

Walter Bruno Berg*

↳ Literatura y cine. Nuevos enfoques del concepto de intermedialidad

1. La discusión metodológica

Uno de los problemas fundamentales del cine como *medio* sigue siendo el de su relación con los otros medios, en especial con la *literatura*. Es sabido lo que debe el cine –que fue, desde el principio, un medio de consumo, un medio destinado al consumo *masivo*– a la literatura, en especial, a la literatura realista del siglo XIX. No cabe duda de que el cine es el heredero directo del arte y de las técnicas narrativas milenarias de occidente cuya culminación, a su vez, la constituye el realismo decimonónico. Desde el precepto de empezar el relato del argumento *in medias res*, pasando por las diversas técnicas de *focalización* –la anticipación o el famoso *flash back* (que de ninguna manera es una invención cinematográfica)–, la presentación de los personajes, la utilización de estos últimos como portavoces o como condensaciones de un mensaje filosófico, hasta los grandes panoramas descriptivos destinados a la *documentación* histórico-social con la que los grandes novelistas del siglo XIX entraban en competencia con las ciencias sociales nacientes de la época: en todos estos casos se trata de elementos presentes en el arte por excelencia del siglo XX que es el cine. Todo parece, pues, como si la *adaptación* no fuera un género cinematográfico específico sino uno de los rasgos esenciales del nuevo arte: el cine *es* literatura, lo mismo que la ópera *es* literatura, sin perder, por eso, nada de su esencia de ópera. Nadie dirá que *Don Carlos* u *Otello*, dos de las más grandes óperas de Verdi, son “adaptaciones” de un arte considerado menor o mayor que sería la literatura. De la misma manera, películas como *Der blaue Engel* (1930) de Josef von Sternberg o *Der zerbrochene Krug* (1937) de Gustav Ucicky son consideradas cúspides en el arte cinematográfico sin tomarse en cuenta como punto de comparación sus respectivos modelos literarios.

Por otra parte, si el cine siempre es *adaptación* (de otros medios), también es indudable que tiene rasgos específicos, rasgos inconfundiblemente cinematográficos. Veamos un ejemplo: el “gran dictador”, en la película inolvidable de Charlie Chaplin, está jugando con un globo terrestre de aproximadamente un metro de diámetro. El globo se mueve con la ligereza de una pluma porque se trata de un globo aerostático. Chaplin, por su

* Walter Bruno Berg es catedrático de literatura latinoamericana en la Universidad de Friburgo-Brisgovia. Sus campos de trabajo son las literaturas hispanoamericana, brasileña, española y francesa. Últimas publicaciones: Discursos de oralidad en la literatura rioplatense del siglo XIX al XX (1999; en col. con M. K. Schöffauer); As Américas do Sul: O Brasil no Contexto Latino-Americano (2001; en col. con C. Nogueira Brieger; J. Michael, M. K. Schöffauer).

parte, despliega toda la gama de su genio de comediante bailarín. Mantiene el globo en el aire dándole impulso con los dedos, la punta del pie, pero también con las caderas grotescamente torcidas. En efecto, estamos ante una escena específicamente cinematográfica, y eso, por varias razones.

La primera –la más obvia– es de orden medial. Me refiero a la ligereza casi absoluta de los movimientos, debida no sólo al genio artístico de Chaplin ni tampoco a la materialidad aerostática del globo, sino también al empleo deliberado de unos procedimientos propios del medio, vale decir, cámara lenta, focalización, posibilidad de repetición (hasta lograr el efecto deseado a perfección).

Otra razón es de orden hermenéutico: es evidente que la perfecta *simulación* de la ingravidez del globo debida a las virtudes de la pantalla, aparte de referirse satíricamente a la megalomanía “fantástica” del dictador, también puede leerse en un sentido mayormente *autorreferencial*. Desde esta perspectiva, la escena también equivaldría a una especie de *orgía de simulación* (en el sentido de Baudrillard), perfectamente asimilable, por lo demás, al universo mental de Adolfo Hitler quien fue, según el dictamen de Hans Jürgen Syberberg¹, un maniático del arte cinematográfico.

Falta, sin embargo, una tercera razón. Llamémosla –en oposición a la primera– “inter-medial”. En efecto, hay que ampliar la perspectiva: es evidente que la eficiencia de la escena no se debe sólo a los efectos *proprios* del medio (¡primera razón!), sino a los efectos *concomitantes* del conjunto de los medios implicados en la constitución de la escena. *Grosso modo* son los siguientes: “literatura” (presente a través de los géneros de la “sátira” y la “novela clave”), “baile” y la “materialidad aerostática” del globo². Digamos, pues, que el carácter cinematográfico de la escena se construye, fundamentalmente, a partir de la concurrencia “inter-medial” de estos medios.

1.1. Intermedialidad

He aquí el concepto clave de una reciente colección de artículos concerniente al tema de las relaciones entre cine y literatura que da la pauta de la discusión actual (Mecke/Roloff 1999). ¿Qué se entiende por “intermedialidad”? En vez de dar una definición escueta, los editores, en la introducción, presentan una serie de perífrasis. Al principio, hay dos advertencias que delimitan la intermedialidad de lo que *no* lo es. La primera: aventurarse en el campo de la intermedialidad significa exponerse a un deslizamiento ineluctable de las nociones³. La segunda: el concepto de intermedialidad no es el resultado de la *adición* de diferentes conceptos de medialidad, sino que supone un proceso de

¹ Hans Jürgen Syberberg, *Hitler. Ein Film aus Deutschland*; véase <http://www.german-cinema.de/magazine/2000/03/germclassics/entry_E.html>.

² Es cierto que el globo aerostático no es sólo un atributo del protagonista (tal como el bigote pequeño como “índice” de la persona real de Hitler), sino un elemento significativo de primer orden. Durante el baile se transforma en una especie de *alter ego* imaginario del protagonista, un “compañero” obediente y, al mismo tiempo, independiente, al que el bailarín está dirigiendo todo el conjunto pulsional de sus deseos y agresiones.

³ “Das Gleiten und Entgleiten der Begriffe gehört paradoxerweise –wie das (Ent-)Gleiten der Bilder– zum Prinzip der Intermedialität selbst” (Mecke/Roloff 1999: 8).

integración de aspectos estéticos en un nuevo contexto medial⁴. Ahora bien: ¿qué se entiende por intermedialidad *positivamente*? El concepto propuesto por Jochen Mecke y Volker Roloff es el de “intersticio”, es decir, “la imagen entre las imágenes” que permite “la circulación” de imágenes y textos⁵. La definición trae consigo una consecuencia importante: si la intermedialidad es considerada como un fenómeno colocado rigurosamente *entre* los medios, tanto los límites entre las disciplinas como las jerarquías que las acompañan tradicionalmente van a desvanecerse. Al revisarse los artículos, sin embargo, lo que se constata es una tendencia subyacente de restituir las viejas jerarquías: en algunos casos se privilegia a la literatura en detrimento del cine; en otros aparece la argumentación contraria, es decir, que se parte de la pretendida “superioridad” del medio cinematográfico sobre el literario⁶.

Por nuestra parte, creemos que la discusión adolece de la falta de un término medio: ya que la intermedialidad –al contrario de lo que sugiere el término– no sólo está constituida por *medios*, sino también por *textos*. Hay que completar la discusión con el concepto de *género*.

1.2. *El pasaje intermedial de los géneros*

El concepto que figura como título de este apartado fue concebido por Joachim Michael y Markus Klaus Schäffauer en el contexto de un amplio proyecto de investigación sobre la función de los géneros y los medios en la constitución de identidades en Latinoamérica (Michael/Schäffauer 2002)⁷. En el centro de la argumentación se encuentra una reflexión concerniente al problema de la *pureza*. Ésta, en cuanto a los géneros –había dicho Jacques Derrida en un famoso texto titulado “La loi du genre” (1980)–, es un ideal que jamás se puede alcanzar. Por eso, la verdadera *ley del género* es el hibridismo, la impureza, o sea, la mezcla de los géneros. Es fácil demostrar que la *ley de la impureza* también es aplicable al problema de los medios. Si bien el hibridismo ya está presente en los medios clásicos –el libro y el teatro, por ejemplo–, se despliega con más evidencia en los llamados *nuevos medios*, o sea, el cine, la televisión o Internet. A ese respecto, es cierto que el concepto de *pasaje intermedial* debe mucho a los trabajos del semiótico Oscar Steimberg quien, en sus investigaciones sobre los *géneros populares*

⁴ “Intermedialität bedeutet weder eine Addition verschiedener medialer Konzepte noch ein Zwischen-die-Medien-Plazieren einzelner Werke, sondern eine Integration von ästhetischen Konzepten einzelner Medien in einen neuen medialen Kontext” (Mecke/Roloff 1999: 9). La cita, en este caso, es de J. E. Müller (1994: 133).

⁵ En palabras de los autores: “das zwischen den Bildern Existierende, von Bellour sogenannte ‘entre-image’ [...], das Bild zwischen den Bildern und damit auch die Zirkulation der Bilder und Texte” (Mecke/Roloff 1999: 10).

⁶ Véase, a este respecto, nuestra reseña del libro que se publicará dentro de poco en *Romanische Forschungen*.

⁷ Véase el proyecto de investigación *Identidades y alteridades. La función de la alteridad en la constitución y construcción de identidad* (SFB 541) de la Universidad de Friburgo en Brisgovia, en el cual estoy dirigiendo un subproyecto con el tema “El rol de los géneros literarios y audiovisuales en la constitución de identidades en Latinoamérica”. Para informaciones detalladas sobre el proyecto, véase: <<http://ella.phil.uni-freiburg.de/RomSeminar/Berg/forsch.htm>>.

(²1998), ya había demostrado el estrecho vínculo que existe entre los medios por un lado y los géneros populares por el otro. La idea decisiva, sin embargo –la vinculación entre el concepto de “pasaje” y la noción derridiana de “huella”–, es desarrollada por los autores a partir de un concepto de Sybille Krämer (1998):

Krämer no explicita su concepción de “mundos” creados por los medios, pero nosotros concluimos que se trata de aquello que sólo se configura en los géneros. De esta forma se perfila la intersección de los conceptos género y medio: los géneros forman la superficie perceptible de los medios, que sólo intervienen en forma de “huella”. Todo texto participa de uno o varios géneros y todo género de uno o varios medios, no hay, supliendo la frase correspondiente de “La loi du genre”, textos sin géneros ni géneros sin medios, así como tampoco medios sin géneros ni géneros sin textos, aunque se trate sólo de una participación y jamás de una pertenencia⁸. La necesaria generación del medio en géneros es un problema elemental para cualquier texto, es decir, para “cualquier corpus de huellas” (Derrida 1980: 185) (Michael/Schäffauer 2002: 45).

2. Pasajes intermediales en el cine latinoamericano del último decenio

Los ejemplos que vamos a discutir a continuación han sido escogidos para demostrar una hipótesis: la de una progresiva complejidad en cuanto a las relaciones entre cine y literatura que van desde la adaptación clásica hasta la sugerencia de un mundo autónomo pero frágilmente creado en el intersticio de fragmentos literarios y la simulación masiva del aparato cinematográfico⁹. Empezamos con una breve mirada sobre dos adaptaciones de la novela *Doña Bárbara* de Rómulo Gallegos: la primera, una producción mexicana bajo la dirección de Fernando de Fuentes (1943); la segunda, una producción argentino-española bajo la dirección de Betty Kaplan (1998). Continuamos con una película de la directora argentina María Luisa Bemberg: *De eso no se habla* (1993). Concluiremos el recorrido con un análisis de *Hombre mirando al sudeste* (1986) de Eliseo Subiela.

2.1. La adaptación: dos versiones de Doña Bárbara

Empezamos la serie de nuestros ejemplos con el género “adaptación” porque consideramos que los problemas metodológicos, en este caso, se presentan todavía con cierta transparencia. La adaptación que llamamos “clásica” es parecida a la *traducción*. Como en el caso de la traducción, hay un juicio de valor que está desde un primer momento: hay adaptación porque se intenta transferir el mensaje –en términos generales: el valor estético– de una obra literaria al medio cinematográfico. Lo que se supone, en este caso, es que la obra cinematográfica se ponga al servicio del texto literario cuya “autoridad” *en teoría* no es cuestionable.

⁸ Los autores están citando textualmente a Derrida: “Tout texte participe d’un ou de plusieurs genres, il n’y a pas de texte sans genre, il y a toujours du genre et des genres mais cette participation n’est jamais une appartenance” (Derrida 1980: 185).

⁹ Se entiende que hablamos de “progresión” sólo en un sentido sistemático. De ninguna manera se sugiere una cronología.

En términos semióticos, la relación jerárquica entre literatura y cine –inherente al modelo de la *adaptación-traducción*– puede concebirse como “transformación” (Schneider 1979). Así, para Irmela Schneider, el texto literario –con respecto a la adaptación que vemos en la pantalla– desempeña el papel de una “transforme”¹⁰. Como tal se sustrae a la descripción *superficial* que reduciría el problema de la adaptación a un problema *técnico*. Con razón, Schneider insiste en el hecho de que la “transforme” pertenece al llamado “genotexto”. Se trata, pues, de un elemento *construido*, comparable al elemento clave del proceso intermedial que en la introducción se ha llamado “intersticio”.

2.1.1. La *adaptación-traducción*: *Doña Bárbara* de Fernando de Fuentes (1943)

Nuestro primer ejemplo –la adaptación de 1943 de *Doña Bárbara* por el director mexicano Fernando de Fuentes– es una casi perfecta demostración de lo que acabamos de llamar *adaptación-traducción*. No cabe duda de que Fernando de Fuentes quiso ser fiel intérprete de Rómulo Gallegos. Pero eso no le impidió crear una gran película. Es cierto que a nivel de “fenotexto” hay fallas: así los puristas van a detectar que los famosos llanos venezolanos se parecen a paisajes mexicanos y que los llaneros mismos, en vez de hablar el idioma exquisito de su tierra –en cuya reconstrucción realista el novelista había invertido gran parte de su labor estética–, se expresan en realidad como charros (igualmente mexicanos). Pero esos son detalles accesorios, concesiones ineludibles al mercado. Lo esencial, la verdadera “transforme”, el mensaje profundo de la novela –que Fuentes se esfuerza por traducir– reside en otro aspecto: en el paradigma de las antinomias seculares encabezada por el viejo lema sarmientino *civilización o barbarie*. Es la lucha por el *bien* del progreso y contra el *mal* de la superstición, *por* el “estado de derecho” y *contra* la violencia arbitraria. La idea de esta lucha –que Gallegos por su parte había traducido a un argumento complicadísimo rozando el melodrama y utilizando un lenguaje cuyo patetismo humanitario ya a la hora de publicarse la novela no podía menos que sonar arcaizante– es traducida por Fuentes a un lenguaje cinematográfico cuya mayor virtud es el reduccionismo; reduccionismo, en primer lugar, a nivel de lo visual: Fuentes, una vez más, saca todo el provecho estético de una era cinematográfica que está por terminarse, la de la técnica “blanco y negro”. Gracias a la concentración del argumento y a la creación de caracteres convincentes, consigue re-crear el verdadero dramatismo de la acción que la retórica literaria del original a veces hace olvidar.

Pero no toda adaptación es “traducción” en el sentido antes definido. Mientras la traducción propiamente dicha se define como transferencia –de un mensaje determinado– de una lengua a otra, en el *mismo medio*, lo específico de la *adaptación-traducción* es el *cambio de medio*. Lo que cambia, pues, al menos virtualmente, también es el sistema de valores representado por el medio en cuestión¹¹. Al contrario de la traducción “libresca”,

¹⁰ Se trata de un concepto propuesto por Julia Kristeva que adopta Schneider (véase Kristeva 1971). En líneas generales –ya lo hemos entendido–, el modelo propuesto por Schneider responde al modelo de la gramática transformativa de Chomsky adoptado ampliamente, en los años setenta, por el grupo Tel Quel.

¹¹ “Aus einer intermedialen Perspektive ist [...] zu berücksichtigen, daß der Transfer nicht nur das Zielmedium verändert, sondern auch diejenigen Kategorien und Strukturen modifiziert, die bei intermedialen

pues, siempre hay dos escalas de valor¹² que están en juego: una que está representada por el medio “literatura”, la otra, por el medio “cine”. Si, en el caso de la traducción libresca, la jerarquía entre texto y traducción es estable –al encontrarse ésta en principio *al servicio de* aquella–, en el caso de la *adaptación-traducción*, la jerarquía es inestable. Para diferenciarla, hablaremos de *adaptación-cine*.

2.1.2. La *adaptación-cine*: *Doña Bárbara* de Betty Kaplan (1998)

También la segunda versión de *Doña Bárbara* que vamos a comentar –una producción argentino-española bajo la dirección de Betty Kaplan, distante de la primera por más de medio siglo– se entiende como “traducción”¹³. Al comparar las dos versiones, sin embargo, lo que constatamos es un resultado muy diferente, hasta antitético: mientras Fernando de Fuentes –lo hemos mencionado anteriormente– saca provecho estético de las limitaciones de la técnica, ocurre que Kaplan se precipita, a ojos cerrados, en la trampa del mejor de los mundos simulados, a saber, el mundo *technicolor*. Mientras en la versión mexicana, los procedimientos cinematográficos están subordinados a la construcción de un mensaje que remite, inequívocamente, al original literario, éste, en la versión de Betty Kaplan, se ve relegado a un segundo plano. Lo que prima –la “transforme”, pues, que la película permite reconstruir– es un mundo de imágenes multicolores, turísticamente arregladas, características de la visión auto-exótica (Berg 2002a) propia de la *telenovela*. Las consecuencias están a la vista: en este mundo, si bien en él toda atrocidad es posible, ya no hay tragedia, ya no hay antinomias verdaderas, ya no existe esa ética soberana que nos pone en la disyuntiva irremediable de decidirmos entre el *blanco* y el *negro*, el *bien* y el *mal*, la *civilización* y la *barbarie*.

2.2. *Adaptación y hermenéutica*

En un famoso pasaje del último tomo de *A la recherche du temps perdu*, el narrador, al encontrarse en la soledad de la biblioteca del príncipe de Guermantes, toma por casualidad la novela *François le Champi* de Georges Sand, texto cargado, para él, de todo el misticismo de su infancia porque en aquella época el libro le parecía encerrar una especie de verdad absoluta. Lo que constata ahora es que tanto el libro como también su propia persona de entonces pertenecen a un pasado inalcanzable para su “yo” actual¹⁴. Es

Prozessen übertragen werden. Die Aufnahme eines medialen Dispositivs durch ein anderes Medium hat nicht automatisch zur Folge, daß dessen Funktionen im neuen Kontext dem alten analog sind” (Mecke 1999: 120).

¹² El concepto de “valor” se utiliza aquí en su más grande extensión. Recordemos al respecto que en la perspectiva semiótica de Saussure, la noción de “valor” casi es sinónima de “significado”, o, dicho con más precisión: los valores están en el origen del proceso semiótico de formación de los significados. Si hay, pues, valores diferentes transmitidos por los *medios*, éstos dependen, en primer lugar, de la materialidad de los respectivos sistemas semióticos de aquellos.

¹³ La traducción, por lo menos, sirve como etiqueta comercial. Así, en *The Internet Movie Database*, la película es presentada de la siguiente manera: “On familiar territory, director Betty Kaplan (“Of Love

evidente que el tema de fondo que se discute no es sólo un problema metodológico limitado –por ejemplo el alcance del modelo “realista” que al narrador le ha preocupado tanto a propósito del *Diario* de los Goncourt y que ahora, al reencontrarse con George Sand, vuelve a inquietarlo–, sino el medio *literatura* en general. De ahí el interés constante y “sistemático” por las artes no-literarias tan característico de la *Recherche* (Berg 1991b). El arte cinematográfico no figura entre ellas; al contrario, se encuentra excluido, expresamente. El narrador lo considera como una prolongación errónea del realismo¹⁵.

Ahora bien, es cierto que el cine, a lo largo de su historia centenaria, no sólo ha sabido superar los escollos del realismo ingenuo¹⁶ que le reprochaba Proust, sino que, al contrario, supo ganarse un lugar privilegiado en un terreno que la literatura, tradicionalmente, había considerado suyo. Se trata de lo que podríamos llamar una *hermenéutica general de la existencia*. No cabe duda de que la obra de Proust es un intento tardío y desesperado de asignarle a la literatura esta función. La idea misma, sin embargo, se propagó bajo otros cielos. Considerar la literatura como último reducto de la investigación metafísica, se ha hecho un tema familiar en la literatura argentina desde Arlt y Borges hasta Bioy Casares y Cortázar. Al mismo tiempo, sin embargo, parece que en Latinoamérica, la literatura perdió su privilegio. También las otras artes, en especial el cine, se apropiaron de la temática, de modo que la *hermenéutica de la existencia* se ha transformado en un campo específico de la producción intermedial. Los resultados son muy variados. Es imposible hablar –como en el caso de la adaptación– de un “género”. Por otra parte, si no hay género –es decir, si no hay leyes de producción en un sentido técnico–, sí hay un denominador común que preside las producciones. Se trata de películas que se refieren, todas, de una manera u otra, a un campo semántico cultural definido por la “literatura”. De manera general, se puede decir entonces que las películas vuelven sobre la temática en el modo de la *re-escritura*. Veremos dos ejemplos: *De eso no se habla* (1993) y *Hombre mirando al sudeste* (1986).

and Shadows’), again successfully brings a Latin American classic novel to the big screen. This time however, the film deals with none other than *Doña Barbara*, generally regarded as the greatest novel in Latin American literature [!]” <<http://us.imdb.org/Title?0139162>>.

¹⁴ “[...] une chose que nous vîmes à une certaine époque, un livre que nous lûmes ne restent pas unis à jamais seulement à ce qu’il y avait autour de nous; il le reste aussi fidèlement à ce que nous étions alors, il ne peut plus être repassé que par la sensibilité, par la personne que nous étions alors; si je reprends, même par la pensée, dans la bibliothèque, *François le Champi*, immédiatement en moi un enfant se lève qui prend ma place, qui seul a le droit de lire ce titre: *François le Champi*, et qui le lit comme il le lut alors, avec la même impression du temps qu’il faisait dans le jardin, les mêmes rêves qu’il formait alors sur les pays et sur la vie, la même angoisse du lendemain” (Proust 1954: 883).

¹⁵ “[...] tous ceux qui n’ont pas le sens artistique, c’est-à-dire la soumission à la réalité intérieure, peuvent être pourvus de la faculté de raisonner à perte de vue sur l’art. Pour peu qu’ils soient par surcroît diplomates ou financiers, mêlés aux ‘réalités’ du temps présent, ils croient volontiers que la littérature est un jeu de l’esprit destiné à être éliminé de plus en plus dans l’avenir. Quelques-uns voulaient que le roman fût une sorte de défilé cinématographique des choses. Cette conception était absurde. Rien ne s’éloigne plus de ce que nous avons perçu en réalité qu’une telle vue cinématographique” (Proust 1954: 882 s.).

¹⁶ La concepción de un “realismo” inherente al medio cinematográfico, sin embargo, sigue existiendo hasta hoy, al menos entre los críticos. Véase, por ejemplo, el análisis de Klaus-Peter Walter (1999), que trata de restituir una especie de “verdad” absoluta de la visibilidad en detrimento del carácter engañoso de la escritura.

2.2.1. La vuelta de lo reprimido: *De eso no se habla*

De eso no se habla –obra maestra de la directora argentina María Luisa Bemberg– también es la adaptación de un texto literario¹⁷. Si no la tratamos como tal, es porque nos parece que la película, en realidad, se sustrae a la categoría de la adaptación propiamente dicha. Si se quiere mantener el concepto, debe entenderse, en efecto, como adaptación de un texto más extenso que el cuento de Llinás.

El texto al que me refiero no es otro que la historia *oficial* de Argentina vista desde la óptica liberal que se está escribiendo desde hace casi 200 años. Se trata de un texto “identitario”. La idea clave de este texto es la idea del *melting pot*: Argentina –país que carece de población indígena importante (*¡discurso oficial!*)– se ha desarrollado gracias al *aluvión* de inmigrantes que siguen enriqueciendo el país hasta hoy. Ahora, ¿cómo es posible hacerse “argentino”? Desde Sarmiento, la respuesta sigue siendo la misma: se hace argentino gracias a la escuela y la asimilación de la *cultura* (occidental). Claro que se trata de un modelo reducido de la argentinidad (Berg/Schäffauer 1997; Berg/Schäffauer 1999), creado en función de cierta clase media, la cual, en épocas de prosperidad, llega a creerse mayoritaria. Quedan excluidas del consenso la clase baja y las capas de los inmigrantes cultural y socialmente mal asimiladas. Ahora bien, frente a las manifestaciones de la *otra* Argentina, la cual –con la publicación del *Martín Fierro* de José Hernández (1872), la creación de un teatro criollo (Schäffauer 1999) y, sobre todo, la marcha triunfal del tango– no tarda en levantar la voz en nombre de una *cultura* diferente, la cultura oficial reacciona con un golpe genial: le otorga al gaucho derechos simbólicos de *ciudadanía*, declara al *cocoliche* parte del idioma *nacional* y lleva la milonga de los lupanares al teatro Colón. Julio Cortázar, en “Las puertas del cielo”, ha demostrado el fracaso de esa utopía de asimilación forzosa (de la cultura proletaria) al modelo burgués (Berg 1999). Otra es la parábola que cuenta María Luisa Bemberg:

[...] la narrativa arranca en un pueblo de provincias de la Argentina del primer cuarto de siglo. La elegante dama, Doña Leonor vda. De Arizmendi [...], comienza a efectuar una serie de actos que, para un pequeño pueblo de provincias, resultan hasta cierto punto aberrantes: destruye las estatuillas de los siete enanos que adornan el jardín de entrada de la casa de uno de sus vecinos, enterrándolos luego; y más tarde quema todos los libros infantiles en donde exista referencia alguna a enanos y su género. Es entonces que comprendemos el origen de tan extravagante conducta: la hija única de Doña Leonor es una simpática enana [...], cuya naturaleza anatómica va en detrimento de su posición social y cuya alusión directa queda completamente vedada de toda conversación en el pueblo. De ahí el título de la película.

Para contrarrestar la deformidad de su hija, Doña Leonor decide hacer de ella un ser culto y refinado, dándole una esmerada educación y prodigándola de acceso a lo mejor de las artes¹⁸.

La estrategia de doña Leonor es sobremana exitosa. No solamente consigue hacer lucir públicamente los dones musicales e intelectuales de su hija, sino que con eso le pre-

¹⁷ Existe un cuento homónimo del escritor argentino Julio Llinás (1993), dedicado, incluso, “a María Luisa Bemberg”.

¹⁸ Texto de Armando Molina en <<http://members.aol.com/SFVoces/bemberg.html>>.

para –sin proponérselo explícitamente– el camino hacia el matrimonio: Ludovico D’Andrea, un distinguido solterón de modales irreprochables, se enamora de Carlota y pide su mano. Se celebra la boda sin omitir ningún detalle: Carlota lleva un traje de boda que cubre sus pies. Cuando está sentada, siempre está a la altura de su marido. A la hora del baile nupcial –¡el momento más absurdo de todo el ritual!–, Ludovico la lleva en los brazos; los pies de Carlota, transformada en muñeca viviente, han dejado de tocar el suelo.

La boda es el punto culminante de un proceso de asimilación cuyas ambivalencias la película, sin embargo, no deja de poner de manifiesto. Así, ir a caballo había sido uno de los elementos esenciales del plan de educación previsto por doña Leonor para su hija. Cuando don Ludovico se atreve a regalarle a Carlota un pequeño pony –adecuado a su estatura–, la réplica de doña Leonor es tajante. Le pide “un *caballo*”. Ludovico acepta la reprimenda. Corrigiendo su falta le regala a Carlota un caballo grande. En varias ocasiones, a continuación, la vemos montada a caballo dando vueltas en la arena. Es en esta posición –el pretendiente tiene que dirigirle la vista a la enana *hacia arriba*– que don Ludovico pide su mano. No cabe duda, pues, que ir a caballo le permite a Carlota desplegar las facetas de un alter ego, una personalidad diferente, llena de emocionalidad, regida por una pasión –reprimida por el resto de la educación– de libertad incondicional. Notemos que la función del caballo como portador de determinadas significaciones es subrayada en la película por el color azul. En la segunda parte de la película, la técnica de la coloración se complementa por otros elementos “oníricos”, a saber la cámara lenta y los cortes rápidos.

Ahora bien, después de la boda, Ludovico asume el rol de un marido modelo. Carlota, por su parte, rápidamente aprende a ser buena esposa. Todo marcha perfectamente hasta que, un día, la llegada ruidosa de un circo ambulante rompe la tranquilidad del pueblo. Doña Leonor se muestra alarmada pidiendo categóricamente a don Ludovico que les prohíba a los saltimbanquis entrar al pueblo. Pero ya es tarde: Carlota también está alarmada, pero de manera diferente. Se despidе de su marido para unirse a *su gente*, los del circo, cuyo jefe, otro enano, llamado Achille Vasilievich, la acoge ceremoniosamente en el seno de los suyos...

De eso no se habla es una gran película. Hace visible aquello de lo que, en efecto –tampoco en el texto literario–, no “se habla” suficientemente. La asimilación *por vía de la cultura* está destinada al fracaso. En la película, este fracaso siempre está presente; siempre está a la vista del espectador: dada la deformidad física de Carlota –que en la película jamás es ocultada– su *otredad* es manifiesta. Ninguna palabra del mundo puede hacerla desaparecer, aún menos esta estrategia verbal *censurada* que practica la sociedad de San José de los Altares. La única manera de asimilarla consiste en aceptarla *tal como es*, ya no tal como nos gusta que sea –a saber, la *muñeca* que se adapta a nuestros modos de vivir–, sino como la *enana*.

Pero la película no es una fábula concerniente al problema del tratamiento social de los minusválidos. Es cierto que la minusvalidez sólo es un *síntoma*. En la película, su significación es, ante todo, simbólica. En efecto, la verdadera deformidad contra la cual doña Leonor está combatiendo no es física sino cultural. El modelo de cultura que está detrás de su educación está basado en la “represión”. De ahí el temor profundo que se eleva en su alma al escuchar el ruido vulgar del circo ambulante que se acerca. En esta perspectiva, el circo sería el símbolo de una contra-cultura que permitiría la “vuelta de lo reprimido”, la aceptación de la *otredad* de lo deforme, el despliegue, pues, de una liber-

tad ilimitada¹⁹. En el otro polo quedaría doña Leonor, “encerrada en las cuatro paredes de su casa” (según la voz en *off* al final de la película).

Pero hay que guardarse de hacer una lectura demasiado fácil. En efecto, quien queda atrás no es sólo doña Leonor, sino también don Ludovico. Pues bien, Ludovico no es sólo una figura antitética a doña Leonor, sino que representa también aspectos comunes con el mundo del circo. Aunque tampoco *hable de eso*, él acepta a Carlota en efecto *tal como es*. Su amor por ella es generoso, altruista, desinteresado. Él le da completa libertad. Al contrario de la madre, hasta le permite, expresamente, ir al circo. El hecho de que ella al final lo abandone, sin despedirse, furtivamente y sin explicaciones²⁰, es un acto de crueldad tan inexplicable (a nivel psicológico de Carlota) como inmerecido (por parte de Ludovico). Pero de todo eso *tampoco se habla*. La película se termina con una larga secuencia de cortes rápidos, acompañados sólo por el ruido de una tormenta y los ruidos producidos por el vehículo de Ludovico y los animales con que se encuentra: primero, el caballo de Carlota; luego, diferentes animales del circo. Entre esos cortes, también hay una breve escena en la cual vemos a Carlota montada a caballo, a caballo *de circo*, por supuesto. Su actitud es orgullosa, distante, casi ensimismada; va vestida —en efecto— de “princesa”, pero de princesa fantástica, con toques orientales.

La “adaptación” de Bemberg, pues, no cae en la trampa de una fácil reconciliación: si critica la historia *oficial*, a saber, el modelo identitario de una Argentina multicultural y universalista, si insiste, en base a esta crítica, en la “vuelta de lo reprimido”, no vuelve por eso al modelo opuesto de un nacionalismo de barrio, indicado, en efecto, por el circo como lugar de nacimiento del *género chico*. Si hay un mensaje de la película, de ninguna manera es un mensaje “identitario”. El circo de Carlota ya no es *seña de identidad*. Su partida es una despedida que no tiene vuelta. Para subrayarlo, Bemberg termina su película volviendo irónicamente a las interminables historias de la *literatura*: después de la partida de Carlota —cuenta un narrador inventado que nos habla en *off*—, Ludovico vuelve a casa; no habla con nadie; a la tarde desaparece; se encuentra su bote volcado, pero jamás su cuerpo; de modo que los “fantasiosos” continúan narrando su historia al no creer que “él se haya dado muerte”; cuentan que Ludovico D’Andrea fue visto en los arrabales de Hamburgo, “sucio y desalineado, merodeando un circo...”

¹⁹ Por un breve lapso de tiempo —precisamente al principio de la época de oro del teatro criollo—, el circo, en efecto, desempeñó la función de una especie de “contra-cultura”. Es ahí donde el famoso José J. Podestá comenzó su carrera como “Pepino el 88” que hablaba *cocoliche* y que más tarde encarnó la popular pantomima del gaucho Juan Moreira, pieza fundamental del teatro criollo. Véase García Velloso 1942; en especial los capítulos “El circo” (pp. 139-153) y “José Podestá y ‘Juan Moreira’” (pp. 155-167).

²⁰ He aquí una diferencia importante frente al texto de Llinás donde sí hay explicación: “—Me voy Ludovico... Sé que a tu lado viviría siempre como una princesa... Pero no soy una princesa... Soy una mujer enana, demasiado tiempo condenada a discutir con los espejos, una mujer que ha tropezado, tal vez con su destino... —O con su condena...—dijo Ludovico. —¿Cuál es la diferencia?... —Nuestro destino es el amor... —El amor es algo mucho más grande que el destino... Mucho más frágil, también. Si no fuera así, no existiría... —Estaba en el aire... —dijo el alcalde con la dignidad más triste de la tierra” (Llinás 1993: 36 s.).

2.2.2. La otra cara de la razón: *Hombre mirando al sudeste*

Que *Hombre mirando al sudeste*, obra maestra del director argentino Eliseo Subiela, rápidamente se haya transformado en un clásico del cine argentino, se debe a varias razones. Entre ellas, la más importante es el hecho de que la película vuelve a todo un conjunto de motivos, temas y discursos que a la generación anterior le habían preocupado a nivel de la “literatura”. No me refiero solamente al famoso *boom* de la literatura latinoamericana. Otras literaturas, otros discursos de la época, también tuvieron un “boom”, entre ellos las obras de los estructuralistas franceses. No cabe duda de que la *Historia de la locura* de Michel Foucault –con el título original *Folie et déraison. Histoire de la folie à l'âge classique*, de 1961– fue un *best seller* de la época. Veinte años antes ya había aparecido *La invención de Morel* de Adolfo Bioy Casares, libro que en su época no pudo ser entendido y que se adelantó por mucho al tratar ciertos motivos que sólo fueron tratados *masivamente* por la generación siguiente. En la misma línea están, sin embargo, las *Ficciones* de Jorge Luis Borges que se publicaron en 1944, pero cuya verdadera recepción también comenzó solamente con el *boom* de los años sesenta. Este, en cierta medida, comenzó en 1963, con la publicación de *Rayuela* de Julio Cortázar, obra que a su vez ya es una especie de *suma* de los motivos que tratarán los escritores de su generación. Mencionemos aún una de las novelas contemporáneas de la película de Subiela, a saber *Soy paciente* (1980) de Ana María Shua.

Pues bien, filosóficamente hablando, no es muy difícil descubrir uno de los denominadores comunes de todas estas obras. De lo que se trata –de manera general– es de una puesta en tela de juicio de las premisas culturales de Occidente: en primer lugar, de la herencia del racionalismo secular que empieza con el platonismo de la Antigüedad, continúa con la escolástica de la Edad Media, para llegar, a través de la Ilustración, hasta el idealismo del siglo XIX y su legado secularizado, el positivismo del siglo XX.

Aunque estéticamente no cabe duda de que el punto de referencia más importante del discurso es la vanguardia, es cierto que se trata de un vanguardismo que no ha dejado de presentarse siempre, en la perspectiva latinoamericana por lo menos, con cierta ambivalencia. Así, las *Ficciones* de Borges, quien en los años veinte fue un ferviente vanguardista, fueron leídas, a partir de los años sesenta, como anticipaciones geniales del pensamiento posmoderno²¹. No obstante esta ambivalencia, es cierto que, por lo general, los acentos “progresistas” del discurso prevalecieron. También el discurso del psicoanálisis –tal como se utilizaba en la época– fue cargado con acentos emancipadores. Para darse cuenta, basta con leer el *collage* “Noticias del mes de Mayo” en *Último round* de Julio Cortázar. Por ejemplo: “La imaginación toma el poder (Facultad de Ciencias Políticas, París)” (Cortázar ⁴1974: 103); y luego: “Hay un método en su locura (“Hamlet”) (Nanterre)” (⁴1974: 96). Sigue una cita de Sartre:

Si hay que poseer una ideología revolucionaria para hacer la revolución, en ese caso el partido comunista cubano era el único que podía hacerla en Cuba, y a Fidel Castro le era imposible hacerla. Ahora bien, no sólo el P.C. cubano no hizo la revolución sino que se negó

²¹ Un famoso ejemplo entre muchos: la recepción de un pequeño pasaje de Borges concerniente a “cierta enciclopedia china” (Borges 1974: 708) por Michel Foucault (1965: 8), que dio nacimiento al discurso de la *heterotopía* (véase, por ejemplo, Borsò 1994: 41; o también Görling 1997).

a unirse a la huelga general decidida en su momento por los estudiantes y por los revolucionarios de las ciudades. Lo que hay de admirable en el caso de Castro es que la teoría nació de la experiencia en vez de precederla (1974: 96).

Ahora bien, el curioso salto del psicoanálisis al existencialismo sartreano y su síntesis en una estética basada en la teoría semiótica de la *primacía del significante sobre el significado*, además de ser bien “cortazariano”²², no deja de recordarnos la argumentación de Jorge Luis Borges en favor de la “novela de peripecias”, que desarrolla en su prólogo a *La invención de Morel* de Adolfo Bioy Casares (2000: 12).

Según Borges, lo fuerte de la novela de su amigo consiste en la invención de una *trama* la cual, subraya, “no me parece una imprecisión o una hipérbole calificarla de perfecta” (2000: 15). El argumento sólo se entiende *ex negativo*, a saber, como rasgo característico de la “novela de peripecias” en contraposición a la “novela psicológica” (12)²³. A esta última Borges le reprocha, sobre todo, el hecho de que “quiere ser [...] novela ‘realista’: prefiere que olvidemos su carácter de artificio verbal y hace de toda vana precisión (o de toda lánguida vaguedad) un nuevo toque verosímil” (12)²⁴. Pues bien, ¿cómo entender *positivamente* el carácter innovador de la “novela de peripecias”? ¿A qué se debe la superioridad de la “novela de peripecias” sobre la “novela psicológica”? Pues bien, semióticamente hablando, la diferencia consiste en lo siguiente: mientras en la “novela psicológica” la trama se inventa en función de un *frame of reference* preexistente, admitido dentro de las coordenadas de un mundo supuestamente verosímil, la trama en la “novela de peripecias” es pura “invención”, es decir que no es sino un *significante en busca de su significado*.

Volvamos a *Hombre mirando al sudeste*. Limitémonos a dos aspectos: uno estético, otro filosófico. No cabe duda de que la película, a nivel estético, debe mucho a *La invención de Morel*. En efecto: presenciemos una trama inverosímil cuyo significado no conseguimos descifrar. Se trata de la historia conflictiva entre el paciente Rantés y un psiquiatra, el doctor Denis. El único síntoma de la supuesta enfermedad de Rantés consiste en declararse a sí mismo como “extraterrestre” que ha venido para aprender un fenómeno que declara desconocer, “las emociones”. Pero si bien declara desconocerlas, sabe perfectamente producirlas y, sobre todo, comunicarlas. Rantés es músico. No sólo toca el órgano a la perfección, sino que también demuestra los extraordinarios dones como director de orquesta: durante un concierto en el cual se ejecuta la novena sinfonía de Beethoven, Rantés se acerca al director, toma la batuta y dirige la orquesta. Es el famoso momento en el último tiempo de la sinfonía, poco antes de la entrada de los solistas y del coro, cuando Beethoven introduce la “oda a la alegría” al ritmo de una danza popular. Rantés sigue dirigiendo la orquesta, pero, poco después, su entusiasmo consigue transformar al auditorio decente en una masa de bailarines frenéticos. Pensamos –entre otras cosas– en “Las ménadas”, cuento famoso de Julio Cortázar de 1956, una alegre sátira del

²² Ya en la *Teoría del túnel* la referencia a Sartre es fundamental (Berg 2002b).

²³ Entre los defensores de la primera se encuentran nombres ilustres como los de Ortega y Gasset, Stevenson y Proust; entre los que practican la novela de peripecias se encuentran Chesterton (como representante del género policial), Kafka y el propio Bioy Casares.

²⁴ A título de ejemplo sigue un ataque frontal a Proust: “Hay páginas, hay capítulos de Marcel Proust que son inaceptables como invenciones: a los que, sin saberlo, nos resignamos como a lo insípido y ocioso de cada día” (Borges 2000: 12).

teatro Colón en la era peronista. Pero en 1986, a tres años solamente del fin de la dictadura más cruel que el país ha conocido, hasta la sátira de la vida cultural es considerada un atentado al orden público: la policía interviene; Rantés vuelve a ser internado; a los médicos se les acusa públicamente por haber faltado a sus deberes profesionales. El fin es previsible: presionado por sus superiores, el doctor Denis comienza a cumplir con las leyes de su institución; a Rantés, que sigue rechazando el discurso de la “razón”, se le hace un tratamiento médico que, en vez de curarlo, acaba matándolo. He aquí sus últimas palabras: “¿Por qué me has abandonado, doctor Denis?”

Es evidente, sin embargo, que la trama carece de coherencia. ¿Quién es Rantés? ¿A quién representa? ¿Quién es el doctor Denis? ¿A quién representa? Ahora bien, en cuanto a Rantés, parece que la respuesta no es muy difícil: según el discurso emancipador del psicoanálisis al que acabo de referirme, el “extraterrestre” sería el mensajero de un mundo diferente del nuestro, regido por las leyes de la “sinrazón”, la pura emocionalidad que se traduce directamente de hombre a hombre, parecida a la “piedad” del “hombre natural” de la que habla Rousseau²⁵. Prueba de esto sería la danza multitudinaria del auditorio durante la ejecución de la novena sinfonía de Beethoven, acontecimiento clave de la película que demostraría la capacidad inherente a la “piedad” de formar “comunidad”. La ejecución de la música, al dejar de ser un acto puramente estético, se transformaría en una manifestación política. No hay que perder de vista, sin embargo, que la demostración es una *invención* que en la película también es presentada como tal y que carece, por lo tanto, de toda verosimilitud empírica. El que toma la batuta –el protagonista de la escena– no es el director del Conservatorio Nacional sino un “extraterrestre”, alguien que ha venido para conocer algo que declara serle desconocido –las “emociones”. Nos movemos, pues, en un terreno fantástico, “inventado”, utópico. Hay que guardarse, por lo tanto, de una lectura fácil, apresuradamente alegórica de la escena.

En cuanto al doctor Denis, ocurre algo parecido: de ninguna manera es él el ciego ejecutante del principio del orden y de la razón. Evidentemente él se interesa por su paciente. Si él –de la misma manera que el auditorio de la novena sinfonía– es fascinado por su paciente, esto se debe, ante todo, al hecho de que el doctor Denis también es músico. En privado, cuando está sólo consigo mismo, toca el saxofón. Y lo toca bien, tan bien como el verdadero *perseguidor*, una de las figuras más famosas (y significativas) de Cortázar (Berg 1991a). Notemos también que la primera publicación de Julio Cortázar –*Presencia*– aparece bajo el seudónimo “Julio Denis”. ¿Pura coincidencia? Creo que no, porque en las artes, las coincidencias siempre son *significativas*. Curiosamente, pues, tanto el paciente como el médico son “perseguidores”; en parte, se sirven de los mismos medios para conseguir lo que buscan y que, al mismo tiempo, no alcanzan a encontrar. Y

²⁵ “Il y a d’ailleurs un autre principe que Hobbes n’a point aperçu, et qui, avant été donné à l’homme pour adoucir en certaines circonstances la férocité de son amour-propre ou le désir de se conserver avant la naissance de cet amour, tempère l’ardeur qu’il a pour son bien-être par une répugnance innée à voir souffrir son semblable. Je ne crois pas avoir aucune contradiction à craindre en accordant à l’homme la seule vertu naturelle qu’ait été forcé de reconnaître le détracteur le plus outré des vertus humaines. Je parle de la pitié, disposition convenable à des êtres aussi foibles et sujets à autant de maux que nous le sommes; vertu d’autant plus universelle et d’autant plus utile à l’homme, qu’elle précède en lui l’usage de toute réflexion, et si naturelle, que les bêtes mêmes en donnent quelquefois des signes sensibles” (Rousseau 1962: 58).

sin embargo, a nivel de trama, el paciente y el psiquiatra son antagonistas. El segundo ocasiona la muerte del primero. También el doctor Denis, pues, es una *invención*, aunque no nos sea posible decir con precisión lo que *significa*...

3. Conclusión inconclusa

No es nuestro objetivo presentar interpretaciones exhaustivas, sino demostrar una línea de creciente complejidad en cuanto a las relaciones entre cine y literatura. Pues bien, no cabe duda de que *Hombre mirando al sudeste* representa el caso más complejo que hemos visto hasta ahora. Al referirse constantemente a discursos y modelos literarios del pasado, la trama que construye Subiela no deja de ser al mismo tiempo *invención* propia. De ahí el preciso significado histórico que tiene la película. Pero si la película es un importante documento histórico-cultural –como lo fue *Rayuela* en su época–, si tiene un significado y un mensaje que debía interesar a los contemporáneos de la era post-dictatorial en la Argentina de los años ochenta, este mensaje se construye como espacio específicamente *intermedial*. No es un mensaje que se refiere directamente a la supuesta “realidad”, sino a una realidad discursivamente (y añadimos: *medialmente*) estructurada. Es cierto que el mensaje de la película nace del constante diálogo con todo un conjunto de mensajes constituidos por el medio “literatura”. Se trata de mensajes, en gran parte, “utópicos”, mensajes que, después del *proceso*, han perdido su anclaje en la realidad. Ya el propio *perseguidor*, el saxofonista genial Johnny, fue un ser que permanecía en un espacio indeciso entre vida y muerte. Pero el hecho de que, al final, Johnny muera tiene un significado: Johnny, efectivamente, muere como un *cristo*, porque es *artista*. No olvidemos tampoco que es artista de jazz. El pobre Rantés, sin embargo, no es ni uno ni otro; es un “extraterrestre” con dones extraordinarios para la *música clásica*. No muere como artista, sino por ser considerado un alienado mental. Su arte, definitivamente, ha perdido la fuerza de influir en la realidad. Por eso, el que merece nuestra simpatía (y compasión), también es el propio doctor Denis, quien, si bien es un agente del “sistema”, al mismo tiempo sufre de su propia impotencia. Mientras Rantés es sólo víctima, Denis es verdugo y víctima al mismo tiempo. Sufrir dos veces. Para él, el *fin de las utopías* es una experiencia que es un sinónimo del *reino de este mundo*.

Bibliografía

- Berg, Walter Bruno (1991a): *Grenz-Zeichen Cortázar. Leben und Werk eines argentinischen Schriftstellers der Gegenwart*. Frankfurt am Main: Vervuert.
- (1991b): “L’art de la littérature ou littérature des arts? Zum Verhältnis literarischer und nichtliterarischer Ästhetik in *À la recherche du temps perdu*”, En: Hölz, Karl (ed.): *Marcel Proust. Sprache und Sprachen. Beiträge des Symposiums Sprache und Sprachen bei Marcel Proust der Marcel Proust Gesellschaft in Trier 1990*. Frankfurt am Main/Leipzig: Insel, pp.151-170.
- (1999): “Julio Cortázar: ‘Las puertas del cielo’ ”. En: Berg, Walter Bruno/Schäffauer, Markus Klaus (1999), pp. 102-177.
- (2002a): “Autoexotische Identitätskonstruktionen in Lateinamerika und ihre Dekonstruktion im 20. Jahrhundert”. En: Fludernik, Monika/Haslinger, Peter/Kaufmann, Stefan (eds.): *Der Alteritätsdiskurs des Edlen Wilden. Exotismus, Anthropologie und Zivilisationskritik am Beispiel eines europäischen Topos*, Würzburg: Ergon, pp. 297-313.

- (2002b): “La portée poétologique de l’essai *Teoría del túnel* pour l’œuvre de Cortázar”. En: *Les autres côtés de Julio Cortázar. La Licorne*, Université de Poitiers (en prensa).
- Berg, Walter Bruno/Schäffauer, Markus Klaus (eds.) (1997): *Oralidad y argentinidad. Estudios sobre la función del lenguaje hablado en la literatura argentina*. Tübingen: Gunter Narr.
- Berg, Walter Bruno/Schäffauer, Markus Klaus (eds.) (1999): *Discursos de oralidad en la literatura rioplatense del siglo XIX al XX*. Tübingen: Gunter Narr.
- Bioy Casares, Adolfo (2000) [1940]: *La invención de Morel*. Buenos Aires: Emecé.
- Borges, Jorge Luis (1974): “El idioma analítico de John Wilkins”. En: *Obras completas*, Buenos Aires: Emecé.
- Borges, Jorge Luis (2000): “Prólogo”. En: Bioy Casares, Adolfo (2000), pp. 11-15.
- Borsò, Vittoria (1994): *Mexiko jenseits der Einsamkeit – Versuch einer interkulturellen Analyse*. Frankfurt am Main: Vervuert.
- Cortázar, Julio (⁴1974) [1969]: “Noticias del mes de Mayo”. En: *Último round*, Tomo I. México/Madrid: Siglo XXI.
- Derrida, Jacques (1980): “La loi du genre”. En: *Glyph. Textual Studies*, 7, pp. 176-201.
- Foucault, Michel (1965): *Les mots et les choses*. Paris: Gallimard.
- García Velloso, Enrique (1942): *Memorias de un hombre de teatro*. Buenos Aires: Guillermo Kraft.
- Görling, Reinhold (1997): *Heterotopia. Lektüren einer interkulturellen Literaturwissenschaft*. München: Wilhelm Fink.
- Krämer, Sybille (1998): “Das Medium als Spur und als Apparat”. En: Krämer, Sybille (ed.): *Medien Computer Realität. Wirklichkeitsvorstellungen und Neue Medien*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, pp. 73-94.
- Kristeva, Julia (1971): “Probleme der Text-Strukturierung”. En: Tel Quel (Jean-Louis Baudry et al.): *Die Demaskierung der bürgerlichen Kulturideologie: Marxismus, Psychoanalyse, Strukturalismus*, München: Kindler, pp. 135-154.
- Llinás, Julio (1993): “De eso no se habla”. En: *De eso no se habla*, Buenos Aires: Atlántida, pp. 9-37.
- Mecke, Jochen (1999): “Im Zeichen der Literatur: literarische Transformationen des Films”. En: Mecke, Jochen/Roloff, Volker (1999), pp. 97-123.
- Mecke, Jochen/Roloff, Volker (eds.) (1999): *Kino-/ (Ro)Mania. Intermedialität zwischen Film und Literatur*. Tübingen: Stauffenburg.
- Michael, Joachim/Schäffauer, Markus Klaus (2002): “El pasaje intermedial de los géneros”. En: De Toro, Alfonso/Gatzemeier, Claudia/Sieber, Cornelia (eds.): *Transversalidad y Transdisciplinaridad: Estrategias discursivas postmodernas y postcoloniales en Latinoamérica*, Frankfurt am Main: Vervuert (en prensa).
- Müller, J. E. (1994): “Intermedialität und Medienwissenschaft. Thesen um State of the Art”. En: *Montage AV*, 3, pp. 119-138.
- Proust, Marcel (1954): *À la recherche du temps perdu*. Tomo III. Paris: Gallimard (Bibl. de la Pléiade).
- Rousseau, Jean Jacques (1962): *Discours sur l’origine de l’inégalité parmi les hommes*. En: *Du Contrat Social*, Paris: Garnier.
- Schäffauer, Markus Klaus (1999): “‘Un idioma del diablo’: la oralidad en el género chico criollo”. En: Berg, Walter Bruno/Schäffauer, Markus Klaus (1999), pp. 137-175.
- Schneider, Irmela (1979): “Überlegungen zu einer Semiotik der Literaturverfilmung”. En: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 36, pp. 31-49.
- Steimberg, Oscar (²1998) [1993]: *Semiótica de los medios masivos. El pasaje a los medios de los géneros populares*. Buenos Aires: Atuel.
- Walter, Klaus-Peter (1999): “‘L’immédiat de l’évidence’ oder ‘On ne ment pas assez dans le cinéma’. Die kinoästhetische Funktion des narrativen Dispositivs in Éric Rohmers ‘Contes moraux’”. En: Mecke, Jochen/Roloff, Volker (1999), pp. 249-266.