TESIS
L 2001
B3

UNIVERSIDAD CATÓLICA ANDRÉS BELLO
FACULTAD DE HUMANIDADES Y EDUCACIÓN
ESCUELA DE LETRAS

EL TAMBOR DE HOJALATA. REESCRITURA Y REVISIÓN CRÍTICA DE UN TEXTO LITERARIO A TRAVÉS DEL CINE

Trabajo para optar al título de Licenciado en Letras

AUTORA:
DENEB C. BARRIOS SANTANDER

TUTOR:
ARTURO SERRANO ALVAREZ

CARACAS, OCTUBRE DE 2001

APROBACIÓN DEL JURADO EXAMINADOR

EL TAMBOR DE HOJALATA. REESCRITURA Y REVISIÓN CRÍTICA DE UN TEXTO LITERARIO A TRAVÉS DEL CINE

Por: Deneb C. Barrios Santander

Trabajo de Grado aprobado, en nombre de la Universidad Católica Andrés Bello por el siguiente Jurado Examinador, en la ciudad de Caracas a los_____ días del mes de_____ de _____

_____ _____

_____

DEDICATORIAS

A mis padres Yolanda y Jorge Barrios, a mi hermano Jorge, a quienes recurrí en mis momentos de desconcierto y desorientación en búsqueda de consejos y estímulos.

RECONOCIMIENTOS

Me gustaría agradecer inicialmente a Miriam Valdivieso por motivarme en la escogencia del tema del Trabajo de Grado. Al profesor Arturo Serrano por su orientación, apoyo y ayuda incondicional, y a Luis Alfredo Álvarez por su contribución en la búsqueda y obtención de material valioso para la investigación.

INDICE GENERAL

Aprobación del Jurado Examinador I

Dedicatoria II

Reconocimientos III

Índice General IV

Resumen Analítico del Trabajo de Grado VI

Introducción 1

1 LA LITERATURA Y EL CINE

1.1Posibles enfoques de estudio en las relaciones entre la literatura y el cine 6

1.2Líneas de reflexión acerca de las relaciones entre la literatura y el cine 9

1.3Definición de lenguaje literario y lenguaje cinematográfico 15

1.4Puntos de contacto entre ambos lenguajes 31

1.5La adaptación cinematográfica y sus implicaciones 44

1.6La hipertextualidad entre ambas manifestaciones 54

2 EL TAMBOR DE HOJALATA

2.1Ambiente literario de la Alemania de posguerra 68

2.2El Grupo 47 81

2.3Postura estética e ideológica de Günter Grass 88

2.4Günter Grass: vida y obra 93

2.5El Tambor de Hojalata: Análisis literario 99

2.6Volker Schlöndorff, y la versión cinematográfica de la obra 136

3 ANÁLISIS DEL FILM

3.1El método a utilizar 145

3.2La narración 150

3.2.1Estructura 150

3.2.2El narrador 155

3.2.3La acción 157

3.2.4Los personajes 163

3.2.5El tiempo 168

3.2.6Contexto 174

3.3La adaptación 176

4 OBSERVACIONES FINALES

4.1Conclusiones en torno a *El Tambor de Hojalata* 179

4.2 Importancia de la interrelación entre la novela y el cine 184

4.3 La necesidad de la interdisciplinariedad 187

Conclusiones 192

Bibliografía 196

RESUMEN ANALÍTICO
DEL TRABAJO DE GRADO

Autor: Deneb C. Barrios Santander
Título: *El Tambor de Hojalata*. Reescritura y revisión crítica de un texto literario a través del cine.
Tutor o Profesor-Guía: Arturo Serrano Álvarez
Curso Académico: 2000-2001 Número de Páginas: 199

Este Trabajo de Grado se centró en determinar cómo la literatura y el cine se interrelacionan a través de la adaptación cinematográfica de textos literarios, y cómo este fenómeno se convierte en una reescritura y revisión crítica del texto original que toma como referente. En este sentido se realizó un análisis comparativo de dos textos, el primero la novela *El Tambor de Hojalata* del escritor Günter Grass y el segundo su versión cinematográfica, realizada por el director Volker Schlöndorff.

Para este análisis se partió de un marco teórico que permitiese establecer las diferencias y semejanzas de ambos lenguajes y el tipo de relaciones hipertextuales que entre las dos manifestaciones artísticas pueden establecerse, además de una ubicación histórica y social que contextualice ambos textos. Tomando como punto concreto del análisis la dimensión narrativa que ambos lenguajes comparten, y cómo esta es manejada en los casos concretos estudiados.

Esto se logró por medio del análisis que, a pesar del alto grado de fidelidad que guarda el texto fílmico con relación al literario, se observan ciertos cambios, producto de prácticas hipertextuales, que son consecuencias no sólo de las exigencias del medio cinematográfico sino también de la ideología y lectura personal del director. Demostrando de este modo cómo se produce el proceso de reescritura de estructuras ya existentes.

INTRODUCCIÓN

La imagen visual a lo largo de la historia ha sido un medio eficaz para la transmisión de ideas y conceptos. Tomemos en cuenta el arte Bizantino, desarrollado en Constantinopla durante los siglos XII y XIII d.c, y el arte Barroco, siglo XVII d.c, que tomando como punto de partida para la creación artística a la palabra, es decir los textos bíblicos, se valieron de la imagen visual expresada a través de la pintura como un medio didáctico de difusión de los dogmas religiosos cristianos. La importancia de este medio narrativo de carácter visual radicaba en que la cultura fue manejada durante siglos por el clero y posteriormente por las clases aristocráticas, por lo tanto el pueblo sólo tenía acceso a ella gracias a tales manifestaciones artísticas.

Este estrecho vínculo entre la palabra y la imagen visual, durante el siglo XX, continúa siendo central para nuestra cultura sobre todo cuando es expresada por medio del cine y la televisión, quizás ahora un tanto alejada del carácter eminentemente didáctico que poseyó en siglos anteriores, pero conservando su importancia como medio de acceso a la información y a la cultura. Este nexo entre la palabra y la imagen se puede observar en las relaciones que ha establecido desde sus inicios, el cine con la literatura.

El estudio de las relaciones que establecen entre sí la literatura y el cine como medios expresivos, puede ser abordado desde diversos puntos de enfoque esencialmente comparativos, por ejemplo, desde los recursos expresivos o elementos formales trasladados de un sistema semiótico al otro, o desde el ámbito temático. No obstante, el aspecto de estas relaciones que quizás ha suscitado más polémica es el relacionado con las adaptaciones cinematográficas de obras literarias, por ser un fenómeno que evidencia de manera directa estos vínculos.

Nuestro trabajo de investigación plantea las relaciones entre literatura y cine, centrándose en el análisis de dos textos. El primero, el texto literario del escritor Günter Grass, titulado *El Tambor de Hojalata*, y el segundo la adaptación cinematográfica del mismo, realizada por el director Volker Schlöndorff.

Esta novela trajo al autor fama y reconocimiento no sólo en Alemania sino también en el ámbito mundial, dando así un impulso renovador a la literatura de posguerra de la República Federal Alemana. De manera semejante, la adaptación cinematográfica del texto literario realizada en 1979, que contó con la intervención y opinión de Günter Grass, obtuvo un éxito similar al adquirido por el texto literario.

La adaptación cinematográfica es bastante fiel a la esencia del referente literario en que se inspira. Son ambas, construcciones estéticas que dan cuenta de una realidad histórica concreta: el advenimiento del nazismo, la crisis del hombre y del pensamiento moderno. No obstante, ambos textos guardan importantes diferencias entre sí desde el punto de vista argumental y de los recursos expresivos.

Este estudio buscará un acercamiento al sistema literario y el cinematográfico, no sólo desde el ámbito semiótico y de los modos de contar la historia, sino desde las relaciones de hipertextualidad existentes entre ellas y la intervención de Günter Grass en la versión cinematográfica. Insertaremos cada obra dentro de su contexto particular de aparición para así desarrollar conclusiones que nos permitan apreciar con mayor amplitud el alcance y valor de la obra, y los puntos de encuentro de ambas manifestaciones.

El objetivo será entonces el análisis de la obra literaria *El Tambor de Hojalata* de Günter Grass y su relación con la versión cinematográfica, para establecer conclusiones en torno a cómo el cine, en este caso en particular, reinterpreta y establece relaciones con la literatura.

Se comprende que no abarcará todas las relaciones existentes entre literatura y cine, ya que nos centraremos en el fenómeno de las adaptaciones cinematográficas de textos literarios, y por supuesto a un caso específico, la novela *El Tambor de Hojalata*. Así como también no pretendemos centrarnos en los detalles técnicos del cine como sistema, por ser de nuestro interés comprender al film como un texto susceptible a ser analizado como discurso.

En este sentido elaboramos un marco teórico, que permitirá posteriormente el análisis descriptivo y comparativo entre el texto literario y su versión cinematográfica. Para el análisis formal de la novela se utilizará un análisis literario de tipo textualista centrándonos en el elemento jerarquizante y estructurador de la obra, el personaje Oskar Matzerath, por medio del cual el autor da cuenta del mundo circundante.

Teóricamente la investigación estará sustentada sobre la base de tres grandes grupos de fuentes documentales. La primera estaría formada por textos históricos y teóricos que nos permitan establecer las líneas de reflexión en las que ha girado nuestro problema de investigación: las relaciones entre literatura y cine. El segundo grupo correspondería a fuentes históricas y textos críticos literarios con los que podamos ubicar el contexto social, cultural e histórico, en que se desarrollaron la

obra de Günter Grass, y posteriormente, la versión cinematográfica de Volker Schlöndorff.

El tercer grupo de fuentes documentales en que nos basaremos serán textos de tipo semiótico que definen las estructuras y características de cada uno de los sistemas artísticos estudiados, y nos permitirán establecer vínculos entre ellos que posteriormente serán utilizados en el estudio de los textos analizados.

La síntesis de diversas fuentes documentales y teóricas ya existentes, tanto de tipo histórico, cultural y literario, nos permitirán sustentar sólidamente las relaciones que puede establecer el cine con la literatura tomando como punto de análisis la obra Günter Grass.

1. LA LITERATURA Y EL CINE

1.1 Posibles enfoques de estudio en las relaciones entre la literatura y el cine

El cine se ha legitimado y adquirido la misma dignidad y *status* que cualquier otra manifestación artística y cultural. Se ha convertido en un testimonio que da cuenta de las corrientes intelectuales, estéticas y filosóficas de su época. Capta la realidad y luego la transforma y transcribe a través de claves interpretativas.

??
GENERAL

Una vez en el marco de los procesos culturales se plantean infinitud de interrogantes que llevan a la teorización sobre la naturaleza del cine y las resonancias que éste suscita dentro de un panorama social y cultural más amplio. Tal como expresa Francesco Casetti en su libro *Teorías del Cine* (1994) algunas de las preguntas que con frecuencia surgen en torno al cine son:

> ¿En qué medida se sirve de módulos expresivos prestados o, por el contrario, regala a otros experiencias preciosas? ¿En qué medida hereda las funciones de la narrativa clásica o, por el contrario, le aporta novedades? ¿En qué medida ilustra en la pantalla una realidad social, quizás reprimida, o por el contrario, impone sus imágenes, intentando hacerlas pasar por verdaderas?, etc. (Casetti: 296)

Estas interrogantes generarán posibles líneas de reflexión o enfoques de estudio (desarrolladas principalmente a lo largo del siglo XX) que parten de la concepción común del cine como amalgama de diversas artes de origen figurativo, teatral y narrativo, combinadas con técnicas y elementos propiamente cinematográficos. Los elementos tomados de otras manifestaciones artísticas en el momento en que son absorbidos por el cine pasan a ser parte de él, no teniendo valor por sí mismos sino como amalgama. Siendo esta síntesis de componentes la especificidad del lenguaje cinematográfico (Casetti, 1994: 70).

¿cuándo mas?

¿Dónde comienza la cita?

Casetti señala que en rasgos generales existen cuatro grandes puntos de enfoque o estudio del fenómeno cinematográfico. La primera sería la que se refiere a los medios expresivos que utiliza el cine. Por ejemplo, en este tipo de trabajos teóricos encontramos estudios sobre elementos como la escenografía, el vestuario, la actuación, el diálogo, etc.

Otra tendencia es la que busca establecer las relaciones entre el cine y los demás medios expresivos como la pintura, la literatura, el teatro o la danza. Este enfoque teórico lo que persigue es plantear los parecidos y diferencias que pudiesen existir entre el cine y el resto de las artes, demarcando puntos de intercambio y

dependencia entre ellas. Esta área de investigación se ve desarrollada firmemente por los estudios de literatura comparada de las Universidades norteamericanas.

La tercera corriente de estudio aborda los modos en que opera concretamente el cine: las formas de montaje, el encuadre, los movimientos de cámara, entre otros. Los cuales se analizan y se adaptan a tipologías y cánones más o menos vinculantes; dando como resultado la elaboración de gramáticas cinematográficas.

El último enfoque, presentado por Casetti, es el que presenta mayor interés y atención hacia el signo cinematográfico por excelencia: la imagen. En esta tendencia teórica se busca establecer el *status* de la imagen, su modo de significación y comunicación, y su relación con otros signos como la palabra, por ejemplo.

En este trabajo nos inclinaremos por el segundo punto de enfoque, que busca plantear las relaciones entre el cine y otros tipos de manifestaciones artísticas, en especial nos centraremos en las relaciones que éste establece con la literatura.

Para ello estudiaremos el fenómeno de la adaptación cinematográfica de textos literarios, por ser éste el que se convierte en el punto de contacto máximo entre ambas manifestaciones y la que permite encontrar las similitudes y diferencias entre ambos lenguajes.

De manera semejante, este enfoque de estudio permite de forma más amplia ubicar al cine dentro de los distintos procesos culturales y ver su interacción con otros medios artísticos. Convirtiéndose en un medio de expresión, igual al teatro o la literatura, que construye un universo ficcional y proporciona datos para comprender al mundo y al hombre que en él se desenvuelve.

1.2 Líneas de reflexión acerca de las relaciones entre la literatura y el cine

La literatura tiene mucho que dialogar no sólo con la música o la pintura, sino que de forma más reciente, ésta ha establecido interconexiones con otro medio expresivo: el cine. Desde el inicio y desarrollo del cine, a principios de siglo XX, éste ha estado en estrecha relación con la literatura. El proceso técnico evolutivo que llevó a la creación del cinematógrafo hacia finales del siglo XIX, dio la posibilidad de proyectar sobre una pantalla imágenes visuales en movimiento, que pronto adquirieron un carácter narrativo; esto permitió que eventualmente el cine

se convirtiera en un medio de transmisión de historias. Entrando así en relación con la literatura.

La proyección de imágenes en movimiento supuso un distanciamiento del cine con relación a la fotografía, arte con el cual mantiene profundos lazos de conexión.

Los lazos de conexión del cine con la fotografía, como por ejemplo su alto grado de iconicidad, no hizo que esta nueva manifestación artística inicialmente se vinculará con estudios críticos relacionados con la tradición mimética del arte, sino que más bien la secuencialidad y movimiento de las imágenes, junto a la dimensión temporal del film, lo relacionaron con las áreas de la narratividad.

El contacto entre cine y literatura nace desde el momento en que el cinematógrafo recurrió al melodrama, al folletín y al teatro en búsqueda de argumentos y personajes que satisficieran las expectativas y captaran el interés del público espectador. De hecho el cine narrativo fue en sus inicios teatro filmado, hasta que relevantes cineastas como David W. Griffith o Sergei Eisentein, por nombrar algunos, se percataron de las posibilidades artísticas de este medio, cuando el cine se convierte en arte.

Los planteamientos o posturas que se han tenido acerca de las relaciones entre la literatura y el cine no se han visto libre de controversias y de concepciones peyorativas. En este sentido han surgido dos posturas críticas, una que observa como negativas las relaciones entre ambas manifestaciones y otra que las ve como provechosas.

La primera postura afirma que la interacción entre el cine y la literatura es perjudicial para ambas. Asevera que el cine se apropia de elementos literarios que originalmente no le pertenecen, como el manejo de los diversos puntos de vista que adquiere el narrador a lo largo de la historia como técnicas cinematográficas que permitan el proceso de enunciación. Ello ejercería efectos corruptores sobre la literatura (Peña–Ardid, 1992:32), porque al igual que el cine se apropiaba de elementos literarios, la narrativa tradicional podía llegar a utilizar nuevos modos de escritura que la acercarán al lenguaje cinematográfico, lo que fue considerado como una invasión del cine sobre la literatura.

Igualmente se concebía al cine como un arte menor con respecto a la literatura y en algunos casos ni llegó a considerarse como tal, debido a que se afirmaba la existencia de una relación de dependencia del cine hacia la literatura, porque éste tomaba temas, personajes, y estructuras narrativas provenientes de la literatura.

Además de que el lenguaje cinematográfico poseía numerosas carencias expresivas en comparación a esta última.

Esta postura de considerar al cine como un arte menor quizás fue consecuencia de la idea de que el cine, nacido en pleno auge del capitalismo, se iba a imponer como medio de expresión artístico sobre la literatura.

Alcanzando una difusión no sólo entre las clases populares sino también las burguesas. De este modo el cine adquiría una dimensión masiva contraria al carácter elitesco de las artes tradicionales como la literatura.

Ante estos planteamientos, se buscó establecer cierta autonomía expresiva para el cine, por lo que surgieron posturas que rechazaban las influencias y relaciones que se establecían entre ambos medios. Algunos de los teóricos que apoyaban esta actitud fueron Sigfried Kracauer y Luigi Chiarini. (Peña-Ardid, 1992: 31).

No obstante, esta postura olvidaba, tal como señala Carmen Peña-Ardid (1992: 48), que el cine es un medio audiovisual que combina la imagen con la palabra y que nunca fue ajeno a ésta ni siquiera en su etapa muda. Por lo tanto está perfectamente vinculado a cualquier medio artístico que trabaje sobre la dimensión verbal, en este caso la literatura.

Para la eliminación de algunas de estas concepciones peyorativas fueron importantes las posturas críticas que calificaban de beneficiosas estas relaciones. Por ejemplo, los aportes del teórico francés André Bazin fueron fundamentales en este campo. Bazin calificó de positivas para el cine las relaciones con la literatura no sólo desde el ámbito temático, sino también desde el técnico porque el cine al enfrentarse con diversas estructuras literarias, en el momento de las adaptaciones cinematográficas, exigiría la creación de nuevos "equivalentes expresivos" en el texto fílmico (Peña-Ardid, 1992: 24); creando así nuevas técnicas cinematográficas.

Otro crítico que reconoció los puntos en común de ambas manifestaciones fue el ensayista norteamericano George Bluestone, quien reconoció que tanto la novela como el film persiguen el mismo objetivo "mostrar", sólo que uno lo hace con la mente y el otro con los ojos. También destacó que a pesar de las diferencias existentes en las materias expresivas, o lo que él denomina *instrumentos*, ambas

manifestaciones poseían un punto de encuentro máximo en la adaptación cinematográfica (Casetti, 1994: 71-72).

La literatura y el cine poseen distintos puntos de encuentros en sus relaciones. Principalmente tendríamos que plantear dos: los recursos expresivos y elementos formales trasladados de un medio expresivo al otro, y las relaciones que surgen desde el ámbito temático.

Las relaciones establecidas desde el ámbito temático son las que quizás han suscitado más polémica y que de un modo u otro engloban a las primeras.

Esta relación es la que vinculamos con las adaptaciones cinematográficas de obras literarias, porque la adaptación toma como referente temático a una obra literaria previa. Por lo tanto, son las que generan mayor interés para nosotros.

Los ejes en que ha girado la polémica en relación a la adaptación son en rasgos generales los siguientes: el juzgar las obras cinematográficas de acuerdo a la fidelidad con su referente literario sin tomar en consideración que ambos poseen un

valor y características propias que convierten al texto fílmico en una nueva lectura crítica del texto literario original, y el determinar cuáles textos literarios podían ser adaptados al cine y cuáles no, lo que generó la necesidad de desarrollar términos como "adaptaciones cinemáticas" y "anticinemáticas", manejados por Siegfried Kracauer (Kracauer, 1996:300-305)

1.3 Definición de lenguaje literario y lenguaje cinematográfico

Para acercarnos al estudio de la adaptación cinematográfica de textos literarios, debemos primero definir las características particulares de cada uno de estos lenguajes, y resaltar en ellos, los puntos de encuentro que hacen posible este fenómeno.

El lenguaje es un medio de comunicación, un instrumento que nos permite dar cuenta a los otros de nuestra experiencia. Como podemos ver en esta definición de Pierre Guiraud los conceptos de *lenguaje* y *comunicación* están íntimamente relacionados y son inseparables, debido a que toda comunicación se basa y se apoya en un lenguaje.

Por *lenguaje* comprendemos cualquier sistema de signos que sirvan para realizar comunicación, lo que implica que cualquier sistema de signos que genere un significado es un lenguaje.

Comunicación sería el proceso de transmisión y recepción de ideas o cualquier tipo de información y mensaje. Este proceso en su forma más básica y elemental implica la presencia de un emisor, un receptor, un canal (por el cual será trasmitido el mensaje), y un lenguaje que permita la codificación del mensaje, que a su vez será decodificado por el receptor al momento en que este identifique y comprenda la información recibida.

Para Jean Mitry (Aumont, Bergala, Marie y Vernet, 1995: 175) el lenguaje es un sistema de signos o símbolos que permite designar las cosas nombrándolas, significar ideas y traducir pensamientos.

Se puede hablar de multiplicidad de lenguajes, porque al pertenecer al sistema general de la comunicación las formas de lenguaje se multiplican en cuantas formas de comunicación sean posibles. Existen tradicionalmente tres formas de lenguaje básicos que pueden encontrarse en forma pura, es decir, en estado aislado. También

pueden presentarse en estado de interrelación. Estas tres formas de lenguaje son el oral, el mímico y el escrito, los cuales constituyen la base de las formas combinadas de lenguaje.

¿y la pintura?

En rasgos generales podemos entender al lenguaje oral como aquel por medio del cual enviamos y recibimos sonidos significativos articulados (con valor lingüístico). Estos sonidos dan forma a las palabras, quienes dan a su vez materialidad a las ideas mentales que desea trasmitir el emisor.

El lenguaje mímico es una forma de expresión corporal, una comunicación efectuada tomando como base los órganos corporales. Por ejemplo, un gesto cualquiera posee en sí una significación que puede o no ser intencional, que permite reforzar o enfatizar una idea que se trasmita oralmente.

Louis Hjelmslev (Aumont et al., 1995: 195) establece que cada lenguaje se caracteriza por un tipo o una combinación específica de materias de expresión, entendiendo por esto último la naturaleza material del significante. Por lo tanto existirán lenguajes que empleen una materia de expresión única y otros que utilizan

una combinación específica de materias de expresión. A los primeros Hjelmslev los denomina lenguajes homogéneos y a los segundos lenguajes heterogéneos.

La literatura es una manifestación del lenguaje en forma escrita, y según la clasificación de Hjelmslev, correspondería a un lenguaje homogéneo debido a que emplea una única materia de expresión: la palabra.

Básicamente cuando nos referimos al lenguaje literario no buscamos establecer cómo se articula y codifica el lenguaje verbal sino más bien determinar porque un texto se considera literario. A lo largo de la historia de la literatura se han desarrollado numerosas poéticas[1] y trabajos críticos que reflexionan sobre lo que entendemos como literatura.

En este sentido han existido dos tendencias recurrentes, construir poéticas con una base descriptiva, en las cuales lo principal es explicar cuál es la esencia del arte y la literatura, y otras con base normativa o prescriptivas que se centran en la normatización de la misma, estableciendo para ello modelos a seguir.

[1] Este término surge a raíz del texto *Poética* de Aristóteles, y se designa con él todos aquellos textos que reflexionan y estudian el fenómeno literario.

Una postura crítica que nos acercaría a una amplia definición de la literatura sería la desarrollada por el crítico mexicano Alfonso Reyes en su texto *La experiencia literaria* (1993). En esta obra encontramos un ensayo titulado "Apolo o de la literatura" que a pesar de ser un texto normativo llega a ciertas conclusiones en torno al fenómeno.

Alfonso Reyes parte de la idea de que la literatura se ocupa del suceder imaginario integrado por elementos de la realidad, ya que es de ellos de los que dispone un escritor para sus creaciones (1993: 70). La literatura por otra parte tiene un valor semántico o de significado que se relaciona con el suceder ficticio y un valor formal, vinculado a la expresión estética. En la interacción de ambos elementos es que existe literatura.

El escritor parte de la realidad no para imitarla en su totalidad sino para interpretarla cargándola de este modo de apreciaciones subjetivas.

La intención estética es uno de los valores más importantes para que pueda existir literatura, porque sin ella cualquier texto que exprese una experiencia comunicable bien sea personal, espiritual, filosófica, histórica, etc., se convertiría en

literatura aplicada, o simplemente en algunos casos llegaría a expresar dichas experiencias por medio del lenguaje práctico y cotidiano.

Otro rasgo importante, que observa Reyes en la literatura, es su carácter equívoco debido a que ésta entra en el terreno de lo imaginario y lo subjetivo, porque cada lector interpreta bajo sus criterios personales lo que lee.

Cada período histórico y artístico ha desarrollado sus propias poéticas partiendo de la visión de mundo y de la ideología imperante en ese momento.

Por esta razón es que nos inclinamos por una teoría literaria más amplia que asuma a la literatura como un fenómeno comunicacional. Una teoría en la cual no se aprecie a la obra literaria como una entelequia y se limite de forma aislada al análisis y definición de lo que es literatura, sino que permita un estudio interdisciplinario de la misma, y admita la inserción de ésta dentro de otras estructuras como la Historia y la Sociología. Además que permita la aplicación de diversas metodologías como las semióticas o comunicacionales, por ejemplo (Jaffé, 1991:32).

Aproximadamente a partir de los años 30 surge una teoría, desarrollada por el checo Jan Mukarovsky, conocida como *Estética de la recepción*, de la cual sólo resaltaremos algunos aspectos relevantes.

La Estética de la recepción entiende a la literatura como un fenómeno estético desarrollado dentro de un contexto social, es decir, una forma comunicacional dentro de una sociedad. Así todo arte se definiría como un hecho semiológico, por lo que es en consecuencia un signo, una estructura y un valor (Jaffé, 1991: 16).

La literatura al ser un signo adquiere su significación a través de su percepción, sólo posee una significación potencial que debe concretar el receptor, quién a su vez convierte al texto en objeto estético. Igualmente el texto literario es asumido como estructura comunicacional, por lo que debe ser tomado en cuenta al momento de un análisis, el contexto social, ideológico y estético que lo rodea.

La función o valor estético es algo relacional debido a que se define de acuerdo a la relación que se establezca entre el objeto (texto) y el receptor, por esta razón es que no podemos hablar de valores estéticos imperecederos; así la obra a lo largo del tiempo va enriqueciéndose y abriéndose a nuevos significados.

El valor estético no se establece por las particularidades de la obra sino en correspondencia con las normas del colectivo. De modo que la variabilidad de la valoración estética es producto de las relaciones cambiantes entre arte y sociedad.

En una sociedad podemos encontrar paralelamente diversas normas estéticas, establecidas por un colectivo, que pueden entrar en conflicto e imponerse unas sobre otras.

La literatura al ser asumida como una estructura comunicacional rescata la importancia del receptor no sólo como una pieza más del sistema sino como un elemento fundamental, ya que una obra no es interpretada de forma semejante por todos los receptores, sino que es susceptible a múltiples lecturas.

Las distintas interpretaciones que pueden darse en un receptor dependerán del horizonte de expectativas que éste tenga. Al hablar de horizonte de expectativas nos referimos al sistema o conjunto de referencias que posee el receptor-lector acerca del género literario al cual se enfrenta, las formas y temas de obras anteriores pertenecientes al contexto histórico literario, la oposición entre lenguaje práctico y literario y, ficción – realidad. Sin embargo, muchas veces, tal como indica Verónica

Jaffé (Jaffé, 1991: 33), el horizonte de expectativas se rige principalmente por referencias o normas extraliterarias.

Es así como la novela *El Tambor de Hojalata* (Die Blechtrommel) de Günter Grass es percibida por ciertos lectores cercanos a la realidad alemana, de la guerra y posguerra mundial, desde una perspectiva política y social concreta, mientras que es apreciada por otro grupo de lectores desde una posible visión universal de los conflictos humanos.

Wolfang Iser destaca por otra parte dos factores fundamentales del hecho literario: los elementos que conforman el texto ficcional y los puntos de conexión entre el lector y el texto. Nos centraremos en los elementos que conforman el texto ficcional, los cuales se dividen: en elementos del repertorio y elementos de la estrategia del texto.

Los elementos del repertorio están constituidos primero por las convenciones literarias necesarias a las que recurre el autor para crear una situación determinada, que corresponden a lo ya conocido por el lector de la literatura anterior. Segundo por las normas y el contexto socio-cultural en que el texto se produce, que llegan

tomarse como referencia para crear modelos de realidad, debido a que la obra no es una representación mimética de la realidad sino que se selecciona de ella lo necesario para crear un nuevo significado.

Estos elementos fueron denominados por Mukarovsky (Jaffé, 1991: 25) *realidades extratextuales* y son las que permiten que el texto suministre los elementos necesarios para la comprensión e identificación del mensaje por parte del lector; por lo tanto son elementos esenciales para la comunicación.

Las estrategias literarias del texto son todos los procedimientos seleccionados y empleados por el autor para trasmitir ese repertorio, como por ejemplo la versificación, las distintas perspectivas del narrador y demás técnicas narrativas, que constituyen la desviación del lenguaje poético con respecto al lenguaje práctico y cotidiano. Esta organización del material a trasmitir es la que permite establecer las relaciones con los elementos del repertorio y crear así sistemas de equivalencia con la realidad.

En este sentido Verónica Jaffé (1991: 26), siguiendo la idea de Umberto Eco sobre los distintos niveles de codificación de los signos icónicos, establece que la

literatura posee una doble codificación. El primer nivel de codificación viene dado por las relaciones que se producen entre los elementos del repertorio, tanto las convenciones literarias como los contextos socio-culturales, y las estrategias del texto que las organiza. Este primer código es producto de la escogencia y selección que realiza el autor, y siempre se mantendrá igual porque ya está determinado de forma definitiva en el texto.

El código secundario variará de acuerdo a la realización personal e interpretación que de ese texto haga el lector.

Cuando nos referimos al lenguaje cinematográfico es importante determinar por qué se ha considerado este medio artístico como un lenguaje. Para ello tomaremos en cuenta las ideas que al respecto ha desarrollado Jean Mitry.

Jean Mitry (Aumont et al., 1995: 175) parte de una concepción del cine como un medio de expresión capaz de organizar, construir y comunicar pensamientos y que a su vez puede desarrollar ideas que se modifican y transforman, por lo que debe asumirse como un lenguaje. A partir de esta idea define al cine como una forma estética que utiliza a la imagen como principal medio expresivo.

Al acentuar la imagen como materia significante, indicando que esta se estructura a través de una organización lógica y dialéctica que le aporta secuencialidad, establece dos rasgos que caracterizan a un lenguaje.

Igualmente, Mitry plantea que un film es principalmente imágenes que buscan describir, desarrollar y narrar un acontecimiento o una sucesión de acontecimientos. Estas imágenes según la estructura narrativa escogida se organizan como un sistema de signos y símbolos que comunican un mensaje.

El cine es un lenguaje heterogéneo que combina varias materias de expresión. Jacques Aumont en *Estética del cine* (1995) explica que el lenguaje cinematográfico sonoro está conformado por la banda imagen y la banda sonora.

La banda imagen comprende todas las imágenes fotográficas en movimiento colocadas en serie o secuencia, así como también todas las anotaciones gráficas que sustituyen a la imagen analógica: rótulos, letreros, y las que se superponen a ella como serían los subtítulos y menciones graficas internas a la imagen.

La banda sonora está constituida por el sonido fónico, el musical y el analógico que se integran e interactúan simultáneamente con la imagen.

Cada una de estas materias expresivas nos remite, tal como asegura Ramón Carmona (2000:82), a distintas áreas expresivas. Así las imágenes nos acercan a otros artificios icónicos como la pintura o la fotografía, las anotaciones gráficas a las lenguas naturales, las voces a la lengua que hablamos y la música a las áreas de articulación de sonidos. Esto evidencia que el film siempre estará relacionado con otros medios o áreas expresivas, pero que precisamente en esta heterogeneidad alcanza su especificidad.

No obstante, no podemos olvidar que también en el lenguaje cinematográfico estamos ante la presencia del lenguaje oral y el lenguaje mímico porque los actores recurren al lenguaje gestual, y en el caso de las películas sonoras se comunican a través del diálogo.

Al considerar la imagen como el material significante de base en el lenguaje cinematográfico se debe tomar en cuenta el nivel analógico del mismo. Tanto la imagen y el sonido analógico (ruidos, gritos) registrados se presentan como

duplicados de la realidad. Es decir, el enlace entre el significado y el significante no se sustenta sobre la base de la arbitrariedad y la convención como en los signos lingüísticos, sino con relación a la analogía.

Sin embargo, los signos icónicos reproducen la forma del objeto sin implicar por ello la existencia real del mismo. Umberto Eco explica (Eco,1972: 241) que el signo icónico reproduce del objeto sólo algunas cualidades que son reconocidas por el espectador, por lo tanto no son el objeto en sí. En consecuencia la supuesta relación analógica no existe debido a que el objeto es traducido o trascrito por los términos propios del medio de que dispone el artista y lo reproduce de acuerdo a las convenciones icónicas de la época. De modo que los signos icónicos son convencionales porque no poseen todas las propiedades de la cosa representada sino que son trascritas, según un código, algunas condiciones de la experiencia.

Los índices son los que dan cuenta de la existencia de un objeto con el que guardan relación pero no llegan a describir la naturaleza de ese objeto, una huella, por ejemplo. Los símbolos no dicen nada de las cualidades o de la existencia de un objeto sino que lo designan desde un concepto genérico: el árbol.

Los signos pueden ser definidos como: "la relación establecida entre los significantes, los significados y su referente" (Carmona, 2000:82) y pueden ser de tres tipos: índices, iconos y símbolos. El cine no sólo participa de los signos icónicos como ya vimos, sino que maneja los tres tipos citados. Cada uno de ellos puede incluir más de una forma a la vez, por ejemplo, una imagen es un icono que puede a la vez estar representando un símbolo.

Todas las materias de expresión convertidas en signos, para que puedan considerarse un lenguaje, deben estar organizadas y vinculadas entre sí a través de un código. Umberto Eco (1972) explicaba que todo proceso cultural podía ser explicado como procesos de comunicación que eran posibles gracias a la existencia previa de un sistema de significación o código.

El código puede definirse como un sistema de significación que articula entidades presentes y permite trasmitir un mensaje, mientras sea común tanto para el emisor como para el receptor. El código posee tres características definitorias: 1) correspondencia porque es un sistema de equivalencias comprensible para el emisor y el receptor, 2) posee una función de repertorio debido a que permite una serie de posibilidades dentro de las cuales escoger teniendo como referencia un canon y, 3)

ser institucionalizado ya que obedece a un conjunto de comportamientos ratificados por una comunidad.

En el cine no podemos hablar con precisión de un código particular que lo defina, al igual que con las materias de expresión, sino que hay una interacción de códigos que articulan los signos. Podemos hablar de cuatro grandes códigos: los tecnológicos, los visuales, los sonoros y los sintácticos o de montaje.

Los códigos tecnológicos se relacionan con el soporte técnico (película, formato, sensibilidad), el dispositivo de reproducción (cadencia o ritmo del pase de los fotogramas) y el lugar donde se materializa la proyección del material.

Los códigos visuales se encargan de la iconicidad, el carácter fotográfico, la movilidad y demás elementos gráficos, determina de manera más específica elementos como la iluminación, el encuadre, los planos, entre otros. Los códigos gráficos son aquellos que articulan todos los elementos gráficos o de escritura verbal presentes en un film, por ejemplo, las *didascalias* usadas en el cine mudo como soporte del diálogo ausente (Carmona, 2000: 105).

Los códigos sonoros articularán todo lo que son ruidos, voces y música, así como también el sonido diegético y no diegético. Por último los códigos sintácticos son los que articulan el proceso de composición y reunión de todos los elementos del film; este proceso se conoce como *montaje.*

A estos podemos agregar los códigos narrativos, cuando estamos en presencia de un film narrativo, porque son éstos los que permiten hacer legible el mensaje transmitido en la pantalla.

1.4 Puntos de contacto entre ambos lenguajes

El lenguaje literario y el cinematográfico poseen entre sí una serie de características que los hacen distintos y únicos. Sin embargo, ambas manifestaciones artísticas poseen un elemento en común, por medio del cual hacen legible el mensaje que desean transmitir. Este elemento es la narración. Luis Barrera Linares (2000: 13) explica que la narración ha tenido una presencia relevante en el desarrollo de las sociedades humanas porque constituye una forma de materializar y ordenar el pensamiento.

El hombre se ha dedicado a relatar historias desde el inicio de la humanidad primero por medio de las manifestaciones pictóricas y posteriormente a través de

medios lingüísticos. Debido a que la narración constituye una manera natural del ser humano de establecer contacto y comunicarse con sus semejantes.

Así mismo Barrera Linares (2000: 15) fundamenta que la narración está presente en un sin número de manifestaciones expresivas como el chiste, la noticia, el chisme, el reportaje, la canción, el cine, la literatura, entre otros.

La narración es una materia discursiva caracterizada por la relación que un narrador hace de una serie de acciones, reales o imaginarias, enlazadas por una variable común (un personaje, un conflicto, un ambiente, etc.), la cual da al conjunto una categoría unitaria.

Por otra parte, *la narración* puede entenderse como un conjunto de acciones, acaecidas en un eje temporal, que pueden estar formalmente presentadas en un orden cronológico o lineal. Es esencial que exista la posibilidad de reconstrucción lógica de la historia a pesar de que se altere este orden temporal o secuencial debido al diseño estructural del texto.

La estructura narrativa puede materializarse mediante recursos verbales y no verbales, como en la sucesión de imágenes del lenguaje cinematográfico. Y es éste el punto de partida de la teoría desarrollada por el crítico francés Albert Laffay, uno de los padres de la narratología cinematográfica. Laffay sostiene que la presencia de la dimensión narrativa es uno de los fundamentos principales del lenguaje cinematográfico, porque ésta satisface muchas de sus necesidades.

Francesco Casetti sintetiza muy bien los planteamientos de Laffay. El cine (Casetti, 1994: 81) tiene la necesidad de hacer legible al espectador una determinada realidad que desea trasladar a la pantalla y por ello debe organizar los componentes que forman dicho universo; hay que encuadrar la historia en un principio y un fin para darle de este modo una estructura y una coherencia. Es el relato, como sinónimo de narración, quien le permite la composición de los materiales, que son susceptibles de cualquier utilización pero que en la pantalla deben adquirir una función determinada, es decir, deben obtener una forma.

En este sentido es que debemos considerar al film como un texto. El film se convierte en un texto en el momento en que es considerado como una estructura lingüística acabada, un hecho que ocupa un lugar en el espacio de la comunicación y la cultura (Casetti: 296). Es una expresión o unidad lingüística que genera

significados y según la reformulación que hace Luis Barrera Linares de la noción de texto, desarrollada por Enrique Bernárdez, haría que el film pudiese considerarse como una:

> ...unidad comunicativa fundamental, producto de la interacción socio-comunicativa entre sujetos que comparten un mismo sistema codificado, caracterizada por su independencia semántica y su coherencia tanto en el nivel superficial como en el nivel profundo (Barrera Linares, 2000: 28)

No obstante, no todo tipo de film se sustenta en la dimensión narrativa, como en el caso de los filmes comerciales, sino que existe un cine considerado no narrativo. Este tipo de films suelen ser denominados de vanguardia o experimentales.

HAY VANGUARDIAS NARRATIVAS

El film no narrativo estructura principalmente su mensaje por medio de otros principios que no son los narrativos. De manera que pueden organizarse en base a principios formales asociativos, abstractos, retóricos y categóricos, como plantea Ramón Carmona (2000: 199).

Podría decirse que el cine narrativo, tal como lo conocemos hoy, surgió con D.W Griffith, quien percibió, como anteriormente lo hizo Méliès y Lumière, que el cine era un medio artístico apto para relatar historias. Pero para lograrlo se debía contar con un modelo o patrón capaz de estructurar la historia que se deseaba transmitir.

De este modo, Griffith, se inclinó por la forma de expresión literaria de la novela del siglo XIX; modelo narrativo que ha dominado en gran parte el cine comercial.

Sin embargo, Pere Gimferrer (1999: 18) sostiene que con el desarrollo de la técnica cinematográfica se han dado intentos de buscar modelos narrativos distintos al impuesto por Griffith, pero explica que estos constituyen una minoría frente a la producción comercial habitual.

La dimensión narrativa del film ha suscitado diversas teorías que intentan explicarla y delimitar sus componentes. David Bordwell en su obra *La Narración en el cine de Ficción* (1996) establece que la tradicional distinción aristotélica entre mimesis y diegesis permite demarcar dos tipos de conceptos básicos acerca de la

narración, a partir de los cuales se desarrollaron las distintas teorías fílmicas en torno a ella.

Las teorías miméticas (Bordwell, 1996: 3) conciben la narración como la representación de un espectáculo, haciendo hincapié en el hecho de mostrar. Las teorías diegéticas por el contrario, ven a la narración como una actividad que se centra en el hecho de contar algo por vía oral o escrita.

Las teorías fílmicas anteriores a los años sesenta planteaban una teoría de la narración ajustada a la tradición mimética. Según esta teoría, desarrollada principalmente por V.I Pudovkin en 1926, un film narrativo se asume como la representación de los acontecimientos de una historia a través de la percepción de un *testigo* u *observador invisible.*

Según Pudovkin el lente de la cámara representa la mirada del *observador invisible* que percibe la acción, de modo que al realizar cualquier encuadre del plano y concentrarse en un detalle específico estaríamos ante la mirada atenta del observador (Bordwell, 1996: 9). De manera que por medio del *observador invisible* lo que se hace es mostrar una realidad o historia determinada.

El *observador invisible*, al mismo tiempo encarna en el film la figura del narrador, convirtiéndose la cámara en el punto de vista que éste asume ante la acción. Manteniendo la concepción de la cámara como un observador que, "... puede ver un objeto o un acontecimiento por todos y cada uno de los lados, ángulos y distancias... "(Bordwell, 1996: 10).

La teoría mimética proponía entonces que lo captado por la cámara y la forma de organizar los elementos de la estructura narrativa en un montaje continuado, se acercara a la percepción real; estableciendo como consecuencia una analogía entre el ojo y cámara.

No obstante, tal como afirma Bordwell, el modelo del *observador invisible*, trajo como consecuencia análisis superficiales e insípidos de películas, ya que se preocupaban excesivamente por la relación que se establecía entre el ojo y la cámara dejando a un lado el papel narrativo de otros elementos cinematográficos.

En cambio las teorías diegéticas partían de la concepción de que la narración era fundamentalmente una actividad lingüística, un trabajo sobre el lenguaje. De esta manera surgieron teorías lingüísticas como la de Émile Benveniste, que han

sido aplicadas en el cine para explicar su dimensión narrativa. Benveniste desarrolló los conceptos lingüísticos de *enunciado* y *enunciación*.

El *enunciado* era el texto entendido como conjunto verbal, un todo que contiene las formas sintácticas y semánticas, el ensamblado de acciones y personajes, las combinaciones fonéticas; todos los componentes del texto. El *enunciado* es visto como el producto mientras que la *enunciación* se asume como el proceso de construcción del enunciado, el cual incluye su contexto situacional y el proceso comunicativo en su totalidad.

Muchos teóricos fílmicos, como Christian Metz, partieron de las ideas de Benveniste y las aplicaron vagamente por analogía en el estudio de film. Estos teóricos asumían al film como un enunciado y buscaban establecer los procesos de enunciación observables en él. Así intentaban establecer los equivalentes fílmicos del modo, el punto de vista y perspectiva narrativa, entre otros.

Al ser el texto cinematográfico, al igual que el texto literario, la relación de una historia o acontecimiento, observamos que en ambos hay la existencia de una situación narrativa determinada, conformada por distintas entidades, que se

relacionan a su vez con algunos elementos del esquema comunicacional. Tenemos un *autor-emisor* que construye un *narrador* que transmitirá una *historia* desde un punto de vista y perspectiva determinada, a un *receptor- lector*.

De este modo, en el texto literario el *autor-emisor* vendría siendo el escritor que pone todas sus cualidades, sus conocimientos, su información literaria y artística al servicio unitario de la obra que escribe (Tacca, 1989: 17-18). Este autor a su vez da la palabra a un *narrador*, que eventualmente la otorga a sus personajes.

El narrador es una entidad abstracta que se sitúa no en el plano del enunciado sino en el de la enunciación y escoge un tipo de encadenamiento narrativo particular que se ajuste a las necesidades de la historia. Este narrador (Aumont et al., 1995: 113) contará una *historia*, que puede entenderse como el significado o el contenido que se transmite.

Al hablar del narrador dentro de la novela (en el texto literario) hay que determinar brevemente lo que constituye la perspectiva del narrador y el punto de vista que éste adquiere a lo largo del texto narrativo. La función del narrador como constructo ficticio es contar una historia, informar a un receptor o lector acerca de

un hecho determinado, en este sentido el narrador tendrá acceso a una mayor o menor cantidad de información. Oscar Tacca (1989: 70-71) explica lo que significa la perspectiva del narrador:

> ...así como existe una libre elección sobre cómo contar existe una obligada decisión previa sobre cómo saber. De esa libre opción del narrador, de la solución de ese teorema esencial surge lo que en novela se llama *perspectiva* (cursiva en el original)

También podríamos entenderla como la actitud vital con que el narrador contempla lo narrado. De acuerdo a esto, la perspectiva asumida por el narrador puede ser omnisciente, equisciente y deficiente. Dependiendo, por supuesto, del lugar donde se sitúe el narrador, si se coloca dentro o fuera de la historia. La perspectiva por otra parte siempre dará cuenta de la relación existente entre el narrador y los personajes.

El narrador omnisciente es aquel considerado como autor-Dios porque todo lo conoce, incluso lo que piensan sus personajes, éste es el tipo de narrador que encontramos en la novela decimonónica. El narrador equisciente posee una información equivalente a la de los personajes, es decir, ve el mundo a través de los ojos de ellos. El deficiente es el que maneja una cantidad de información escasa con

relación a la que poseen los personajes, por lo que podemos hablar de un narrador limitado.

El tipo de perspectiva que adopte el narrador va a condicionar, a su vez, el punto de vista que se maneje en el texto; este último puede ser definido como el recurso técnico o las múltiples maneras posibles de narrar algo, por ejemplo: narrador en primera, segunda o tercera persona. El punto de vista puede ser manipulable dentro del texto narrativo a diferencia de la perspectiva narrativa.

En el ámbito cinematográfico se emplea el término *instancia narrativa* puesto que un film es el producto de un equipo y requiere de una serie de elecciones para la conducción de la historia hechas por los guionistas, el productor, el director, los técnicos, entre otros. Igualmente, habría que distinguir (Aumont et al, 1995: 112) entre dos tipos de instancias narrativas: la real- conformada por las entidades ya mencionadas- y la ficticia, interna a la historia, que en un film puede estar explícitamente asumida por uno o más personajes. Esta instancia narrativa ficticia muchas veces está presentada por una *voz en over*, que fuera de la pantalla y en paralelo a las imágenes relata fragmentos de la historia.

David Bordwell (1996: 50) establece una distinción entre la dicotomía historia/argumento. El *argumento* vendría siendo la organización real y la representación de la historia en el film y no un sinónimo de historia. Por lo tanto el *argumento* sería el sistema que organiza y compone los acontecimientos de la historia según principios específicos; consiste en el diseño concreto de las acciones, del espacio, del tiempo, los giros inesperados de la trama, entre otros.

De igual modo, Bordwell introduce el término *estilo* para designar la utilización particular de técnicas cinematográficas en un film. El argumento y el estilo interactúan entre sí. Por lo general las técnicas cinematográficas (que constituyen el estilo) son las que permiten realizar los cometidos del argumento. También el estilo fílmico puede adoptar formas que no son justificadas por el argumento, como podemos ver en el caso de films donde el estilo es antepuesto a la relación argumento-historia.

Si entendemos al cine como texto debemos asumir que la percepción de un film equivale a un proceso de lectura, que como en la literatura se verá determinado por los conocimientos culturales y la formación particular del lector. Todo proceso de lectura busca alcanzar un sentido o significado a través de la interpretación y comprensión de símbolos o letras, que han sido organizados siguiendo un orden

particular. En el cine dicho proceso está sustentado principalmente en la percepción de imágenes.

Cada lectura de un texto bien sea literario o fílmico se convierte en una lectura personal que arrojará interpretaciones distintas, de acuerdo al horizonte de expectativas que tenga. En este sentido, Umberto Eco, establece la diferencia en todo acto comunicativo entre dos tipos de lectores o receptores, que llegarán a conclusiones heterogéneas.

Un texto es susceptible a múltiples interpretaciones pero es posible distinguir entre la interpretación semántica y la interpretación crítica producto de dos tipos de lectores, como ya hemos mencionado. El lector semántico es aquel que busca llenar de significado el texto y el lector crítico el que intenta explicar porque estructuralmente el texto es capaz de suscitar diversos tipos de interpretación (Eco, 1998:36). En consecuencia, Eco afirma que en la construcción de todo texto se anticipa un lector modelo tanto semántico como crítico.

1.5 *La adaptación cinematográfica y sus implicaciones*

De las relaciones existentes entre cine y literatura la adaptación cinematográfica es uno de los temas más polémicos. Es ahí donde se evidencia con mayor claridad los puntos de convergencia y divergencia existentes entre ambas manifestaciones artísticas. La adaptación de textos literarios al cine plantea una serie de problemas de carácter técnico, estético y semiótico, que son consecuencia de ser dos manifestaciones que manejan lenguajes y recursos expresivos distintos.

Estos problemas que se generan al ser dos códigos semióticos diferentes se traducen en conflictos de equivalencia estética y de lenguaje (Gimferrer, 1999: 56). Los problemas de equivalencia estética surgen cuando se intenta alcanzar en el texto fílmico un efecto estético similar al que el autor quiso lograr en el texto literario. Mientras que los conflictos de equivalencia de lenguaje aparecen cuando se intenta traducir al lenguaje cinematográfico el estilo narrativo de un autor.

¿Cómo o dónde ubicaría los "conflictos de significación"? ¿Los hay?

Hay obras literarias de gran complejidad formal en el manejo del lenguaje y de las estructuras narrativas, que pueden llegar a generar en el momento de la adaptación conflictos técnicos importantes.

El cine posee tres tipos básicos de fuentes de inspiración argumental, que serían: los guiones concebidos originalmente para ese fin, el teatro y la literatura en sus distintas manifestaciones como la novela, el cuento o la poesía. Siendo las fuentes teatrales y literarias de quienes se extrae mayor material para la adaptación cinematográfica y las que han otorgado un prestigio previo a la obra cinematográfica. Debido a que en algunos casos el renombre de un texto literario o una obra teatral puede llegar a determinar el éxito comercial del film.

Una definición de utilidad con relación a este proceso es la de Dudley Andrew (1984) desarrollada en su ensayo *Adaptation,* que ha sido recogida por Ibelise Paiva y Ronixa Azocar en su trabajo *Jules et Jim de Francois Truffaut: Un modelo para la adaptación autoral* (2001). La definición de Andrew deriva de los originales que han sido tomados como modelos: una pieza teatral, una novela, un poema, entre otros.

Andrew concluye que la adaptación intenta representar un texto preconcebido en una forma distinta a la cinematográfica, es decir, crea una versión de un texto anterior (Azocar y Paiva, 2001: 12-13).

Al hablar de la adaptación como una versión de un texto previo, estamos ante la presencia de un proceso que implica una transformación, porque el film supone cambios con relación al texto original del que parte, ya que se pasa de un juego de convenciones a otro.

Estos cambios, por ser dos sistemas distintos con significantes y modos de producción propios, no sólo se producen en el ámbito semántico, sino también en las categorías temporales, enunciativas y en los procesos estilísticos (Peña-Ardid, 1992: 23). Ronixa Azocar e Ibelise Paiva expresan, siguiendo los planteamientos de Francis Vanoyer, que las trasformaciones dadas en una adaptación pueden darse en el ámbito de personajes, ambiente y estructuras narrativas debido a que el adaptador debe en muchas ocasiones sintetizar al máximo las acciones, los diálogos y los personajes presentados en el texto escrito.

El proceso inverso puede verse en la adaptación de obras breves, en la cual se insertan añadidos de acción e invención de personajes nuevos que amplíen la historia original.

Del mismo modo encontramos cambios temporales y ambientales, por ejemplo, una acción que dura varios días en el texto original en el film puede estar condensada en un día, o un acontecimiento que se desenvuelve en una época o lugar específico puede igualmente verse alterada de acuerdo a los intereses que se persigan con la adaptación cinematográfica.

La ideología y la apropiación son otros factores que para Francis Vanoyer determinan los cambios en una obra adaptada. El proceso de integración y apropiación implica que la obra debe adaptarse al punto de vista, la ideología y la estética propia del contexto en el que se desenvuelven tanto los adaptadores como la adaptación en sí misma.

Igualmente, los cambios en los procesos de adaptación vienen determinados por la lectura de un texto que deviene necesariamente en una re-escritura. El autor que realiza la adaptación está descifrando códigos y elabora una interpretación del texto original que dará cuenta de una carga emotiva e intelectual individual. De esta manera el producto obtenido con la adaptación será consecuencia de una visión de mundo y poética particular.

La adaptación cinematográfica no debe entenderse como un proceso limitado al trabajo del guionista, ya que ésta comprende todas las facetas de realización del film. Si limitáramos la adaptación solamente al guión cinematográfico estaríamos pasando por alto las características del medio fílmico.

En muchos casos la adaptación cinematográfica de una obra literaria es realizada por su propio autor o cuenta con la participación y opinión de este. Por lo que la versión fílmica se convierte en estos casos en un proceso de revisión crítica y de reescritura del texto literario por parte del autor. Como es el caso de la adaptación de la novela *El Tambor de Hojalata* (1959) de Günter Grass, llevada al cine en 1979 por el director alemán Volker Schlöndorff.

La adaptación cinematográfica de obras provenientes de otras manifestaciones artísticas existe desde el inicio del cine cuando se recurrió al melodrama, al teatro y a la literatura popular, entre otros, para extraer argumentos y personajes, que lograran entretener y entusiasmar al público espectador.

Desde este primer momento comenzaron los prejuicios contra los procesos adaptativos del cine, afirmando que en el origen de la adaptación estaba la errónea

aspiración del cine de ser reconocido como arte al tomar el matiz intelectual que le otorgaba artes ya constituidas como la literatura y el teatro (Peña-Ardid, 1992: 22), dejando a un lado su independencia y sus propias posibilidades expresivas. Esta postura crítica olvidaba en su afán de lograr que el cine se convirtiera en un arte puro, que las distintas manifestaciones artísticas interactúan entre sí en contextos determinados influenciándose recíprocamente, y que la adaptación ha sido, tal como lo expresa el teórico francés André Bazin en *¿Qué es el Cine?* (1966), una constante en la historia del arte, tanto en la temática como en la técnica.

Así vemos, por ejemplo, cómo los textos bíblicos han sido trasladados o ajustados al lenguaje plástico de la pintura durante períodos artísticos como el Medieval y el Barroco, por citar algunos.

De forma semejante, han surgido polémicas con relación a si la obra adaptada debe mantener o no una fidelidad con respecto a la obra original, lo que ha traído como consecuencia análisis críticos reduccionistas, que se basan en criterios superficiales.

Este tipo de crítica resaltaba nuevamente la supuesta inferioridad del cine frente a las otras manifestaciones artísticas, la cual era atribuida a las carencias del lenguaje cinematográfico con relación al literario y, a las condiciones de producción y recepción de masas, sin tomar en cuenta que no se puede utilizar únicamente criterios comparativos para analizar dos obras de arte distintas, que utilizan medios técnicos y de producción propios, que conducirán a creaciones artísticas diferentes.

El caso de las adaptaciones de obras teatrales, aunque posee dificultades de adaptación particulares, representa menor complejidad que la literaria porque los diálogos y los personajes ya han sido resueltos por el autor, además de poseer una duración temporal similar a la convencionalmente establecida para el cine. Mientras que en la adaptación de obras literarias intervienen algunos aspectos que acentúan su complejidad, por ejemplo, la extensión ilimitada del texto literario frente a los límites de la representación fílmica, el manejo discursivo de la historia y de las nociones de espacio y tiempo, que poseen múltiples posibilidades en la palabra escrita pero que para el cine representan dificultades expresivas.

Por esto la adaptación cinematográfica de relatos breves ha sido una de las más usadas. Esto se debe a que manejan una estructura concreta y de menor dimensión, con una anécdota bien delimitada. También se han utilizado mucho las novelas

clásicas con una narración directa y clara, en contraposición a la novela moderna que puede llegar a representar mayor complejidad al momento de la adaptación. La novela moderna, desarrollada durante el siglo XX, ha roto con todos los límites compositivos de la novela decimonónica, los cuales dan cuentan de una realidad estable construida a través de personajes tipo, el diálogo y una acción desplegada en un espacio completamente ubicable.

La aparición de las obras de James Joyce y Marcel Proust, durante la primera mitad del siglo XX, marcan el inicio de la novela moderna y con ello un nuevo tipo de narración donde la acción es escasa y el mundo exterior pierde vigencia para centrarse en la interioridad de los personajes y construir el universo ficcional a través del conjunto de recuerdos, del monólogo interior y el libre fluir de la conciencia.

Por esto podemos hablar de una desintegración de la novela clásica, lo que reflejará la inestabilidad y contradicción del mundo moderno. Para el cine es difícil transcribir con fidelidad este tipo de obras (en esto coincidimos con la opinión de Pere Gimferrer, escritor y crítico de cine español) porque puede caerse en la superficialidad al intentar reflejar el estilo literario de estos autores y el objetivo estético que persiguen. En este sentido es que Gimferrer (1999: 84-85) afirma que la

novela moderna marca el inicio del divorcio entre novela y cine, ya que la narrativa contemporánea avanza con mayor rapidez hacia la inadaptabilidad fílmica y el cine ha ido consolidando cada vez más con el transcurrir del tiempo su identidad.

EXPL

Lo esencial en una adaptación cinematográfica no será el grado de fidelidad que mantenga con el texto original del que se inspira sino que en el universo autónomo que crea el film pueda transmitirse, con los medios y recursos propios del cine, un efecto estético similar al logrado por el autor en el texto verbal. El film (Ayala, 1996) pasa a ser un producto artístico que se inspira y toma como referente una novela o pieza teatral, del mismo modo que puede inspirarse en un reportaje, leyenda o acontecimiento histórico, y que toma estos materiales como base o materia, para una creación artística distinta con sus propias características discursivas, manteniendo no una relación de dependencia, como ha querido entenderse la adaptación cinematográfica, sino de independencia.

El problema que surge respecto a la fidelidad que debe o no mantener un texto fílmico, con relación al texto original que toma como modelo, ha servido de base para destacar diversas formas de adaptación. Tipos que se ajustarán a ciertos criterios como el objetivo perseguido por la adaptación y el público a quien está dirigido el film.

Por otra parte, el proceso de adaptación cinematográfica de textos literarios, y el cine como medio expresivo, no sólo se han visto beneficiado por los procesos literarios, en especial los de la novela del siglo XIX que ha condicionado la génesis y la evolución de los esquemas narrativos del cine, sino que la literatura igualmente ha recibido influencias y beneficios del cine.

A este fenómeno lo ha denominado Pere Gimferrer "efecto Boomerang" (1999: 87) ya que el cine ha contaminado e influido en algunos aspectos la estructura de la narración literaria, por lo que existen obras narrativas que no podrían comprenderse en su totalidad sin el precedente cinematográfico, como la novela *Boquitas Pintadas* (1969), del escritor latinoamericano Manuel Puig, dónde a partir de elementos extraliterarios como el cine, la música y la fotografía se va construyendo el texto.

Esta influencia recíproca no se queda únicamente en lo estético sino que también se evidencia en el aspecto comercial. La obra literaria y su autor prestan su fama y prestigio, lo que puede determinar el éxito de un film, y a la inversa la novela puede llegar a convertirse en un auge editorial gracias a la publicidad y distribución que obtenga el film basado en ella.

1.6 La hipertextualidad entre ambas manifestaciones

La relación que se establece entre el texto literario y el cinematográfico en una adaptación, puede entenderse como una relación hipertextual, según los términos desarrollados por Gerard Genette (1989). Debido a que toda obra artística que se presente como transformación o imitación de una obra anterior es un hipertexto.

Toda obra maneja un sistema de referencias que la vinculan con un contexto determinado y con obras artísticas anteriores. Los vínculos referenciales que establece la obra literaria o cinematográfica con elementos extratextuales son los que nos permiten contextualizarla y darle significado.

Todo texto, tanto literario como cinematográfico, busca crear modelos de realidad y por ello deben ser comprendidos como una red de referencias. Pueden llegar a inspirarse en un contexto determinado (reinterpretado en la obra artística) estableciendo por lo tanto vínculos referenciales con la realidad. Este contexto referencial al que se alude en un texto enmarca la historia y le otorga un sentido a la misma.

De manera semejante una obra mantiene relaciones referenciales implícitas o explícitas con otras anteriores. Se puede evidenciar la co-presencia de varias obras en una a través de la cita, el comentario, el plagio o la alusión, incluso se puede observar cómo una obra se convierte en punto de partida para nuevas creaciones.

En este sentido es que Gerard Genette señala que toda obra literaria es el resultado de textos anteriores. A partir de esta idea es que surge su planteamiento de asumir al texto literario como *Palimpsesto*.

La palabra *Palimpsesto* (Genette, 1989: 495) indica literalmente un pergamino del cual ha sido removida la primera inscripción para reemplazarla con otra. En esta operación no ha sido borrado irreparablemente el texto primitivo de modo que es posible leer lo viejo por debajo de lo nuevo como una transparencia.

Esta idea demuestra que un texto siempre puede ocultar a otro, lo cual no puede ser disimulado por completo, produciendo una doble lectura.

Para Genette las obras literarias son construcciones en segundo grado por estar elaboradas de retazos de otros textos, de manera que los palimpsestos se producen porque el hombre en búsqueda de nuevos sentidos no puede constantemente inventar nuevas formas y por lo tanto se le otorgan nuevos sentidos a las anteriores (Genette, 1989: 497).

Así el autor en su obra *Palimpsestos: La literatura en segundo grado* habla del fenómeno de la hipertextualidad. Esta podría entenderse como la relación que une un texto B llamado hipertexto a un texto A anterior denominado hipotexto, de una manera que no es la del comentario.

Al asumir la obra literaria como un texto en segundo grado, es decir, derivado de un texto preexistente, Genette (1989: 14) establece que esta derivación puede ser de dos órdenes: descriptivo o intelectual en donde un texto B habla de un texto A, o puede ser de un orden distinto en el cual el hipertexto no hable en absoluto del hipotexto sino que lo contenga y no pueda existir sin él.

Las prácticas de derivación (Genette, 1989: 486) no son exclusivas de la literatura, en especial la hipertextualidad, se pueden encontrar en las artes plásticas

y la música, pero también en el cine al momento en que consideramos al film como un texto discursivo. No obstante, las prácticas hipertextuales se hallarán de un modo específico y particular en cada una de ellas. Por lo que no debemos aplicar *a priori* las categorías propias de la hipertextualidad literaria a otras manifestaciones artísticas.

Cada manifestación artística posee materiales, técnicas, modos de producción, expresión y recepción distintos, lo que trae como consecuencia que las prácticas de transformación e imitación posean rasgos particulares en cada una de ellas. Por lo cual estas categorías hipertextuales deben ser asumidas de acuerdo a las características propias de cada medio.

La hipertextualidad puede manifestarse principalmente de tres maneras: la parodia, el travestimiento y la transposición. La parodia resulta de una modificación mínima y puntual, y el travestimiento por una transformación estilística: la trivialización. Cada una con sus procedimientos particulares.

Gerard Genette señala que dos clásicos ejemplos de hipertextualidad literaria serían la *Eneida* de Virgilio y el *Ulises* de James Joyce. Obras que actuarían como hipertextos de un mismo hipotexto, la *Odisea* de Homero.

En ambos hipertextos se efectúan con relación al original dos procesos de transformación distintos. La transformación en el *Ulises* consiste de forma general en transponer la acción de la *Odisea* al Dublín del siglo XX, mientras que la transformación de la *Eneida* consiste en que el autor cuenta una historia completamente distinta a la original, basándose en el modelo formal y temático establecido por Homero (Genette, 1989: 15).

La transposición es una de las prácticas hipertextuales más importantes por la variedad de procedimientos que utiliza, la importancia histórica y la calidad estética de las obras que se incluyen en ella (Genette, 1989: 262). En principio ésta puede ser de dos órdenes distintos: temático en donde la transformación del sentido es parte explícita del propósito y formal cuando el sentido se ve afectado de una manera accidental.

Las transposiciones temáticas o semánticas pueden encontrarse en estado puro, pero principalmente utilizan como medios dos prácticas transformacionales: la transposición diegética y la pragmática.

La transposición diegética es la relacionada con el cambio de diégèse o marco histórico-geográfico que envuelve a la acción. La transposición pragmática modificaría los acontecimientos y conductas propias de la acción.

Estas prácticas de transposición semántica coincidirían con las transformaciones que comúnmente según Francis Vanoyer suceden en una adaptación cinematográfica, las cuales pueden estar determinadas por los intereses estéticos e ideológicos del contexto en que se produce la adaptación (*cfr.* 1.1.5.).

La transposición formal utiliza procedimientos más diversos, algunos de ellos serían: la traducción, la versificación (cambio de un texto en prosa a verso), la trasmetrización (cambio de un metro a otro), la transestilización (cambio de estilo), las cuantitativas relacionadas con las operaciones de reducción y ampliación de un texto, y la transmodalización, referente a cualquier modificación en el modo de representación del hipotexto.

Las transposiciones por reducción ejercen un efecto puramente formal sin mayor incidencia en la temática de la obra. No obstante, un texto al ser reducido o ampliado sufre modificaciones esenciales en su estructura, ya que estos cambios no afectan únicamente la longitud de la obra.

Existen tres tipos fundamentales de reducciones: la escisión, la concisión y la condensación. La escisión es una operación sencilla y consiste en la supresión pura de ciertas partes del texto, las cuales pueden realizarse en bloque, eliminando el inicio o final de la obra, o de manera diseminada a lo largo del texto.

Esta operación puede ser realizada por el mismo autor de la obra original produciéndose lo que Genette denomina auto-escisión. Igualmente, la escisión puede producirse con una función moralizante suprimiendo todo aquello que pudiese turbar o inquietar al lector.

La concisión consiste en abreviar un texto sin afectar la parte temática sino rescribiendo el texto en un estilo más conciso. Tanto la escisión y la concisión son operaciones que trabajan sobre el hipotexto reduciendo ciertas partes sin afectar el

desarrollo de la historia, por lo que a través de éstas se producen nuevas redacciones y versiones del texto original.

La condensación se apoya indirectamente sobre el texto y realiza una reducción mediatizada por una operación mental, una especie de síntesis autónoma realizada de memoria sobre el conjunto del hipotexto. Este proceso es mejor conocido como resumen, el cual a pesar de sus funciones didácticas, extraliterarias y metaliterarias, se puede presentar de diversas maneras como: la reseña periodística, el digest, el discurso crítico, entre otros.

El otro tipo de transposición es el llamado transmodalización que corresponde a cualquier clase de modificación realizada en el modo de representación propio del hipotexto narrativo o dramático. Estas transformaciones pueden ser de dos tipos intermodales e intramodales.

Los cambios intermodales corresponden al cambio de un modo a otro; por ejemplo el paso de un texto narrativo a uno dramático o viceversa. Los cambios intramodales serían los que afectan el funcionamiento interno de un modo narrativo o dramático.

Gerard Genette (1989: 356) establece que la dramatización de un texto narrativo es la práctica más común, que puede observarse desde las raíces del teatro griego hasta los actuales usos de la adaptación dramática, incluyendo la cinematográfica.

Las categorías modales de un texto originariamente narrativo como la temporalidad del relato, la perspectiva y el punto de vista narrativo al ser trasladados a escena o la pantalla cinematográfica sufren modificaciones que alteran la esencia del hipotexto.

La transmodalización intramodal, específicamente en al área narrativa, afectan a las categorías modales de temporalidad, perspectiva y punto de vista. En el orden temporal el texto puede introducir en el orden cronológico anacronías como analepsis (vueltas al pasado) o prolepsis (anticipaciones), o a la inversa borrar las anacronías del hipotexto. Igualmente puede convertir acciones en sumarios, rellenar elipsis presentes en el texto original, suprimir fragmentos o descripciones, entre otros.

A su vez puede ejercer cambios en el punto de vista narrativo. Este es el proceso, denominado por Genette, transvocalización que consiste en el paso de la primera persona a la tercera, por ejemplo. Los cambios en el modo o perspectiva narrativa son los denominados transfocalizaciones, que propician una reorganización completa del texto.

Una adaptación cinematográfica es como hemos visto un proceso de transformación que se ejerce sobre un texto literario o teatral preexistente. Por lo tanto, el film es una obra estética en segundo grado sustentada en un texto anterior. De esta manera se convertiría en un hipertexto y la obra original que toma como referente en hipotexto. Y en este sentido estudiaremos la adaptación cinematográfica.

Al existir una relación hipertextual entre el film y la obra literaria hay que señalar y distinguir las prácticas hipertextuales formales y temáticas que se han operado sobre el hipotexto. Tomando en cuenta que el hipertexto puede ser producto de distintos procesos de derivación o transformación.

Las transformaciones que sufre el texto original en una adaptación cinematográfica obedecen fundamentalmente al hecho de pasar de un juego de convenciones a otro, es decir, de un medio de expresión con sus características de representación propias a otro. Pero la serie de operaciones o cambios en las categorías temporales, espaciales, enunciativas y temáticas son consecuencia, como hemos señalado, de prácticas hipertextuales.

Un ejemplo de algunos de estos procesos de transposición, que de manera muy amplia pueden encontrarse en una adaptación, es el film del director australiano Baz Luhrmann *William Shakespeare's Romeo & Juliet* (1996). Aquí observamos cómo la historia de amor de William Shakespeare, siglo XVI, sufre un cambio de diégèse al trasladarse una acción desarrollada en Verona, Mantua, a la sociedad del siglo XX en Florida.

Igualmente, otra trasformación temática que se evidencia en el film es el uso de drogas por parte de Romeo durante la fiesta de los Capuleto, en la cual conoce a Julieta; esta alteración de la obra original es consecuencia de la traslación temporal de la historia.

Son estos tipos de procesos de derivación o transformación los que establecen en el ámbito de los estudios cinematográficos los distintos tipos de adaptación cinematográfica desarrollados por Pío Baldelli, Dudley Andrew y Robert Stam, que surgen a partir del grado de fidelidad existente en el film con relación a la obra original.

Ronixa Azocar e Ibelise Paiva (2001) presentan los tipos de adaptación establecidos por distintos críticos y estudiosos del cine como Pío Baldelli, Dudley Andrew y Robert Stam.

Pío Baldelli hace mención a dos tipos de adaptaciones cinematográficas, la denominada "Saqueo de la obra literaria" y "El cine al servicio de la obra". El "Saqueo de la obra literaria" toma como base un texto literario de gran relevancia y extrae ciertos elementos como el argumento y los personajes, para trabajar sobre ellos. Simplificando otros como el diálogo, el fondo histórico, social y político para construir una historia agradable. El otro tipo de adaptación, " El Cine al servicio de la obra literaria", esta fundamentada en la intención del director de trasmitir o dar a conocer a los espectadores una determinada obra literaria. Por ello la importancia de la fidelidad con respecto al original.

De manera semejante, Dudley Andrew distingue entre las adaptaciones que toman al texto original como referente y las que lo toman como significado. En estas últimas es muy importante la fidelidad frente al original y se percibe como una meta a alcanzar. A su vez establece que en este caso hay distintas formas de relación entre el texto literario y su adaptación: Tomar prestado, Intersección y Fidelidad y Transformación (Azocar y Paiva, 2001: 27).

El "tomar prestado" consistiría en que se toma de manera extensiva el material o la idea de un texto exitoso y se trabaja sobre algún aspecto de él. La "Intersección" sería aquella en que la esencia o singularidad del texto original se preserva sin ser asimilado por la adaptación. La última la "Fidelidad y Transformación" consiste en la reproducción en el film de algo esencial en el texto original.

Robert Stam (Azocar y Paiva, 2001: 28) define otro tipo de adaptación cinematográfica en la cual la fidelidad no es un factor determinante. Este tipo de adaptación deriva del proceso de lectura personal de la obra que haga el adaptador; tomando en cuenta que un texto es susceptible a una multiplicidad de interpretaciones semánticas. Esto traerá como consecuencia que el texto fílmico sea

una obra casi autónoma frente al original. De manera que la adaptación puede convertirse en una elaboración crítica explícita de la fuente original.

Por otra parte el fenómeno de la hipertextualidad permite una lectura relacional y por lo tanto lúdica, porque no puede existir sin la parte de juego que conlleva la reinversión de estructuras existentes y el esfuerzo por descubrir los elementos de la matriz que han sido transformados y absorbidos en la nueva creación.

En este sentido Stanley Fish en su obra *Is There a Text in This Class?* (1980) determina que la hipertextualidad no será la misma de acuerdo a la competencia del lector o receptor del texto, porque para un lector activo o crítico la relación hipertextual es fácilmente percibida, descubriendo que un texto es la superposición de textos anteriores mientras que para un lector semántico o pasivo el texto que percibe representa simple entretenimiento sin llegar a descubrir en él, por ejemplo, una posible parodia o sátira con respecto a un texto anterior (Álvarez, 2000: 3).

De acuerdo a esta clasificación, resulta esencial determinar cual tipo de adaptación cinematográfica y procesos hipertextuales se observan en la adaptación de la novela *El Tambor de Hojalata.*

2. EL TAMBOR DE HOJALATA

2.1 Ambiente literario de la Alemania de posguerra

La capitulación de Alemania ante las fuerzas Aliadas el día 8 de Mayo de 1945 significó para la cultura de dicho país un abrupto corte. Este momento fue el fin de doce años de dominación nazi y el derrumbamiento de un sistema ideológico y propagandístico, que difundía la idea de una superioridad racial y cultural con relación a otros pueblos.

Comenzaba a romperse el aislamiento en el que el régimen había sumergido a las naciones que se hallaban bajo su dominio. Empezaba a imperar entre las nuevas generaciones de intelectuales y artistas un deseo de renovación, influido por las nuevas corrientes literarias extranjeras como el neo-realismo de Ernest Hemingway o el existencialismo de Jean Paul Sartre. De igual manera se iniciaba la circulación de las obras de los escritores alemanes que habían emigrado del país a causa del régimen, como el caso de Alfred Döblin, Thomas y Henrich Mann.

Este anhelo de renovación, impulsado principalmente por el pueblo alemán, contó con la intervención de las fuerzas de ocupación: Francia, Gran Bretaña,

Estados Unidos y Unión Soviética, quienes fueron imprescindibles para formar un nuevo espíritu nacional. Se buscaba romper con la herencia del terror fascista y desmantelar todas las estructuras, mecanismos y medios de propaganda generados por el nazismo, para crear una Alemania cercana a una constitución democrática que pudiese desarrollarse en colaboración y armonía con el resto de los países occidentales.

Es bajo esta idea que comienza a denominarse la literatura de posguerra como literatura en ruinas "Trümmerliteratur" o literatura de desmonte total "Kahlschlag". Estos términos no aludían únicamente a la realidad que los envolvía, como las ciudades en ruinas que debían ser reconstruidas, sino también se referían a la ruina ideológica y a las esperanzas de reconstrucción que poseía el pueblo alemán.

Por ello los escritores perseguían un desmonte total con relación al pasado inmediato y esto se convirtió en un ideal a seguir para dar una nueva orientación a la literatura. Igualmente, para designar este estado de la literatura alemana se habló de la "hora cero" como el punto de un nuevo comienzo.

Entre los objetivos perseguidos estaba la búsqueda de la verdad en la poesía, se debía mirar la realidad con crudeza y transmitirse a través de un lenguaje directo, libre de los regodeos líricos y manipulaciones del lenguaje utilizados por el nazismo. Por ello como reacción surgió una literatura conscientemente empobrecida, un lenguaje al desnudo, que implicaba la reducción mínima de la forma para proclamar lo que se entendía como verdadero (Schnell, 1991: 558).

Para comprender la literatura Alemana de posguerra es importante resaltar las concepciones políticas de los gobiernos de ocupación en cada una de las zonas correspondientes en que fue dividido el país.

Con la capitulación de Alemania los días 7 y 8 de Mayo de 1945, el país se convertía en territorio ocupado por las potencias vencedoras, de manera que el 5 de Junio de 1945 las fuerzas de ocupación firmaron una declaración conjunta en la que asumían el control del estado alemán y disponían su división transitoria como medio de impedir una futura guerra de agresión originada en ese país.

La idea de dividir a Alemania en distintas zonas de ocupación ya había sido planteada por los Aliados durante la guerra, por lo que se creó un Consejo de

Control Aliado integrado por los cuatro supremos jefes militares de Francia, Gran Bretaña, Estados Unidos y la Unión Soviética. Manteniendo cada país el máximo poder en su zona de ocupación respectiva. No obstante, las decisiones que afectaran en conjunto a Alemania debían ser tomadas con unanimidad por los cuatro miembros del Consejo (Abellán, 1997: 176-177).

Berlín no fue integrada a ninguna zona de ocupación específica sino que fue sometida al dominio conjunto de las cuatro potencias, que dividieron a la ciudad en igual número de sectores.

En un principio esta declaración no negaba la posibilidad de que en un futuro Alemania se conformara como una unidad política y Estado independiente, sino que, por el contrario, gran parte de las decisiones tomadas en la Conferencia de Postdam (Julio y Agosto de 1945) suponían que Alemania era un conjunto o unidad global.

Por ejemplo, en las reparaciones de la guerra se consideraba a Alemania como una unidad económica, y los principios políticos de los vencedores con relación a la

desmilitarización, desnazificación y democratización iban a aplicarse de forma semejante en toda la nación alemana (Abellán, 1997: 180-181).

Sin embargo, a pesar de la idea común que poseían las fuerzas de ocupación con relación a la posterior formación de un estado alemán unificado, cada parte entendía la unidad política y económica alemana de manera distinta, lo que trajo como consecuencia la inevitable división de Alemania en dos bloques que actuaban aisladamente: la Unión Soviética y los países occidentales, Francia, Gran Bretaña y Estados Unidos.

Las potencias occidentales estaban de acuerdo en un futuro orden político y económico basado en: una democracia parlamentaria, libertades civiles, propiedad privada y seguridad jurídica, mientras que para la Unión Soviética esta democratización era entendida dentro de un orden socialista en el que el Estado, por medio del partido comunista dominante, disponía de los medios fundamentales de producción (Christoph, 1979: 47).

Estas diferencias (Abellán, 1997: 184) junto al programa de reconstrucción económica de Europa desarrollado por Estados Unidos (conocido como el *plan*

Marshall) y su plan de política exterior, que buscaba detener la expansión del comunismo propiciado por la Unión Soviética, llevó a la división definitiva de Alemania, creándose hacia 1948 la República Federal Alemana (RFA) formada por las zonas francesa, británica y norteamericana, y posteriormente en 1949 la República Democrática Alemana (RDA), conformada por los territorios bajo control Soviético.

La Unión Soviética buscaba un cambio total y radical de las estructuras sociales y económicas, mientras que las potencias occidentales perseguían una rápida restitución de la productividad y el restablecimiento comercial con otros países.

La situación política y económica de las distintas Repúblicas alemanas generó contextos culturales distintos, siendo el contexto cultural de la República Federal Alemana el de mayor interés en esta investigación. La cultura en la República Federal Alemana contó con una relativa autonomía y apareció muchas veces en oposición y directo enfrentamiento con el proceso político y económico.

La República Democrática Alemana, por el contrario, asumía a la literatura como un medio de activación y pedagogía social. El arte y la literatura estaban en

consecuencia en estrecha relación con la realidad. Sólo que esta relación no obedecía a un impulso surgido y mediatizado por los intereses del pueblo, como en la República Federal, sino que era producto de los objetivos y el control del estado.

La cultura se desarrolló dentro de un marco establecido por la ideología estatal, lo que suponía muchas veces grandes restricciones y censuras en la literatura (Emmerich, 1991: 460).

A través de la literatura se buscaba transmitir la visión socialista del hombre y practicar un estilo de pensar, sentir y actuar de acuerdo a los intereses del partido (Emmerich, 1991: 464). Esto puede verse cuando hacia 1948 el estado exigía a la literatura y a otras actividades culturales que estimularan de manera concreta la disposición del hombre al trabajo material y promulgara la victoria del socialismo frente a otros sistemas políticos (Emmerich, 1991: 481).

Conjuntamente a este tipo de literatura existía un gran consumo de literatura de entretenimiento como las novelas policíacas, de aventuras y ciencia-ficción, al igual que una literatura de reconsideración del pasado, que buscaba mostrar los acontecimientos históricos tal como sucedieron.

Esta concepción de la literatura fue produciendo progresivamente un aislamiento cultural en la RDA, porque atacó y prohibió la publicación de las nuevas tendencias estéticas provenientes de occidente, contrarias a la ideología socialista; calificándolas de anárquicas, pornográficas y nihilistas.

En la República Federal Alemana a pesar de la cierta autonomía que mantenía la cultura con respecto al estado, la política de re-educación ejerció mucha influencia en ella. Buscaba transformar el carácter del pueblo alemán, el mismo que fue una de las causas del advenimiento del nazismo; este carácter estaba fundamentado según las fuerzas de ocupación por un espíritu de sometimiento, agresión y dominio. Por ello junto a los juicios contra los criminales de guerra buscaban democratizar el pensamiento del pueblo según el modelo americano (Schnell, 1991: 542).

Esta campaña de re-educación trajo como consecuencia una política literaria en la RFA, desarrollada por la oficina de política extranjera en Washington y ejecutada por la OMGUS (Office of Military Goverment for Germany), siendo posteriormente el organismo responsable del control de las actividades culturales la ICD (Information Control Division).

De este último organismo dependían las publicaciones, la radio, el cine, el teatro y la música, además de ser el responsable de imponer cierta censura en el medio, elaborando listas de los autores de ideología nazi prohibidos y autorizando las licencias de traducción de autores extranjeros como William Faulkner. Igualmente se rechazaban novelas que presentaban aspectos oscuros y negativos de la sociedad norteamericana.

Este programa de re-educación buscaba desarrollar en el pensamiento del pueblo alemán un sentido de culpa colectivo por el advenimiento del régimen nazi y por las atrocidades cometidas durante la Segunda Guerra Mundial; acusaciones ante las cuales reaccionaron jóvenes escritores como Alfred Andersch y Hans Werner Richter, quienes dirigirían las revistas literarias más importantes del momento y que formarían posteriormente los principales grupos literarios.

Sin embargo, a pesar del control ejercido por organizaciones como la OMGUS y la ICD, la cultura en la RFA tuvo la posibilidad de estar en contacto con diferentes corrientes artísticas que enriquecieron e incentivaron la discusión literaria.

Las publicaciones periódicas de corte político cultural fueron de un valor fundamental durante la posguerra, porque ellas de algún modo representaban el único medio inmediato de discusión pública con relación a los temas de interés político, económico y cultural, además de ser las que cubrieron el vacío y la demanda literaria del momento.

Estas publicaciones al igual que los demás medios de expresión intelectuales y artísticos, estaban supeditadas a la concesión de licencias y a la posible censura por parte de las fuerzas de ocupación. Igualmente, estaban influenciadas por las diversas posiciones ideológicas de las distintas zonas en que fue dividida Alemania, por ejemplo las revistas *Die Wandlung* 1945-1958 para la zona americana y *Lancelot* 1949-1951 para la zona Francesa.

Unas de las revistas más relevantes del momento fueron *Der Ruf* (el grito) y *Der Skorpion* (el escorpión) ya que de ellas derivó el conocido grupo de escritores alemanes denominados el Grupo 47. La revista *Der Ruf* fue fundada aproximadamente hacia 1946 por Hans Werner Richter[1] y Alfred Andersch[2] y llevaba como subtítulo "hojas independientes de la generación joven".

[1] Hans Werner Richter (1908-1993): escritor vinculado a la actividad editorial de su país y miembro durante un breve período del Partido Comunista Alemán (KPD). Fue detenido en 1940 por la Gestapo bajo sospecha de liderizar los movimientos pacifistas en contra del régimen, pero fue

Era una publicación de carácter político cultural que asumía una actitud crítica frente a la situación de la posguerra, en donde se evidenciaba la idea generalizada del nuevo comienzo y la reconstrucción del país. Inicialmente la edición de esta revista se dio en el campo de prisioneros de guerra alemanes de Fort Kearney como parte del proceso de re-educación controlado por las autoridades militares norteamericanas. Durante este período tenía como objetivo primordial informar acontecimientos políticos y militares de importancia, así como también dar apoyo moral y anímico al prisionero, mostrándole que el derecho a la libertad ideológica era inalienable y destacando el papel fundamental que debían ejercer al momento de regresar a su país.

En Abril del 1946 se deja de editar la versión norteamericana gracias a las repatriaciones a Alemania, y en Agosto de 1947 se comienza a editar la versión alemana en la ciudad de Münich; alcanzando mayor difusión y convirtiéndose en portavoz de la nueva generación de intelectuales.

---

liberado al poco tiempo por falta de pruebas; ese mismo año cumplió el servicio militar. Su obra literaria se caracteriza por la indagación crítica de la historia política y social de su país.

[2]Alfred Andersch (1914-1980): escritor y organizador de la Federación juvenil Comunista del sur de Bavaria; actividad por la cual estuvo recluido en 1933, durante seis meses, en el campo de concentración Dachau. Cumple servicio militar pero deserta ante las tropas americanas en Italia. A partir de 1948 estuvo involucrado con el desarrollo de actividades culturales para la radio y la televisión alemana.

En lo literario esta revista presentaba una serie de secciones regulares donde presentaban textos mayormente en prosa que relataban vivencias relacionadas con la guerra. También se presentaban algunos artículos de crítica literaria en donde se sugería la tendencia realista en la literatura, frente a la neorromántica o expresionista.

En lo político era donde se suscitaba más polémica. Asumieron, tal como afirma Günter Grass (Casanova, 1999: 91), una postura crítica que rechazaba el tópico manejado por las fuerzas de ocupación sobre la culpabilidad del pueblo alemán y se discutía sobre la violencia del desmantelamiento o proceso de desnazificación, que perseguía a los nazis de menor jerarquía mientras se dejaba en libertad a los de mayor rango.

Estas opiniones presentadas en la revista despertaron las antipatías del sector norteamericano, quienes terminaron clausurándola en Abril de 1947, luego de su edición número 17.

Luego de la clausura y expulsión de Hans Werner Richter como editor de la revista *Der Ruf*, éste intento como único editor crear un nuevo medio de expresión,

la revista *Der Skorpion*. A pesar que esta revista no llegó a ser publicada, se conservó su primer número.

Aquí Richter intentó definir la misión y el papel del escritor dentro de su sociedad. Lo asumió como un hombre enmarcado en una sociedad y momento histórico concreto, por lo cual se convertía en guía intelectual de la sociedad (Ubieto Artur, 1992: 34).

El escritor cumplía una función moral y política a través de la cual debía formar al ser humano. Debía llegar a sus lectores confrontándolos con realidad inmediata que afecta al hombre moderno, y la literatura que no reflejara esto sería entonces falsa y sin sentido.

La obra y la lengua eran por tanto pura expresión ideológica, lo que llevó a centrar principalmente la atención de muchos escritores en el contenido de los textos, sin descuidar con ello el trabajo formal.

En *Der Skorpion*, como lo reafirmará luego el Grupo 47, se resaltaba que la crítica era el espacio social necesario para la existencia de la literatura y para la recepción adecuada de una obra. En este sentido la crítica no era concebida como una actividad restringida a un grupo de profesionales que bajo ciertos parámetros definían lo que era arte o no, sino más bien una actividad capaz de mantener las conexiones entre arte y realidad, y crear nuevos cánones estéticos para los escritores en búsqueda de un estilo.

Estas revistas fueron perfilando lo que sería la postura intelectual y literaria de la posguerra. Una postura ideológica que hizo concebir en gran parte a la literatura como compromiso social y político, y que gestó las bases de uno de los grupos literarios más importantes de Alemania: el Grupo 47.

2.2 El Grupo 47

Este grupo literario fue iniciado por Hans Werner Richter con la finalidad de ser una asociación de escritores, libre de estatutos o programas preestablecidos. Las reuniones se efectuaban anualmente y se realizaron desde 1947 hasta 1967. Estas reuniones servían para leer y discutir las obras inéditas de jóvenes autores. Además

de representar, al igual que *Der Skorpion*, una respuesta a la prohibición norteamericana de publicar la revista *Der Ruf*.

El origen de este grupo puede establecerse en la revista *Der Ruf* y posteriormente *Der Skorpion* no sólo por la continuidad de sus colaboradores como Hans Werner Richter y Alfred Andersch, sino también por mantener una continuidad en sus planteamientos políticos y estéticos (Ubieto Artur, 1992 : 21).

En sus inicios durante el período de constitución y consolidación del grupo las reuniones evidenciaron, de acuerdo al registro de los textos que en ellas se leían, que existía una serie de principios unificadores basados en la idea de la literatura como institución moral. Uno de estos principios fue la preferencia por la tendencia literaria realista y testimonial que buscaba superar el traumático pasado alemán.

Rodolfo Modern en su *Historia de la literatura Alemana* (1972) señala que la literatura de la posguerra en rasgos generales en el ámbito temático se centraba en: el tratamiento de la guerra y sus desventuras, a través de la trayectoria de uno o varios personajes, en el período de dominación nazi, la conducta del pueblo durante y después de dicho período, en la situación política de una Alemania dividida y la

reconstrucción de la sociedad. Temas que eran trabajados con una caracterización formal que seguía diversas tendencias y direcciones.

No obstante, esta tendencia política unitaria duró poco porque posteriormente surgen una serie de diversas corrientes estéticas que coexistían simultáneamente sin poder determinarse una relación de preponderancia entre ellas.

María Clara Ubieto Artur (1992) realizó un estudio de las lecturas realizadas en cada una de las reuniones con la finalidad de reconocer alguna tendencia estética específica dentro del grupo. En la investigación reconoció siete categorías: la abstracta, la experimental, la expresionista, la lírica melancólica, la política, la realista y la surrealista.

La literatura abstracta se caracteriza por la ausencia de un tiempo narrado especificable, por una carencia de referencias extraliterarias y por un tratamiento de la realidad a través de símbolos y metáforas.

Luego tendríamos la literatura experimental que desecha el tratamiento clásico del tiempo y el tema. En esta tendencia se puede identificar una prosa asociativa determinada por los procesos psicológicos de un narrador no identificable, y una prosa de carácter descriptivo que no hace referencia a hechos extraliterarios empíricamente comprobables.

La tercera y cuarta tendencia son la literatura expresionista y la lírica melancólica de la *Naturlyrik.* La quinta es la literatura política, dentro de la cual pueden verse dos vertientes: la políticamente comprometida que se centra en la búsqueda de polémica con el presente social, y la dedicada a la superación y análisis del pasado reciente, el nazismo.

Otra tendencia fue la literatura realista, quizás la de mayor arraigo en el grupo. Aquí encontramos dos vertientes: el realismo lapidario y el realismo mágico. La primera delimita muy bien el espacio temporal y social extraliterario que toma como referente, posee un argumento claro y una cronología natural de los hechos, la segunda participa de las características anteriores pero introduce algunos elementos fantásticos e inverosímiles (Ubieto Artur, 1992: 14).

La última tendencia sería la surrealista donde entrarían todas aquellas obras de difícil comprensión. No podemos afirmar que estas tendencias se mantuviesen de forma pura en un determinado autor porque la característica común era la búsqueda de nuevos cánones estéticos, tal como se expresaba en *Der Skorpion,* y esto permitió que los escritores experimentarán con cada una de ellas.

En el caso de Günter Grass podemos ubicarlo dentro de la tendencia política y la realista a pesar que muchas de sus novelas poseen rasgos fantásticos. Al ser uno de los representantes de la corriente politizante de la literatura, mantuvo los ideales iniciales del grupo.

Günter Grass fue premiado por el Grupo 47, en la reunión de 1958 realizada en Grobholzleute, luego de la lectura de dos capítulos de su novela *El Tambor de Hojalata.* Los capítulos leídos fueron "Las cuatro faldas" y "Crecimiento en el vagón de mercancías". En el último, Grass explica el ascenso del nacionalsocialismo como consecuencia de la incapacidad del partido socialdemócrata y demás partidos políticos, para enfrentárseles y detenerlos.

Ubieto Artur (1992: 93) señala que para algunos críticos como J. Kaiser lo importante de la lectura de Grass fue determinar que el nazismo podía ser comprendido y explicado con argumentos científicos y no desde una perspectiva demoníaca.

Estos capítulos leídos por Grass marcaban la tendencia política de su literatura, buscando polarizar opiniones, mover a la reflexión crítica y al análisis y superación del pasado reciente. De esta manera la literatura era utilizada como un medio eficaz de conocimiento del entorno político, histórico y social, que busca sensibilizar al lector para llevarlo a la acción y compromiso político.

Estas ideas fueron la base de la postura ideológica y estética que Günter Grass ha mantenido y desarrollado en toda su producción literaria, como ejemplo de ello tenemos sus otras dos novelas que junto a *El Tambor de Hojalata* forman la trilogía de Danzig: *El Gato y el Ratón* (1961, Katz und Maus) y *Años de Perro* (1963, Hundejahre). Esta estética ha sido planteada explícitamente por el autor en diversos ensayos y discursos como "El escritor como contemporáneo" (1986) y "Escribir después de Auschwitz" (1990).

Progresivamente las reuniones del grupo fueron deteriorándose y alejándose de su intención original, lo que trajo como consecuencia el cese de actividades en Octubre de 1967. Las conversaciones del Grupo habían dejado ya para las reuniones de Schlob Elmau bei Mittenwald (Octubre 1959) y Aschaffenburg (Noviembre 1960) de ser un diálogo entre iguales, comenzando a invadirse de editores, periodistas y críticos literarios especializados, que se alejaban de la "crítica espontánea" perseguida en los inicios.

Por otra parte surgieron roces entre los escritores más antiguos y las nuevas generaciones, ya que estos experimentaban con nuevas formas y comenzaban a alejarse de la idea original de politización de la literatura que manejaba el grupo.

Los conflictos internos del grupo junto a la crítica y presiones externas, como la ejercida por la revuelta estudiantil de 1967, ocasionaron su fin, a pesar de los esfuerzos de Hans Werner Richter por retomar la identidad perdida en la reunión de Göhrde en Octubre de 1961.

2.3 Postura estética e ideológica de Günter Grass

La obra literaria de este escritor alemán está profundamente cargada por sus valores ideológicos, lo que nos evidencia una estética comprometida ética y moralmente con su sociedad, y de manera más universal con la sociedad moderna actual.

Sus ensayos y conferencias recogen su valiosa opinión con relación a la función de la literatura dentro de la sociedad. La literatura posee un compromiso fundamental con la Historia y con la Política, en este sentido es que el autor habla de la necesidad de escritores contemporáneos y plantea de nuevo la constante contraposición entre la literatura con una tendencia esteticista o academicista y la literatura comprometida.

En un discurso titulado "El escritor como contemporáneo", pronunciado en 1986 ante el congreso del PEN club Internacional en Hamburgo, explica que la literatura debe reflejar la historia del presente, por lo que el autor debe ser contemporáneo con su realidad y no ser indiferente ante los hechos políticos más triviales por considerarlos factores extraliterarios de los cuales debe alejarse a través de ingeniosidades narrativas.

Los hechos históricos no deben ser asumidos por el escritor de manera que su obra se convierta en una ordenación del discurrir histórico sino que deben ser captados en su irracionalidad, en sus efectos y esencia. De esta manera la obra literaria sepulta las grandes fechas bajo otras más pequeñas, la materia prima del escritor no serán los grandes acontecimientos políticos sino la vida cotidiana que se ve afectada por ellos (Grass, 1999b: 102).

Las circunstancias políticas o históricas se convierten en el fondo del acontecer que se describe, quedando prácticamente oculto. Se busca mediante la literatura sacar la cara oculta de la historia, esa vida cotidiana que afecta al hombre común.

Esta postura ante el hecho histórico es vista por Grass como una reacción ante el anhelo de poder de la política dominante del momento y su voluntad de invadir todos los ámbitos de la vida, porque en la obra este afán queda supeditado a las obsesiones de los personajes.

Así su novela *El Tambor de Hojalata,* está profundamente marcada por el contexto histórico y político de la Alemania de las dos guerras mundiales, y la particular situación de posguerra tras la Segunda Guerra mundial. Pero este

contexto está enmarcado en la pequeña vida burguesa y campesina del grupo en que se desenvuelve Oscar Matzerat; personaje que desarrolla una obsesión en detener su crecimiento físico en la edad de tres años para no enfrentarse al corrupto mundo de los adultos.

En otra conferencia titulada "Escribir después de Auschwitz", Günter Grass refiere el proceso evolutivo de su carrera artística que lo llevó a adoptar esta postura de compromiso, y explica además lo que significó para la cultura alemana el descubrimiento de lo que realmente sucedía en los campos de concentración durante la Segunda Guerra Mundial.

Para Grass, uno de los factores que lo llevó a la reflexión sobre el papel de la literatura dentro de la sociedad, fue una frase del poeta Adorno que refería lo siguiente: " escribir un poema después de Auschwitz es un acto de barbarie..." (Grass, 1999b: 132).

Inicialmente el autor interpretó dicha frase como una indignante prohibición a ejercer la actividad literaria en Alemania. Sin embargo, cuando captó las verdaderas implicaciones de este texto fue que asumió que no era necesario hacer una literatura

con un lenguaje directo y de extrema sencillez formal como pensaban muchos escritores, que se opusiera a la deformación del lenguaje que trajo consigo el nazismo, sino que más bien ante los horrores y la pérdida de inocencia que significó Auschwitz, Sobibór y Treblinka, la generación de Grass debía confrontarse ante los resultados de los crímenes cometidos por la sociedad nazi asumiendo una postura ante ella, una postura de compromiso donde el escritor se conciba como crítico y posible conductor intelectual de una nación.

Esta postura ideológica marca una estética que se aleja radicalmente de la literatura posmoderna dedicada exclusivamente a la indagación del yo[1], entre las cuales podríamos citar la obra del también escritor alemán Herman Hesse *El lobo Estepario* (1927) y la obra del escritor latinoamericano Alfredo Bryce Echenique *El reo de la nocturnidad* (1997). No obstante, aunque este tipo obras se sustenten sobre una indagación narcisista de los personajes, evadiendo muchas veces el contexto en el que estos se desenvuelven, consideramos que dan cuenta de la realidad del hombre contemporáneo desde otra perspectiva.

[1] Es importante resaltar que a pesar de que la novela de Günter Grass *El Tambor de Hojalata* está centrada únicamente en las reflexiones y experiencias del personaje Oscar Matzerath, la obra no se limita a ello sino que reflexiona a su vez en torno al contexto político y social en el que los personajes se desenvuelven.

Esta postura ideológica del autor se evidencia no sólo en su producción literaria sino también en su constante lucha política y opiniones, como se comprueba, por ejemplo, en su postura ante la reunificación alemana.

Por otra parte, Günter Grass resalta la importancia y el valor que representa para un escritor no quedarse anclado a un determinado movimiento literario y estilo de escritura. En este sentido alaba la labor artística del escritor alemán Alfred Döblin, quien ha ido rebatiendo su propio estilo en cada una de sus obras, buscando de esta manera nuevas tentativas estéticas, hasta el punto de no poder reconocerse en este autor un estilo continuo en el sentido clásico (Casanova, 1999: 59).

El estilo es para Grass más bien una marca personal que imprime el escritor a su obra y no un criterio estético por el que la crítica literaria debe juzgarla, debido a que la experimentación estética es una de las necesidades de Günter Grass como escritor.

2.4 Günter Grass: Vida y Obra

Günter Grass nace el 16 de Octubre de 1927 en la ciudad de Gdansk, Polonia, anteriormente Danzig, Alemania. Proveniente de una familia de escasos recursos, su padre era de origen alemán y dueño de un pequeño almacén de alimentos, y su madre de origen cachuba[1].

Sus primeros estudios los realizó en la ciudad de Danzig en donde, gracias a sus maestros, tuvo la oportunidad de entrar en contacto con los catálogos de artistas plásticos prohibidos por el régimen nazi como Pablo Picasso, Max Beckmann y Wilhelm Lehmbruck. Así como también con la obra de escritores como Erich Maria Remarque, quien mostraba la miseria y horrores de la Primera Guerra Mundial, antítesis de la visión heroica y gloriosa de la guerra que manejaba Ernst Jünger. Estos catálogos y lecturas permitieron que el autor no percibiera con gran intensidad el aislamiento intelectual al que fue sometida Alemania durante el nazismo (Casanova, 1999).

Entre los diez y catorce años perteneció a la *jungwolk* y de los catorce hasta los dieciséis aproximadamente estuvo en la Juventud Hitleriana. En el período

[1] Los Cachubas son una población eslava ubicada en la planicie del norte de Alemania, en la orilla izquierda del Vístula; territorio que actualmente pertenece a Polonia.

transcurrido entre estas organizaciones se inició en la escritura, a los trece años escribió para una revista nazi titulada *Hilf mit* (ayuda, participa) un capítulo de una futura novela llamada *Los Cachubas*, que nunca pasó del primer capítulo, porque todos sus personajes terminaban muertos (Casanova, 1999: 24).

A los quince años abandona la escuela y se convierte en auxiliar de artillería de la Luftwaffe, Fuerza Aérea alemana, pero hacia 1944 fue llamado definitivamente al entrenamiento militar, y reclutado como artillero de tanques en Marzo de 1945 por la Wehrmacht, Fuerzas Armadas alemanas, para dirigirse al frente de batalla oriental. En batalla fue herido levemente y recluido en el hospital militar de Marienbad, controlado por las tropas norteamericanas. Una vez recuperado fue trasladado a un campo de prisioneros en Baviera donde se realizaban procesos de re-educación de las tropas alemanas.

Al ser liberado intentó continuar sus estudios de bachillerato pero desechó la idea y buscó trabajo en una mina de potasa cerca de Hannover y Hildesheim, donde distribuían vales de comida por el trabajo pesado, logrando recuperar fuerzas en un momento donde los alimentos escaseaban. Nunca llegó a concluir sus estudios.

Posteriormente en 1949 se dirige a Düsseldorf con la intención de inscribirse en la Academia de Bellas Artes para desarrollar su interés por la escultura y la pintura; permaneciendo allí hasta 1952. La actividad plástica para Günter Grass siempre ha sido importante, convirtiéndose en otro medio de expresión, cuyos trabajos han sido expuestos en diversas exposiciones en ciudades como Stuttgart. Muchas de sus obras literarias van acompañadas de dibujos, aguafuertes, litografías y acuarelas realizadas por el autor.

Paralelamente trabajó como músico de Jazz y cantero, reconstruyendo las fachadas de los edificios destruidos por la guerra. En esta etapa comienzan sus viajes por Europa, visitando países como Francia, España e Italia. En 1954 se casa con Anna Schwarz, con quien vive muchos años en París debido a sus estudios de ballet. Este matrimonio fracasa y se separan en 1978, para contraer segundas nupcias en 1979 con Ute Grunert.

En este período comienza su carrera como escritor e inicia la redacción de su obra *El Tambor de Hojalata.*

En 1955 obtiene un premio de la Süddeutsche Rundfunk por su poema *El lirio del sueño* (Lilien aus Schlaf), por el cual fue invitado por primera vez a las reuniones del Grupo 47, en las que posteriormente leyó fragmentos de sus obras teatrales Tío, Tío (Onkel, Onkel) en 1955, *El Diluvio* (Hochwasser) en 1956, y *El Tambor de Hojalata* en 1958.

Las obras de la década de los cincuenta son mayormente piezas teatrales y poemas, que en cierto modo fueron opacadas por el éxito de su novela *El Tambor de Hojalata.*

Esta novela publicada en 1959 fue la primera de un conjunto de obras denominadas "Trilogía de Danzig", que fue completada posteriormente por sus novelas *El Gato y el Ratón* (1961) y *Años de Perro* (1963). Estas novelas tienen como punto en común que sus historias se desarrollan en la ciudad de Danzig, la cual ha sido abordada por el autor, tal como afirma Nicole Casanova (1999: 18), desde diversas perspectivas: sueño y realidad, mito y verdad, historia y geografía. La ciudad de Danzig[2] significa para Günter Grass uno de elementos esenciales de lo que representó la pérdida de Alemania, luego de la Segunda Guerra Mundial.

[2] Danzig nunca fue una ciudad propiamente alemana sino más bien una "ciudad libre" que luego de la Primera Guerra Mundial y el Tratado de Versalles lindaba al oeste con territorio polaco y al este

La evocación recurrente de Danzig en sus novelas obedece a la necesidad que tiene lo perdido de ser nombrado infinidad de veces y desde múltiples perspectivas, para que de esta forma comparezca de nuevo ante nosotros (Grass, 1999b: 237). Además esta ciudad no sólo representa la pérdida de la patria para Alemania, al estar actualmente integrada al territorio polaco, sino que también evoca la interrelación entre alemanes, cachubas y polacos, tan esencial en los orígenes del escritor.

A partir de la década de los sesenta Günter Grass atravesó una etapa política sumamente activa, apoyando con campañas propias al candidato socialdemócrata Willy Brandt[3], con quien mantuvo una importante amistad personal. Este compromiso político marcó profundamente algunas de las producciones literarias de este período: el drama teatral *Los plebeyos ensayan la revolución* (1966, Die Plebejer Proben Den Aufstand), su colección de poesía *Preguntas a fondo* (1967, Ausgefragt) y la novela *Anestesia local* (1969, Örtlich Betäubt). Estas obras dejan como telón de fondo a Danzig y se inspiran ahora en la ciudad de Berlín.

---

con territorio alemán, por lo que antes de la Segunda Guerra Mundial la mayor parte de su población era de habla alemana.

[3] Líder del partido socialdemócrata alemán, que asumió el cargo de Alcalde de Berlín occidental entre 1957 y 1966, posteriormente a partir de 1969 canciller de la RFA; cargo del cual dimite en Mayo de 1974, sin tener responsabilidad directa en los hechos, al descubrirse que su mayor colaborador Günter Guillaume era un espía al servicio de la RDA.

Durante los años setenta y ochenta sigue el compromiso político del escritor con campañas en favor al partido socialdemócrata (SPD) de la República Federal Alemana, como por ejemplo, las campañas en Renania-Palatinado en 1971 y la campaña electoral por el parlamento federal y regional de Baden-Württemberg en 1972.

Igualmente, en este período se observa un fuerte compromiso con la vida cultural de su país, funda en 1978 el premio Alfred Döblin y es nombrado presidente de la Academia de Arte de Berlín en 1982; cargo al cual renuncia en 1986 y vuelve a ser elegido en 1998.

En estos años escribe obras tan importantes como: *Diario de un Caracol* (1972, Aus Dem Tagebuch Einer Schnecke), novela que ofrece una mirada retrospectiva sobre la década anterior, *El Rodaballo* (1977, Der Butt), *Encuentro en Telgte* (1979, *Das Treffen in Telgte*), *La Ratesa* (1986, Die Rättin).

Por otra parte, en 1979 se inicia el rodaje cinematográfico de su novela *El Tambor de Hojalata* por el director Volker Schlöndorff.

En los últimos años ha seguido con su producción artística, su compromiso social y político. Entre sus obras más recientes tenemos *Es Cuento Largo* (1995, Ein Weites Feld) y *Mi siglo* (1999, Mein Jahrhundert).

Ha sido galardonado con numerosos premios literarios y distinciones, como el nombramiento en 1993 como ciudadano ilustre de su ciudad natal Danzig/Gdansk, el Premio literario de la Academia Bávara de Bellas Artes y la medalla honorífica de la Universidad Complutense de Madrid en el año 1994, el premio Sonning, reconocimiento cultural más importante de Dinamarca en 1996 y de manera más reciente en 1999 el Premio Príncipe de Asturias y el Premio Nobel de Literatura.

2.5 El Tambor de Hojalata: Análisis literario

La novela del siglo XX supone lo contrario a la del siglo anterior. Representa un cambio porque el mundo en el que nos desenvolvemos está en crisis, es inestable, poco sólido y carece de verdades absolutas. Esto se reflejará en la novela no sólo en lo temático sino también en su estructura narrativa.

La sociedad occidental se fundamentó durante siglos sobre los paradigmas de un sistema de pensamiento conocido como la Modernidad, que se sostiene sobre la idea de racionalización. El triunfo de la razón y la idea de progreso impulsaron todo tipo de actividad humana: la ciencia, el arte, la tecnología, la política, entre otros.

No obstante, la Historia ha demostrado lo contrario, cuestionando muchos de los parámetros de dicho sistema. Ante la pérdida de muchos de estos valores de pensamiento, es que algunos estudiosos han explicado que no debemos seguir hablando de una sociedad moderna sino más bien posmoderna.

La Modernidad terminó anulando al hombre mediante la estandarización, y reemplazó la idea de Dios por la ciencia, lo que trajo como consecuencia que se hayan desmantelado cada una de las verdades religiosas y perdido validez las creencias tradicionales.

Este sistema nos ha dado a entender que el mundo es contradictorio y que han desaparecido las verdades absolutas ante lo cual cada individuo debe crear su sistema particular de creencias.

La novela decimonónica se inserta en un período dominado por la racionalidad, se caracteriza en su estructura por la búsqueda de objetividad y en este sentido crear una ilusión de realidad, que deliberadamente busca fusionar las dimensiones de ficción y realidad en una continuidad sin fronteras. La novela tomaba sus materiales de la vida real y cotidiana, planteándolos en el texto con la idea de crear una especie de *continuum* con ella.

La novela contemporánea del siglo XX, por el contrario, introduce una serie de cambios estructurales y temáticos con relación al período anterior, dando cuenta de la crisis en que se desarrolla. Uno de estos procesos es la metaficción.

La metaficción (Bustillo, 1997: 10) se inserta en el imaginario posmoderno asumido como manifestación de una época que ha perdido los asideros con su referente, debido a la inestabilidad de la realidad. Convirtiéndose los procesos de creación y estructuración de significantes en referentes representables en la obra.

La metaficción tal como señala Carmen Bustillo en su texto *La aventura metaficcional* (1997) es la ficción que habla sobre sí misma. La ficción que de forma

sistemática se centra en su propia categoría de artificio, replanteando de esta manera la relación existente entre realidad y ficción (Bustillo, 1997: 11).

La estrategia narrativa de la autorreflexividad o autorrepresentación se entiende como la facultad que poseen las producciones culturales, en este caso la literatura, de centrarse en sí mismas y en las diferentes posibilidades de formulación que ofrecen. Replanteando y confundiendo en las fronteras del mismo texto las figuras establecidas de: autor real-autor implícito, realidad-ficción, lector real-lector ficticio.

Este proceso lúdico se formula al crear la ilusión de realidad en el texto literario y en la destrucción de esa ilusión al poner al descubierto el carácter ficcional de la obra y sus procesos de producción (Bustillo, 1997: 12).

La escenificación explícita de la artificiosidad del texto se realiza de manera diseminada a lo largo de la obra, trabajándose como proceso de creación y no como producto.

Por esta razón encontramos muchas veces la presencia en el texto de la figura del narratario, que ficcionaliza dentro de la obra la función del receptor. Es un escucha que no tiene voz dentro del texto y puede en algunas ocasiones estar representado por un personaje.

Esta figura no actúa simplemente como interlocutor para los personajes o como un "tú" retórico a través del cual el narrador se dirige a un lector abstracto, sino que puede asumirse como escenificación del proceso de lectura y de manera más amplia de todo el proceso de creación y comunicación que representa la obra literaria.

Como explica Bustillo (1997: 181) el narratario no es una figura propia y exclusiva de los procesos metaficcionales ya que ésta puede rastrearse en muchas obras de la narrativa tradicional, pero sí es un recurso que potencia la autorreflexividad del texto.

Igualmente, los procesos metaficcionales pueden verse como parodia del escritor porque dan cuenta de todos los momentos que éste atraviesa en el proceso de creación.

Oscar Matzerath, recluido en un sanatorio, emprende la tarea de construir una obra en la que nos relate su historia personal desde su niñez hasta el momento de su reclusión en dicho sanatorio. Por ello pide a Bruno Münsterberg, su enfermero, que le facilite papel para poder desplegar toda su capacidad de recuerdo.

Antes de comenzar la redacción de su historia, Oscar reflexiona con relación a cómo debe estructurarla, para lo cual plantea una teoría de la novela que será desarrollada a lo largo del texto. Así nos plantea las distintas posibilidades de construcción de un texto:

> Uno puede empezar una historia por la mitad y luego avanzar y retroceder audazmente hasta embarullarlo todo. Puede también dárselas uno de moderno, borrar las épocas y las distancias y acabar proclamando, o haciendo proclamar, que se ha resuelto por fin a última hora el problema del tiempo y del espacio... (Grass, 1999a: 19)

Inclinándose al final por una estructuración de la obra ajustada a la narrativa tradicional que sigue un orden cronológico claro y lineal, que le permita establecer la historia de su vida y en consecuencia la de su familia, enmarcada en un contexto histórico definido y concreto. Por ello decide comenzar con el encuentro de sus abuelos maternos José Koljaiczek y Ana Bronski:

> Comienzo mucho antes de mí; porque nadie debería escribir su vida sin haber tenido la paciencia, antes de fechar su propia existencia, de recordar por lo menos a la mitad de sus abuelos (Grass, 1999a: 20)

Se nos presenta por lo tanto dos planos de ficción, uno constituido por la situación de Oscar en el sanatorio y el otro por los recuerdos evocados por el personaje.

El segundo plano de ficción formado por los recuerdos de Oscar es a menudo interrumpido para volver al primer plano ficcional o para introducir comentarios que dan cuenta, como hemos dicho del proceso constructivo del texto:

> En gracia a que ardo en deseos de anunciar el inicio de mi propia existencia, se me permitirá que sin más comentarios deje deslizarse tranquilamente la balsa familiar de los Wranka hasta el año trece... (Grass, 1999a: 33)

Las apelaciones al narratario son parte de ese proceso metaficcional. Ficcionalizando al lector y convirtiéndolo en un personaje más que forma parte de la historia y llega a completar el proceso comunicacional que supone el texto literario:

> Se dirá: una foto como todas las fotos de niños. Pero, háganme ustedes el favor de mirar las manos, y tendrán que convenir en que mi retrato más precoz se distingue marcadamente de las innúmeras obras de arte de muchos otros álbumes que muestran siempre la misma monada (Grass, 1999a: 66).

Además los procesos metaficcionales pueden llegar a introducir los diferentes desenlaces e interpretaciones que pueden surgir ante un hecho determinado. Así sucede con la muerte del abuelo de Oscar, de la cual se nos plantea cuatro versiones distintas en las que logra escapar.

José Koljaiczek es perseguido por la policía debido a su antigua actividad de incendiario, una vez que es descubierto a pesar de su nombre falso José Wranka. Es esperado por la policía en el puerto maderero ubicado entre los astilleros de Klawitter y Schichau, pero Koljaiczek logra escapar a través de las balsas y lanzarse al mar.

Luego de este acontecimiento no se llega a saber cuál fue el final del hombre, por lo que se plantean diversos desenlaces, primero se afirma que pudo sobrevivir escondido entre las balsas hasta el anochecer y escapado con ayuda de unos marinos griegos; luego se plantea otra hipótesis que afirma que Koljaiczek era un

excelente nadador y pudo llegar a la orilla de Schichau y mezclarse con los demás astilleros; logrando escapar de nuevo gracias a los griegos.

La tercera versión del hecho plantea que el incendiario logra huir cuando la corriente lo arrastra hacia alta mar y unos pescadores de Bolhnsack lo recogen y lo entregan posteriormente, a una balandra sueca. La ultima versión afirma que logra salvarse y huir a Búfalo, Estados Unidos, donde vive como un hombre de negocios llamado Joe Colchic.

Las distintas versiones de la salvación de Koljaiczek demuestran el juego entre ficción y verdad. No se da una única hipótesis como valedera sino que el lector puede escoger cualquiera de ellas.

De igual forma, vemos cómo la metaficción reformula las figuras de autor real - autor ficticio y lector real - lector ficticio, cuando nos encontramos con un personaje, Oscar Matzerath, quien construye su historia asumiéndose como autor de la misma y se dirige a un lector ficticio, representado en el texto a través de la figura del narratario.

La autorreflexividad del texto sobre sí mismo también permite la reflexividad sobre la realidad psicológica del autor. La obra puede llegar a convertirse en un espacio psicoanalítico donde las acciones reflejen el tránsito vital del escritor.

Muchos de los elementos de la novela reflejan la vida de Günter Grass. Por ejemplo, Oscar Matzerath, al igual que Grass, proviene de una familia de ascendencia cachuba por la parte materna y alemana por la paterna, sus padres fueron pequeños comerciantes en la ciudad de Danzig, y ambos luego de la guerra buscaron subsistir como músicos de Jazz, Oscar tocando en un local llamado el *Bodegón de las Cebollas* y Grass en la ciudad de Düsseldorf. De manera, que el texto no sólo busca superar el traumático pasado alemán sino también es una forma de revaluar el pasado personal del autor.

La novela es la narración que hace un personaje acerca de su vida y la de su familia desde principios del siglo veinte hasta algunos años después del final de la Segunda Guerra Mundial. Es una especie de autobiografía que realiza de sí el personaje principal, de manera que alrededor de éste giran todos los acontecimientos.

La novela es relatada en sus inicios por un narrador ubicado dentro de la historia, es un personaje quien narra la historia, por lo tanto tendríamos que el narrador maneja la misma información que el personaje y en consecuencia asume una perspectiva equisciente.

No obstante, se puede observar en la novela que el autor busca mantener sutilmente la distancia entre personaje y narrador, creando en la narración efectos de extrañeza.

El narrador adopta el punto de vista de la primera persona singular pero posteriormente sufre un desdoblamiento y cambia a un narrador que asume el punto de vista de la tercera persona del singular. Este juego establecido se mantendrá alternativamente a lo largo de toda la novela, a pesar que el yo narrativo de la primera persona mantenga el papel principal:

> Traté de mirarla fijamente, pero fue ella quien me miró a mí con tal fijeza que Oscar, confuso, con las orejas ardientes y herido en lo más íntimo, escurrió el bulto y se desmigajó entre los carros-vivienda blancos y azules (Grass, 1999a: 128)

Este recurso narrativo es lo que Oscar Tacca, basándose en la denominación hecha por Marivaux, llama *doble registro*. El procedimiento (Tacca, 1989: 138) consiste en el desdoblamiento entre el narrador y el personaje, conservando su coincidencia e identidad dentro del texto. El personaje al referir acontecimientos de su pasado (narrador como protagonista) busca mantener una distancia sobre ellos. De esta manera se convierte en observador de sus acciones, produciéndose el desdoblamiento a la tercera persona narrativa.

Así el protagonista, Oscar Matzerath, está escindido en dos, el contemplador y el contemplado, un ser que ha vivido una serie de experiencias y otro que las evoca tiempo después desde el sanatorio en donde está recluido. Este juego de desdoblamiento también se manifiesta en el principio de la novela, cuando Oscar es observado por su enfermero Bruno. El enfermero desde la mirilla de la puerta observa a Oscar como un fenómeno, sin percatarse que él como observador también es motivo de contemplación por parte de Oscar.

Este procedimiento narrativo es el que muchas veces encontramos en la llamada novela de formación que se centra en mostrar el tránsito de un personaje a la madurez definitiva, de acuerdo a las disposiciones particulares en que ha desarrollado sus capacidades.

La ambivalencia narrativa y la experimentación con relación a la voz narrativa que transmite una historia, ha sido uno de los planteamientos estéticos que el autor constantemente ha indagado a lo largo de sus novelas. Los desdoblamientos narrativos presentes en las obras del autor son muchas veces consecuencia de la indagación que el escritor hace de sí mismo, en la que se asume como un yo escindido entre la figura pública y la privada. La figura pública del escritor termina siempre introduciéndose en la narración.

Por lo que debe considerarse el desdoblamiento del narrador como producto del juego narrativo que marca la distancia entre el narrador y el personaje. Y de manera más abstracta y alegórica la contraposición autor real y autor ficticio, que establece Günter Grass:

> He releído hace un momento el último capítulo acabado de escribir. Si a mí no me satisface por completo, tanto más debiera satisfacer, en cambio, a la pluma de Oscar... En honor a la verdad, quisiera ahora tomar desprevenida a la pluma de Oscar y rectificar lo siguiente: primero, que el último juego de Jan... (Grass, 1999a: 273)

El Tambor de hojalata puede considerarse como una novela de personaje porque la historia está estructurada sobre la base del personaje Oscar Matzerath. Wolfang Kaiser explica que los tres estratos sustanciales en toda novela son el personaje, el

Universidad Católica Andrés Bello
BIBLIOTECA
Caracas

acontecimiento y el espacio, y si uno de ellos cobra relevancia y se impone sobre los otros surgen géneros. (Kaiser, 1976: 482)

Para Kaiser por lo tanto existen tres géneros de la novela: la novela de personaje, la novela de acontecimiento y la novela de espacio.

La novela de personaje (Kaiser, 1976: 484- 485) se caracteriza por estructurarse, como su nombre lo indica, a través de un personaje único, que se impone sobre los otros. Kaiser expresa que hay distintos caminos para llegar a conformar una novela de personaje, mencionando al subjetivismo lírico, la autobiografía y a la novela de formación como algunos de ellos. Destacando el elemento común del reconocimiento del yo y su desarrollo como un todo significativo, y el hecho de que el personaje debe estar en continuo contacto con el mundo que lo rodea porque sólo a través de éste se verifica la evolución y los cambios en el protagonista.

De esta manera podemos hablar de la novela *El Tambor de Hojalata* como una especie de novela de formación porque se nos relata el tránsito de un personaje desde su niñez hacia su madurez definitiva. No obstante, tendríamos que destacar que en esta obra el género sufre un trasvestimiento, como afirma Günter Grass

(Casanova, 1999: 70), porque el personaje atraviesa como otros personajes de novelas de formación, como Enrique el verde y Wilhelm Meister[1], todas las etapas de su crecimiento, con la diferencia de que en Oscar no se produce ningún cambio físico.

Inicialmente la imagen que el autor concibió para esta obra fue extraída de uno de sus poemas escritos durante un viaje a Provenza. Esta imagen se refería a la figura de un estilita, un eremita que vive encaramado en una columna (Casanova, 1999: 68) aislado del resto del mundo que desde su posición elevada y estática contemplaba lo que sucedía a su alrededor y lo reflejaba poéticamente.

Esta idea pronto fue desechada porque la posición estática no le permitía ninguna libertad de movimientos. Así que se fijo en la imagen de los niños de tres años y cómo estos se desenvuelven dentro del mundo de los adultos. El desarrollo y la movilidad de un niño le permitía ser testigo autorizado del período histórico que abarca la novela porque precisamente por sus tres años no se le tomaba en serio y estaba mezclado en los cambios políticos y sociales sin ser realmente parte de ellos.

[1] Enrique el verde es un personaje de una novela de formación del escritor sueco Gottfried Keller y Wilhelm Meister de una novela de Goethe.

El uso de la perspectiva de un niño de tres años era la adecuada para el autor porque "presentaba el mundo infantil de la embriaguez de poder, del uso y el abuso del poder, para observarlos a partir de la inteligente, es decir cínica, superioridad de un niño de tres años" (Casanova, 1999: 68).

La idea de movilidad o viaje era muy importante para el autor porque ésta reflejaba una de las múltiples consecuencias que trae consigo la guerra. Envía a países lejanos a personas que de otro modo no hubiesen salido del lugar donde nacieron y este movimiento es en el que se ve envuelto Oscar en su adultez, cuando se une a la Troupe teatral y es llevado a Francia y arrojado a la guerra (Casanova, 1999: 46). Esta movilidad le permitía al personaje no sólo verificar su evolución personal sino también encontrarse con la realidad europea del momento.

A pesar de las características que posee la novela, que la acercan a la novela de formación, *El Tambor de Hojalata* tiene una estructura más cercana a la novela picaresca. Algunos de los rasgos que comparte con ella son: la forma autobiográfica es el protagonista quien narra sus experiencias, la falta de una trama en sentido riguroso porque la acción no desarrolla un conflicto lógicamente encadenado sino que el argumento se construye por medio de una serie de anécdotas que se vinculan entre sí a través del personaje.

El espíritu crítico es otra de las características picarescas del texto, hay una actitud que lleva al personaje a enfrentarse a los vicios y defectos de la humanidad, también observamos la ausencia de grandes pasiones, porque el personaje es incapaz de sentirlas y una visión realista del ambiente en que el personaje se desenvuelve.

La actitud vital del personaje picaresco es la visión de mundo que posee Oscar. El pícaro posee un concepto preformado de la vida, un concepto negativo, ante el que ordena su existencia y elige sus caminos a seguir. Oscar nace con una idea negativa y pesimista del mundo de los adultos, ante la cual reacciona con firmeza negándose a participar en él. Mostrándonos una sociedad desde la perspectiva del marginado. Sin embargo, el personaje de Oscar a pesar de ser un antihéroe como el pícaro no proviene de una familia de baja condición social y no está impulsado a la acción por una causa prosaica como el hambre, ni se desenvuelve en los bajos mundos sociales como el personaje de la picaresca.

El personaje de Oscar Matzerath está caracterizado por tres rasgos fundamentales, su negativa a crecer y desenvolverse en el mundo de los adultos, su apego al uso de un tambor de hojalata y la facultad de romper con los altos tonos de su voz cualquier cristal o vidrio que desee; esta cualidad es reconocida en el texto

como voz vitricida. Cada uno de estos rasgos adquirirá a lo largo de la novela un valor simbólico y alegórico con relación al período histórico en el que se desenvuelven los personajes.

Oscar Matzerath, cuya formación intelectual estaba terminada desde el vientre materno, decide al nacer detener su crecimiento en la edad de tres años. Desarrollándose cronológica y mentalmente a pesar de mantener durante muchos años la fisonomía de un niño de tres años.

Esta decisión es consecuencia de su desprecio hacia el mundo hipócrita e inmoral de los adultos, representado en el inicio de la historia por la relación amorosa mantenida entre su madre y dos hombres, su primo Jan Bronski y su esposo Alfred Matzerath, personajes asumidos por Oscar como sus dos padres. Su decisión es sostenida posteriormente debido al advenimiento del nazismo y la Segunda Guerra Mundial. Al terminar la guerra y luego de la muerte de su padre, Alfred Matzerath, Oscar decide comenzar a crecer.

La relación adúltera de su madre está explícitamente presentada en la obra, y se caracteriza por la poca discreción de los involucrados y la actitud evasiva de Alfred

Matzerath, quien prefería (como la Europa de su tiempo) ignorar la realidad antes que enfrentarla.

El juego de Skat es un símbolo de la relación amorosa entre estos personajes:

> El skat – que, como es sabido, sólo se puede jugar entre tres- era para mamá y los dos señores no sólo el juego más adecuado, sino también su refugio, el puerto al que volvían siempre que la vida quería llevarlos, en esta o aquella combinación de dos, a jugar a juegos insulsos como el sesenta y seis o el tres en raya. (Grass, 1999a: 65)

La decisión de no crecer está completamente asumida por Oscar y es planificada de manera muy racional, resuelve lanzarse de las escaleras de la bodega de su padre Alfred para justificar a los adultos su falta de crecimiento. La madre de Oscar, sin sospechar las intenciones de su hijo, asumió el accidente como causa del problema de Oscar, pero para otros adultos sin embargo surgían otras causas del mismo, como problemas de tiroides, por ejemplo. No obstante, lo percibían como un enano, asociándolo a la idea de pulgarcito o de los liliputienses.

Asumiendo al personaje de Oscar como un enano vemos que adquiere una simbología muy especial. Los enanos en la cultura nórdica aunque menos

poderosos que los Dioses poseían una inteligencia superior a la de los hombres, ya que su conocimiento era ilimitado y se prolongaba incluso al futuro (Guerber, 1995: 261).

Sus palabras agudas reflejaban gran claridad de percepción, instinto e intuición. Además de estar iniciados en los secretos y segundas intenciones (Chevalier & Gheerbrant, 1993: 444- 445). Muchas veces también son percibidos como manifestaciones del mal y abominaciones de la naturaleza.

Estas características son precisamente las que conforman el carácter de Oscar. Es un niño precoz que viene al mundo con los conocimientos ya adquiridos, sólo con la necesidad de corroborarlos, con una perspicacia que lo hace comprender con claridad cosas que los adultos no comprenden o decididamente evaden.

La clarividencia no es una característica exclusiva de Oscar sino también de Bebra y Rosvita Raguna, otros liliputienses que trabajan en un circo. Bebra le anuncia con gran certeza a Oscar los cambios que traerá consigo el nazismo:

> E inclinándose casi hasta mi oreja me susurró al oído, al tiempo que ponía unos ojos inmemoriales: -¡Ya se acercan! ¡Ocuparán los lugares de la fiesta! ¡Organizarán desfiles con antorchas! ¡Construirán tribunas, llenarán las tribunas y predicarán nuestra perdición desde lo alto de las tribunas! ¡Estad atento, amiguito, a lo que pasará en las tribunas! ¡tratad siempre de estar sentado en la tribuna, y de no estar jamás de pie ante la tribuna! (Grass, 1999a: 129)

Lo demoníaco y lo abominable también está presente en Oscar. Es culpable de la muerte de sus "dos padres" Jan y Alfred, a quienes con frialdad entregó a los nazis y rusos respectivamente. Por ejemplo, Alfred Matzerath muere con la invasión de las tropas rusas a Danzig, cuando Oscar le entrega a su padre la insignia del Partido Nazi, que momentos antes Alfred había intentado desaparecer. Al ver esto los rusos se percataron de su simpatía hacia el enemigo alemán y le dieron muerte.

Este instinto malévolo es el que percibe y perturba a Rosvita Raguna cuando intenta penetrar en la mente de Oscar "-Vuestro genio, mi joven amigo, lo divino pero también lo demoníaco de ese genio vuestro, ha turbado un poco a mi buena Rosvita" (Grass, 1999a: 192).

La decisión de no crecer es la manera que tiene el personaje de evadirse del contexto de inmoralidad y violencia que lo rodea, evasión que lo llevaba a querer

ocultarse bajo las faldas de su abuela, interpretada por Oscar como el nirvana final, el desprendimiento total del mundo material y la fusión del yo con la unidad, con el todo:

> Aun hoy en día me gustaría poder resguardarme como uno de aquellos ladrillos, cambiándome continuamente conmigo mismo, bajo las faldas de mi abuela. Dirán ustedes: ¿Qué es lo que busca Oscar bajo las faldas? ¿Imitar acaso a su abuelo Koljaiczek, abusando de la anciana? ¿O tal vez el olvido, una patria, el nirvana final? (Grass, 1999a: 142)

El apego a un tambor de hojalata es otro de los rasgos característicos del personaje. Este instrumento fue ofrecido a Oscar por su madre, Agnes, quien le promete antes de nacer que al momento de cumplir tres años le regalará un tambor de hojalata.

A partir del momento en que su madre realiza la promesa el tambor se convierte en el único interés en la vida de Oscar. Éste instrumento mantiene una estrecha relación con su decisión de no crecer, porque gracias a ésta promesa rechazó la proposición de su padre de encargarse del negocio de ultramarinos, al cumplir los veintiún años.

El valor simbólico que adquiere el instrumento musical a través del texto variará de acuerdo a la situación en que el personaje se encuentre. En ocasiones cumple la función de instrumento evocador del pasado, otras una herramienta de protesta.

El tambor ha sido considerado simbólicamente desde distintas perspectivas. Su sonido primordial se presenta como vehículo de la palabra, la tradición y la magia. Es el mediador entre lo visible y lo invisible, entre la tierra y el cielo, le permite al hombre entrar en comunicación con el eje del mundo y así penetrar lo divino (Cirlot, 1982: 424).

El tambor de hojalata es empleado por Oscar precisamente como vehículo de la palabra, es el instrumento que le permite evocar su pasado y los tiempos violentos en que creció:

> Acto seguido volví a mi tambor, pero no ya para evocar los troncos de balsas encubridoras de muerte, sino que me puse a tocar al ritmo rápido y agitado al que, a partir del año catorce, todos los hombres hubieron de obedecer. (Grass, 1999a: 45)

En períodos de guerra el tambor se asocia al trueno y el rayo, convirtiéndose en símbolo del poder destructor de estos elementos naturales. Oscar declara que ése era uno de los efectos que perseguía: "Mi obra era, pues, de destrucción. Y lo que no lograba destruir con mi tambor, lo deshacía con mi voz" (Grass, 1999a: 141).

Con el sonido del tambor deshace y acaba, a través de la confusión, con una reunión del Partido Nacionalsocialista realizada en el verano del treinta y cinco en el Campo de Mayo. Y que contaba con la participación de Löbsack, jefe de adiestramiento del distrito, Greiser, Forster, las Juventudes Hitlerianas, miembros de las Unidades de defensa o Policía Política (SS), las Secciones de Asalto (SA) y la Federación de Jóvenes Alemanas.

Esta actitud de destrucción más allá que una simple actividad de protesta ante el despreciable mundo de los adultos. Puede interpretarse como reflejo de la embriaguez de poder, a la que hacia referencia Günter Grass, que dominó a Europa de una manera irracional y soberbia, casi infantil. Oscar actúa de manera insensata y caprichosa porque esto es lo que percibe del mundo que lo rodea.

Al deshacer esta marcha política, Oscar no actúa como un luchador contra el régimen, sino como ya hemos dicho por un juego de poder, en el que se supedita al poder nazi dominante.

El otro rasgo caracterizador de Oscar es la voz vitricida, cualidad con la que destruye cualquier tipo de cristal o vidrio y cuyo poder reconoció a los pocos años de edad. Inicialmente esta cualidad era utilizada como un medio de defensa ante las agresiones de los adultos, en especial cuando estos intentaban quitarle su tambor. De manera que cuando un adulto representaba un riesgo para Oscar y su juguete, el niño utilizaba este poder como defensa y posteriormente como amenaza:

> Una tras otra se me iban escapando de las manos las llamas rojas, y ya estaba a punto de escurrírseme el marco cilíndrico, cuando le salió a Oscar, que hasta aquel día había pasado por un niño tranquilo y hasta demasiado dócil, aquel primer chillido destructor y eficaz (Grass, 1999a: 75)

Pero al igual que la decadencia que experimentó el tiempo histórico en esta etapa, el poder de Oscar también se sumergió en ella. Y pasó de ser una cualidad utilizada como mecanismo de defensa a un poder destructor más, manejado con la misma soberbia infantil con que era utilizado en ocasiones el tambor de hojalata.

En el capítulo titulado "Escaparates" Oscar narra como la degeneración se evidencio en la utilización de su voz vitricida. Con ella jugaba a seducir en el invierno del treinta y seis a los transeúntes al abrir con su voz pequeños agujeros en las vidrieras de importantes comercios; tentándolos a robar los objetos que en ella se encontraran.

Este aparente juego de seducción puede considerarse como una alegoría del bien y el mal, siendo el vidrio la separación existente entre estos dos estados "... dejé que el recorte circular de vidrio resbalara como si fuera una trampa: como si fuera la puerta del cielo y del infierno" (Grass, 1999a: 150)

Evidenciando la naturaleza del hombre, en donde coexiste los principios del bien y la racionalidad con los del mal, la violencia y lo irracional. Por lo tanto el objetivo de Oscar no era simplemente jugar en las noches al tentador sino dar a conocer al hombre su naturaleza:

> Oscar, tú no sólo has satisfecho los pequeños y grandes deseos de todos aquellos paseantes invernales silenciosos enamorados de algún objeto de sus sueños, sino que has ayudado además a las gentes que se detienen ante los escaparates a conocerse a sí mismas... frescas todavía en materia de religión jamás habrían sospechado que su naturaleza fuera propensa al robo... (Grass, 1999a: 147)

La actitud de protesta e irreverencia del personaje ante la realidad establecida lo lleva incluso a confrontar al poder divino, representado en la Iglesia Católica. En el capítulo "Falla el milagro", Oscar es llevado por su madre a la iglesia del Sagrado Corazón, y allí contempla una escultura de la Virgen María con el niño Jesús en su regazo y Juan el Bautista a un lado, ante la cual rogará por un milagro.

Entre Oscar y la imagen del niño Jesús inmediatamente se produce una identificación, Oscar concibe a la imagen como su reproducción, y por ello busca que de manera semejante Jesús realice un acto de protesta. Colocándole el tambor a la imagen Oscar esperaba una reacción de Jesús, un pronunciamiento o cómo él decía un milagro, pero esta respuesta no llegó:

> Cuando se desea un milagro, hay que esperar. Pues bien, yo esperé, y al principio lo hice inclusive con paciencia... Esperaba, pues, sentado... Lo que quiero decir es que el tiempo pasaba y Jesús no tocaba el tambor (Grass, 1999a: 160-161)

Los acontecimientos ocurridos en la iglesia del Sagrado Corazón es una crítica a la tardía oposición de la Iglesia Católica al régimen nazi, que se efectuó no en los inicios del mismo sino cuando inevitablemente comenzaron las luchas y persecuciones a las escuelas de confesión católica. Al mismo tiempo que representa una petición a Dios por parte de impedir los terribles acontecimientos que se vaticinaban.

No obstante, años después casi al terminar la guerra Oscar repite el experimento, con el resultado que esta vez Jesús sí toca el tambor como señal del fin de la anarquía.

Junto a estos rasgos caracterizadores de Oscar, encontramos un detalle en su personalidad que evidencia una contradicción en sus acciones. Para John Reddick (1974) el personaje de Oscar presenta además un principio de dualidad porque en él se concentra dos personalidades distintas y en consecuencia de modos de interrelacionarse con lo que lo rodea.

Tenemos una personalidad marcada por el escepticismo, la superioridad y la independencia, que estaría marcada por los procedimientos intelectuales. La otra personalidad esta determinada por la vulnerabilidad, la dependencia y la impotencia, predominando entonces los procedimientos emocionales.

Un ejemplo de dicha dualidad es la actitud que el personaje asume primero cuando planea detener su crecimiento de una manera racional y frívola para alejarse del mundo que lo envuelve y la otra luego de la muerte de su madre cuando se ve vulnerado ante la situación y necesita refugiarse bajo las faldas de su abuela.

De igual manera, los rasgos caracterizadores del personaje están envueltos en este principio de dualidad, debido a que por una parte son muestra de la superioridad del personaje ante el mundo de los adultos, ya que son herramientas de protesta y mecanismos que crea el personaje para aislarse de la hipocresía del entorno. Pero por otra son una muestra de su vulnerabilidad ya que a través del tambor de hojalata y la voz vitricida se defiende de las agresiones externas.

Por ejemplo, Oscar sin su tambor es un personaje débil e indefenso que no puede enfrentar la vida sin él, por ello la necesidad de tener en todo momento un tambor cerca y la violencia de sus reacciones cuando alguien intenta quitárselo.

Dos de los rasgos fundamentales que caracterizan al personaje de Oscar, la negativa de crecer y la voz vitricida, pueden considerarse como hechos fantásticos.

Tomando la definición planteada por Víctor Bravo en su libro *Los poderes de la ficción* (1993) lo fantástico puede entenderse como la trasgresión de los límites de lo real, poniendo en duda o entredicho la expectativa racional de tiempo, espacio y causalidad, y suponiendo además la escenificación del mal.

Lo fantástico puede llegar a reducirse al restituir el límite entre ficción y realidad que ha sido trasgredido. Esta reducción puede producirse a través de tres elementos en concreto: el racionalismo, la revelación de equívocos y la cristalización de un sentido poético o alegórico (Bravo, 1993: 40).

Lo fantástico en la novela se revela a través de la alegoría que remite a una forma de realismo. Se podría afirmar junto con Víctor Bravo que estamos ante un ejemplo de narrativa realista que utiliza lo fantástico, regido por un sentido alegórico, como un medio de indagación de una realidad extratextual concreta, la Segunda Guerra Mundial:

> El personaje así creado, Oscar Matzerath, decide no crecer (primer hecho fantástico) y esta situación inusual genera otra marca de lo fantástico: la facultad de una voz "vitricida". La irrupción de lo fantástico, en la novela de Grass, adquiere así su razón alegórica: la creación de un testigo excepcional de un momento concreto de la historia de Alemania y Europa (Bravo, 1993: 149)

Estos elementos fantásticos del texto coexisten con una narrativa de rasgos naturalistas que se observa en la minuciosidad del detalle en la descripción exhaustiva y total de lo observado, que en búsqueda de la objetividad se detiene en todos los aspectos de la realidad, incluso en los más sórdidos de la misma.

En este sentido se complace en describir todos los ámbitos y acciones que reflejen la degradación material y espiritual de esa época. Un ejemplo de estos episodios es el paseo en la playa que realiza Oscar con sus padres cuando se observan como un pescador en búsqueda de anguilas las extrae del mar con una cabeza de caballo, que utiliza como anzuelo.

Al comenzar a referirnos al contexto extratextual tenemos que el desarrollo de las acciones abarca un tiempo histórico muy amplio, desde principios de siglo con la historia de sus abuelos, luego la de sus padres y posteriormente los treinta años vividos por Oscar antes de ser apresado y recluido en un sanatorio.

En este período de tiempo han sucedido en Europa numerosos acontecimientos políticos e históricos de importancia, dos guerras mundiales con sus consecuencias económicas y sociales correspondientes. En especial la historia hace hincapié en los acontecimientos de la Segunda Guerra Mundial por ser estos en los que se desenvuelve Oscar Matzerath.

No obstante, el contexto histórico en que se desenvuelve la acción esta presentado de una manera muy especial, de acuerdo a la estética del autor. La

acción se concentra en el ambiente pequeño burgués y campesino de la ciudad de Danzig, en el que se desenvuelve Oscar y su familia.

Por lo que los cambios políticos y económicos que supuso esta guerra no se plantearán como grandes acontecimientos, sino que se verán reflejados desde la perspectiva en que afectaron la vida cotidiana de estos personajes.

El hecho histórico es planteado de diversas maneras, por medio de los indicios, de los pequeños cambios observables en las actitudes, rutinas o ambientes y, a través de la alusión y desarrollo de acontecimientos concretos, como las acciones sucedidas en el Correo polaco o en la Noche de Cristal.

El elemento indicial dentro de la obra es sumamente importante porque no sólo alude al contexto histórico que enmarca la acción sino que también introduce hechos que se plantearán y desarrollarán posteriormente en la obra. Un ejemplo de ello es la descripción que se hace de Jan Bronski, primo y amante de Agnes Bronski, madre de Oscar:

> Jan, su hijo, que a la sazón contaba cuatro años y era un niño endeble, siempre a punto de llorar, cuidaba las ocas, coleccionaba estampitas y -¡precocidad fatal!-sellos de correo (Grass, 1999a: 30)

Jan Bronski posteriormente trabaja en la oficina postal del correo polaco, que durante la Segunda Guerra Mundial fue bastión de la Resistencia en contra del régimen nazi, pero fallece cuando las tropas alemanas toman el edificio, en Septiembre de 1939.

Un indicio histórico que nos alude el advenimiento del régimen nazi es la referencia que hace Oscar en su primer día de escuela del empleo de la caligrafía Sütterlin, cuando con ella escriben en una pizarra " Mi primer día de escuela" como fondo para la primera fotografía escolar:

> Hete aquí ahora delante de una pizarra, y bajo una inscripción probablemente importante y posiblemente fatídica; puedes sin duda interpretar la inscripción por el carácter de la escritura y representarte asociaciones de ideas tales como la de incomunicación, arresto preventivo, residencia vigilada y todos a la misma cuerda...(Grass, 1999a: 95)

La caligrafía Sütterlin era comúnmente empleada por el pueblo alemán, pero hacia 1941 a pesar que fue empleada por el régimen nazi, fue prohibida por Hitler

junto a la caligrafía Fraktur debido a la barrera comunicativa que representaba para los países ocupados de Francia, Polonia, Yugoslavia, Grecia, Bélgica, Holanda y parte de la Unión Soviética, ya que era un tipo de escritura muy compleja.

No obstante, a pesar del decreto emitido por del Tercer Reich prohibiendo el uso de cualquier tipo de caligrafía que no fuera del tipo estándar planteado por ellos, la caligrafía Sütterlin y Fraktur siguió siendo empleada en las comunicaciones del gobierno, gracias a su dificultad para ser interpretada por personas no germanas.

De esta manera este tipo de caligrafía fue asociada al gobierno del Tercer Reich, y se convirtió en símbolo de la incomunicación, arbitrariedad y violencia del régimen.

El asentamiento del Partido Nazi en la ciudad de Danzig se refleja en los pequeños detalles y los cambios de actitud de Alfred Matzerath, quien comienza paulatinamente a comprar uniformes y a asistir a las grandes marchas:

> En cuanto a lo demás las cosas no cambiaron mucho. De encima del piano descolgóse del clavo la imagen sombría de Beethoven... y en el mismo clavo fue colgada la imagen no menos sombría de Hitler... Poco a poco Matzerath

> fue comprándose el conjunto del uniforme. Si no recuerdo mal, empezó con la gorra del Partido, que le gustaba llevar, aunque hiciera sol, con el barbuquejo rozándole la barbilla (Grass, 1999a: 130)

Pero el hecho histórico también se nos presenta de una manera concreta cuando se hacen referencias específicas sobre un hecho determinado, como la creación en 1920, tras la Primera Guerra Mundial y el Tratado de Versalles, del Estado independiente de Danzig, gobernado por la Sociedad de las Naciones.

También nos encontramos con episodios donde se recoge momentos de la Historia como la Noche de Cristal y el asedio, destrucción y muerte de los trabajadores del Correo Polaco de Danzig por parte de las tropas alemanas de ocupación. Estos hechos fueron para Günter Grass el momento en que verdaderamente en la ciudad Danzig se vivió el horror que implicó el nazismo.

La Noche de Cristal es uno de los acontecimientos históricos concretos que Oscar presencia como testigo. Con este nombre conocemos la noche del 9 al 10 de Noviembre de 1938, cuando Joseph Goebbels, ministro de propaganda del Reich, ordena una manifestación en contra del asesinato del embajador alemán en París,

Herschel Grünspan, el 7 de Noviembre del mismo año por un joven inmigrante judío (Zentner, 1968: 57).

Entre las ordenes telegrafiadas por Reinhard Heydrich, uno de los organizadores de la manifestación y jefe del Servicio de seguridad (SD), del Partido y la Gestapo, están: la destrucción de los hogares y negocios de personas judías, el encarcelamiento y deportación a campos de concentración del mayor número posible de los mismos y la no-intervención de las fuerzas policiales.

Sin embargo, la población alemana no acudió a la manifestación sino que fueron los miembros de las SS Y las SA, avisados para prestar servicio, quienes quemaron las sinagogas, rompieron los cristales y quemaron los negocios y despachos de los judíos (Zentner, 1968: 58).

Esta es la situación que vive el personaje de Segismundo Markus, un judío vendedor de juguetes y principal abastecedor de tambores de Oscar, quien decide suicidarse antes de someterse a la violencia de sus atacantes. Su tienda durante la Noche de Cristal es destruida brutalmente por las SA.

Este acontecimiento corroborará en el texto la violencia y el absurdo de esos tiempos, y demuestra el absurdo de la guerra donde el hombre va en contra de sus antiguos vecinos y amigos, Segismundo Markus estuvó muy cercano a la familia de Oscar por su relación de amistad con Agnes, y vemos como sin importarle esto Alfred Matzerath celebra los hechos violentos.

El autor refiere los acontecimientos de la Noche de Cristal con una gran exactitud histórica, incluso nos refiere como los negocios realmente no fueron saqueados por la población y las fuerzas del partido que en ella participaron, siguiendo las ordenes dictadas por Heydrich. Los saqueos fueron efectuados por los niños y colegiales, quienes viendo a su alcance juguetes y golosinas no resistieron la tentación (Zentner, 1968: 58).

Oscar es quien participa en el saqueo llevándose de la juguetería algunos tambores para su uso personal "Así pues, al salir echó mano a un tambor sano y a otros dos casi indemnes y, colgándoselos al hombro, dejo el pasaje del Arsenal.." (Grass, 1999a: 225).

Los hechos históricos que conforman en contexto referencial de la obra no son presentados desde una mirada crítica explícita, sino que simplemente se muestran, Oscar los refiere desde una óptica imparcial y casi ajena a los acontecimientos.

La crítica viene dada a través de la construcción del personaje de Oscar y la actitud de los personajes que lo rodean, ellos son reflejo de su contexto. Son incapaces de juzgar la situación, presienten los cambios pero son llevados por ellos de manera autómata. El escritor por medio de estos personajes da cuenta de la degradación humana vivida en ese período y como ésta fue gestándose en la pequeña clase burguesa de Danzig.

2.6 Volker Schlöndorff, y la versión cinematográfica de la obra

Volker Shlöndorff nació el 31 de Marzo de 1939 en Wiesbaden, Alemania. Realizó sus estudios en París, Francia, en el Lycee Henry IV y posteriormente en la Sorbona, especializándose en Ciencias Políticas y Económicas. Paralelamente, cursó estudios de dirección cinematográfica en la escuela de cine IDHEC (Institut des Hautes Etudes Cinematographiques).

Desde 1960 trabajó en París como asistente de dirección para Directores como Alain Resnais y Louis Malle, pero a mediados de ésta década vuelve a Alemania y realiza su primer film *El joven Törless* (1966, Der junge Törless), por el cual recibió ese mismo año el premio Federal de cinematografía.

Es en 1979 cuando alcanza el verdadero éxito internacional con la adaptación cinematográfica de la novela *El Tambor de Hojalata* de Günter Grass, obteniendo en 1979 reconocimientos en el Festival de cine de Cannes y el Oscar a la mejor película extranjera en 1980; primera película alemana en ganar este galardón.

La producción fílmica de Schlöndorff se ha centrado habitualmente en la adaptación cinematográfica de obras de escritores como Heinrich Böll, Günter Grass y Robert Musil, que buscan explorar la historia social y política de Alemania. La historia y la política son para Schlöndorff de suma importancia para comprender el mundo en el que nos desenvolvemos por lo que gran parte de su filmografía busca indagar sobre estos aspectos. En este punto vemos una coincidencia con la postura ideológica y estética de Grass.

Volker Schlöndorff pertenece a la generación del Nuevo Cine Alemán, quienes entre las décadas de 1960 y 1970 se dispusieron a revitalizar la estancada cultura cinematográfica de Alemania.

El cine alemán durante la República de Weimar, entre los años veinte y treinta, gozaba de gran prestigio internacional y logro ejercer influencia en la cinematografia mundial, con films de directores como Fritz Lang, Ernst Lubitsch y F. W. Murnau (Christoph, 1979: 365).

Con el período nacionalsocialista se puso fin a la libre actividad creadora y la mayoría de los directores y actores emigraron a otros países. El cine en esta época estaba principalmente supeditado a los intereses propagandísticos del régimen, lo que aisló artísticamente al cine alemán del resto del mundo cinematográfico.

Tras la Segunda Guerra Mundial, en la RFA, el cine estaba en ruinas tanto en su infraestructura como en la calidad artística de los films. El cine adquirió características provincianas, a pesar de algunos aportes aislados de importancia. En general era un cine dedicado al entretenimiento superficial de la audiencia con géneros como el romance, la comedia y los musicales.

También se desarrolló hacia los años 50 un género popular que mostraba una visión idílica del país.

En este sentido influyó la política de re-educación ejercida por los norteamericanos, quienes tomaron el control de la industria y distribución fílmica e imponían un cine de estética similar a la desarrollada en Hollywood.

No obstante, a mediados de la década de los sesenta se inicio un nuevo desarrollo en el cine alemán, que con el apoyo de instituciones oficiales y la televisión brindo apoyo a los jóvenes directores e impulso films de alta calidad formal y argumental; films que representaban una clara revisión crítica de la sociedad alemana actual (Christoph, 1979: 367).

El Nuevo Cine Alemán surge como reacción a este panorama deteriorado del ambiente cinematográfico del país, cuando en 1961 se anunció que ninguna película alemana recibiría el premio Federal de cine. Esto condujo a que un año más tarde en el octavo festival de películas cortas de Oberhausen en la RFA, veintiséis jóvenes directores firmaran un manifiesto declarando la muerte del viejo cine alemán, y la creación de un nuevo lenguaje cinematográfico, así como también nuevas medidas

para el control económico de la producción. Este documento es conocido como *El Manifiesto de Oberhausen.*

No obstante, las producciones del Nuevo Cine Alemán no se evidenciaron sino hasta 1966 con los films de directores como Volker Schlöndorff y Alexander Kluge.

No existió entre los diversos directores una unidad en los planteamientos formales, cada uno de ellos crearon un estilo muy personal, pero si manejaban una temática común. Se centraban en el tratamiento crítico de la historia reciente de Alemania y sus problemas sociales.

El film era percibido como un medio para transmitir y reflejar las filosofías e ideas sobre la realidad alemana: los problemas contemporáneos como el materialismo de la posguerra, la moralidad burguesa, la alienación de la juventud y el desastre moral del legado nazi. Incluso muchos de los films eran autobiográficos y se creía que a través de los problemas individuales se podía acceder a los problemas mundiales.

La adaptación del texto literario *El Tambor de Hojalata* fue una co- producción germano-francesa, participando en la elaboración del guión Jean- Claude Carrier, Franz Seitz y Volker Schlöndorff. A su vez, contó con la participación y opinión de Günter Grass, a pesar que éste se había rehusado en varias oportunidades a permitir una versión fílmica de su novela.

El film está centrado en la primera parte de la obra hasta el final de la Segunda Guerra Mundial, excluyendo las acciones del texto literario que se refieren a la situación de posguerra, a la reclusión de Oscar en un sanatorio y la construcción y, narración de la historia por el personaje. Volker Schlöndorff pretendía realizar una segunda parte donde presentaría los acontecimientos restantes del texto literario, que incluirían el período de posguerra; ésta segunda parte del film no ha sido realizada hasta el momento.

Los cambios realizados sobre el texto original fueron consultados con Grass, quien permitió al director y guionistas alteraciones en los diálogos y en las estructuras narrativas del texto. Estas alteraciones son consecuencia de procedimientos hipertextuales.

La versión fílmica del texto literario suscitó, al igual que la novela, gran controversia por el contenido sexual explícito que en ellas aparece, acusándolas en varias ocasiones de textos con elementos pornográficos. El film recientemente se ha visto acusado de pornografía infantil por las escenas en que Oscar, representado por el actor de once años David Bennent, aparece sosteniendo sexo Oral con el personaje de María, representado por la actriz Katharina Thalbach, y sostiene una batalla legal, en la cuidad norteamericana de Oklahoma.

De manera semejante, Günter Grass ha sido acusado repetidas veces de inmoral y obsceno no sólo por sus obras literarias sino también por sus dibujos. En el caso de *El Tambor de Hojalata* la ciudad de Bremen en 1959 le niega el Premio Literario por el escándalo que suscitó la obra, sin tomar en cuenta su calidad literaria.

El tema de la sexualidad en ambos textos es de suma importancia porque es considerado por ambos autores como un elemento propio de la vida del hombre, que no puede ser dejado a un lado, ni censurarse por más fuertes que sean sus motivaciones. En el caso de la novela la sexualidad no es tratada como un aspecto neutral de la realidad sino que se convierte en una gran metáfora del hombre, y por lo tanto en uno de los principales motivos del texto.

John Reddick (1974: 39-45) plantea que la sexualidad para Grass en *El Tambor de Hojalata* es la mordaz manifestación de la carencia de integridad y autonomía en el hombre, que lo separa de los otros. Por este motivo en la novela nunca está relacionado el amor con el sexo, y constantemente la visión idílica de este acto, que lo percibe como la suprema expresión de amor belleza, es refutada.

El ejemplo evidente de esta idea es el triángulo amoroso de Agnes, Jan y Alfred, en especial en la relación entre los dos primeros. La relación amorosa entre Agnes y Jan se convierte progresivamente en una obsesión y exceso, a la vez que se desvincula de cualquier sentimiento, ya que este acto es lo único que une a la pareja. No existe entre ellos ningún vínculo de comunicación. Convirtiéndose rápidamente en un proceso autodestructivo, que lleva al suicidio a Agnes, luego de su confrontación en la playa con la cabeza de caballo.

Según Reddick, el encuentro de Agnes con este animal le mostró el abismo en el que se encontraba, como consecuencia de su incontrolable vida y la ausencia de integridad en su conducta sexual, y por ello este acontecimiento marca el punto del proceso de degradación que sufre el personaje y que finalizará en el suicidio.

Otro acontecimiento que muestra al sexo como un acto grotesco, frívolo y mecánico, carente de todo sentimiento y comunicación entre los involucrados, son las relaciones que sostiene Alfred Matzerath con María Truczinski, cuando Oscar los sorprende en la sala de su casa.

De manera semejante, Oscar maneja sus relaciones sexuales nunca con las mujeres que se relaciona surge el sentimiento, y esto es reafirma la construcción picaresca del personaje. El único personaje femenino con que Oscar se relaciona en el que podría existir cierto grado de afecto es el Rosvita Raguna, que se convertiría en una excepción dentro del texto.

Esta visión de la sexualidad humana que construye el autor en la novela es preservada en el texto fílmico.

3. EL ANÁLISIS DEL FILM

3.1 El método a utilizar

Las vías de aproximación al estudio del film y a los elementos particulares de análisis son numerosas debido a que no existe un método universal de estudio. El análisis debe entenderse como una mirada de conjunto y una estrategia global que esta determinada por las características del film estudiado.

Igualmente, el objeto de estudio no puede ser agotado en su totalidad porque siempre permitirá ser retomado, prolongado y rebatido desde la perspectiva particular del analista, por lo que este análisis no pretende enmarcarlo en un significado final.

En este trabajo reconocemos la dimensión narrativa del film como punto de contacto del lenguaje cinematográfico y el literario, por ello buscamos centrarnos en los elementos propios del código narrativo, que el relato fílmico contiene. Y tal como señalan Azocar y Paiva: "Cuando el filme es una adaptación de una novela, la narración se constituye como uno de los elementos de estudio más importantes" (2001:94)

Por esto existe la necesidad de establecer cuáles son las variaciones producidas en la narración al momento de la trasposición del texto literario al fílmico. Y cómo estas variaciones contribuyen a trasmitir la esencia de la obra original o a construir una obra autónoma.

Los códigos narrativos merecen una especial atención (Aumont & Marie, 1990: 129-130) debido a que los films comerciales son en mayor o menor grado films narrativos y porque los códigos narrativos han sido ampliamente estudiados por la crítica y la teoría literaria, de manera que el análisis fílmico se ha beneficiado de ello. Por otra parte, la importancia de estos códigos radica en el hecho de que la narratividad como hemos señalado con anterioridad es una de las más importantes formas de comunicación y simbolización empleada por la humanidad.

El análisis de contenido debe estar presente en un análisis literario y fílmico, pero no se puede olvidar que en el cine al igual que en cualquier otra producción significante el valor semántico no se encuentra aislado de la forma a través de la cual es expresada. Por ello es que debemos destacar cómo ha sido transpuesta formalmente en la adaptación cinematográfica la esencia del texto literario.

El enfoque en el análisis textual estará centrado en los elementos narrativos del film; en el proceso enunciativo. No obstante, en un film resulta difícil encontrar las marcas de enunciación definidas por la lingüística, ya que generalmente ha buscado ocultarlas, especialmente en los films clásicos, y ofrecerse como un enunciado transparente que actúa directamente sobre la realidad (Aumont & Marie, 1990: 150).

Para un análisis detallado de los elementos de la narración es necesario tomar en cuenta los planteamientos desarrollados por Alfredo Roffé (1990) sobre los tensores narrativos, que han sido señalados por Azocar y Paiva (2001). Según Roffé, los tensores narrativos son los elementos que unen las diversas partes del film, en una estructura narrativa coherente.

Los tensores narrativos que destacaremos en el análisis son: los personajes, el tiempo, el contexto, la acción y el narrador. En este último punto, destacaremos el manejo de la instancia narrativa tanto abstracta o real, y la instancia narrativa ficticia asumida por uno de los personajes de la historia. Igualmente, se destacarán los distintos puntos de vista y perspectiva que en el relato asume el narrador.

Para Jacques Aumont y Michel Marie el objeto del análisis es poner en relación los elementos narrativos del film para señalar cómo estos determinan y están determinados a su vez por la historia y la significación de la misma.

Como instrumento de análisis y descripción del texto fílmico se empleará la Segmentación o descomposición de la linealidad del film. Francesco Casetti y Federico Di Chio en su libro *Cómo analizar un film* (1994) plantean que este procedimiento consiste en subdividir el film en segmentos cada vez más breves que representen unidades de contenido siempre más pequeñas.

El tipo de segmentación propuesto por estos autores estriba en ir fraccionando progresivamente las unidades mayores del film en otras más pequeñas. De este modo se obtienen fragmentos de distinta amplitud y complejidad como: el episodio, la secuencia, los encuadres y las imágenes (Casetti y Di Chio, 1994: 38).

De manera semejante otros autores plantean distintos tipos de segmentación como la expuesta por Alfredo Roffé (1990). Roffé propone una segmentación que comience por la identificación de las partes del film, para luego señalar secuencias, escenas y planos (Azocar y Paiva, 2001: 101).

Para Aumont y Marie la segmentación es el procedimiento denominado *découpage,* que consiste en una división del film en secuencias, escenas y planos. Entendiendo a la secuencia como una sucesión relacionadas por una unidad narrativa (Aumont y Marie, 1990: 63).

La delimitación en un film de cada una de estas partes puede plantearse a través de distintos signos de puntuación como los fundidos o cortinillas. Sin embargo, muchas veces las distintas partes o secuencias de un film no vienen demarcadas por estos signos, por lo que debemos considerar los cambios de escena, temporalidad o momentos de la historia.

El objetivo de este procedimiento es permitir al analista enfrentarse con un objeto de estudio limitado y manejable. En esta investigación utilizaremos la segmentación basada en partes, secuencias, escenas y planos, propuesta por Roffé.

Este tipo de análisis nos permitirá una aproximación de estudio más precisa, porque al trabajar con fragmentos delimitados del texto fílmico y destacar en ellos los elementos narrativos del film, se puede establecer con claridad los puntos de contacto existentes entre el texto literario y el cinematográfico analizado. Así como

también evidenciar los cambios formales que se producen en un adaptación cinematográfica con relación al texto original y los equivalentes expresivos que emplea el cine para captar la esencia del texto literario.

3.2 LA NARRACIÓN

3.2.1 Estructura

La novela y el film nos presentan la narración de una misma historia, la vida de un personaje llamado Oscar, quien se rehúsa a crecer como protesta ante el mundo hipócrita, amoral y violento de los adultos. Abarcando el período que se inicia desde su niñez hasta la adultez. Ambos textos abordan la historia relacionada con los abuelos y padres de Oscar y las relaciones sentimentales que sostiene el personaje con María, Lina Greff y Rosvita Raguna. Pero estos acontecimientos están estructurados de modo diferente en cada uno de los textos.

El texto literario está estructurado en el ámbito temático en tres grandes etapas o momentos: la primera nos presenta los acontecimientos relacionados con sus abuelos maternos, Ana Bronski y José Koljaiczek, cómo se conocen, se casan y procrean a su única hija Agnes. Del mismo modo, relata la manera en que desaparece su abuelo tras la persecución de la policía, planteando ante este hecho

cuatro hipótesis posibles para la huida de Koljaiczek, ya que al no encontrar su cadáver nunca se dio por muerto, sino que se supuso había escapado.

También en esta parte se nos presentan las acciones relacionadas con la madre de Oscar, Agnes, y cómo esta llega a crear un triangulo amoroso a su alrededor. En un principio la historia nos plantea cómo se enamora de su primo Jan Bronski y cómo posteriormente, en el hospital de Silberhammer en 1918 luego de la Primera Guerra Mundial, conoce a Alfred Matzerath con quien entabla a su vez una relación amorosa, que concluye en matrimonio. De manera que en esta etapa la novela construye las bases familiares en las que Oscar se desarrollará y plantea los orígenes del triangulo amoroso que repudiará el personaje; uno de los causantes de su rotunda negativa a crecer.

Esta etapa está enmarcada dentro de un período histórico que va desde la época anterior a la Primera Guerra Mundial y hasta su posguerra, aunque estos acontecimientos históricos no estén presentados en el texto de una manera concreta.

La segunda etapa en el texto literario abarca todas las acciones correspondientes al nacimiento de Oscar, su niñez, adolescencia y el comienzo de la edad adulta. El

amplio período temporal que esta etapa abarca permite desarrollar y plantear las motivaciones que llevan al personaje a decidir no crecer para evitar participar en el mundo de los adultos, y protestar ante él por medio de un tambor de hojalata y de su voz vitricida.

A través de esta etapa vemos la madurez del personaje, se destacan sus relaciones amorosas o con mayor exactitud encuentros sexuales con distintas mujeres. Incluso se nos muestra cómo llega a ser padre.

Esta etapa construye el mundo de violencia y destrucción que trajo la Segunda Guerra Mundial, presentándonos cómo el personaje se ve envuelto en ella. Oscar va a la guerra sin involucrarse en el conflicto iniciado por los adultos sino que sigue quedándose al margen al ir con el Teatro de Campaña, sólo con la finalidad de entretener a las tropas. Las muertes de sus padres también se reflejan en esta etapa cómo una marca más del proceso de madurez que experimenta el personaje pues a raíz de la muerte de Alfred, Oscar decide empezar a crecer.

Estos acontecimientos están enmarcados por la crisis histórica que sufrió Europa durante la Segunda Guerra Mundial; contexto que se refleja en la obra desde distintas perspectivas (*cfr* 2. 2.5).

La tercera etapa comenzaría con el capítulo titulado "Crecimiento en un vagón de mercancías", cuando Oscar y otros personajes se desplazan de Danzig durante la posguerra en búsqueda de mejores oportunidades económicas. En ella vemos los intentos del personaje por sobrevivir tocando su tambor en el *Bodegón de las Cebollas*, y cómo es acusado de asesinato y recluido en un sanatorio.

En esta etapa se observan los cambios experimentados por el personaje, quien ahora no actúa tan apegado a la conducta infantil e impulsiva que lo caracterizaba.

Hay que destacar que esta historia en el texto literario está enmarcada por un primer plano ficcional, que presenta la situación del personaje en un sanatorio mental, donde comienza a relatarnos la historia de su vida.

En el film por el contrario encontramos cuatro grandes partes, la primera relacionada a historia de sus abuelos, la segunda con la historia de los padres de Oscar, la tercera que correspondería al nacimiento y vida del personaje hasta el inicio de la Segunda Guerra Mundial, resaltando aquellos elementos que indican el advenimiento del nazismo. La cuarta parte está conformada por el período de acciones que abarca la guerra, los encuentros sexuales de Oscar, su participación en el conflicto bélico, el final de la guerra y la muerte de Alfred. Concluyendo cuando Oscar, María y Kurt, se van al oeste luego de la guerra.

Cada una de estas partes están señaladas en el film explícitamente a través de distintos signos de puntuación. Entre la primera y la segunda parte encontramos un cierre y una apertura de iris[1], que delimita ambas partes, entre la segunda y la tercera un cierre de iris y una apertura en negro[2] que marca el inicio de la tercera parte del film. La cuarta parte está señalada por un fundido o apertura en negro, que está reforzado por una *voz over*.

Así mismo, podemos encontrar en las distintas partes del film que algunas secuencias están demarcadas por signos de puntuación como el fundido

[1] Iris: círculo negro que se cierra progresivamente sobre la pantalla.
[2] Fundido o apertura en negro: la imagen se esfuma en el vacío o aparece a partir de él.

encadenado[3] que señala el final de la secuencia del nacimiento de Oscar y el inicio de la secuencia que nos ubica en su tercer cumpleaños. Otras veces encontramos que las secuencias vienen determinadas por un simple cambio de escenario y temporalidad.

3.2.2 EL Narrador

En el texto literario *El Tambor de Hojalata*, como hemos señalado en capítulos anteriores, encontramos un narrador protagonista que desde una perspectiva equisciente y manejando alternativamente los puntos de vista de la primera y la tercera persona singular, da cuenta de la historia de su vida.

Este narrador (encarnado en Oscar) intenta construir un texto que contenga los sucesos relevantes que ha experimentado a lo largo de su existencia. Por lo que nos presenta dicho proceso de construcción, que como hemos indicado, constituiría un primer plano narrativo e indica la función de Oscar como autor.

[3] Fundido encadenado: una imagen se desvanece mientras aparece otra.

Este primer plano de ficción, que envuelve la construcción del texto literario y los acontecimientos desarrollados en el sanatorio mental, ha sido suprimido en su totalidad en el film de Schlöndorff.

No obstante, el film conserva la función de Oscar como narrador de la historia y la idea de una narración autobiográfica presente en el texto literario, a través de la inclusión de una *voz over,* que ilustre la existencia del mismo.

El uso de esta voz narrativa en el texto adopta un solo punto de vista la primera persona del singular, eliminando así el desdoblamiento narrativo que se observa en la novela. De igual manera, conserva la perspectiva equisciente del texto literario, aquella en la cual el narrador al identificarse con uno de los personajes maneja un caudal de información similar a la que estos poseen.

Debido a las características formales que el texto literario maneja y lo acercan a la novela picaresca, como por ejemplo, el rasgo autobiográfico del texto, resultó fundamental en el film, introducir de una manera explícita una instancia narrativa ficticia, que mantuviese la esencia de la obra original. Así permite conservar la

función de testigo histórico de Oscar, que nos muestra a través de sus andanzas, la imagen de la sociedad y la realidad existencial de una era.

3.2.3 La acción

En la dinámica narrativa, tal como señalan Casetti y Di Chio: "<<sucede>> algo: le sucede a alguien y alguien hace que suceda" (1994: 188), de modo que nos encontramos con una sucesión de acontecimientos que marcan la evolución de la historia.

Para estos autores los acontecimientos pueden clasificarse en dos categorías: los sucesos y las acciones. Los sucesos se relacionan con la presencia y la intervención de la naturaleza o la sociedad humana; elementos en los cuales está inserto el personaje y que lo determinan en mayor o menor grado. También los sucesos pueden comprenderse como el contexto que rodea a los personajes.

Las acciones son los acontecimientos emprendidos por un agente animado, un personaje por ejemplo, que se entrecruzan de manera inevitable con los sucesos, en el diseño de la historia (Casetti y Di Chio, 1994: 189).

Las acciones se desarrollan según una función determinada, que puede ser de privación, alejamiento, viaje, prohibición, obligación, entre otros (Casetti y Di Chio, 1994: 190-191).

En el film analizado observamos que las acciones se desarrollan siguiendo una función de viaje y de obligación. La función de viaje puede concretarse en un desplazamiento físico, en una transferencia, pero también en un desplazamiento mental. Las acciones de Oscar están determinadas por el viaje, un desplazamiento tanto físico como mental marcado por la evolución vital del personaje.

También podríamos afirmar que las acciones del personaje están determinadas por una función de obligación, ya que Oscar se sitúa ante un deber o una obligación que debe realizar, y esto es lo que lo impulsa a actuar. Oscar posee una actitud casi mesiánica, busca llevar un signo de protesta a su época y por ello interrumpe su crecimiento. En la novela esta idea se expresa claramente:

> Ya desde mi primer día de tambor había logrado proporcionar al mundo un signo, y el caso quedaba aclarado antes de que los adultos pudieran comprenderlo conforme al verdadero sentido que yo mismo le habío (sic) dado. De ahí en adelante había pues de decirse: el día de su tercer aniversario nuestro pequeño Oscar rodó por la escalera de la bodega y, aunque no se rompió nada, desde entonces dejó de crecer (Grass, 1999a: 71).

Sin embargo, su objetivo no es alcanzado porque la sociedad ignora su reclamo y termina anulando por completo, hasta el punto de que el personaje finaliza aislado en un sanatorio mental.

La acción representa otro de los elementos tensores que dan coherencia y unidad a la historia narrada, y a las distintas partes en que está dividido el film. Azocar y Paiva (2001) establecen que las acciones pueden vincularse entre sí de distintas maneras. A través de funciones catálisis, permitiendo que la historia continúe su flujo temporal apelando a unidades del mismo nivel, funciones cardinales, de importancia primaria para el desarrollo de la historia, que igualmente apelan a unidades del mismo nivel, o funciones indiciales que remiten a estructuras narrativas de otro nivel (Azocar y Paiva, 2001: 109).

La historia en el film es iniciada por una acción con función cardinal, que presenta el encuentro de los abuelos de Oscar y la concepción de Agnes, la madre de Oscar. Posteriormente nos encontramos con serie de secuencias que presentan la huida de Koljaiczek de las fuerzas policiales, su supuesta estadía en Estados Unidos y la situación que enfrentaron Ana y su hija durante la Primera Guerra Mundial.

Estas acciones poseen una función de catálisis porque nos indican el paso temporal en la historia, sin presentar un hecho que sea esencial en el desarrollo de la historia.

A estas dos primeras partes del film le sucede una tercera que es iniciada con dos acciones cardinales en las que su madre Agnes inicia las relaciones amorosas primero con Jan y posteriormente con Alfred. Esta parte del film se cierra con una secuencia que presenta una acción indicial, en la cual vemos a Agnes indecisa entre los dos hombres, paseando con ellos por el mercado. Esta acción se cierra con un iris que encierra a lo lejos las manos entrelazadas de los tres personajes, lo que nos anuncia el triángulo amoroso que se desarrollará y evidenciará en la tercera parte del film.

La tercera parte se caracteriza por una sucesión de acciones cardinales, iniciándose con el nacimiento de Oscar, su tercer cumpleaños, el primer día de escuela, la visita al doctor, el encuentro amoroso de su madre con Jan y la destrucción de los vitrales del teatro Municipal por la voz de Oscar, la conversación con Bebra, la marcha nazi del Campo de Mayo y la muerte de Agnes, entre otras. Estas son consideradas como cardinales porque todas permiten desarrollar los rasgos caracterizadores del personaje principal y construyen la base para acciones

posteriores. Por ejemplo, en la conversación de Oscar con Bebra se plantea el ofrecimiento hecho a Oscar de participar en la compañía teatral, el cual será aceptado por el personaje años después.

No obstante, a pesar que esta parte del film está conformada por una sucesión de acciones cardinales, encontramos algunas con función de catálisis que permiten la continuidad de la historia y actúan en cierto modo como elementos distensores o apaciguadores de la trama narrativa, porque la interrumpen momentáneamente. Algunas de ellas son la escena en que Agnes lee en la tienda la revista científica que habla del fenómeno vocal de su hijo y la que presenta la visita de Oscar y su madre al Correo Polaco.

La cuarta parte del film, relacionada directamente con los acontecimientos de la guerra, se inicia de nuevo con dos acciones cardinales, que dan cuenta del cambio político que vive Europa: los hechos de la Noche de Cristal y los sucesos del Correo Polaco, el primero de Septiembre de 1939.

En esta etapa de nuevo nos encontramos con una sucesión de acciones cardinales, alternadas con algunas de función catálisis. Las acciones cardinales están

comprendidas por el encuentro de Oscar con María, sus relaciones sexuales con María y Lina Greff, las de María con Alfred, su embarazo, el encuentro de Oscar con Bebra y Rosvita, y su partida al frente de batalla con el Teatro de Campaña. Aquí se produce un corte para introducirse una serie de secuencias conformadas por acciones de función catalítica. Estas están conformadas por las acciones desarrollados en París, los Show de la compañía teatral y el paseo al muro del Atlántico.

Luego sucede el ataque a las tropas alemanas en París por las tropas aliadas, con la que se abre de nuevo una serie de acciones cardinales, porque a raíz de este ataque el personaje debe emprender el regreso a Danzig; donde después ocurre la invasión rusa, la muerte de Alfred y la decisión de Oscar de empezar a crecer. Aquí podemos señalar una escena marcada por una acción con función de catálisis, que correspondería al cumpleaños de Kurt, el hijo de Oscar.

El film finaliza con la secuencia de la ida de Oscar, María y Kurt al oeste para buscar una mejor situación económica, que podría interpretarse con una función indicial, si tomamos en cuenta que la idea inicial de Schlöndorff fue crear una secuela del film que presentara los acontecimientos restantes de la novela. En este sentido la acción final nos plantearía la idea de una continuación, de otra etapa en

la vida de Oscar, por lo que puede considerarse un texto abierto, en el cual no se explica el destino definitivo de los personajes.

3.2.4 Los personajes

Los personajes son otro de los tensores narrativos que dan continuidad a una historia. El personaje de Oscar es el motor de la historia en ambos textos, por ello es nuestro principal objeto de estudio con relación a los otros personajes que participan en la historia.

En el film de Schlöndorff, el personaje está caracterizado de igual manera que en la novela. Conserva sus tres rasgos principales: la negativa a creer, el apego a su tambor y su voz vitricida. Al mismo tiempo mantiene su motivación ante la vida y se preserva el valor simbólico y alegórico de los rasgos que lo caracterizan. De igual manera conserva el carácter dual de su personalidad.

Sin embargo, el texto literario, por las características del medio expresivo, permite que se desplieguen con mayor amplitud las motivaciones e impulsos que mueven al personaje. Esto permite que la psicología del mismo sea comprendida con mayor claridad.

Oscar en la novela presenta un lado oscuro de su personalidad que manifiesta en él un instinto malévolo. Este instinto lo lleva a cometer ciertas acciones que en la novela son explicadas. Por ejemplo, en el film vemos cómo Oscar atenta contra la vida de María con unas tijeras, pero sólo se nos presenta el hecho sin referirnos la motivación que lo lleva a actuar de esa manera. En la novela por el contrario, el personaje nos explica su actuación; bajo una actitud ególatra, su objetivo es producir un aborto en la joven para impedir que el niño venga al mundo pensando que su padre es Alfred y no él: "Así, pues, cuando María estaba en el quinto mes, y por consiguiente demasiado tarde, emprendí el primer intento de aborto" (Grass, 1999a: 330).

Por lo tanto la actitud de superioridad intelectual, escepticismo, independencia y aislamiento que asume el personaje, y se profundiza en sus reflexiones, sólo es presentada de una manera limitada en el film porque en él solamente percibimos el efecto y no la verdadera causa que lo origina.

En la novela el narrador, Oscar, otorga muy pocas descripciones físicas de los personajes, sólo alude a ciertos rasgos, los ojos azules y cabellos castaños de Jan, por ejemplo. Igualmente, no da una extensa caracterización psicológica de los

personajes, estos se perfilan a través de breves rasgos indiciales y las acciones emprendidas.

Los indicios señalan un pequeño detalle de la personalidad de un personaje, que describe su psicología y será comprobado mediante sus acciones. En el film la acción con función indicial que cierra la segunda parte del film y se desarrolla entre Agnes, Jan, Alfred y Ana Bronski, es una muestra de la construcción indicial de los personajes.

En dicha secuencia observamos un diálogo sostenido entre Ana y Agnes, mientras observan a lo lejos a Jan y Alfred, donde la joven demuestra su indecisión entre los dos hombres, segundos después la vemos caminar a lo lejos abrazada por Alfred y agarrada de la mano por Jan. Es la pequeña frase "no sé", emitida por Agnes y dirigida a su madre, la que nos permite evidenciar los rasgos de ese personaje, una mujer incapaz de poner fin a un triángulo amoroso que la sumergió en un abismo y la llevó a la auto- destrucción.

La visión del film sobre los demás personajes relevantes como: Ana Bronski, Jan Bronski, Alfred Matzerath y María Truczinski, se encuentra en correspondencia

con las características que mantienen en la novela. Por ejemplo, Ana, la abuela de Oscar, conserva en el film la actitud reflexiva, que otorga la experiencia, y Jan Bronski mantiene la personalidad débil, insegura y un tanto introspectiva, que lo lleva a estar casi siempre al margen de los acontecimientos.

Alfred Matzerath es un personaje que, al igual que en la novela, se caracteriza por no enfrentar la realidad del adulterio de su esposa, prefiere ignorarlo antes que enfrentarse a él. En el film reconocemos que Alfred está consciente de lo que sucede entre su esposa y Jan por medio de dos momentos claves, el paseo en la playa y posteriormente durante la crisis que sufre su esposa al no querer comer más anguilas.

En la playa se establece un juego de miradas entre Alfred y Agnes, que evidencia que el personaje conoce la realidad. Alfred de lejos toma una fotografía mientras que Jan acaricia las piernas de Agnes en un primer plano; a pesar de la lejanía Alfred se da cuenta de los hechos y recrimina a su esposa por medio de la mirada. Otro hecho que muestra la actitud del personaje ante la situación es la discusión por las anguilas que sostiene con su esposa. Agnes se niega a comer pescado luego de la escena en la playa en que ve cómo pescan las anguilas, y por este hecho discute con Alfred y se encierra en su cuarto. Jan se ofrece para hablar

con ella y calmar la situación, pero la encierra en el cuarto para satisfacer sus impulsos sexuales, mientras Alfred espera afuera.

Esta acción muestra simultáneamente lo que sucede en la habitación y lo que ocurre afuera, donde está ubicado Alfred. Mientras en el cuarto se nos presenta a los amantes en un primer plano, a través de un espejo que refleja el exterior de la habitación, vemos a Alfred sumido en los quehaceres culinarios. Alfred utiliza la cocina como medio de evasión de su realidad, ya que por medio de esta actividad, logra expresarse: "era un cocinero apasionado, que sabía transformar los sentimientos en sopa" (Grass, 1999a: 49).

Esto nos indica que Oscar no es el único personaje que busca evadir su realidad para no enfrentarla.

En María Truczinski, vemos la repetición del triángulo amoroso antes representado por los padres de Oscar. Inicialmente este personaje entabla una relación sexual con Oscar, pero luego comienza a sostenerla con Alfred, quedando embarazada, al igual que Agnes, sin conocer con certeza cuál de los dos es el verdadero padre de su hijo. La diferencia de este triangulo amoroso es que María

pronto decide con quien estar. Elige a Alfred, despreciando a Oscar, lo que evitó en la joven una relación auto-destructiva, que la llevará a la muerte, como a Agnes. María sobrevive la guerra y se va de Danzig para rehacer su vida.

En conclusión, podríamos decir, que los personajes conservan en el film los rasgos caracterizadores que poseen en el texto literario, con la diferencia que la novela permite profundizar en la psicología particular de cada uno de ellos de una manera más exhaustiva que en el film. Por lo tanto la adaptación no realiza ninguna alteración relevante en este sentido.

3.2.5 El tiempo

El tiempo es uno de los elementos fundamentales de la narración. Al hablar de tiempo cinematográfico podemos referimos al tiempo-colocación, entendido como la puntual datación de un hecho y el tiempo-devenir, que representa el fluir constante de la historia.

En este último los acontecimientos se presentan en su conjunto y se disponen según un orden, una duración y una frecuencia.

Francesco Casetti y Federico Di Chio señalan que el orden define el esquema de disposición de un acontecimiento en el flujo temporal. Existen cuatro formas de estructurar el orden temporal: el tiempo circular, el tiempo cíclico, el tiempo lineal y el tiempo anacrónico.

En el film de Schlöndorff, al igual que en la novela, se presentan las acciones según un orden temporal lineal y una vectorialidad progresiva, es decir, la sucesión de acontecimientos está determinada de tal modo que el punto de llegada sea distinto al de partida (Casetti y Di Chio, 1994: 153). Este tipo de orden puede ser vectorial, sí es homogéneo y continuo, presentándose a su vez a través de una vectorialidad progresiva o inversa. Y puede ser no vectorial cuando presenta un orden dishomogeneo, privado de continuidad, que se manifiesta en el film por medio de *flash back* y *flash forward*; elementos que en un texto literario se manifiestan a través de la analepsis y la prolepsis.

La duración es la relación establecida entre el tiempo real en que sucede un acontecimiento y el tiempo de la representación, de dicho acontecimiento en el texto. Si la amplitud temporal de la representación de un acontecimiento no coincide con la amplitud temporal real de dicho acontecimiento, estamos ante una

duración anormal. En este sentido en el texto pueden intervenir dos procedimientos: la contracción y la dilatación (Casetti y Di Chio, 1994. 158).

Los cambios observables en el film analizado obedecen a intervenciones de contracción, debido a la necesidad de cortar el tiempo general de la historia. La contracción opera de dos maneras distintas, a través de la contracción mensurada o recapitulación, y la contracción no mensurada o elipsis.

En el film se observa una recapitulación marcada, que se activa por procedimientos de abreviación temporal con intervención sobre el flujo cronológico, produciendo una condensación de los acontecimientos. Este procedimiento se efectúa de dos maneras: a través de la inserción de la *voz over,* como voz del narrador y los signos de puntuación.

La *voz over* nos advierte de los saltos temporales ocurridos en la historia. Tomemos como ejemplo la parte del film que relata la historia de los abuelos de Oscar, el narrador interviene para señalar los saltos en la historia, utilizando demarcadores temporales que indican el cambio: "Esto sucedió por el año 1899... en el corazón de la Kashubia", posteriormente luego de referir lo sucedido con

Koljaiczek, Oscar nos cuenta lo ocurrido con su abuela "Mi abuela, en cambio, siguió sentada durante años, con sus cuatro faldas y pregonaba lo que vendía en el mercado"; el paso de la primera parte del film a la segunda de nuevo nos indica el cambio temporal a través del narrador: "Así envejeció... llegó la guerra y esta vez en vez de gansos sólo vendía nabos"

Los signos de puntuación contribuyen a marcar el salto temporal cuando se pasa de la secuencia donde se presenta a la abuela de Oscar joven vendiendo en el mercado a la secuencia donde está envejecida y ha llegado la Primera Guerra Mundial. Un iris que cierra y abre la imagen reafirma el cambio temporal expresado por el narrador.

Igualmente encontramos cambios temporales insertados a través de contracciones no mensuradas como la elipsis, que operan tal como indican Casetti y Di Chio (1994: 159), mediante un corte limpio, la historia pasa de una determinada situación espacio-temporal a otra omitiendo completamente la porción de tiempo entre las dos.

Por ejemplo, en el film vemos como Agnes deja a su hijo al cuidado de Segismundo Markus, para encontrarse con su amante Jan Bronski. Se nos presenta cuando ella lo deja en la tienda y cómo se dirige al hotel donde Bronski la espera, pero no se nos presenta cuando ella busca a Oscar y se dirigen a su casa. Esta acción se elimina porque no es necesaria en la historia.

La elipsis es un recurso característico que se evidencia tanto en el film como en la novela, porque en el texto literario el autor, siguiendo una estructura narrativa cercana a la novela picaresca (*cfr.* 2. 2.5.) narra una serie de acontecimientos o anécdotas aisladas que se vinculan a través del personaje.

También en film encontramos una serie de acciones, que en el texto literario suceden en momentos distintos, reunidas en una sola secuencia. Este es el caso del tercer cumpleaños de Oscar cuando se realiza un juego de Skat, en el que Oscar como testigo capta la infidelidad de su madre. Entre Agnes y Jan se produce un juego sexual debajo de la mesa, Jan acaricia con su pie la entrepierna de Agnes. Esta acción no se produce en la novela en el tercer aniversario de Oscar sino en su cuarto cumpleaños.

Igualmente, en el film tenemos acciones que se suceden en un orden temporal contrario al de la novela, por ejemplo, la visita de Oscar al consultorio del doctor Hollatz sucede antes de su primer día de escuela y es allí donde se muestra una de las grandes destrucciones causada por su voz vitricida. Pero en el film este acontecimiento es introducido luego del primer día de escuela, dándonos a entender que Oscar fue llevado al doctor como consecuencia de lo sucedido en la escuela.

Este tipo de alteración temporal con relación al texto original es producto de dos necesidades, la de abreviar el texto por lo que se une en una misma escena acciones ocurridas en momentos distintos. Y la necesidad de dar un sentido coherente y lógico al film a través de una nueva ordenación de los hechos que permita dar una sensación de continuidad a la historia.

Por último, tendríamos que las acciones se presentan en una frecuencia simple, porque el film representa una sola vez lo que ha sucedido una vez, es decir, plantea una sola representación discursiva de un momento de la historia.

3.2.6 Contexto

El contexto o ambiente que enmarca la historia narrada es otro de los tensores narrativos que dan unidad a la narración. El contexto histórico que se plantea en el texto literario se mantiene con total correspondencia en el film, al igual que los lugares donde se desarrolla la acción: la ciudad de Danzig y la tierra Cachuba cercana a Bissau, de donde provenía la familia materna de Oscar.

Se hace referencia a tres grandes momentos históricos, los años anteriores a la Segunda Guerra Mundial, la guerra en sí y el período de posguerra. En la novela al igual que en film no se hace hincapié en los años previos a la Segunda Guerra Mundial, que correspondería a las etapas relacionadas con el conflicto bélico anterior, sólo se hacen algunas referencias, a través del narrador (*voz en over* en el film), sobre acontecimientos históricos que permiten ubicarnos temporalmente. Un ejemplo de ello, que se encuentra en ambos textos, es la referencia a la creación del Estado libre de Danzig luego de la Primera Guerra Mundial.

Los acontecimientos históricos que generan mayor atención en ambos textos son los relacionados con el advenimiento del nazismo y la Segunda Guerra Mundial. Se destacan, con igual importancia en los distintos textos, los hechos

ocurridos en la Noche de Cristal y el Correo Polaco, por ser precisamente estos los que reflejan la violencia del nazismo.

Schlöndorff en la versión fílmica conserva el tratamiento que de la Historia se hace en la novela, ambos dejan estos sucesos como telón de fondo de las acciones y motivaciones de los personajes, sin plantearlos como motivo principal de la historia. Los acontecimientos históricos se presentan a través de indicios, cambios en las costumbres cotidianas y acontecimientos concretos. Así observamos en ambas obras como Alfred cambia el retrato de Beethoven por el de Hitler, o María, ya finalizando la guerra constantemente se encuentra recortando cupones de racionamiento.

No obstante, el film introduce una variación con respecto a la novela, inserta fragmentos de dos discursos emitidos por Hitler. Estos discursos dan mayor coherencia a los sucesos y actúan como una clara explicación de algunas de las acciones políticas y militares que el Tercer Reich ejerció sobre la ciudad de Danzig. Por ejemplo, el primer discurso escuchado nos refiere los planes políticos de adhesión de la ciudad al Reich, el segundo discurso nos permite comprender las acciones alemanas en contra del Correo Polaco.

El cambio temporal está explícitamente planteado en ambos textos. Oscar, en la novela, periódicamente nos refiere fechas específicas que permiten una ubicación temporal concreta y sustentan los acontecimientos históricos que se presentan. En el film vemos que Oscar introduce, a través de una *voz over,* las fechas de su nacimiento y de los sucesos del Correo Polaco.

Este cambio temporal no sólo se evidencia con las marcas cronológicas antes señaladas, sino que también es observable en el ambiente que rodea a los personajes. Antes de la Segunda Guerra Mundial se observa la prosperidad, el movimiento, los personajes se desenvuelven libremente por la ciudad, pero al llegar la guerra hay un cambio notable, las acciones se constriñen y desarrollan por lo general en espacios aislados del mundo exterior.

3.3 La Adaptación

La adaptación cinematográfica realiza por el director alemán Volker Schlöndorff, de la novela *El Tambor de Hojalata* de Günter Grass, conserva la esencia temática y estética del texto literario. Por lo que podemos considerar que el film realiza una adaptación que persigue la fidelidad con el texto original del cual se inspira, a pesar de que hemos señalado que una adaptación cinematográfica no debe ser apreciada por una obligada fidelidad con relación al texto original del que parte.

De acuerdo a esto podríamos señalar que se sigue un tipo de adaptación cercano a los modelos planteados por Pío Baldelli y Dudley Andrew, en los cuales la obra literaria se toma como significado y el film permite transmitir y dar a conocer un texto literario de importancia.

No obstante, en el film de Schlöndorff se perciben ciertos cambios en el orden estructural, temporal y narrativo, que no cambian la esencia del texto literario y son consecuencia del proceso de lectura personal efectuado por el director y de las exigencias del medio expresivo. Precisamente estos cambios, aunque muy puntuales, han creado una obra autónoma, con un valor estético propio con relación al texto de origen.

Estas reducciones no afectan significativamente la historia del texto original o hipotexto, pero si producen una reescritura de la obra, porque al suprimirse partes, por considerarse innecesarias o para resaltar y enfatizar otras se realiza una revisión crítica del texto original que producirá un texto distinto.

Por ejemplo, en el capítulo "Inspección del cemento, o místico, bárbaro, aburrido" se nos muestra como unos soldados alemanes en el Muro del Atlántico

disparan contra un grupo de monjas, que se encontraban en la playa recogiendo cangrejos, y estas literalmente vuelan con sus paraguas hacia el cielo luego de los disparos.

Esta escena fue filmada por Schlöndorff, colocando a las monjas sobre una pantalla azul para crear la idea del vuelo. Sin embargo, la escena fue eliminada porque el director buscaba un equilibrio entre los hechos fantásticos y los realistas, de manera que los primeros no se impusieran sobre los otros. Igualmente, para Schlöndorff, estos hechos opacarían en cierto modo los rasgos fantásticos que caracterizan a Oscar (Johnson, 2001).

A pesar de esto, el film con los mecanismos propios de su lenguaje logra crear equivalentes estéticos con la obra literaria, pudiendo de esta manera captar la esencia de la historia construida por Günter Grass.

4. OSERVACIONES FINALES

4.1 Conclusiones en torno a **El tambor de hojalata** *y su adaptación al cine.*

Las transformaciones que presenta el film con relación al texto original, se observan en tres ámbitos narrativos: en la temporalidad del relato, en la estructura y en la instancia narrativa.

Los cambios en la estructura y la temporalidad de la historia son producto principalmente de procedimientos hipertextuales de reducción que se realizan con la finalidad de resumir la obra original. El adaptador debe sintetizar un gran número de acciones que aparecen en el texto literario porque al ser llevados a la pantalla sobrepasan los límites temporales establecidos para un film.

En este sentido encontramos varios procesos efectuados. El primero de ellos sería la escisión, que se realiza de dos maneras: en bloque y diseminada. La escisión en bloque la vemos en la eliminación total de ciertos capítulos de la novela como: "El álbum de fotos", "Escaparates", "La espalda de Heriberto Truczinski" y "Niobe"; capítulos suprimidos por considerarse de menor importancia para el desarrollo de la historia.

La escisión diseminada se observa a lo largo de todo el film, por ejemplo una escena de la que se le han suprimidos algunos hechos es la que se desarrolla en el primer día de escuela de Oscar, donde después que la maestra intenta quitarle el tambor por segunda vez Oscar destruye con su voz vitricida todos los ventanales del salón de clase. La destrucción de Oscar en el film es limitada sólo a los anteojos de la maestra.

Otro de los procesos de síntesis utilizados es la condensación observable en las dos primeras partes de la película cuando se refiere a la historia de sus abuelos y sus padres. En este proceso vemos cómo fueron resumidas las acciones al máximo sin restarles la importancia que tienen en la historia. Por ejemplo, las distintas versiones sobre la desaparición de Koljaiczek se condensan en la alusión que hace la *voz over* sobre dos opiniones del hecho: se ahogó o se encuentra como gran empresario en Búfalo, Estados Unidos.

También se puede señalar que estas reducciones, que respetan el original, son logradas a través trasposición y unión de acciones que en el texto ocurren en momentos diferentes, a un momento determinado del film. Aquí tendríamos el caso del tercer cumpleaños de Oscar, donde el director fusiona en una secuencia dos acciones que en el texto literario ocurren en momentos diferentes, por ejemplo el

juego de Skat. El juego de cartas es introducido en este momento no sólo para abreviar la obra literaria, sino también para resaltar la hipocresía y la inmoralidad de los adultos; situación que refuerza la decisión tomada por Oscar.

También se presenta una condensación de acciones, como en los encuentros sexuales de Oscar y María, ya que estos suceden durante varias noches en la novela y en el film han sido presentadas en una.

A pesar que la mayoría de los cambios observables en el film obedecen a estos tipos de procedimientos, vemos que también se producen ampliaciones, es decir, se introducen acciones que no ocurren en el texto original. Estas adicciones son dos en concreto, la visita a Jan en el Correo Polaco de Oscar y Agnes, y la presentación del acto de Bebra y los liliputienses en el circo.

La visita al Correo Polaco es introducida para dar coherencia a una escena posterior, en esta visita se nos presenta que Oscar conoce al conserje del edificio, Kobyella, quien se ofrece a reparar su dañado tambor. Es por este ofrecimiento que Oscar tiempo después al querer reparar los daños de su tambor, el día de la toma del

Correo por el ejercito alemán, obliga a Jan a regresar al edificio, donde este pierde la vida.

La otra acción añadida sería la representación del espectáculo de Bebra, en el cual toca *Jimmy the Tiger* con botellas. Esta acción más que una acción añadida es la visualización de un hecho que en el libro fue contado por Oscar, y sirve como una manera de presentación previa del personaje Bebra.

Otros cambios presentes en la narración serían la variación en la estructura narrativa donde en el film los acontecimientos se organizan en partes distintas a las que semánticamente está organizada la novela, el cambio del punto de vista narrativo, que sólo asume la primera persona singular a diferencia del desdoblamiento narrativo presente en el texto de Günter Grass. Y por último la eliminación del primer plano narrativo de la novela.

En el orden temporal observamos que el film realiza una alteración en el orden de los acontecimientos con relación al texto original, que permite organizar de una manera coherente y lógica las acciones dentro del film. Además de presentar cambios concretos en algunas secuencias, como la del circo, visita que el film es

realizada sólo por Oscar, Agnes y Alfred, mientras que en la novela participan también Jan, Eduvigis y sus hijos Marga y Esteban.

En contraposición a los cambios precisados, el film de Schlöndorff conserva una total correspondencia con el texto literario en relación con la historia, los personajes y el contexto.

La fidelidad con respecto a los personajes se ve un poco afectada por las características del medio cinematográfico, ya que en este es mucho más complejo desarrollar la psicología de los personajes en los niveles que puede hacerlo el texto literario por lo que puede evidenciarse que el espectador presenta menos vínculos con los personajes, ya que se tienen menos datos para comprenderlos.

En cuanto al contexto el director decidió conservar la correspondencia entre tiempo, lugar y lenguaje que se presenta en la novela. De aquí que todas las acciones se desarrollen en la ciudad de Danzig y en el campo Cachuba, de donde proviene la abuela materna de Oscar y en el tiempo comprendido por la primera mitad del siglo XX.

Por último hay que destacar, que aunque hubo un trabajo sobre los diálogos por parte de los adaptadores y guionistas, las escenas traspuestas al film suelen utilizar diálogos extraídos directamente de la novela de Günter Grass.

4.2 Importancia de la interrelación entre la novela y el cine

La novela y el cine poseen una finalidad común, transmitir una historia que logre interesar al lector-espectador y dirigir su atención por medio del argumento. Una historia que aunque este basada en acontecimientos reales siempre será ficción porque es producto de una reinterpretación por parte de sus autores.

Esas distintas historias que pueden transmitirnos ambas manifestaciones artísticas permiten al lector hacerse una idea de sí mismo y del universo que lo rodea, porque a través de una historia ficticia se proporcionan datos que ayudan a la comprensión del mundo real. El cine, por ejemplo, al igual que otro medio de expresión, puede encarnar los grandes mitos del hombre y, los problemas e inquietudes de la sociedad (Casetti, 1994: 300).

Es por ello que podemos afirmar que en el género literario de la novela encontramos muchas veces reflejado en su estructura la visión de mundo que en determinado período histórico se posea.

Tanto la literatura, por medio de la novela en este caso, y el cine son manifestaciones que reproducen, reordenan e idealizan la realidad circundante, independientemente de la estética particular con que se transmita el mensaje. Tal como plantea Keith Cohen (Casetti, 1994: 298) al examinar las dinámicas de intercambio entre el relato literario y el cinematográfico, en los que señala tres puntos relevantes: la inversión de la condición de los objetos y sujetos, animando unos y petrificando otros, la distorsión temporal y la relativización del punto de vista narrativo.

Por lo tanto, poseen un grado de significatividad semejante, con la diferencia que manejan lenguajes distintos para comunicar su mensaje. No obstante, hemos señalado con anterioridad que ambos lenguajes tienen un punto en común: la narración, por medio de la cual hacen legible las ideas que buscan comunicar.

El uso de la narración es el principal punto de conexión entre ambos lenguajes y el que permite establecer una relación directa por medio de la adaptación cinematográfica, a través de la cual el cine se apropia de obras literarias para plasmarlas o recrearlas en un nuevo lenguaje, y transmitirlas a una audiencia masiva.

La dimensión narrativa del film ha permitido entrar en contacto al cine y la literatura no sólo desde la perspectiva de la adaptación cinematográfica sino también desde el punto de vista estético al trasladarse distintos modelos expresivos de una manifestación a otra.

Por esta razón es importante resaltar que ha existido una interacción entre los distintos medios de expresión artísticos a lo largo de la Historia del arte que ha beneficiado y enriquecido a cada uno de ellos. En el caso de la interacción entre la literatura y el cine esta ha sido en amplios niveles, no sólo abarca lo estético sino también los factores económicos.

Esta interrelación entre la literatura y el cine permite por otra parte comprender el fenómeno desarrollado por Gerard Genette sobre el palimpsesto, es decir, el

proceso de recodificación que hace el arte sobre las obras y las estructuras existentes.

4.3 La necesidad de la interdisciplinariedad

El período histórico que abarca el siglo XX puede calificarse como el siglo de la incertidumbre en las cosas fundamentales que afectan al ser humano. La seguridad y la autoridad han sido socavadas, y el sentido de la realidad se ha perdido. De igual manera, los conceptos de ciencia y verdad son cuestionados.

De estas ideas surge el planteamiento de Miguel Martínez Miguélez, desarrollado en su libro *El paradigma emergente: Hacia una nueva teoría de la racionalidad científica* (1997), sobre la necesidad de la creación de un nuevo paradigma científico, que de respuesta a la crisis de la sociedad moderna.

No sólo el área de la ciencia ha entrado en crisis, sino que también las distintas expresiones del pensamiento como el arte, la filosofía, la teología, etc. han sufrido las consecuencias (Martínez Miguélez, 1997: 17). Hemos señalado como la novela contemporánea ha reflejado perfectamente la inestabilidad de nuestro entorno.

El hombre adquiere el conocimiento sobre su mundo y sí mismo a través de varias vías, que se han ido configurando en el tiempo de acuerdo a las exigencias propias de su objeto. Por ello el pensamiento moderno ante la necesidad de comprender el mundo de una manera racional, concreta y objetiva supuso una creciente diferenciación de las distintas áreas del pensamiento.

Así surgieron las distintas disciplinas académicas, que se ocupaban de un único objeto de estudio, buscando abarcarlo en su totalidad a través de un anhelado y utópico estudio exhaustivo. La objetividad y la exhaustividad perseguidas por el pensamiento moderno son elementos del paradigma clásico que han sido cuestionados en la actualidad, sabemos que nunca una investigación puede ser objetiva, porque son precisamente sujetos los que conducen el estudio y, que un objeto de estudio no puede agotarse en su totalidad ya que es sensible a nuevas interpretaciones. Esto se hace evidente en la actividad científica donde los avances tecnológicos se suceden con tanta rapidez, que un juicio establecido dado como verdadero puede ser rápidamente rebatido en estudios posteriores.

La complejidad de nuestra realidad actual no nos permite aislarnos en una única área de estudio sino que debemos apuntar a la interdisciplinariedad, la cual es inherente a la naturaleza múltiple del mundo que nos rodea. La

interdisciplinariedad es la base de paradigma emergente que sostiene Martínez Miguélez, donde las distintas disciplinas y áreas del pensamiento interactúen entre sí para alcanzar una visión más amplia del objeto de estudio.

Las disciplinas académicas aisladas son menos adecuadas para tratar los problemas intelectuales actuales y sociales más importantes de nuestras sociedades. Esencialmente estas disciplinas son conveniencias administrativas, que se ajustan a las necesidades de las instituciones académicas, que se perpetúan a sí mismas como organizaciones sociales.

La fragmentación de las disciplinas nos convierte en seres pasivos ante un mundo arbitrario. Las disciplinas en un determinado momento fueron instrumentos para manejar las realidades de la vida, pero pueden convertirse en medios de perpetuación de un uso irracional del conocimiento; esto no quiere decir que se debe desechar la acumulación de conocimientos que la humanidad ha logrado sino crear como señala Martínez Miguélez (1997: 166-167) nuevos sistemas para su codificación e integración.

La investigación interdisciplinaria se plantea como: "... un proceso de investigación integrador..." (Martínez Miguélez, 1997: 164), realizado entre investigadores de distintas disciplinas o simplemente que integre las distintas expresiones del pensamiento.

La literatura y el cine son medios de expresión del pensamiento, y cuando se establece entre ellos una relación a través de la adaptación cinematográfica no podemos quedarnos aislados sólo en la disciplina literaria ignorando los vínculos que en este caso establece con el cine.

El Tambor de Hojalata fue un texto literario que adquirió importancia como producto cultural no sólo en el país de origen del autor sino también en el ámbito de la cultura internacional. Y que al ser llevado al llevado al cine con la adaptación cinematográfica de Volker Schlöndorff obtuvo igual éxito y representó, al igual que la obra de Günter Grass, un cambio en la cultura alemana de la posguerra, enmarcado en el desarrollo del Nuevo Cine Alemán.

La significación de estos textos exigió un estudio interdisciplinario que planteara las relaciones existentes entre ambos; un estudio que permitiera abarcar de

una manera más amplia la verdadera significación de la obra de Günter Grass, porque la labor creativa del autor no se limitó únicamente al texto literario sino que se evidenció en el texto cinematográfico al momento en que el director solicitó su colaboración en la adaptación.

Por otra parte, hay que destacar que la literatura interactúa con otras manifestaciones artísticas. La literatura establece relaciones con el cine no sólo en el intercambio de modelos estéticos sino también cuando se establecen procedimientos adaptativos surgen relaciones hipertextuales que deben tomarse en consideración.

CONCLUSIONES

Este trabajo de investigación se centró en establecer las posibles relaciones que establece la literatura y el cine, específicamente a través de la adaptación cinematográfica de textos literarios. Para ello tomamos dos textos *El Tambor de Hojalata* de Günter Grass y la versión fílmica realizada por Volker Schlöndorff; textos que representaron para la cultura alemana de la posguerra una renovación en el ámbito literario y el cinematográfico, impulsando además los logros artísticos de ambos autores.

La obra literaria representó de nuevo para la literatura alemana la inserción en la literatura mundial, luego del amplio período de aislamiento que vivió con el régimen nazi, y recuperó para la literatura de este país, como señala Horst Nitschack (1999), la sensualidad, el humor y la amoralidad de las novelas picarescas, que habían sido reprimidas durante el nazismo en favor de una literatura que abogara por la pureza racial, la virtud aria, el pueblo y la patria.

De igual manera, el film de Schlöndorff impulsó el cine alemán de la posguerra al liberarlo del período de letargo al que fue sometido el cine alemán por los ideales del Partido Nazi. Un cine que era visto como un mecanismo o herramienta

propagandística, que podía transmitir con eficiencia los ideales morales y políticos del Partido.

El punto de contacto entre el lenguaje literario (en el caso de la novela) y el lenguaje cinematográfico es la dimensión narrativa, que ambos textos emplean para estructurar la historia. Y por ello determinamos cómo se manejó la estructura narrativa en ambos textos.

En este sentido observamos cómo el paso de un texto preconcebido en un lenguaje distinto al cinematográfico al trasladarse a este sufre una serie de transformaciones de importancia, a pesar que el objetivo del film sea mantener una fidelidad con respecto al texto original y trasmitir y dar a conocer a los espectadores una determinada obra literaria, en este caso *El Tambor de Hojalata*.

Por esta razón es que debemos afirmar que entre ambos textos se produce una reescritura, que supone una revisión crítica por parte del texto fílmico del texto literario original y se evidencia en los cambios presentados.

De este modo el grado de fidelidad que mantenga o no el texto cinematográfico con respecto al literario no debe considerarse como un criterio de análisis y valoración para estos textos, porque siempre existirán cambios como consecuencia de la transposición que implica el paso de un lenguaje a otro. Estos cambios son producto de prácticas hipertextuales que abarcan tanto los cambios que generan las necesidades de los distintos medios de expresión y los que son consecuencia de la lectura personal e ideología de quienes realizan la adaptación.

Los textos analizados demostraron una crítica a la sociedad burguesa alemana de la primera mitad del siglo XX, en la cual se asentó la ideología del nazismo promulgada por Adolfo Hitler. Nos muestran la falsa moral y la incapacidad del hombre para enfrentar su realidad personal y en consecuencia su realidad histórica. Pero el contexto histórico de la Segunda Guerra Mundial y el planteamiento crítico no se presenta como el motivo central de la historia sino que este queda supeditado a las pasiones personales de sus personajes.

Nos plantean la Historia como telón de fondo que marca y determina la vida cotidiana de los personajes. En este sentido la postura ideológica de Schlöndorff , con relación a la perspectiva histórica y política que maneje una obra artística, coincide con la de Günter Grass.

Volker Shlöndorff en una entrevista concedida a Prairie Miller señaló que ciertamente los films con un alto contenido de ideas políticas no son muy acogidos por el público espectador, por ello es importante transmitirlas de un modo emocional, a través de la lucha o pasiones de los personajes, porque según su opinión el mundo no puede sobrevivir sin ideales de ningún tipo (Miller, 2001: 4).

Por otra parte, Schlöndorff realizó ciertos cambios sobre la historia del texto literario con la finalidad de mantenerla más cercana a los límites de la realidad a diferencia de la obra literaria y con la idea de centrar sólo los límites fantásticos en el personaje de Oscar.

El nexo que se establece entre ambas obras es una relación hipertextual debido a que el film se elabora a partir de la transformación de una obra anterior, relanzando de esta manera obras antiguas a un nuevo circuito de sentido.

Y es esta práctica la que conecta y establece vínculos entre los distintos medios de expresión artísticos como la literatura y el cine.

BIBLIOGRAFÍA

Abellán, J. (1997). *Nación y nacionalismo en Alemania. La cuestión Alemana(1815-1990).* España: Editorial Tecnos.

Alegre, A. (1999, Octubre, 10) Günter Grass, peregrino y pregonero para épocas de paz posibles. Un alemán de cuento largo. *El Nacional: Papel Literario*, p.1

Aumont, J. y Michel M. (1990). *Análisis del film* (C. Losilla, Trad.). España: Ediciones Paidós.

Alvaray, L. (1994). *Las versiones fílmicas. Los discursos que se miran.* Caracas: Fundación Cinemateca Nacional.

Álvarez, J. (2000). *Parodia e intertextualidad de dos argentinos.* [Documento en línea]. Disponible: http://www. literart.com/antologia/borgescortazar.htm [Consulta: 2001, Mayo 17].

Ayala, F. (1996). *El escritor y el cine.* Madrid: Ediciones Cátedra.

Azocar, R e Ibelise P. (2001). *Jules et Jim de Francois Truffaut. Un modelo de adaptación autoral.* Trabajo de Grado no publicado, Universidad Católica Andrés Bello, Caracas.

Barrera Linares, L. (2000). *Discurso y Literatura. Introducción a la Narratología.* Caracas: Comisión de Estudios de Postgrado, Facultad de Humanidades y Educación-Universidad Central de Venezuela.

Bazin, A. (1966). *¿Qué es el Cine?* (J.L. Lopéz Muñoz, Trad.). Madrid: Ediciones Rialp.

Bordwell, D.(1996). *La narración en el cine de ficción* (P. Vázquez Mota, Trad.). España: Ediciones Paidós.

Borelli, F.(1998).Después del muro, la vida es un vasto campo. *Semanario Brecha* [Revista en línea], 662. Disponible: http://www.brecha.com.uy/numeros/n662/gunter.html [Consulta 2000, Marzo 9]

Bustillo, C. (1997). *La aventura metaficcional.* Caracas: Equinoccio, Ediciones de la Universidad Simón Bolívar.

Bravo, V. (1993). *Los poderes de la ficción.* Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana.

Carmona, R.(2000). *Cómo se comenta un texto fílmico.* Madrid: Ediciones Cátedra.

Casanova, N. (1999). *Günter Grass conversaciones con Nicole Casanova. El taller de las metamorfosis* (A. Clavería, Trad.). Barcelona-España: Editorial Gedisa.

Casetti, F. (1994). *Teorías del cine 1945-1990* (P. Linares, Trad.) Madrid: Ediciones Cátedra.

Casetti, F. Y F. Di Chio. (1994). *Cómo analizar un film* (C. Losilla, Trad.). España: Ediciones Paidós.

Cirlot, J. E. (1982). *Diccionario de Símbolos.* España: Editorial Labor.

Company, J.M. (1987). *El trazo de la letra en la imagen. Texto literario y texto fílmico.* Madrid: Ediciones Cátedra.

Chevalier, J y Alain G. (1993). *Diccionario de los símbolos.* Barcelona: Editorial Herder.

Eco, U. (1972). *La estructura ausente. Introducción a la semiótica* (F. Serra Cantarell, Trad.). Barcelona: Editorial Lumen.

Eco, U. (1998). *Los límites de la interpretación* (H. Lozano, Trad.). Barcelona: Editorial Lumen.

Emmerich, W. (1991). " La literatura de la República Democrática Alemana (RDA)" En: Beutin, W. et al. *Historia de la literatura alemana* (M. J. Gonzalez y Berit Balzer Haus, Trad.). Madrid: Ediciones Cátedra.

Fussel, M. (2001). *The New German Cinema.* [Documento en línea]. Disponible: http//members.tripod.com/michaelfussel/new.html [Consulta: 2001, Octubre 10].

Genette, G. (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado* (C. Fernández Prieto, Trad.). España: Taurus.

Gimferrer, P. (1999). *Cine y Literatura.* Barcelona: Editorial Seix Barral.

Goethe Institut. (2001).[Página Web en Línea]. Disponible: http://www.goethe.de [Consulta: 2001, Septiembre 18].

Grass, G. (1999a). *El tambor de hojalata* (C.Gerhard y Joaquín Mortiz, Trad.). Colombia: Alfaguara.

Grass, G. (1999b). *Artículos y Opiniones* (J Parra, Trad.). Barcelona: Galaxia Gutenberg – Círculo de Lectores.

Grass, G. (1990). *Ensayos sobre literatura* (A. Scherp, Trad.) México: Fondo de cultura económica.

Guerber, H. A. (1995). *Los Vikingos* (S. Kwon, Trad.). España: M. E. Editores.

Hendricks, W. (1976). *Semiología del discurso literario.* Madrid: Ediciones Cátedra

Jaffé, V. (1991). *El relato imposible.* Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana.

Johnson, G. (2001). *The Tin Drum.* [Documento en línea]. Disponible: http://www.imagesjournal.com/issue08/reviews/tindrum/text.htm [Consulta: 2001, Septiembre 24].

Kaiser, W. (1976). *Interpretación y análisis de la obra literaria* (M. D. Mouton y V. García Yebra, Trad.) Madrid: Editorial Gredos.

Kracauer, S. (1996). *Teoría del cine. La redención de la realidad física.* (J. Hornero, Trad.) Barcelona, España: Paidós.

Krispin, K. (2000, Enero, 11). Günter Grass en Estocolmo. *El Universal.* p.1-4.

Martínez Miguélez, M.(1997). *El paradigma emergente: hacia una nueva teoría de la racionalidad científica.* México: Trillas.

Miller, P. (2001). An interview with german filmmaker Volker Schlöndorff. *World Socialist Web Site* [Publicación en Línea]. Disponible: http://www.wsws.org/2001/feb2001/schl-f03.shtml. [Consulta: 2001, Octubre 15].

Modern, R.E. (1972). *Historia de la literatura alemana.* México: Fondo de cultura económica.

Nitschack, H. (1999). Testigo de Posguerra. *El Mercurio electrónico* [Publicación en línea] Disponible: http://rehue.csociales.uchile.cl/rehuehome/facultad/publicaciones/autore/grass/grass-al.htm [Consulta: 2001, Octubre 2].

Peña-Ardid, C. (1992). *Literatura y cine. Una aproximación comparativa.* Madrid: Ediciones Cátedra.

Reddick, J. (1974). *The "Danzig trilogy" of Günter Grass. A study of The Tin Drum, Cat and Mouse and Dog Years.* Great Britain: Harcourt Brace Jovanovich.

Reyes, A. (1993). *La experiencia literaria.* Colombia: Fondo de cultura económica.

Schlöndorff, V. (Director). (1979). *El tambor de hojalata* [Película], Venezuela: Fundación Cinemateca Nacional.

Schnell, R (1991). "La literatura en la República Federal Alemana (RFA)"En: Beutin, W. et al. *Historia de la literatura alemana* (M.J González y Berit Blazer Haus, Trad.). Madrid: Ediciones Cátedra.

Tacca, O.(1989). *Las voces de la novela.* Madrid: Editorial Gredos.

Tassone, A. (s/f). *Entrevista con Volker Schlondorff.* **Dirigido por**, Revista de cine, 68, 24-31.

Todorov, T.(1981). *Simbolismo e interpretación.* Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana.

Ubieto Artur, M. (1992). *El grupo 47 en la literatura alemana de posguerra (1947-1967)* . España: Anubar Ediciones.

Wellek, R., y Austin Warren.(1966). *Teoría literaria* (J. M. Gimeno, Trad.).Madrid: Editorial Gredos.

Zentner, K. (1968). *Historia ilustrada de la Segunda Guerra Mundial* (M. M. Kaupp y A. Tomás, Trad.). España: Editorial Bruguera.

Universidad Católica Andrés Bello
BIBLIOTECA
Caracas