtextual, entre la fuente literaria y la obra traspuesta, en algún aspecto significativo que señala el vínculo entre ambas. El proceso de adaptación supone una reconversión semiótica del lenguaje del medio al que se traspone, es decir, los signos del discurso literario son transformados, adaptados, a otros signos distintos pertenecientes al discurso cinematográfico.

La investigación, planteada en esta tesis, sobre el análisis de las transtextualidades halladas en cinco filmes uruguayos que son adaptaciones cinematográficas de la primera década del siglo XXI, cumple con los objetivos generales y los específicos expuestos desde el inicio, a través de una metodología cualitativa que requirió tareas de observación, cotejo, hallazgo, descripción y análisis de cada caso.

En primer lugar, el aporte se encuentra en el establecimiento de los lazos transtextuales entre cada uno de las películas y las obras literarias correspondientes que las primeras declaran tomar como sustento narrativo. En este sentido, se evidenció que cada caso de adaptación es singular en cuanto al estado de convergencia y divergencia en el cotejo de las obras. Los filmes *En la puta vida* (Flores Silva, 2001) y *La espera* (Garay, 2002) podrían perfectamente no considerarse adaptaciones cinematográficas de *El huevo de la serpiente* (Urruzola, 1992) y *Torquator* (Trujillo, 1993), respectivamente, porque el nivel de adaptación es tan leve que se disuelve en una generalidad de la trama. La decisión de declarar el vínculo con cada una de las obras literarias es más una cuestión de ética personal de guionistas y directores que de una posibilidad real de acusación moral o legal de plagio. En estos casos no hay adaptación, lo que hay es una relación transtextual en distintas modalidades, de acuerdo a cómo lo concibe Genette (1989). Por el contrario, el filme *El viaje hacia el mar* (Casanova, 2003) es un caso de adaptación cinematográfica del cuento homónimo de Morosoli y no solamente esto, sino que a través del análisis realizado se demuestra que el director, en colaboración con el guionista, construye un *palimpsesto morosoliano* en el que intervienen un conjunto de fragmentos extraídos de una multiplicidad de cuentos del escritor minuano. En cuanto a *Mal día para pescar* (Brechtner, 2009) también se trata de una adaptación cinematográfica cuyo énfasis está puesto en recrear la historia

con un mecanismo narrativo distinto al que propone Onetti en el relato de *Jacob y el otro* (1971 [1964]), es decir, no atendiendo a la diversidad de narradores del texto literario. Por último, el caso de *Miss Tacuarembó* (Sastre, 2010) es una adaptación cinematográfica de la novela homónima de Umpi (2004) que resulta fiel a la trama y a la estrategia narrativa de los saltos temporales para ir construyendo la historia. No obstante lo cual, Sastre aprovecha el medio audiovisual para sumar capas de referencias que vinculan transtextualmente a la película con una multiplicidad de obras y artistas. En el estudio de cada uno de los casos, emergieron transtextualidades que refieren a aspectos de la cultura local y de la cultura global, más allá de lo que cuenta cada historia enclavada en nuestra territorialidad. Con esto me refiero a que, si está claro que la musicalidad de Jaime Roos llevada a *El viaje hacia el mar* es un posicionamiento local, también está en juego que la película converge en el modelo del *road movie* norteamericano. Si *En la puta vida* hay una denuncia de una realidad particular, también es verdad que el tratamiento estético audiovisual conecta con el cine hegemónico internacional. O que en *Miss Tacuarembó* a primera vista está presente la idea de un cine hipermoderno, transtético y global pero que en sus detalles de yuxtaposición de elementos divergentes se encuentra una mirada crítica al mundo que enuncia, particularmente a los estados de fascinación de nosotros como sujetos de este lugar que sueñan con un país extranjero que nos brinde felicidad y éxito.

En segundo lugar, la tesis contribuye a revisar las preocupaciones de algunos cineastas que estaban produciendo obras en la primera década de este siglo. Las obras literarias a las que recurren son de distintos tiempos: los cincuenta con Morosoli, los sesenta con Onetti, los noventa con Urruzola y Trujillo y los dos mil con Umpi. Sin embargo, en el proceso de adaptación y en el uso de las múltiples transtextualidades se verifica un rasgo en común que se vincula con el deseo del marcharse. Por lo que puede trazarse una línea de interés, un emergente, en el foco que se hace sobre los textos literarios porque estas tramas de contextos temporales distintos tienen su conexión con aspectos de la realidad uruguaya de comienzos de milenio. En este sentido considero que, a pesar que las películas seleccionadas son solamente una muestra de un repertorio más amplio de filmes de la década estudiada, poseen un carácter representativo que está expresado en esa especie de necesidad de irse del lugar. Cabe agregar que en la tesis se menciona un listado mayor de películas de ese tiempo que tienen la misma impronta.

En tercer lugar, la tesis propone el comienzo de una línea de investigación sobre adaptaciones cinematográficas uruguayas teniendo a la transtextualidad y sus categorías (Genette,

1989) como unidad de análisis, lo que permite la posibilidad de ampliarse hacia atrás y hacia adelante en el tiempo, es decir, partir de la periodización del cine uruguayo (Lema Mosca, 2023) con la finalidad de estudiar casos de cada una de esas etapas.

En cuanto a los objetivos específicos, se utilizó como punto de partida a la tipología de adaptaciones elaborada por Sánchez Noriega (2000) mediado por el concepto de transtextualidad para el estudio de las convergencias y divergencias en el proceso de adaptación cinematográfica. En cada uno de los casos se estableció en qué grado se trataba de una adaptación y de qué tipo era.

Asimismo de la investigación surgieron una serie de transtextualidades de cada uno de los filmes que se apartaban de las obras literarias explicitadas en la adaptación, de las cuales algunas de ellas habían sido esbozadas en reseñas y artículos pero no profundizadas, mientras que otras no habían sido apreciadas hasta el momento. El estudio transtextual de las adaptaciones permitió complejizar la tarea de transposición de la obra literaria a la fílmica, estableciendo conexiones de distinta naturaleza (literaria, cinematográfica, musical, histórica).

Por otra parte, fuera de los objetivos establecidos al inicio de la investigación, me interesa subrayar, en cuanto a la utilización de la transtextualidad como unidad de análisis, que la tesis es una aproximación al asunto, por ende, incompleta, ya que considero que este estudio podría profundizarse y verse beneficiado si se realiza un abordaje completo de todo el aparato teórico genettiano en la aplicación del análisis fílmico de cada uno de los casos. Asimismo, la noción de transtextualidad implica un arqueología infinita en el rastreo de huellas que se van encontrando en el trayecto de raspado.

Por último, considero que el concepto de transtextualidad habilita a pensar en el estudio del cine uruguayo en general, más allá de los casos de adaptación cinematográfica, así como también en el estudio de las transtextualidades en otros campos del arte. En la breve historia del Uruguay, de poco más de doscientos años, los procesos de transculturación han estado marcados por la permeabilidad al ser un país embudo con los países vecinos, Argentina y Brasil, por la admiración de una visión eurocéntrica de la cultura gestada desde el inicio de la República y por el grado de imposición global del imperio estadounidense. De esta manera, encuentro que pueden surgir nuevos datos e informaciones para analizar sobre las formas de expresión artísticas de nuestro país y así profundizar en la comprensión del Uruguay transcultural.

Referencias

- Acevedo Kanopa, A. (7 de abril de 2016). Aldo Garay: “Salgo a la calle y cuando me interesa alguna cosa voy y me acerco”. *Programa Ibermedia. El espacio audiovisual Iberoamericano*.
- Acín, R. (2012). Miss Tacuarembó. *Cuadernos Hispanoamericanos* (núm. 740), 157-159. Biblioteca Virtual Cervantes. URI: <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc47505>
- Aharonián, C. [2007] (2010). *Músicas Populares del Uruguay*. Ediciones Tacuabé.
- Allen, W. (1972). *Play it again, Sam* [Película]. Estados Unidos: Paramount Pictures; Arthur P. Jacobs.
- Álvarez Pedrosian, E. (2011). Especialidades: antropología, arquitectura y comunicación. *IX Reunião de Antropologia do Mercosul*.
- Álvarez Pedrosian, E. y Blanco Latierro, M. V. (2013). Componer, habitar, subjetivar. Aportes para la etnografía del habitar. *Bifurcaciones* (núm. 15), 1-12.
- Álvarez Pedrosian, E. (2016). Las tramas socio-territoriales en las que habitamos: aportes para pensar la composición urbana en clave comunicacional. *Informatio*, 21 (2), 69-87. Facultad de Información y Comunicación.
- Álvarez Pedrosian, E. y Fagúndez D’Anello, D. (2019). Heterotopías fabriles: bahía portuaria, flujos transnacionales y espacios industriales en reconversión. *EURE*, 45 (núm. 135), 177-200.
- Álvez, S. (2023). El “palimpsesto ideológico” y la “yuxtaposición de sentidos” en la *Trilogía de la Revolución* y *El gato de Schrödinger* de Santiago Sanguinetti. Humor e interpretación transtextual [Tesis de Maestría, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, UDELAR]. <https://hdl.handle.net/20.500.12008/40745>
- Ameglio, C. (1995). *El hombre de Walter* [Película]. Uruguay: Salado Media.
- Appratto, R. (2014). *La ficcionalidad en el discurso literario y en el fílmico*. Yaugurú-Universidad Católica del Uruguay.
- Aronofsky, D. (2009). *The Wrestler* [Película]. Estados Unidos: Wild Bunch; Protozoa Pictures.
- Avary, R. (1993). *Killing Zoe* [Película]. Estados Unidos: Samuel Hadida; Quentin Tarantino; Lawrence Bender; Rebecca Boss.
- Baldomir, L. (9 de mayo de 2003). Siempre es bueno contar una historia. *El País*.

- Benedetti, M. (1991). Juan José Morosoli. Cronista de almas. *Mario Benedetti. Obras fundamentales. Literatura uruguaya Siglo XX. Segunda parte*. 109-128. Ediciones La República.
- Bergman, I. (1977). *El huevo de la serpiente* [Película]. Suecia: Dino De Laurentiis Corporation.
- Block de Behar, L. (1985). A manera de prólogo. *Revista Maldoror* (núm. 20), 15-30.
- Bolón, A. (2010). “Jacob y el otro” y el juego de las identidades. *Nuevo Texto Crítico*, 23 (46).
<http://dx.doi.org/10.1353/ntc.2010.0038>
- Brechner, Á. (Director). (2009). *Mal día para pescar* [Película]. Expresso Films / Telespan 2000 / Baobab Films.
- “Buen recibimiento para La espera” (2002). *La Red21*.
- Casanova, G. (1988). *Mamá era punk* [Película]. Uruguay: CEMA.
- Casanova, G. (Director). (2003). *El viaje hacia el mar* [Película]. Lavorágine Films / Welt Films.
- Casanova, G. (2017). *Otra historia del mundo* [Película]. Uruguay/ Argentina/ Brasil: Lavorágine Films.
- Cendrós, T. (22 de marzo de 2002). La uruguaya Beatriz Flores Silva denuncia las redes de trata de blancas. *El País* (España).
- Charlone, C. Y Fernández, E. (2007). *El baño del Papa* [Película]. Uruguay/Brasil/Francia: Laroux Cine; 02 Filmes; Chaya Films; Teleimage; Francisco Salomón; Hugo Kovenski.
- Chion, M. (2018). *La audiovisión: sonido e imagen en el cine*. La marca editora.
- Chion, M. (2019). *El sonido: oír, escuchar, observar*. La marca editora.
- Correa, J. (2006). El *road movie*: elementos para la definición de un género cinematográfico. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 2 (2), 270-301. Pontificia Universidad Javeriana.
- Cosse, R. (2008). Rupturas y diseños en la ficción uruguaya. *Revista de la Biblioteca Nacional*. Época 3, año 1 (núm. 1-2), 19-34. Ediciones de la Biblioteca.
- Curbelo, G. (2008). La historia de nunca comenzar. *Revista Dossier*. Año 2 (núm. 11) 20-30.
- Da Rosa, J. y Da Rosa, J. J. (1980). *Cuentos criollos del Uruguay* (Antología). Ediciones de la Plaza.
- Delgado Aparain, M. (1999). *Alivio de luto*. Editorial Alfaguara.
- Derrida, J. (1997). *La diseminación*. Editorial Fundamentos.
- Dominzain, S. et al. (2011). *Música y Audiovisuales en Ciudades de Fronteras*. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación.

- Doria, A. (1985). *Esperando la Carroza* [Película]. Argentina: Diana Frey; Alejandro Doria; Susy Suranyi.
- Dufuur, L. (2014). Cine uruguayo y su aspecto (in)visible. *Revista Toma Uno* (núm. 3), 49-58.
- Dufuur, L. (10 de mayo de 2021). El cine uruguayo: ese objeto difícil de explicar. *Pasaporte AUGM: Presentación de la Universidad de la República, Uruguay* [Archivo de video]. Youtube.
- Dussel, E. (2006). *Filosofía de la cultura y la liberación. Ensayos*. Universidad Autónoma de la Ciudad de México.
- Dussel, E. (2020). Siete hipótesis para un estética de la liberación. *Para una estética de la liberación decolonial* (ed. Téllez, E.). 17-54. Ediciones del Lirio.
- Eikhenbaum, B. (1998). Literatura y cine. *Los Formalistas rusos y el cine: la poética del filme* (comp. Albèra, F.). Editorial Paidós.
- Escobar, A. (2017). «Jacob y el otro»: a la luz del cine (Apolo). *Revista Catedral Tomada*, Vol 5 (núm. 9), 253-273. Facultad de Filosofía y Letras-UNAM.
- Featherstone, M. (2000). *Cultura de consumo y posmodernismo*. Amorrortu editores.
- Fernández, A. (2015). Dossier Aldo Garay. Filmografía reseñada. *Tercer Film*. 43-44. MEC.
- Fernández Pujol, D. (2013). *Rincón de Darwin* [Película]. Uruguay/ Portugal: Transparente Films; O com e a fúria.
- Ferré, P. (4 de mayo de 2001). La forma y la factura. *Brecha*, p. 27.
- Ferreira, Y. (2017). Rodó según Carlos Maggi: una lectura crítica desde el '45. *Revista [sic]* (19), 14-19. <https://doi.org/10.56719/sic.2017.19.163>
- Ferro, R. (1997). La fundación de la ciudad por la escritura. *Actas de las jornadas de homenaje a Juan Carlos Onetti* [27, 28 y 29 de abril de 1994]. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación- UDELAR.
- Flores Silva, B. (1993). *La historia casi verdadera de Pepita la Pistolera* [Película]. Uruguay: Esteban Schroeder & Asociados.
- Flores Silva, B. (2009). *Polvo nuestro que estás en los cielos* [Película]. Uruguay: BFS Producciones; Saga Film; Peacock, ICAIC; Lado Izquierdo.
- Foster, H. (Ed.) [1983] (2015). *La Posmodernidad*. Editorial Kairós.
- Foucault, M. (14 de marzo de 1967). (1984). “De los espacios otros” en Conferencia dictada en el Cercle des études architecturales. *Architecture, Mouvement, Continuité* (núm. 5).

- Flores Silva, B. (Directora). (2001). *En la puta vida* [Película]. BFS Producciones / Saga Film / Avalon Producciones / ICAIC.
- Garay, A. (Director). (2002). *La Espera* [Película]. Austero Producciones.
- García Canclini, N. (2006). El consumo cultural: una propuesta teórica. *El consumo cultural en América Latina* (coord. Sunkel, G.), 26-49.
- García Ocho, S. (2011). Algunas notas sobre la aplicación de la categoría de género cinematográfico a la Road Movie. *Liño. Revista Anual de Historia del Arte*, 15 (15), pp. 187-196. Universidad de Oviedo.
- García Schlee, A. (1991). *El día en que el Papa fue a Melo*. Ediciones de la Banda Oriental.
- Gea, A. (14 de abril de 2000). Cine uruguayo: En la puta vida. *Brecha*, 25.
- Genette, G. [1982] (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Editorial Taurus.
- Genette, G. (1989). *Figuras III*. Editorial Lumen.
- Gómez López, E. (2010). De la literatura al cine: aproximación a una teoría de la adaptación. *Cuadernos de Filología Alemana*. Anejo II, 245-255. Universidad de Zaragoza.
- Guattari, F. (1996). *Caosmosis*. Ediciones Manantial.
- Gutiérrez Carbajo, F. (2016). *Literatura y cine*. Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- Hopper, D. (1969). *Easy Rider* [Película]. Estados Unidos: Raybert Productions; Pando Company Inc.
- Jameson, F. [1983] (2015). Posmodernismo y sociedad de consumo. *La Posmodernidad* (Ed. Foster, H.), 165-186. Editorial Kairós.
- Jauss, H. R. [1979] (1989). La Ifigenia de Goethe y la de Racine. *Estética de la recepción* (ed. Warning, R.), 217-250. Editorial Visor.
- Jousse, T. (2005). Los asesinos de la imagen. *Teoría y crítica de cine: avatares de una cinefilia* (comp. de Baecque, A.), 148-154. Editorial Paidós.
- Jullier, L. (2006). *¿Qué es una buena película?*. Editorial Paidós.
- Jullier, L. y Leveratto, J. M. (2012). *Cinéfilos y cinefilia*. La marca editora.
- Kaiser-Lenoir, E. C. (1978). La particularidad de lo cómico en el Grotesco Criollo. *Latin American Theatre Review*, pp. 21-32.
- Klahn, N. (1980). La problemática del género “novela corta” en Onetti. *Texto Crítico*, 6 (18-19), 204-214. <http://148.226.12.104/handle/123456789/6955>
- Konisberg, I. (2004). *Diccionario Técnico Akal de Cine*. Ediciones Akal.

- “La dependencia y los miedos de unos vecinos” (2002). *Diario del Festival*, 12.
- Lapasta, B. (1 de agosto de 2022). Salir de las sombras: empresas que surgieron y resurgieron de la crisis. *El Observador*.
- Lema Mosca, Á. (2018). Los nacimientos del cine uruguayo de ficción. *III Jornadas de Estudios Artísticos, Literarios y de la Cultura*, 1-8. Universidad Autónoma de Madrid.
- Lema Mosca, Á. (2019). El (nuevo) cine en Uruguay: la coproducción. *Archivos de la Filmoteca*, 77, 111-124. Recuperado: www.archivosdelafilmoteca.com/index.php/archivos/article/view/664
- Lema Mosca, Á. (2020). *Los nacimientos del cine uruguayo de ficción* [Tesis de doctorado]. // repositorio.uam.es/bitstream/handle/10486/693624/lema_mosca_alvaro.pdf?sequence=1
- Lema Mosca, Á. (2023). *Los nacimientos del cine uruguayo. Una historia completa*. Sujetos editores.
- Levrero, M. (2019). Nuestro iglú en el Ártico. *Cuentos completos*. Penguin Random House.
- Linacero, D. (2017). *Canciones al viento: la arquitectura en la poética de La Trampa 1991-2008*. Edición independiente.
- Lipovetsky, G. [1983] (2009). La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo. Editorial Anagrama.
- Lipovetsky, G. y Serroy, J. [2007] (2009). La pantalla global. Cultura mediática y cine en la era hipermoderna. Editorial Anagrama.
- Lipovetsky, G y Serroy, J. [2013] (2016). La estetización del mundo. Vivir en la época del capitalismo artístico. Editorial Anagrama.
- Lipovetsky, G. [2015] (2016). *De la ligereza. Hacia una civilización de lo ligero*. Editorial Anagrama.
- Martínez Carril, M. (1978). El cine nacional, sus frustraciones, proyectos, y cómo obtener soluciones. *Cinemateca revista* (núm. 12). Cinemateca.
- Martínez Carril, M. y Zapiola, G. (2002). Apuntes críticos para una historia del cine uruguayo. *La Historia no oficial del cine uruguayo (1892-2002)*. Recuperado: www.gesta.ei.udelar.edu.uy/wp-content/uploads/2021/12/0.-Martínez-Carril-M.-y-Zapiolla-G.-2002-La-historia-no-oficial-del-cine-uruguayo.pdf
- Martínez González, V. H. (2015). El humanismo radical de Juan Carlos Onetti. *Revista El Colegio de San Luis*. Año V (núm. 9), 160-179.

- Mazierska, E. y Rascaroli, L. (2006). *Crossing New Europe: Postmodern Travel and The European Road Movie*. Wallflower.
- Mazziotti, N. (2006). *Telenovela: industria y prácticas sociales*. Grupo Editorial Norma.
- McLuhan, M. (1969). *El medio es el masaje*. Editorial Paidós.
- Morin, E. [1956] (2001). *El cine o el hombre imaginario*. Editorial Paidós.
- Morosoli, J. J. (1971). *Cuentos escogidos*. Ediciones de la Banda Oriental.
- Morosoli, J. J. (2003). *Tierra y Tiempo. El viaje hacia el mar*. Obras de Juan José Morosoli, Tomo IV. Ediciones de la Banda Oriental.
- Morosoli, J. J. (2012). *El viaje hacia el mar y otros cuentos*. Biblioteca Básica de Literatura Uruguay, Ediciones de la Banda Oriental.
- Mota, D. (28 de octubre de 2001). «Linda mulher» perde a maquiagem. *Folha de S. Paulo*. Recuperado: [//ibermediadigital.com/ibermedia-television/linda-mulher-perde-a-maquiagem/](http://ibermediadigital.com/ibermedia-television/linda-mulher-perde-a-maquiagem/)
- Onetti, J. C. [1964] (1971). Jacob y el otro. *Jacob y el otro. Un sueño realizado y otros cuentos*. Ediciones de la Banda Oriental.
- Onetti, J. C. (2009). *Historietas. J. C. Onetti*. MEC, Centro Cultural España.
- Oreiro, N. (2002). *Turmalina* [Disco]. BMG.
- Papa, F. (2022). Algunas notas sobre lo camp y una expresión uruguaya, el filme *Miss Tacuarembó* (2010) [Tesis de grado]. Facultad de Información y Comunicación.
- Pellegrino, C. (Dir.) (1985). El texto según Gérard Genette. Revista *Maldoror* (núm. 20).
- Pellegrino, A. y Vigorito, A. (2005). La emigración uruguaya durante la crisis de 2002. Serie Documentos de Trabajo. Instituto de Economía. Recuperado: http://www.anep.edu.uy/historia/clases/clase20/cuadros/14_Pellegrino-Vigorito_Emigra.pdf
- Pellegrino, A. y Koolhaas, M. (2008). Migración internacional: los hogares de los emigrantes. *Demografía de una sociedad en transición* (coord. Varela Petito. C.), 115-143. Ediciones Trilce.
- Penn, A. (1967). *Bonnie and Clyde* [Película]. Estados Unidos: Warner Bros; Seven Arts.
- Peña-Ardid, C. [1992] (2009). *Literatura y cine*. Ediciones Cátedra.
- Peñagaricano, J. y Abdala, P. (2021). *Mateína* [Película]. Uruguay/ Argentina: Technical Specs.
- Pérez Manukian, V. (2024). Notas para una estética de la crueldad: género y violencia en la literatura de la posdictadura uruguaya. *Revista Encuentros Latinoamericanos*. Vol. VIII (núm. 1), 271-284.

- Pérez Villareal, L. (2001). *Cine y Literatura. Entre la realidad y la imaginación*. Ediciones Abya-Yala.
- Propp, V. (2007). *Morfología del cuento*. Editorial Akal.
- Quezada Figueroa, A. (2017). Notas para un Cinema Liberación. *Filosofía de la Liberación: aportes para pensar a partir de la descolonialidad* (comp. Roda, F. y Heredia, N.). 219-230. Ed. Universidad Nacional de Jujuy.
- Radakovich, R. (2014). El gusto revisitado: distinción, hibridez y omnivoridad en el cono sur Latinoamericano. *Revista Diálogos Possíveis*, año 13 (núm. 2) 187-205.
- Radakovich, R. (Coord.) (2014). *Industrias creativas innovadoras. El cine nacional de la década*. PRODIC-CSIC/FIC-UDELAR/ICAU-MEC.
- Raimondo, M. (2010). *Una historia del cine en Uruguay. Memorias compartidas*. Editorial Planeta.
- Rajewsky, I. O. (2020). Intermedialidad, intertextualidad y remediación: Una perspectiva literaria sobre la intermedialidad. *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*. Año 6 (núm. 6), 432-461. <http://148.226.12.104/handle/123456789/6955>
- Rama, A. (1989). *Transculturación narrativa en América Latina*. Fundación Angel Rama-Arca editorial.
- Raviolo, H. (1971). La narrativa de Juan José Morosoli. *Cuentos escogidos*, 7-30.
- Raviolo, H. (2001). Prólogo. *El fuego y otros cuentos*. Ediciones de la Banda Oriental.
- Raviolo, H. [1982] (2003). Prólogo. *Tierra y Tiempo. El viaje hacia el mar*. Obras de Juan José Morosoli, Tomo IV. Ediciones de la Banda Oriental.
- Rodríguez, Á. (1998). *La dimensión sonora del lenguaje audiovisual*. Editorial Paidós.
- Rodríguez Mansilla, F. (2018). Luchadores patéticos: perspectivismo en «Fénix» de J. R. Ribeyro y «Jacob y el otro» de J. C. Onetti. *Madurez de la joven poesía mexicana* (coord. Higashi, A. y Ballesterías, I.). *América sin Nombre* (núm. 23), 243-254. Recuperado: [//rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/84329/1/ASN_23_21.pdf](http://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/84329/1/ASN_23_21.pdf) DOI 10.14198/AMESN.2018.23.20
- Rodríguez Riva, L. (2016). Miss Tacuarembó (Martín Sastre, 2010): pensamiento barroco para cuestionar la sociedad que nos crió. *Chasqui. Revista Latinoamericana de Comunicación* (núm. 133), pp. 265-281.
- Rodríguez, R. (2006). La reconstrucción simbólica de la identidad. En la puta vida. *Escena. Revista de las artes*. 58 (núm. 1) 21-32. Universidad de Costa Rica.

- Roos, J. (1991). *Estamos Rodeados* [Disco]. Orfeo.
- Roos, J. (1986). *7 y 3* [Disco]. Orfeo.
- Roos, J. (1987). *Sur* [Disco]. Orfeo.
- Roos, J. (2006). Te quería decir [Canción]. En *Fuera de ambiente*. Koala récords.
- Ruffinelli (2015). Para verte mejor. *El Nuevo cine uruguayo y todo lo anterior*. Editorial Trilce.
- Russo, J. P. (2010). Crítica de “Miss Tacuarembó”: Natalia, siempre Natalia. *Escribiendocine*. Recuperado: <https://www.escribiendocine.com/noticias/2010/07/13/615-miss-tacuarembó>
- Saad, G. [1965] (1971). Prólogo. *Jacob y el otro. Un sueño realizado y otros cuentos*. Ediciones de la Banda Oriental.
- Saer, J. J. (2012). Onetti y la novela breve [Archivo PDF]. XV-XX.
- Sánchez Noriega, J. L. (2000). De la literatura al cine. Texto y análisis de la adaptación. Editorial Paidós.
- Sarser M. y Mata M. (2004). *Cómo se hizo El viaje hacia el mar* [Película]. Uruguay: TV Ciudad.
- Sastre, M. (Director). (2010). *Miss Tacuarembó* [Película]. Oriental Films Royal Cinema Group / LACSA / Cool Shot Films / Red Cam.
- Sastre, M. (2020). *Nasha Natasha* [Película]. Uruguay: OS Films; Infinity Hill.
- Sorlin, P. (2010). *Estéticas del audiovisual*. La marca editora.
- Sosa, G. (2023). Se reeditó “Ojos de caballo” de Henry Trujillo, título imprescindible en la literatura uruguaya. *Búsqueda*, párr. 1.
- Stone, O. (1994). *Natural Born Killers* [Película]. Estados Unidos: Regency Enterprises; New Regency Productions; Alcor Films; Ixtlan Productions; JD Productions.
- Souriau, E. (1986). *La correspondencia de las artes*. Fondo de cultura económica.
- Tani, R. y Núñez, M. G. (2002). Una teoría de la narración en Morosoli. *Actas de las jornadas Narrativa rural en la región (entre los años veinte y cincuenta). Homenaje a Juan José Morosoli en el centenario de su nacimiento* (ed. Sylvia Lago), 47-54. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación-UDELAR.
- Tarantino, Q. (1994). *Pulp Fiction* [Película]. Estados Unidos: A Band Apart; Jersey Films.
- Taylor, S. J. y Bogdan, R. (1987). *Introducción a los métodos cualitativos de investigación. La búsqueda de significados*. Editorial Paidós.
- Torreiro, M. (29 de marzo de 2002). Un sucio cuento de hadas. *El País*. Recuperado: ibermediadigital.com/ibermedia-television/un-sucio-cuento-de-hadas/
- Trujillo, H. (1993). *Torquator*. Ediciones de la Banda Oriental.

- Trujillo, H. (2001). *El fuego y otros cuentos*. Ediciones de la Banda Oriental.
- Umpi, D. [2004] (2010). *Miss Tacuarembó*. Editorial Planeta.
- Urruzola, M. (1992). *El huevo de la serpiente. Tráfico de mujeres Montevideo-Milán: ¿El nacimiento de una mafia?*. Ediciones de la pluma.
- Urruzola, M. (4 de mayo de 2001). A un semejante. *Brecha*.
- Urruzola, M. (2015). *El Silencio*. Editorial Planeta.
- Urruzola, M. (2022). *La hora del lobo*. Editorial Planeta.
- Uruguay Film Commision & Promotion Office [2010] (2012). *Ficción 1985-2012*. ICAU.
- Villareal, H. (2009). Simulacro, catarsis y espectáculo mediático en la lucha libre. *Razón y palabra*, (núm. 69), 1-11. Universidad de los Hemisferios
- Woolf, V. (1926). The Cinema. Recuperado: <https://modvisart.blogspot.com/2006/04/virginia-woolf-cinema-1926.htm>