

La narración perturbadora en literatura y cine: "Graffiti" y Furia, "Circe" y Circe. *Perturbatory narration in literature and film: "Graffiti" y Furia, "Circe" and Circe*

Sabine Schlickers

(pág 25 - pág 32)

Esta contribución presenta un nuevo concepto narratológico transmedial, llamado 'narración perturbadora', que combina recursos de la estrategia narrativa engañosa, paradójica y/o enigmatizante. El funcionamiento de este principio combinatorio se ilustra con los análisis de los cuentos "Graffiti" y "Circe" de Julio Cortázar y de sus adaptaciones fílmicas *Furia* y *Circe*.

Palabras clave: narratología, perturbación, adaptación, dictadura

This study presents a new narratological transmedial concept called 'perturbatory narration', which combines devices of the narrative strategies of deception, paradox, and empuzzlement. The functioning of this interplay is demonstrated by the analysis of the stories "Graffiti" and "Circe" by Julio Cortázar and their filmic adaptations *Furia* and *Circe*.

Keywords: narratology, perturbation, adaptation, dictatorship

Sabine Schlickers, Universidad de Bremen, catedrática de literaturas iberorrománicas, es autora de un estudio narratológico-comparativo sobre adaptaciones cinematográficas (*Verfilmtes Erzählen...*, 1997), una monografía sobre la novela naturalista hispanoamericana (*El lado oscuro de la modernización...*, 2003), otra sobre la literatura gauchesca rioplatense y brasileña (*Que yo también soy poeta...*, 2007) y una sobre la apropiación de la Conquista en crónicas, literatura y cine (*La conquista imaginaria...*, 2015). Es coeditora de estudios sobre la novela picaresca, la auto(r)ficción, la Reinención de Latinoamérica y Estéticas de autenticidad. Su más reciente publicación es la monografía *La narración perturbadora: un nuevo concepto narratológico transmedial*, Madrid: Iberoamericana, 2017. E-mail: Sabine.Schlickers@gmx.de; <http://www.fb10.uni-bremen.de/lehrpersonal/schlickers.aspx>

Este artículo fue referenciado por la Univ. de Lille el 02/05/17 y por la Univ. de Viena el 06/04/17.

1. INTRODUCCIÓN

Muchos textos ficcionales modernos que producen efectos desconcertantes y desorientan al lector o espectador transgreden reglas del sistema narrativo vigente. De ahí que sea preciso elaborar nuevos conceptos narratológicos para poder describir, categorizar y analizar estas estructuras innovativas en la literatura y en el cine. De ahí que desarrolle un nuevo concepto narratológico y principio narrativo transmedial que llamo *narración perturbadora*¹ con el cual me refiero a estrategias narrativas complejas y lúdicas que producen intencionalmente efectos desconcertantes como la sorpresa, la confusión, la duda o el desengaño. Estos efectos interrumpen o suspenden la inmersión en el acto de la recepción, pero generan al mismo tiempo nuevas experiencias de inmersión. Los análisis narratológicos de los cuentos “Graffiti” y “Circe” de Julio Cortázar, y de sus adaptaciones fílmicas *Furia*, de Alexandre Aja, y *Circe*, de Manuel Antín, que presento en esta contribución, se basan en este nuevo concepto de la narración perturbadora, que consta de una interacción de varias técnicas narrativas lúdicas que producen efectos irritantes y extraños. Básicamente distingo tres estrategias narrativas con distintos recursos:

| NARRACIÓN PERTURBADORA | | |
|---|---|--|
| La estrategia engañosa | La estrategia paradójica | La estrategia enigmatizante |
| narración no fiable: giro | metalepsis | indeterminación y/o ambigüedad (temporal o permanente) con respecto a: realidad, espacio, temporalidad, causalidad |
| pistas falsas Mentiras | pseudodiégesis | recursos de omisión |
| paralipsis Paralepsis | meta-morfosis | modo fantástico |
| focalización falsa ocularización falsa auricularización falsa | bucle infinito bucle extraño cintas de Möbius <i>mise en abyme aporétique mise en abyme à l'infini</i> | |

1) Los recursos de la *estrategia engañosa* abarcan la narración no fiable, en concreto pistas falsas, técnicas de disimulo, una falsa focalización u ocularización, etc. Estas técnicas narrativas llevan al lector/espectador implícito al reconocimiento del engaño mediante un giro inesperado que lo induce frecuentemente a una lectura recursiva necesaria para corregir las hipótesis acerca del funcionamiento del mundo ficcional y la construcción de la trama.

2) *Paradojas* constituyen, en cambio, contradicciones indisolubles. Aparte de esta significación lógica quisiera subrayar la segunda significación de la *para*-doja en el sentido de “contrario a la *doxa*”, o sea, se trata de recursos intraficcionales que transgreden o anulan normas y reglas poetológicas y producen con ello efectos extraños, perturbadores. De los

recursos paradójicos destacan en lo sucesivo solo la metalepsis, la transgresión de un orden ontológico, espacial o temporal, que sería una metalepsis del enunciado, o la transgresión discursiva de una situación comunicativa, que sería una metalepsis de la enunciación (Schlickers 2005). Ambas formas de metalepsis pueden combinarse y se modelan tanto verticalmente, de un nivel narrativo a otro, como horizontal o lateralmente en el mismo nivel narrativo. Todos los recursos paradójicos producen contradicciones irresolubles para las que el lector/espectador implícito no puede encontrar una solución verosímil y coherente.

3) Los *recursos enigmatizantes* producen ambigüedad o indeterminación de tipo temporal o permanente, recurriendo al modo fantástico, que establece dos sistemas de realidad incompatibles o que introduce un elemento físicamente imposible, inexplicable, no compatible con la realidad (ficcional). Otras formas enigmatizantes corresponden a ciertos tipos de focalización². Los recursos enigmatizantes se manifiestan en omisiones, en estructuras espaciales y/o temporales desorientadoras o en técnicas estilísticas excesivas si sirven para impedir la reconstrucción inequívoca del mundo narrado.

Para ser una narración perturbadora, deben combinarse por lo menos dos de estos recursos narrativos lúdicos provenientes de las distintas estrategias narrativas en un texto literario o fílmico. Si se usaran nada más que recursos de uno de los tres pilares de la narración perturbadora, se trataría 'solamente' de una narración no fiable, paradójica, fantástica o ambigua, y el atributo de lo perturbador carecería de valor heurístico. El principio combinatorio de la narración perturbadora hace posible clasificar recursos mutuamente exclusivos o recursos que no pertenecen a una sola estrategia narrativa. Cada uno de los recursos de cada estrategia puede, entonces, combinarse: recursos engañosos con recursos paradójicos, recursos engañosos con recursos enigmatizantes, recursos enigmatizantes con recursos paradójicos o recursos engañosos con recursos paradójicos y con recursos enigmatizantes. Una focalización falsa (recurso engañoso) se vincula con un recurso paradójico, por ejemplo, si el punto final de inflexión remite hacia el principio y el texto se autoincluye paradójicamente a sí mismo (*mise en abyme* aporética). La metalepsis (recurso paradójico) produce muchas veces efectos fantásticos (recurso enigmatizante), y en ello reside posiblemente la razón por la que muchos estudios aluden a ciertos textos paradójicos, especialmente meta-lépticos, como textos fantásticos. La dinámica combinatoria de la narración perturbadora puede visualizarse de este modo:



2. "GRAFFITI" (1980), DE JULIO CORTÁZAR

En lo siguiente se ilustra este principio narrativo, primero por medio del relato "Graffiti" (en: *Queremos tanto a Glenda*, 1980) de Julio Cortázar y de su adaptación fílmica *Furia* (1999) de Alexandre Aja. "Graffiti" trata de la historia de un hombre y de una mujer que pintan graffitis en una ciudad en la que hay toques de queda y en donde está prohibido hacer pintadas, incluso si no llevan ningún mensaje político. Los dos no se conocen, pero se comunican a través de sus graffitis. La situación narrativa es poco común: un narrador hetero-extradiegético anónimo cuenta en focalización interna y retrospectiva en segunda persona la historia del pintor a este mismo, o sea, el narrario extradiegético resulta ser el pintor intradieético de graffitis.

Una sola vez el hombre escribió una frase: "A mí también me duele", que "no duró dos horas" (397), porque la misma policía la hizo desaparecer. Después de cierto tiempo, el hombre asiste por casualidad a la captura de la mujer, que ha sido brutalmente secuestrada en plena noche. Un mes después, el hombre no logra permanecer más en casa y sale otra vez para pintar, dejando una suerte de declaración de amor que es a la vez un acto de liberación que hace pensar en "El Grito" de Munch: "Llenas las maderas con un grito verde, una roja llamarada de reconocimiento y de amor, envolviste tu dibujo con un óvalo que era también tu boca y la suya y la esperanza" (399). En la noche siguiente, el hombre descubre su respuesta. Ella añadió a su dibujo un "óvalo naranja y [...] manchas violeta de donde parecía saltar una cara tumefacta, un ojo colgando, una boca aplastada a puñetazos" (400). El hecho de que una mujer "desaparecida" logre salir de la cárcel para pintar clandestinamente un dibujo en el que se autorretrata como torturada es absolutamente enigmático y tiñe el cuento de un halo fantástico (recurso enigmatizante). Incluso, ella misma da la respuesta, que resulta ser incluso más misteriosa:

viste [...] una boca aplastada a puñetazos. Ya sé, ya sé, ¿pero qué otra cosa hubiera podido dibujarte? ¿Qué mensaje hubiera tenido sentido ahora? De alguna manera tenía que decirte adiós, [...] algo tenía que dejarte antes de volverme a mi refugio donde ya no había ningún espejo, [...], recordando tantas cosas y a veces, así como había imaginado tu vida, imaginando que hacías otros dibujos [...] (400).

Meyer-Minnemann (2005: 144s.) explica:

L'intervention du personnage raconté, c'est-à-dire à dire la femme, dans le discours racontant fait supposer qu'il était à l'écoute (mais comment?) de la narration et qu'il intervenait après une réflexion du narrataire. Cette réflexion ne figure pas dans le récit, mais elle doit précéder logiquement l'intervention métaaléptique du personnage de la femme.

No veo la necesidad de suponer que la mujer había respondido a una reflexión del narrario que no aparece en el texto. La súbita intromisión de la voz narrativa de la mujer es una metalepsis vertical de la enunciación (recurso paradójico): el personaje narrado parece efectivamente haber escuchado el relato del narrador extradiegético e interviene súbitamente en discurso directo libre en su narración (a partir de "Ya sé, ya sé [...]"). Logró liberarse por poco tiempo de su "refugio" oscuro, sin espejo —metáfora de su estado de ago-

nía— para darle ánimos al hombre, para que continuara saliendo en las noches para hacer dibujos, que son una forma de resistencia al sistema represivo en el que viven.

No obstante, hay que tener en cuenta que la historia ofrece también otra posibilidad de interpretación, llevada a cabo por Kacandes (1994: 338s.). Según esta crítica, no habría dos instancias narrativas, sino una que sería la mujer que cuenta desde el principio, hablando de sí misma en tercera persona para cambiar finalmente a la primera persona y con ello al uso correcto de los pronombres personales³. Entonces no habría metalepsis, sino una narración no fiable a nivel de la enunciación (recurso engañoso). Lo que habla en favor de esta interpretación es la oración “así como había imaginado tu vida” (400), lo que podría entenderse como confirmación de que la mujer le había contado al pintor, que es su narratario, la historia tal como ella se lo había imaginado (*mise en abyme* aporística). Ambas interpretaciones son posibles e intencionadas, aunque mutuamente excluyentes, por lo que el cuento es ambiguo (enigmatizante), paradójico y fantástico. El efecto perturbador se intensifica por el horrible contenido.

II. *FURIA* (1999), DE ALEXANDRE AJA



Fig. 1: *Furia* (1999) de Alexandre Aja

La adaptación cinematográfica de Alexandre Aja, que salió en 1999 bajo el título *Furia*, es una distopía dramatizada del relato “Graffiti” de Cortázar. Trata de la historia de amor entre Théo, un joven pintor, y Elia, una misteriosa pintora, que protestan con sus graffitis contra el régimen represivo en un país post-apocalíptico (que se parece mucho a Marruecos) en el que reina el miedo y el terror gubernamental. Al contrario del relato de Cortázar, que se menciona explícitamente en los créditos finales, destaca aquí un “final twist” (estrategia engañosa). El espectador implícito descubre al final que Elia es una agente de la resistencia que tuvo la misión de matar al hermano de Théo, Laurence, porque éste forma parte del sistema represivo. Cuando Théo se entera de ello, lo mata; luego sale en búsqueda de Elia, que ha desaparecido — fue secuestrada por los hombres de Laurence y torturada por él. No obstante,

Théo encuentra al final, al igual que en “Graffiti”, un último dibujo de ella, puesto sobre el suyo, que mira largamente (ocularización interna). Mientras que el espectador lo ve cómo mira con cara de incrédulo el dibujo (ocularización cero), se escucha desde el “off” la voz de Elia (auricularización interna de Théo): “¿Qué más podía dibujar?”, repitiendo las mismas palabras como la pintora al final del cuento de Cortázar. De ahí que la película concrete la metalepsis ascendente de enunciación⁴. Pero cuando Elia dice que en su agonía está “recordando tantas cosas” (1:30), un corte reproduce un *flashback* en focalización y ocularización interna de Théo que muestra a Elia mirándolo en el entierro de su abuela, mientras que sigue contando desde el “off”: “y, al igual que imaginé tu vida, te imaginé salir de noche a dibujar”; un nuevo corte vuelve a Théo mirando todavía el dibujo. Debido a este cruce de miradas no está claro quién imagina a quién, si la voz de Elia transmite tan solo los pensamientos de Théo o si se trata efectivamente de una metalepsis. Esta indeterminación (recurso enigmático) pluraliza el potencial de sentidos, por lo que *Furia* no puede considerarse como narración no fiable que termina, según nuestra modelización, con una solución de la que la adaptación de Aja carece, justamente. Trabaja, no obstante, con recursos engañosos, entre los que cuenta la falsa focalización con respecto al padre de Théo, que sabía todo el tiempo que su hijo Laurence es un torturador. Otro recurso engañoso es auditivo: destaca una instancia narrativa acústica no fiable que reproduce continuamente los sonidos distorsionados que se parecen a unos extraterrestres, hasta que se descodifican al final como emisión del régimen opresivo. La instancia narrativa visual recurre asimismo a un recurso engañoso y enigmatizante: cuando Théo vuelve a su casa, la “cámara” muestra una escalera vacía (00:45:28) en la que se concretiza paulatinamente la imagen de Elia (00:45:33), aparición enigmática preparada acústicamente por el leitmotiv musical romántico.

Furia resulta ser una concretización fílmica lograda que constituye asimismo una narración perturbadora que recurre a recursos paradójicos, enigmatizantes y engañosos, al igual que su hipotexto “Graffiti”.

III. “CIRCE” (1951), DE JULIO CORTÁZAR, Y *CIRCE* (1964), DE MANUEL ANTÍN

En el cuento “Circe” de Cortázar, que salió en 1951 en *Bestiario*, se combinan rasgos de la narración no fiable con rasgos enigmatizantes: trata de una joven mujer, Delia Mañara, “que había matado a sus dos novios” (144), como resume el narrador homo-extradiegético la opinión del barrio de clase media porteña. Este vecino, que tenía en aquel entonces, 1923, doce años, cuenta mayoritariamente en focalización cero, pero admite ciertas lagunas de memoria (paralipsis) que contradicen esta perspectiva y lo convierten en un narrador no fiable. Finalmente, empero, no logra aclarar si Delia posee fuerzas sobrenaturales como la Circe de la *Odisea*: por un lado, los animales persiguen a Delia, y el narrador asocia esta enumeración ya de por sí asociativa con las dos muertes de sus novios: de Rolo, que tuvo un síncope, y de Héctor, quien se suicidó, tirándose al río (145). Por otro lado, el final con el bombón fabricado por ella, en el que Mario descubre una cucaracha triturada, hace pensar que los dos novios murieron de asco y de horror, que eran hombres débiles y que tan solo Mario, el novio actual, logra imponerse, apretándole fuertemente el cuello a Delia para que cese de llorar (154).

Manuel Antín adaptó este relato al cine con la ayuda del propio Cortázar como co-guionista, pero el escritor nunca logró ver el producto final (ver López Petzoldt 2014: 184ss.). Al igual que *La Cifra impar* (1962, una adaptación de "Cartas de Mamá"), la primera película de la trilogía cortazariana de Antín, *Circe* (1964), se caracteriza por el "montaje discursivo", como Amiel (2005) conceptualiza el *collage* intelectual de Eisenstein. Consta de un inteligible principio de concatenación y puede considerarse como equivalente filmico del estilo a veces asociativo del cuento —con la diferencia de que adquiere aquí más importancia, puesto que convierte la película en un texto experimental, vanguardista y tiñe, al igual que lo hacen los *flashbacks*, la puesta en escena peculiar⁵ y las metalepsis acústicas y visuales, de una atmósfera agobiante y onírica—. A la vez, el montaje discursivo produce una silepsis, por ejemplo, cuando se presentan sucesivamente tres encuentros similares entre Delia y sus novios (1.06:40-1.07:19):



Fig. 2 a-c *Circe* (1964) de Manuel Antín

Las tres tomas con puestas en escena muy similares, transmitidas como focalización interna de Delia, revelan el acecho posesivo y la intercambialidad de los hombres. Esta fusión de los amantes se destaca otra vez en el final (1.11:28-1.11:50), cuando "el montaje discursivo intercala en la narración imágenes como relámpagos que asocian a [...] Mario con Rolo y Héctor" (López Petzoldt 2014: 206) en el momento de morir, y termina con la misma toma de Delia que inició la película, otorgándole una estructura circular. López Petzoldt no menciona, curiosamente, la escena clave anterior, que ofrece otra metalepsis acústica, combinada con una metalepsis espacio-temporal: la secuencia (1.09:00-1.11:28) está encuadrada por el sonido estridente de un teléfono que suena. Mario y Delia se encuentran por última vez; ella le ofrece de un modo seductor un bombón hecho por ella misma. Mario sospecha algo, y pregunta: "¿De qué es este bombón, Delia?", sin recibir respuesta. El teléfono suena cada vez más estridentemente, la cámara enfoca una lámpara en contrapicado (1.11:05), un corte muestra a Mario, quien contesta el teléfono y habla con Raquel. Esto significa que se ha producido un salto espacial y temporal, puesto que la acción se ha trasladado sin interrupción de la casa de Delia a la casa de Mario y el teléfono de la casa de Mario se escuchaba paradójicamente en casa de Delia. Estos recursos paradójicos le otorgan al filme un final enigmático sin solución —no queda claro si Delia tiene la culpa de la muerte de sus dos antiguos novios—, con lo que se concretiza adecuadamente el final del cuento sin mostrar imágenes horribles de gatos maltratados ni de cucarachas trituradas.

NOTAS

¹ El concepto y sus recursos particulares se explica e ilustra con mucho más detalle en la monografía *La narración perturbadora: un nuevo concepto narratológico transmedial*, que edité recientemente con la colaboración de Vera Toro en Iberoamericana/Vervuert (2017).

² En el tipo indeterminable no se puede distinguir entre sueño/imaginación y realidad/recuerdo (ver Orth 2013: 240); en la focalización interna múltiple pueden surgir versiones contradictorias con respecto a un evento singular.

³ La misma posibilidad surge en el cuento „Reunión en un círculo rojo“ de Cortázar. Standish (2001: 143s.) añade a esta hipótesis la poca convincente “possibility that the T is the author (a self-reflexive reading), or indeed that it represents the manipulative powers of authority (an ‘enhanced’ political reading)”.

⁴ En otra adaptación fílmica, en el cortometraje geórgico *Graffiti* (2006) de Vano Burdulli, que impresiona por su puesta en escena del sistema represivo, no hay ni metalepsis ni narración no fiable o fantástica, con lo que se subraya la intención política: cuando el pintor descubre al final el graffiti de la mujer, ella lo observa tranquilamente desde un techo. Hay que suponer, simplemente, que fue liberada del encarcelamiento.

⁵ López Petzoldt (2014: 193) destaca, por ejemplo, que “los personajes entran y salen constantemente del encuadre y la cámara los persigue a cada paso, incapaz de prever sus salidas”. Podría añadirse que a veces se repiten movimientos, que los personajes se mueven por lo general de un modo artificial, que se les filman reflejados en espejos o detrás de barrotes.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Amiel, Vincent (2005) *Esthétique du montage*. Paris: Colin.
- Kacandes, Irene (1994) “Narrative Apostrophe: Reading, Rhetoric, Resistance in Michel Butor’s *La modification* and Julio Cortázar’s ‘Graffiti’”, *Style* (28)3, Fall, 329-349.
- López Petzoldt, Bruno (2014) *Los relatos de Julio Cortázar en el cine de ficción (1962-2009)*. Madrid: Iberoamericana.
- Meyer-Minnemann, Klaus (2005) “Un procédé narratif qui « produit un effet de bizarrerie »: la métalepse littéraire” en John Pier/Jean-Marie Schaeffer (eds.): *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation*. Paris: Éditions de l’École des Hautes Études en Sciences Sociales, 133-150.
- Orth, Dominik (2013) *Narrative Wirklichkeiten. Eine Typologie pluraler Realitäten in Literatur und Film*. Marburg: Schüren.
- Schlickers, Sabine (2005) “Inversions, transgressions, paradoxes et bizarreries: la métalepse dans les littératures espagnole et française” en John Pier/Jean-Marie Schaeffer (eds.): *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation*, Paris: Éditions de l’École des Hautes Études en Sciences Sociales, 151-166.
- Standish, Peter (2001) *Understanding Julio Cortázar*. Columbia: University of South Carolina Press.

PELÍCULAS Y TEXTOS LITERARIOS

- Circe (1964), dir.: Manuel Antín.
- Cortázar, Julio (1951) “Circe”, en *Cuentos completos*, vol. 1, Madrid: Alfaguara, pp. 144-154
— (1994) “Graffiti”, en *Cuentos completos*, vol. 2, Madrid: Alfaguara, pp. 397-400.
- Furia* (1999), dir.: Alexandre Aja.
- Graffiti* (2006), dir.: Vano Burdulli.