

LA PLURALIDAD DE DIÁLOGOS EN *LA FRONTERA DE CRISTAL*, DE CARLOS FUENTES

A PLURALITY OF DIALOGUES IN *LA FRONTERA DE CRISTAL*, OF CARLOS FUENTES

Donna M. KABALEN DE BICHARA

Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey (ITESM)

dkabalen@itesm.mx

Resumen: En el presente ensayo se presenta un análisis crítico de la novela *La frontera de cristal*, de Carlos Fuentes (1995), con el propósito de explorar la multiplicidad de significados del espacio semiótico de la frontera plasmada en la obra. Examinamos los distintos tipos de representación de frontera(s) como un espacio multiestructural y la función dialógica de los lenguajes o voces de la narrativa.

Abstract. The following essay presents a critical analysis of the novel *La Frontera de Cristal*, by Carlos Fuentes (1995) with emphasis on the multiplicity of meanings of the semiotic space of the border as seen in the novel. We shall examine the various types of representation of border(s) as a multi-structural space as well as the dialogical function of the languages or voices of the narrative.

Palabras clave: Literatura de frontera. Espacio semiótico. Multiplicidad de significados. *La frontera de cristal*. Carlos Fuentes. Diálogos.

Key Words: Border literature. Semiotic space. Multiplicity of meanings. *La frontera de cristal*. Carlos Fuentes. Dialogues.

1. INTRODUCCIÓN

En Norteamérica, tanto México como los Estados Unidos, han demostrado de manera persistente cierto miedo y falta de confianza con respecto al otro cultural. En el caso de México, dicha situación corresponde a una historia de lucha para mantener su soberanía frente al expansionismo de los Estados Unidos durante los siglos XVIII y XIX, claramente proclamado en el concepto de destino manifiesto. Esta desconfianza surge nuevamente tras la firma del Tratado de Libre Comercio de América del Norte (TLCAN) en 1994 ya que México se percibe como socio menor ante los Estados Unidos y Canadá, países con economías más robustas. Además, la desconfianza en relación a la hegemonía anglo sigue siendo evidente en el discurso mexicano actual. Encontramos, entonces, una visión cultural que marca fronteras y cuyo resultado es la división del mundo en propio y ajeno, en ellos y nosotros, en este lado y el otro lado. Es precisamente a través de la obra *La frontera de cristal*, de Carlos Fuentes, que se puede examinar el concepto de frontera a través de la "pluralidad de diálogos" (Fuentes, 1993: 75) evidentes en la obra. Es decir, tomando en cuenta la perspectiva de Fuentes en su obra *Geografía de la Novela*, se pretende partir de la voz de los personajes, de la descripción de las clases sociales así como de las visiones históricas de la novela como manera de analizar la forma en que la obra plasma un imaginario sobre las oposiciones evidentes en el espacio fronterizo. Encontramos en la discusión que sigue que estas miradas contribuyen a la construcción de un texto que, como afirma Lotman, funciona como "generador de sentido" ("El texto y el poliglotismo de la cultura", 1996: 87) y muestra los efectos de la intersección de dos sistemas semióticos.

Es importante señalar que el concepto de frontera en la obra de Carlos Fuentes le ha ocupado en varias de sus obras. Por ejemplo, *Gringo Viejo* (1985) presenta una narrativa enfocada en diferentes tipos de cruce de frontera, es decir, fronteras lingüísticas, geográficas y temporales. Además, la obra explora temas relacionados de manera intertextual sobre la historia entre México y los Estados Unidos. En *El espejo enterrado* Fuentes afirma que:

La frontera de 2,500 millas entre México y los Estados Unidos es la única frontera visible entre los mundos desarrollado y en desarrollo. También es la frontera entre Angloamérica y Latinoamérica, que empieza aquí. Y también es una frontera inacabada como las barreras, zanjas, muros --la llamada Cortina de Tortilla-- rápidamente levantados para detener al inmigrante hispánico y en seguida abandonadas, inacabadas (1992: 441).

En *La frontera de cristal*, el lector encuentra eco de estas nociones y es a través del espacio narrativo de la obra donde la frontera se representa como un espacio multiestructural, es decir, como un espacio delimitado, de negociación cultural, identitaria e híbrida. La obra revela la complejidad de un espacio marcado por la intersección de dos esferas semióticas a través de una red polifónica de voces narrativas, pensamientos y diálogo de lenguajes.

La estructura de la narrativa consiste en nueve capítulos o secciones con divisiones marcadas por la voz y experiencia de los personajes. Encontramos, por ejemplo, la enunciación literaria de sus miedos, ansiedades, prejuicios, pero también su visión de sí mismo/a en relación con otros.

2. RELACIÓN CON EL OTRO

Esta relación con el otro, se observa a través de lenguajes en oposición y en el capítulo "La capitalina" salta a la vista la descripción de los personajes de Michelina Laborde y Leonardo Barroso. Michelina se describe como una mujer con "la simetría perfecta de su belleza facial—su 'mascarita mexicana' [. . .] una mujer joven de gustos sofisticados porque así la educaron, así la heredaron y así la refinaron. Pertenecía a una 'vieja familia', pero cien años antes, su educación no habría sido demasiado diferente" (9). Los referentes discursivos de "belleza", "mascarita mexicana" y "de gustos sofisticados" presentan un imaginario de la mujer mexicana que históricamente ha sido considerado como objeto de deseo, sin agencia y educada para dar gusto a los que la vean. Su falta de poder queda evidente cuando leemos el siguiente fragmento: "Don Leonardo Barroso era un hombre poderoso aquí en el norte, pero también en la capital. El padre de Michelina Laborde la ofreció como ahijada del entonces ministro por los motivos más obvios. Protección, ambición, una minúscula parcela de poder" (11). Los fragmentos anteriores son interesantes porque muestran la descripción de Leonardo Barroso como un hombre cuyo poder no tiene límites. Aquí es relevante recordar que en *Universe of the Mind*, Lotman plantea la función de un espacio semiótico o mundo intelectual en el cual "humanity and human society are enfolded and in constant interaction" (3). Por tanto, podríamos decir que cuando el padre de Michelina la ofrece a Barroso, dicha relación representa la interacción entre el mundo de poder frente al de no poder.

Pero Michelina no es cualquier tipo de mujer, ella es "la capitalina", "Un rostro clásico de criolla, piel blanca pero con sombra mediterránea, oliva y azúcar refinada, simetrías perfectas de los ojos largos, negros, protegidos por párpados de nube y una ligerísima borrasca de las ojeras" (13-14). Se enfatiza la mujer del centro, del capital de México, pero sobre todo, su belleza radica en su rostro de criolla y su piel que es blanca. Esta

descripción privilegia la blancura de piel y sugiere un rechazo histórico del color de los indígenas.

El hijo de Leonardo Barroso, Marianito, “el heredero, que nunca viajaba, que salía muy poco [. . .] muy dado a refugiarse en el rancho a leer día y noche” (16) queda en una posición dominada por la sombra de su padre. El padre considera que Michelina es la mujer ideal para su hijo, así que decide presentarlos. Los dos jóvenes cruzan a los Estados Unidos para un paseo; sin embargo, aunque Marianito toma whisky, no es capaz de actuar como el hombre que el padre quiere que sea. No es capaz de tocarla. El padre insiste, mediante su lenguaje, que Marianito tiene que tocar, coger a Michelina como manera de comprobar su masculinidad, pero el hijo contesta, “—No, yo me salí, tomé un taxi gringo, le dejé el chofer con el Mercedes a ella” (18). Marianito, entonces, es inferior al padre quien sí es capaz de seducir a Michelina.

En el mismo capítulo, y en oposición a la debilidad de su hijo, Leonardo actúa como hombre de poder, capaz de seducir a la mujer con su poder y riqueza:

Manejaba con una mano. Con la otra, apretaba la de Michelina. Le dijo que le apenaba tener que decirlo, pero ella debía comprender que tendría cuanto quisiera, no quería alardear, pero para ella sería todo el dinero, todo el poder, ahora sólo veía el desierto encuerado, pero su vida podía ser como esa ciudad encantada del otro lado de la frontera, torres de oro, palacios de cristal. . . (Fuentes, 1995: 24).

Aquí encontramos un lenguaje con significado casi religioso; es decir, el hombre de poder ofrece “todo el dinero, todo el poder”. El texto enfatiza nuevamente el poder del dinero: “El dinero era él. El poder era él” (24). Michelina, como objeto deseado, acepta, “—Tú—le dijo Michelina—, Tú eres lo que quiero” (24). Pero parte de este pacto es aceptar el matrimonio con Marianito. Este juego entre los lenguajes del poder y no poder se enfatiza constantemente en la obra y representa tanto el contacto entre los Estados Unidos y México como la posición subordinada de México ante su vecino del norte. Es en los hoteles de lujo al otro lado de la frontera donde Leonardo seduce y toma posesión de Michelina a cambio de un pacto entre las dos familias.

La expresión de diferencia, del lenguaje de impotencia ante el poder aparece nuevamente en la sección “La Pena” en donde se pueden considerar ciertos elementos como parte de un sistema de ideas, es decir, encontramos prejuicios, valores y divisiones sociales y culturales que representan no solamente la relación entre el personaje mexicano Juan Zamora y Jim Wingate, sino también la relación entre México y los Estados Unidos. Juan Zamora es el hijo de un hombre, “abogado administrador de don Leonardo Barroso” (Fuentes, 1995: 36). Leonardo Barroso acepta la petición de la viuda de

su abogado de darle una beca a Juan para que pueda estudiar medicina en los Estados Unidos. Juan estudia en el espacio de Ithaca, Nueva York.

En esta sección, el personaje de Tarleton Wingate se describe como un hombre anglo poderoso, dueño de “negocios con el Pentágono” (Fuentes, 1995: 40). Juan Zamora es uno de “los estudiantes extranjeros [que] han sido acogidos con hospitalidad en las casas privadas cercanas a los campus norteamericanos”, simplemente (40). Con tono de ironía, el texto muestra el contacto entre el mexicano y angloamericano y la primera pregunta de los Wingate es si existe televisión buena en México. Este tipo de pregunta mundana representa un acercamiento entre dos identidades, pero con un claro menosprecio por lo que representa México en la mente de los Wingate.

La cuestión de clase social y la diferencia son elementos clave en esta sección del relato. Aunque Juan recuerda que usaba saco y corbata cuando asistía a San Ildefonso, en Cornell, igual que otros alumnos, utilizaba una sudadera, y zapatos tenis: “Entendió que el astroso disfraz de los estudiantes era un manera de igualar el origen social, para que nadie preguntara sobre el origen familiar y el estatus económico” (Fuentes, 1995: 43). Sin embargo, a pesar de intentar borrar las fronteras entre los ricos y los que no eran ricos, Juan inventa un relato sobre su familia como una de las antiguas familias de México que siempre ha sido pudiente, con “haciendas, caballas, criados. Con el petróleo, simplemente viviremos como siempre, pero con más lujo aún” (43). El imaginario creado por la voz de Juan en esta descripción falsa desemboca en la admiración de Charlotte Wingate, quien decide nunca llamar “mexicano” a Juan para no ofenderlo. Observamos cómo el referente discursivo de “mexicano” representa el imaginario de un México pobre, en subdesarrollo, mientras Juan, al querer presentar otro rostro, otra identidad, describe la situación económica reservada para unos cuantos mexicanos.

La relación homosexual entre Juan y Jim Rowlands plantea otro límite o frontera cuando la familia Wingate se da cuenta de la relación. Los Wingate quieren proteger a su hija Becky y no exponerla a una situación de escándalo. Finalmente, al identificar a Juan como mexicano y además homosexual, los Wingate sucumben a sus prejuicios, aunque los consideran como la verdad: “los prejuicios no se extirpaban de un día para otro, eran viejísimos, tenían más realidad, vamos, que un partido político o una cuenta de banco. Negros, homosexuales, pobres, ancianos, mujeres, extranjeros . . . la lista era interminable” (Fuentes, 1995: 53). Consciente de su posición de doble marginalidad, Juan abandona Cornell y regresa a México. Cuando la familia Wingate decide vacacionar en México, buscan a Juan en su “hacienda”. Sin embargo, después de cruzar la frontera entre los Estados Unidos y México, así como el espacio urbano que se describe como “los tiempos de México D.F. desordenados, anárquicos, inmortales” (56), se encuentran con la identidad real de Juan, que vivía con su madre en un edificio de “tres pisos y ropa colgada

a secar en los balcones, una antena de TV y un expendio de gaseosas a la entrada" (57). La familia se encuentra con la imagen de un México que confirma sus prejuicios.

En "El despojo", tercer relato de la obra, Dionisio "Baco" Rangel, es presentado como un famoso chef y conferencista de la cocina Nuevo Latino. El encuentro con el otro es marcado a través de referencias históricas en oposición y con especial énfasis en lo culinario. Al inicio de esta sección, a través del pensamiento de Dionisio, hay una referencia clara a la historia del despojo de los territorios mexicanos por los estadounidenses en el siglo XIX. Dionisio dice que México "no guardaba rencor por este terrible despojo, aunque sí memoria" (Fuentes, 1995: 64). En seguida, acusa a los "gringos" de no tener memoria de la guerra. El relato marca una clara línea divisoria entre las referencias lingüísticas relacionadas con la cocina mexicana en oposición a la comida de los Estados Unidos. Si el relato "La pena" deja el lector con una visión de un México desordenado, pobre, "El despojo" en contraste presenta un imaginario sobre las delicias culinarias de México como superiores a las de los Estados Unidos.

El relato inicia con referencias irónicas sobre la historia culinaria de los Estados Unidos, cuando se trataba "freír un par de huevos debajo del *covered waggon*" (Fuentes, 1995: 67). Presenta, además, una crítica de muchachos que emulaban "Beavis y Butthead, vástagos de *Wayne's World*" y la falta de saber que se revela en la película *Forrest Gump*. A través de las observaciones de Dionisio, encontramos un lenguaje enfocado a la crítica sobre las diferencias entre los Estados Unidos y México. Para empezar, hace referencia a las cocinas nacionales de México, Italia, Francia y España como las mejores del mundo. Al querer dar una clase de cocina a muchachos "sucesores de *Forrest Gump*", la voz narrativa de Dionisio explica que "generaciones y más generaciones de monjas, abuelitas, nanas y solteronas eran indispensables para que sólo un ciudad mexicana, Puebla, ofreciese más de ochocientas recetas de postres" (68). El énfasis en una historia larga del arte culinario entra en oposición con las referencias a la invitación de sus alumnos a McDonald's después de clase. En el mismo relato encontramos referencias al poder que Dionisio asigna a los Estados Unidos, pero señala que no tiene una "cultura aristocrática" mientras México sí la tenía aunque repercutió en "una desigualdad e injusticia abismales, acaso insuperables. Pero México también tenía formas, maneras, gustos, sutilezas, que confirmaban una cultura aristocrática" (73), y sobre todo, describe a la gente de México como cortés y de buen gusto.

Dionisio entra en diálogo con una mujer en el "American Grill" al decir que "—No me gusta la concina americana, pero sí admiro la cultura, los deportes, el cine, la literatura de los gringos" (Fuentes: 1995, 87). Por el contrario ella dice, "—Quiero y no quiero a tu país" (88). Explica que adoptó a una niña mexicana pero los doctores nunca le dijeron que estaba enferma del corazón. Al final del relato, cuando tiene un encuentro con el mesero, Dionisio habla con un tono de nostalgia al decir que quiere regresar a Guerrero.

Además, por segunda vez hay una referencia histórica sobre el despojo de territorios mexicanos: "Todo esto que vemos no existiría si los gringos no nos despojan de estas tierras. En manos de mexicanos, esto sería un gran erial" (94). Observamos que, aunque Dionisio lamenta la pérdida de las tierras mexicanas, no serían más que un desierto si dichas tierras se hubieran quedado en manos de sus compatriotas. De todos modos, aun antes de cruzar la frontera, respira el olor de comida mexicana y queda encantado con el olor de chiles y cilantro al gritar: "¡Huele a cilantro! ¡Vamos a México, vamos a la frontera, vamos, mi hermano, llega desnudo como naciste, regresa encuerado de la tierra que lo tiene todo a la tierra que no tiene nada!" (95). El imaginario sobre México se expresa a través de los olores de su comida y la frontera marca la distancia entre dos espacios, uno con todo, otro que no tiene nada, pero como hemos visto, México tiene su propia cultura.

3. DE POCHOS, MAQUILAS Y DIFERENCIA

El cuarto relato de la obra, "La raya del olvido", es un monólogo interior de Emiliano Barroso quien entra en diálogo consigo mismo y, además, con su interlocutor. Emiliano, un hemipléjico, es el hermano de Leonardo Barroso y relata su historia sobre la relación con su hermano y sus hijos "pochos". El relato se enfoca en la identidad con la pregunta "Quisiera saber quién soy" (Fuentes: 1995, 100). Emiliano es parálítico, no puede hablar. Pero el lenguaje del texto propone múltiples miradas con respecto a México, su historia y su identidad. Encontramos un cuestionamiento de varios tipos de temas relacionados la memoria. Surge nuevamente la oposición entre poder, dominio y lo subalterno, pero la pregunta sobre "quién soy" se relaciona con la identidad mexicana, sobre la persona que vive en la frontera.

Emiliano Barroso, por ser parálítico, tiene miedo de caer, lo que salta a la vista al enfatizar su temor mediante sus palabras: "Hacia el Sur. De espaldas. Hacia el Norte. A la derecha no. A la izquierda mejor" (Fuentes: 1995, 106). Las marcas lingüísticas, norte y sur, hacen clara referencia a la raya o al límite que existe entre los Estados Unidos y México. La voz de Emiliano repite varias veces que se encuentra "en la raya" y recuerda una situación del pasado cuando se enfrenta con policías armados:

Visten camisas color caqui de mangas cortas. Sudaderas debajo de las camisas. Aun así el sudor del pecho y las axilas mancha la camisa reglamentaria. Son norteamericanos. Están de un lado de la raya. Detrás de mi hay un grupo desarmado. Usan overoles. Botas como las mías. Sombreros de petate. Tienen caras de cansancio. Caras de haber viajado mucho tiempo y por lugares áridos. Tienen polvo en las pestañas, en la boca, en los bigotes (107).

Esta sección del texto hace referencia clara al poder de los norteamericanos ante los trabajadores mexicanos que han viajado largas distancias con la intención de cruzar “la raya”, la frontera, y buscar trabajo. Se destaca nuevamente el poder de los Estados Unidos ante el trabajador mexicano: “cuando sus brazos hagan falta cruzarán la raya sin que nadie los moleste. Todos se harán de la vista gorda. Pero cuando estén de sobra, los rechazarán. Los golpearán. Los matarán en las calles y a la luz del día. Los expulsarán. El mundo no cambiará” (107). Observamos cómo el texto resalta una situación que se ha repetido a través de la historia en cuanto a la situación del bracero como persona indeseable, capaz de hacer sudar a los policías norteamericanos y su deseo de matar y expulsar al trabajador. El discurso del texto funciona como un reclamo en una obra publicada poco tiempo después de la firma del TLCAN.

Este reclamo surge nuevamente cuando Emiliano Barroso recuerda a sus hijos, quienes no aceptan su situación de pobreza y deciden cruzar la frontera. Sin embargo, el padre los llama “Pochos” porque ellos han cruzado al otro lado y perciben a México como su enemigo porque “Del lado mexicano hay más injusticia, más corrupción, más mentira, más pobreza. Da gracias de que somos gringos” (Fuentes: 1995, 110). Esta situación señala que existe una raya o límite que ya cruzaron los hijos de Emiliano. Ellos no se identifican con México, se consideran “gringos” y han escogido “el Norte” para escapar de la condición en la que se encuentra el padre, en este caso, un hombre impotente, para quien es imposible cambiar su vida u ofrecer otra alternativa a sus hijos.

Emiliano es un parálítico, pero su hermano Leonardo es una figura opuesta; es decir, mientras Emiliano no puede tener ni siquiera la posibilidad de moverse, su “poderoso hermano” ejerce su poder y es conocido en el Norte y en el Sur. Si hemos observado a Leonardo como seductor ante el personaje de Michelina, su hermano lo llama “Contrabando”; “su nombre es Bolsa de Valores. Carreteras. Maquilas. Burdeles. Bares, Periódicos. Televisión. Narcodólares” (Fuentes: 1995, 114). Leonardo, entonces, es la cara oscura de los que utilizan su poder y saben negociar el camino entre el norte y el sur. Más adelante, encontramos otro reclamo: “No se puede hablar de mercado libre y luego cerrarle la frontera al trabajador que acude a la demanda” (114). Nuevamente, Leonardo representa al mexicano corrupto, que ha asimilado la idea de progreso, mientras el trabajador sigue viviendo una situación precaria siempre a merced de los que lo quieren expulsar del espacio del Norte.

En la sección, “Malitzin de las maquilas”, se observa otro tipo de mujer, Marina, la que trabaja en las maquilas de Ciudad Juárez. A diferencia de Michelina y su relación con Leonardo Barroso, Marina tiene una relación con Rolando Rozas, un mujeriego que maneja negocios desconocidos en ambos lados de la frontera. Al inicio de la sección, Marina sale de la recámara después de pasar la noche con Rolando: “Se miró en el espejo antes de salir. Era una belleza dormilona. Todavía tenía pestañas gruesas, de niña”

(Fuentes, 1995: 125-126). Ambas mujeres son sometidas al hombre que ejerce poder sobre ellas.

Como hemos visto en la sección anterior, se percibe una crítica fuerte con respecto a los Estados Unidos y su idea de progreso. Esta historia de progreso ha sido manchada con el trato del trabajador mexicano. Como sugiere D'Amore, la marca lingüística, Malitzin, hace referencia a la época prehispánica y la conquista española, y "the maquilas are a contemporary manifestation of US imperialism, in times of a different clash" (2009: 155). Como hemos señalado en secciones anteriores, el espacio cultural de México se ubica en oposición a la conquista española y luego la conquista de los Estados Unidos. España conquista un territorio, impone su lengua, sus costumbres y prácticas religiosas y así borra por completo la agencia de los grupos indígenas. Por otro lado, en 1846 los Estados Unidos se queda con más del 50% del territorio mexicano. Ambos momentos históricos hacen referencia a un proceso de dominación y explotación. En este relato, las explotadas son mujeres.

Al inicio del texto, vemos que "A Marina la nombraron así por las ganas de ver el mar. Cuando la bautizaron, sus padres dijeron a ver si a ésta sí le toca ver el mar" (Fuentes, 1995: 126). Como hemos visto en la sección anterior, Emiliano Barroso es incapaz de moverse porque es paralítico. Sólo puede ver la colcha sobre sus rodillas y la raya a sus pies. Reclama que el mundo se ha vuelto "mudo e inmóvil" (100). Marina por su parte también observa a su alrededor: "Siempre acababa viendo hacia los barrancos que se iban derrumbando hacia el río y que le atraían la mirada con la ley de la gravedad, como si hasta dentro del alma todas las cosas anduvieran siempre cayéndose" (126). Parece incapaz de moverse y solamente se queda viendo a la multitud de gente pobre que intentaba cruzar el río y buscar su suerte "al otro lado". Mira fijamente a las personas y no se sabe si está molesta con ellos, si se compadece de ellos, o si los quiere imitar.

El mundo de las mujeres y su posición de impotencia se repite en este relato. Dinorah, la amiga de Marina, vive sola con su hijo e insiste que, como los hombres no trabajan, no vale la pena vivir con uno. Sin embargo, el diálogo entre las dos mujeres muestra su conflicto con el mundo en el que se encuentran inmersas: "Marina le dijo que con un hombre en casa podría defenderse mejor de los jaraseros sexuales de la fábrica. Se metían mucho con Dinorah porque la veían indefensa, nadie daba la cara por ella" (Fuentes, 1995: 127). Además, el mundo de la fábrica es como Ciudad Juárez, "el lugar donde llamaba el trabajo, el trabajo que no existía en las rancherías del desierto y la montaña, el que era imposible hallar en Oaxaca o Chiapas o en el mismísimo DF, aquí estaba a la mano, y aunque el salario era diez veces menos que en los EEUU, era diez veces más que nada en el resto de México" (130). Pareciera, entonces, que el mundo de la maquila y la situación subalterna de las mujeres de la fábrica así como la situación de los que buscaban trabajo

en Ciudad Juárez es una continuación de los efectos de la conquista de los españoles y el imperialismo estadounidense.

Encontramos un mundo inmóvil, un México mudo y paralítico, incapaz de ofrecer oportunidades dignas para las personas. Descubrimos que Leonardo Barroso es dueño de la maquila y justifica dicho negocio a los inversionistas de los Estados Unidos al señalar que “las maquiladoras empleaban ocho mujeres por cada hombre, las liberaban del rancho, de la prostitución, incluso del machismo” (137). Barroso explica que la trabajadora se liberaba y se modernizaba al trabajar en la maquiladora. Al entrar en diálogo con “los yanquis”, Barroso afirma que es mediante el trabajo que las mujeres “se integraban a un crecimiento económico dinámico, en vez de vivir deprimidas en el estancamiento agrario de México” (137). Se observa nuevamente, cómo el texto funciona como un espacio que muestra visiones del mundo en conflicto. El lenguaje de Barroso se conforma a la visión imperialista de inversionistas estadounidenses quienes critican a los europeos porque tratan bien a los trabajadores y los gastos adicionales que ese trato implica.

El relato termina cuando Marina cruza la frontera para buscar a Rolando, pero lo descubre desnudo y en la cama con otra mujer, con una “gringa”. Marina, cansada, regresa a Juárez y el texto nos presenta a Leonardo Barroso y Michelina cruzando la frontera a un hotel de El Paso. Una mujer cruza de norte a sur y la otra de sur a norte; pero en este mundo inmóvil, paralítico, ambas son simples objetos.

“Las amigas”, el sexto relato, presenta temas relacionados con el contacto cultural donde surgen versiones encontradas del mundo. El espacio narrativo es Chicago, “una ciudad donde se cruzaban tantas culturas” (Fuentes, 1995: 160) y donde la gente llega a trabajar en las empacadoras porque tenían habilidad para cortar y empacar la carne. Aunque el título del relato hace referencia irónica a la relación entre Amy Dunbar y Josefina, el lector es introducido a la situación de “la gran familia formada por los trabajadores, casi todos provenientes de Guerrero, todos ellos ligados entre sí por parentesco, afecto, solidaridad y a veces nombres compartidos” (160). Archibald, sobrino de Miss Amy, es un abogado que trabaja en un bufete que defiende a los encarcelados por problemas migratorios. Uno de ellos es el esposo de Josefina quien trabaja en la casa de Miss Amy Dunbar mientras espera que su esposo Luis María salga de la cárcel.

Miss Amy Dunbar y Josefina no son amigas, sino que, a través de su diálogo, el lector puede observar cómo las protagonistas representan dos zonas o dos culturas en las cuales se perciben discursos opuestos. El lector se encuentra con un lenguaje racista por medio de la voz de Miss Amy. Para esta mujer anciana, el mundo se divide entre su mundo de los “viejos tiempos” y el de “los criados”, “la raza negra, toda ella”, al que pertenece Josefina, la mujer mexicana que la atiende. Una noche al estar cenando, la mujer vieja dice, “—Esta casa huele a viejo [. . .] huele a guardado, a falta de aire, a musgo. Quiero oler algo bonito—dijo dirigiéndose ofensivamente a Josefina [. . .] mirando intensamente las

axilas de Josefina para ver si olía algo feo" (164). Las palabras de Miss Amy representan una falta de aire, lo viejo y Josefina en cambio, intenta adornar este espacio con el olor de flores. Miss Amy grita: "--¿Quién me ha llenado la casa de flores para los muertos?" y Josefina contesta "—No, son flores frescas, están vivas" (164). Este diálogo representa dos mundos en contacto, en evidente conflicto en el relato.

Una de las preguntas más ofensivas de Miss Amy es cuando pregunta a Josefina, "—¿Te gustaría ser blanca, no es cierto?" (Fuentes, 1995: 166). Pero Josefina contesta a su patrona de manera respetuosa diciendo que también en México hay gente rubia, igual que hay gente negrita en Chicago y que todos son hijos de Dios. El diálogo continúa entre las dos mujeres y Miss Amy responde que está segura que Jesús le ama porque la hizo blanca. El diálogo resulta interesante para el lector porque resalta las diferencias entre las dos mujeres. Josefina es católica y en su recámara tiene "Estampas de los santos, imágenes de Cristo y la Virgen", cosas que son repugnantes para Miss Amy: "—La idolatría. El papismo sacrílego" (167).

El relato termina con la descripción que hace Josefina de las manos de su marido: "Mi marido tiene manos fuertes, finas, hermosas. Nació para cortar finamente la carne. Tiene un tacto maravilloso. Siempre atina. Sus manos son morenas y fuertes y yo no puedo vivir sin ellas" (176). En esta descripción de las manos de Luis María, el lector se encuentra con un enfoque final del relato que resalta la mano del trabajador mexicano, tan importante para el comercio de los Estados Unidos. El temperamento constante y respetuoso de Josefina también logra conquistar a Miss Amy quien, al concluir la sección, "llevó las manos fuertes y carnosas de Josefina. Miss Amy se llevó las manos de la criada a los labios, las besó y Josefina abrazó el cuerpo casi transparente de Miss Amy, un abrazo que aunque nunca se repitiese, duraría una eternidad" (176). El beso y el abrazo final forman una metáfora contundente de la relación entre los Estados Unidos y México. El relato es un comentario claro: a pesar del poder imperial de su vecino del Norte, México y sus trabajadores siguen siendo necesarios para el comercio de los Estados Unidos.

4. LA FRONTERA, EL RÍO GRANDE

Como hemos mencionado anteriormente, la diversidad y estratificación de lenguajes o voces encontrados en la obra literaria comparten una relación dialógica que da como resultado un discurso multiacentuado donde entran en conflicto diferentes posiciones (Bakhtin, 1981: 262-263). Dichos conflictos, como vimos en el relato de "Las amigas", enfatizan el tema de la posición del trabajador mexicano migrante en Chicago. "La frontera de cristal" retoma este tema e inicia con el escenario narrativo del viaje de Leonardo Barroso y su amante Michelina de la Ciudad de México a Nueva York. Para Barroso el propósito del viaje es la negociación de la migración de obreros de México

a los Estados Unidos. De hecho, uno de sus argumentos en Washington y en México es el argumento que “la principal exportación de México no eran productos agrícolas o industriales, ni maquilas, ni siquiera capital para pagar la deuda externa [. . .] sino trabajo” (Fuentes, 1995: 180). Este tipo de comentario resulta ser un debate que permea la relación histórica entre los Estados Unidos y México; es decir, el programa de braceros terminó hace más de cuatro décadas, pero sigue siendo relevante hoy en día. Como la obra de Fuentes se sitúa en la época de la firma del TLCAN, su texto sigue acentuando referentes como la migración obrera y una mirada humana sobre los efectos del comercio entre ambos países.

El migrante Lisandro Chávez representa una clase de mexicanos que han sufrido años de crisis económica en su país. Su padre era dueño de una fábrica de sodas gaseosas y el negocio prosperaba en un país donde la gente tomaba muchos refrescos. Lisandro recibió su educación en colegios privados y leía las obras de García Márquez. Además soñaba con tener un Volkswagen. Introducido brevemente al mundo de Lisandro, el lector se encuentra con un relato que argumenta acerca de los efectos negativos de un acuerdo como el TLCAN. Es decir, Lisandro y su familia sufren las consecuencias de veinte años de crisis económica en México y, como parte de la pequeña industria, el papá de Lisandro “ya no pudo pagar sus deudas en dólares para renovar la fábrica, la venta de refrescos se concentró y consolidó en un par de monopolios, los fabricantes independientes, los industriales pequeños, tuvieron que malbaratar y salirse del mercado” (183). Lo anterior explica la razón del viaje de Lisandro quien se veía diferente, no era como los otros mexicanos del vuelo, no usaba sombrero y estaba vestido para enfrentar el frío de Nueva York. Con todo, tenía que buscar trabajo fuera de México.

El trabajo de Lisandro consiste en lavar las ventanas de un rascacielos de Nueva York ya que no le “quedaba más remedio que rendirse ante tres mil pesos mensuales por dos días de trabajo en Nueva York, una ciudad ajena, totalmente extraña” (Fuentes, 1995: 189). El edificio es de cristal y Lisandro se pierde en “un extraño mar de vidrio en un mundo desconocido” (192). En el piso más alto del edificio, y durante su trabajo de limpieza de ventanas, Lisandro se encuentra con los ojos de una mujer, Audrey. A través del cristal, Audrey es capaz de identificar la inteligencia de Lisandro, su aspecto cortés y su falta de vulgaridad. La pregunta clave del relato es “¿Qué tenían en común?” (200). Ambos están separados por “la frontera de cristal” pero ambos trabajan, y son seres solitarios. Cada quien pensaba en cómo se llamaba el otro. Finalmente, Audrey escribe su nombre en el cristal con su lápiz labial. Sin embargo, Lisandro sólo escribe su nacionalidad, mexicano. Finalmente, se besan a través del cristal.

Este momento de acercamiento a través del cristal capta la atención del lector. Los dos protagonistas se encuentran pero no se pueden tocar, ni siquiera es posible conocerse. Son de mundos diferentes y, aunque los dos trabajan, el mexicano se ve

reducido a hacer un trabajo servil, un trabajo que acaba con las ilusiones que antes tenía cuando el negocio de su padre permitía dar una vida digna a su familia. Lisandro queda como ejemplo de los que se hunden “en el olvido de lo que fue pero sobre todo en el olvido de lo que quiso ser: no tengo derecho a nada [. . .]” (185). El relato acentúa el encuentro entre dos mundos, y aunque pareciera dura la comparación, como Michelina regala su cuerpo a Leonardo Barroso para poder gozar de ciertas riquezas, el trabajador mexicano se ve forzado a dar su trabajo para un pago mínimo, sacrifica sus ilusiones perdidas para que hombres como Leonardo Barroso puedan “añadir valor a la economía del mundo” (180).

“La apuesta” presenta una mirada sobre la vida de un chofer de turismo, Leandro Reyes y su contacto con extranjeros que visitan a México. Es un relato breve que cuestiona el hecho de trabajar en algo que no satisface a la persona. Una española, Encarnación Cadalso, llega a México porque ha ganado el viaje como una de las mejoras guías de turistas de Asturias. Encarnación le reclama a Leandro que no muestra un gusto por su trabajo. Pasan una noche romántica y al regresar la mujer a su país, siguen intercambiando cartas. La relación entre los dos y el cuestionamiento de Encarnación le permite a Leandro reflexionar sobre su vida: “Era del carajo tener que servir, lidiar con clientes majaderos, soberbios, que ni lo miraban siquiera, como si fuera de cristal” (Fuentes, 1995: 215).

Por un error del destino, al faltar las llaves del coche de Leonardo Barroso en el estacionamiento de un restaurante, Leandro es contratado como chofer. Sintió un cambio en su vida al poder dar servicio a un hombre de poder y acompañar a su patrón y Michelina a España, lo que le daba la oportunidad de encontrarse nuevamente con Encarnación. Utiliza el carro de su jefe para pasearse con Encarna, pero finalmente su carro se estrella “contra el auto que venía en sentido contrario, que era el sentido correcto, pensaste en el pan de las vírgenes, el pan de las novias de todo el mundo, pan de chourar, el pan del llanto convertido en piedra” (227). Como otros personajes de la narrativa, Leandro busca un trabajo que le da la posibilidad de ganarse la vida con dignidad. Pero cree, de manera equivocada, que la respuesta es ser el chofer de un hombre pudiente. Su vida, igual que el carro de Barroso, se estalla y el sueño termina.

La última sección de la obra, “Río Grande, río Bravo” confronta al lector con una recopilación de la historia entre México y los Estados Unidos. El río es testigo de la historia de la región, desde las exploraciones de Cabeza de Vaca y su equipo de dos españoles y un negro:

han sido salvados para contar un espejismo, han recibido turquesas y suntuosas pieles arrancadas a los lomos de las extrañas vacas grises de las praderas, los búfalos han vislumbrado las siete ciudades de oro de Cíbola [. . .] propagan la ilusión de Eldorado, otro México, otro Perú, más allá del río grande, río bravo (250).

Pero el Río ya es cruzado por los migrantes, “Todos entre los veinte y los cuarenta años, todos tocados con sombreros de petate, todos vestidos con camisas y pantalones de mezclilla, zapatos fuertes para el trabajo en clima frío, chamarras de colores y diseños variados” (Fuentes: 1995, 232). Se hace mención de los que huyen de la Revolución Mexicana buscando escapar de la tiranía de Huerta. El referente de la segunda guerra y los braceros que entraban legalmente a los Estados Unidos forma parte del texto también. El Río tiene una historia marcada por la búsqueda de riqueza, un aspecto que cambia. El Río ya es un límite que hay que cruzar sólo para buscar un trabajo. México ya no es el sueño de riqueza buscada por exploradores como Cabeza de Vaca. Es representada como un espacio incapaz de satisfacer las necesidades de sus ciudadanos.

Dan Polonsky vive en la frontera y es un hombre de ascendencia europea, de antepasados inmigrantes que también fueron discriminados. A través de los ojos de Dan, se percibe el orgullo que siente al ver el mapa y revisar los territorios que había adquirido los Estados Unidos: “Luisiana. Florida. La mitad de México. Alaska. Cuba. Puerto Rico. Filipinas. Hawaii. El canal de Panamá. Un reguero de islas en el Pacífico. Las Islas Vírgenes. . .” (240). Nuevamente, salta a la vista el énfasis en la historia de los Estados Unidos, país vecino de México, como poder imperial donde la riqueza es el territorio adquirido a través del tiempo y con la fuerza.

La imagen de un México perdido se presenta en la sección “Serafín Romero”. México se describe como un lugar de “niños con las rodillas jodidas, incapaces de caminar derecho” (Fuentes, 1995: 250). Es un lugar donde su buscan sobrevivir los niños involucrados con los traficantes de droga. Serafín Romero es la voz de los que dicen que México está perdido y la única esperanza es el Norte. A esta mirada se suma la de Mario quien “sabía bien que mientras un país pobre viviera al lado del país más rico del mundo, lo que ellos los de la patrulla fronteriza hacían era apretar un globo” (254). Los de ascendencia europea como Dan Polonsky, “los verdaderos norteamericanos” (254), son referentes del odio hacia el mexicano, muy especialmente el que busca trabajo en los Estados Unidos.

El lector se encuentra con Leonardo Barroso acribillado al final de la última sección y se enfrenta también con una de las preguntas clave de la obra: “¿habrá tiempo para vernos y aceptarnos como realmente somos, gringos y mexicanos, destinados a vivir juntos sobre la frontera del río” (275). La obra no nos ofrece una respuesta, simplemente repite la cercanía de ambos países.

5. CONCLUSIONES

Al analizar la pluralidad de voces dialógicas evidentes en *La frontera de cristal*, descubrimos una crítica amplia sobre la relación que ha existido históricamente entre los Estados Unidos y México. La obra nos presenta con muchos estereotipos. Michelina

es la cara exótica de México que utiliza su belleza y sus encantos para lograr gozar de una vida de riqueza. Juan Zamora representa inicialmente a tantos estudiantes que cruzan la frontera para una educación de “primer mundo” y que tienen que aguantar preguntas sobre su país, ¿si todavía se utilizan burros para moverse en México? ¿Cuántos canales de televisión se tiene en México?

La maquila es un espacio donde muchas mujeres mexicanas trabajan. En la obra, Marina, Dinorah y las demás mujeres intentan tener control de su vida, pero siguen siendo objetos de deseo a merced de los hombres. Vemos también un México representado como un país paralizado en el contexto original de la obra y es la cara, el cuerpo de Emiliano Barroso, imposibilitado para moverse y sujeto a la raya, que muestra la situación subalterna de México con respecto a los Estados Unidos. Josefina es la cara de los que sirven humildemente a su patrona, Miss Amy Dunbar. Aunque Amy Dunbar besa las manos de Josefina al final del relato, los Estados Unidos, el vecino del Norte, no ha mostrado su capacidad de aprecio por las manos de los trabajadores mexicanos que laboran en oficios rechazados por tantos estadounidenses. La política racista detrás de este rechazo se percibe en el personaje de Dan Polonsky una persona orgullosa de la posición imperial de su país quien cree que los Estados Unidos es el salvador del mundo. La última sección de la obra presenta una visión de la historia de México y el Río Grande casi funciona como otra voz que entra en diálogo con el lector, trayendo a la memoria cómo la frontera y el límite del río representa la herida de la frontera que no sana.

Una obra dialógica funciona en relación con otras obras y voces e intenta alterar e informarla. Retoma elementos del pasado y entra en diálogo con ese pasado. La presente relectura de la obra de Fuentes cobra relevancia hoy debido a la historia repetida con respecto a los inmigrantes mexicanos que cruzan la frontera en busca de trabajo en los Estados Unidos. Pero existe la voz crítica de la obra que entra en diálogo con el lector al proclamar que “México les ofrece tiranía, catolicismo, arbitrariedad judicial [. . .] México, aunque ya no lo tenga, cree en el Estado español autoritario que actúa para el bien de todos sin consultar a nadie” (Fuentes, 1995: 262). Ciertamente, los Estados Unidos parece buscar siempre su propio bien en el comercio y aprovecha de la mano de obra barata del mexicano; pero la voz del río insiste que México tampoco ha podido ofrecer oportunidad a sus ciudadanos. El Río Grande fluye igual que siempre, la historia parece repetirse, pero una relectura de *La frontera de cristal* en el siglo XXI invita al lector a reflexionar sobre la situación política de México y la responsabilidad del país en cuanto al daño hecho por la corrupción. Leonardo Barroso, un personaje corrupto en una novela publicada en 1995, es la cara de tantos capos del narcotráfico de la actualidad, pero México es más que la corrupción; su fuerza radica en sus ciudadanos y su capacidad de trabajar y contribuir al desarrollo del país. Este es el mensaje que sigue siendo vigente en la obra literaria de Carlos Fuentes.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANZALDÚA, G. (1987). *Borderlands/La Frontra: The New Mestiza*. San Francisco: Aunt Lute Books.
- BAKHTIN, M. (1981). *The Dialogic Imagination*. Austin: University of Texas Press.
- CONCANNON, K. ET AL. (2009). *Imagined Transnationalism: U.S. Latino/A Literature, Culture and Identity*. New York: Palgrave Macmillan.
- D'AMORE, A. (2009). *Translating Contemporary Mexican Texts: Fidelity to Alterity*. New York: Peter Lang Publishing Group.
- FUENTES, C. (1992). *El espejo enterrado*. México: Fondo de Cultura Económica.
- ____ (1993). *Geografía de la novela*. México: Fondo de Cultura Económica.
- ____ (1995). *La frontera de cristal*. México: Santillana Ediciones Generales.
- LOTMAN, I. (1996). "El texto y el poliglotismo de la cultura". En *La semiosfera I: Semiótica de la cultura y del texto*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- ____ (2000). *Universe of the Mind: A Semiotic Theory of Culture*. Trans. Ann Shukman. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.

Recibido el 4 de marzo de 2015.

Aceptado el 30 de septiembre de 2015.

TRADUTTORE, TRADITORE? LA ADAPTACIÓN TELEVISIVA DE “LAS AVENTURAS DE PEPE CARVALHO” (ADOLFO ARISTARAIN)¹

TRADUTTORE, TRADITORE? TELEVISION ADAPTATION OF “THE ADVENTURES OF PEPE CARVALHO” (ADOLFO ARISTARAIN)

Charo LACALLE ZALDUENDO

Universitat Autònoma de Barcelona

rosario.lacalle@uab.es

Resumen: Adolfo Aristarain dirigió para TVE *Las aventuras de Pepe Carvalho* (1986). La miniserie obtuvo un discreto éxito de audiencia, pero no gustó ni a los críticos ni a Manuel Vázquez Montalbán, quien se desvinculó de la adaptación y mató simbólicamente al director en el relato *Asesinato en Prado del Rey* (1987). Este artículo examina el trabajo del cineasta argentino, partiendo de la hipótesis de que las adaptaciones del lenguaje literario al audiovisual se inscriben en un intrincado proceso de *traducción intersemiótica* (Jakobson, 1959), que con frecuencia requiere un amplio margen de intervención en la transposición de un medio a otro.

Abstract: Adolfo Aristarain directed for TVE *The adventures of Pepe Carvalho* (1986). The miniseries enjoyed a moderate success with viewers, but neither the critics nor Manuel Vázquez Montalbán truly liked it. The writer detached himself from the TV adaptation and symbolically killed the director in his story *Murder in Prado del Rey* (1987). This article examines the work of the Argentine filmmaker, on the assumption that adaptations from literary to audiovisual language involve an intricate process of *intersemiotic translation* (Jakobson, 1959), which often requires major changes in the transposition of one medium to another.

Palabras clave: Carvalho. Aristarain. Vázquez Montalbán. Traducción intersemiótica. Adaptación.

Key Words: Carvalho. Aristarain. Vázquez Montalbán. Intersemiotic translation. Adaptación.

1 Este artículo ha sido realizado en el marco de una investigación más amplia sobre historia de la ficción televisiva española. Han colaborado en el proceso de documentación Deborah Castro y Mariluz Sánchez.

1. PÓRTICO

El primer canal de Televisión Española estrenaba el 7 de marzo de 1986 *Las aventuras de Pepe Carvalho*, una miniserie de ocho episodios protagonizada por el homónimo detective de Manuel Vázquez Montalbán. El programa fue repudiado por el propio autor, quien se desvinculó explícitamente de la adaptación de Adolfo Aristarain e incluso “mató” simbólicamente al director, un año más tarde, en el relato que abre el volumen de *Asesinato en Prado del Rey y otras historias sórdidas* (Vázquez Montalbán, 1987b). Este artículo examina al Carvalho de Aristarain, asumiendo que las adaptaciones del lenguaje literario al audiovisual se inscriben en un intrincado proceso de *traducción intersemiótica* (Jakobson, 1959) prácticamente exento de reglas. Además, el proceso estaba condicionado por numerosos factores, tanto endógenos como exógenos, que incrementaban notablemente la dificultad intrínseca al ejercicio *adaptación* o *transposición* de un lenguaje a otro (Eco, 2000, 2003). En primer lugar, porque no se trataba de una adaptación propiamente dicha de los relatos escritos a la televisión, sino de los guiones elaborados por Manuel Vázquez Montalbán y Domènec Font a partir de las historias originales del escritor. En segundo lugar, por la necesidad de encajar el carácter instrumental del Carvalho que emergía de los guiones con la complejidad de un personaje construido en las cinco novelas que precedían a la miniserie.

Conocedor del Carvalho literario, el director argentino introdujo algunos cambios menores en los cuatro guiones que consideraba más acordes con las características del formato televisivo y modificó de manera substancial los otros cuatro restantes². El resultado no pareció satisfacer ni a Vázquez Montalbán ni a los críticos, por más que estos últimos atribuyeran a la miniserie “envergadura cinematográfica” (Cueto, 1986: en línea).

El recorrido por *Las aventuras de Pepe Carvalho* de las páginas siguientes se estructura en tres apartados. En la primera parte, se contextualiza la miniserie en un período que los expertos denominan “la edad de oro” de la ficción televisiva española (Palacio, 2002: 532), caracterizado por la adaptación de grandes obras literarias. A continuación, se reconstruye la génesis y la historia del programa, que inicia en 1982 con el encargo de TVE a Vázquez Montalbán y concluye, cuatro años después, con la desvinculación por parte del escritor de unos relatos que, según afirmó, no reconocía como propios (Vázquez

2 Los cuatro guiones que experimentaron pequeñas modificaciones son “Young Serra, peso mosca” (*Young Serra, peso pluma*); “La dama inacabada (*La dama inacabada*)”; “Occidentales y cristianos” (*Golpe de Estado*) y “Go go girl” (*El caso de la gogo girl*). En cambio, Aristarain modificó radicalmente “Frene, por favor, se acerca la curva de la muerte” (*La curva de la muerte*) e introdujo cambios substanciales en “Pígmalión” (*Pígmalión*) y “Recién casados” (*Recién casados*). El director también realizó modificaciones substanciales a “El mar, un cristal opaco” (*El mar, un cristal opaco*), aunque mantuvo la estructura general, la trama principal y la mayor parte de los personajes. Las comillas designan los títulos de los guiones y la cursiva los de los episodios televisivos.

Montalbán, 1986). El tercer apartado sintetiza la adaptación de Aristarain³, entendida como el resultado del proceso de "negociación" ínsito a toda adaptación.

2. EL CONTEXTO TELEVISIVO

La llegada de la democracia modificó substancialmente la programación de TVE, liberada progresivamente de las limitaciones y de la censura que encorsetaban la televisión franquista desde su nacimiento en 1956. El apoyo a la producción de ficción propia, uno de los puntales de la nueva televisión democrática, se plasmó en la promulgación de una Orden Ministerial del 1 de agosto de 1979 que acordaba la concesión a TVE de un crédito extraordinario de 1.300 millones de pesetas para la producción de series y películas televisivas mediante concurso público. La medida, destinada a promover la cooperación entre la industria cinematográfica y la televisiva mediante la realización de "ficción de calidad" y la adaptación de "grandes obras literarias" (Palacio, 2002a: 530), revigorizó notablemente la ficción televisiva (Baget, 1983) al tiempo que favorecía a la industria del cine (Peña, 2010: 72).

El "giro cinematográfico" de la ficción televisiva (Buonanno, 2012: 36), que se produjo en España en los años ochenta (con más de una década de retraso respecto a otros países europeos), representaba una excelente oportunidad de repensar "las dificultades en el pasado para establecer un sistema de libertades y de progreso en el país" (Cueto Asín, 2010: 73), rehuyendo la confrontación en sintonía con el espíritu conciliador de los primeros años de la Transición. Así, mientras que algunas de las grandes producciones del período recuperaban la memoria de la Guerra Civil (*La plaza del diamante*, *El rey y la reina*, *La forja de un rebelde* o *Lorca muerte de un poeta*), otras miniseries repasaban el convulso período de comienzos del siglo XX (*Crónica del alba*, adaptación de los dos primeros volúmenes de la homónima obra de Ramón J. Sender) o se retrotraían hasta la invasión napoleónica para ilustrar las funestas consecuencias de las guerras (*Los desastres de la guerra* y *Goya*). Al mismo tiempo, el drama ambientado en la actualidad intentaba reflejar una España más avanzada (*Anillos de oro*, *Segunda enseñanza*, *Brigada Central* o *Turno de oficio*), que conectara de manera simbólica el nuevo Estado de libertades con el período previo a 1936. Se obviaban, en cambio, la oscura postguerra (a excepción de *El mundo de Juan Lobón*, algunos episodios de *La huella del crimen* y la primera parte de la biografía de *El Lute*); el tardofranquismo (representado únicamente en la segunda parte

3 La Biblioteca Nacional de Catalunya conserva copias de los ocho guiones originales dactilografiados, gracias a las cuales se ha podido realizar este estudio (<http://www.bnc.cat/>).

de *El Lute* y el drama *El mar y el tiempo*); y la primera Transición (con la salvedad de *Pájaro en una tormenta*)⁴.

El interés suscitado por las miniserias ambientadas en el pasado, que representan casi la mitad de las producciones del período, difuminó el relieve de las historias situadas en la España contemporánea. *Brigada Central*, un policíaco protagonizado por Imanol Arias, es quizás una de las series más recordadas, junto con los dramas legales *Anillos de oro* y *Turno de oficio*, exponentes de una sociedad moderna donde las parejas ya se podían divorciar, los jóvenes mantenían relaciones prematrimoniales y los homosexuales, e incluso los travestis, se asomaban con cautela a la pequeña pantalla. La comedia, en cambio, no generó ni grandes títulos ni grandes éxitos, aunque a pesar de su escasa relevancia en lo televisivo también se apuntara a la renovación de lo social, impulsada por el drama desde el destape⁵ y la liberación sexual de la mujer (*Ninette*, *Platos rotos*, *Nunca se sabe*, etc.).

El inicio de las emisiones matinales en 1986 (que permitían al primer canal de TVE emitir durante 17 horas ininterrumpidas), las mejoras introducidas en los magnetoscopios (González Mateos, 2008: 319) y la duplicación del número de receptores entre 1986 y 1990 (Multiguer, 2008: 367), incrementaron notablemente el consumo de ficción televisiva en la segunda mitad de la década. Sin embargo, pese a los 82 títulos estrenados a lo largo de los años ochenta, la asociación de la ficción española con el cine y el elevado número de coproducciones internacionales en las que participó Televisión Española han hecho que esa década sea percibida como “una especie de interrupción” en la producción propia:

Mucha gente cree que la buena racha para las producciones españolas empieza a partir de Farmacia de guardia, pero hay una época anterior muy importante, los 60 y los 70, cuando se emitían dramáticos estupendos. Luego hubo una especie de interrupción, los 80, en los que la televisión se olvida un poco de las series nacionales para llenarse de producciones norteamericanas (Antonio Mercero, citado en Veiga e Ibáñez, 2006: 114).

En líneas generales, podemos clasificar la ficción televisiva española producida a lo largo de la Transición en seis grupos. El primero incluye las adaptaciones literarias (*Los gozos y las sombras*, *El mayorazgo de Labraz*, *Los pazos de Ulloa*, *Los jinetes del alba*, etc.). El segundo grupo comprende la revisión de grandes mitos del pasado (*Mariana Pineda*,

4 El drama *Recuerda cuándo* (1987) rememora 20 años de la historia de España, pero se trata de una mirada más romántica (la historia de una pareja a punto de divorciarse) que revisionista.

5 Jorge Marí subraya la significación en la Transición del cuerpo erotizado, que se va gestando durante el franquismo y reviste el destape de un valor simbólico, connotado políticamente por el mero hecho de haber sido censurado (Marí, 2007: 130).

Teresa de Jesús, Goya, etc.). En el tercero figuran las miniserias dedicadas a la recuperación de la memoria histórica y, en particular, a la Guerra Civil (*Crónica del alba, La forja de un rebelde, Lorca, muerte de un poeta*, etc.). Los dramas ambientados en la España democrática integran un cuarto grupo, con títulos como *Anillos de oro, Turno de oficio* o el policíaco objeto de este estudio (*Las aventuras de Pepe Carvalho*). El quinto lugar aglutinaría los dramáticos (*Ninette y un señor de Murcia, Lecciones de tocador*, etc.). Finalmente, las coproducciones extranjeras con participación española también merecen un apartado propio (*Hemingway, fiesta y muerte, Quo Vadis, El difunto Matías Pascal, Verano del 36*, etc.).

3. LA HISTORIA DE UN DESENCUENTRO

Manuel Vázquez recibió el encargo de TVE cuando Carvalho ya contaba en su haber con cinco novelas⁶, que habían convertido al personaje en "uno de los instrumentos privilegiados para la crónica cultural del momento histórico" (Colmeiro, 2010a: 478). El detective también había protagonizado dos adaptaciones cinematográficas, *Tatuaje* (Bigas Luna, 1976) y *Asesinato en el Comité Central* (Vicente Aranda, 1982), tratadas por la crítica con condescendencia, en el primer caso, y con un cierto desdén, en el segundo. Por su parte, Adolfo Aristarain había escrito y dirigido cinco largometrajes, inéditos entonces en las salas comerciales españolas⁷, aunque llegaba a TVE precedido por la excelente acogida de *Tiempo de revancha* (1981) en el Festival de Huelva de 1982.

Las biografías de ambos autores presentaban ciertos paralelismos que pudieron influir en su elección, de manera consecuente con el espíritu que impregnaba la política televisiva en aquel período socialista. Así, el pasado antifranquista de Vázquez Montalbán y su valiente crítica social encajaban con el perfil del intelectual al que TVE deseaba dar alguna de las oportunidades que le habían sido negadas en la España franquista. El encargo de la miniserie a Aristarain pudo estar determinado, a su vez, por el deseo de favorecer a un cineasta con marcada conciencia social, marginado por la dictadura argentina.

Cinco meses después de su llegada a España, Aristarain concluía la reelaboración de los guiones y Televisión Española cerraba un reparto encabezado por Eusebio Poncela como Carvalho. Se iniciaba así un intenso rodaje de ocho meses (desde julio de 1984 hasta marzo de 1985), que el propio director calificaría, años después, de "aprendizaje valiosísimo" (Aristarain, citado en Casado, 2011: 187), pero también de "trabajo agotador:

6 *Yo maté a Kennedy* (1972), *Tatuaje* (1974), *La soledad del mánager* (1976), *Los mares del sur* (1979) y *Asesinato en el Comité Central* (1981).

7 *La parte del león* (1978), *La playa del amor* (1979), *La discoteca de amor* (1980), *Tiempo de revancha* (1981) y *Últimos días de la víctima* (1982). Aristarain había escrito los guiones completos de *La parte del león*, *La discoteca del amor* y *Tiempo de revancha* y reescrito los de las dos películas restantes.

como hacer ocho películas seguidas sin parar" (Aristarain, 1997: 169). Una carrera a contrarreloj en la que "iba al rodaje con diálogos escritos la noche anterior" (Aristarain, 1997: 168). Los actores de la miniserie recuerdan la experiencia de manera muy positiva y consideran que Aristarain "lo tenía todo muy trillado" (Álvaro de Luna, citado en Casado, 2011: 161). La miniserie inauguraba asimismo un idilio profesional entre el director argentino y Poncela, que culminaría en 1997 con la brillante interpretación de esté último como Dante, el entrañable macarra de *Martin (Hache)* (1997).

Las aventuras de Pepe Carvalho se emitieron entre el 7 de marzo y el 18 de abril de 1986 e indignaron a Vázquez Montalbán. En una carta dirigida a *El País*, tras la emisión del último episodio, el escritor afirmaba que le resultaba difícil reconocerse "como remoto argumentista de un capítulo titulado *El mar, ese cristal opaco*" y calificaba al Carvalho televisivo de "extraño atleta sexual japonés dispuesto a fornicar como un obseso" (Vázquez Montalbán, 1986: en línea). Por extremas que pudieran parecer las declaraciones de Vázquez Montalbán sobre la miniserie, en un claro contraste con su silencio sobre las adaptaciones cinematográficas de Bigas Luna y de Aranda, tampoco éstas parecían haber convencido al escritor (Vázquez Montalbán, 1990: 74). Por otra parte, la caracterización de Carvalho de *Las Aventuras* resultaba muy acorde con el perfil "más bruto, más vivencial" que el propio Vázquez Montalbán atribuía al personaje a partir de *Tatuaje*, contraponiéndolo con el Carvalho "más intelectualizado y parabólico" de *Yo maté a Kennedy* (Vázquez Montalbán en Luzán, 1979: en línea).

Al escritor tampoco parecían agradarle los actores que habían encarnado al detective: Carlos Ballesteros (*Tatuaje*), Patxi Andión (*Asesinato en el Comité Central*) y Eusebio Poncela (*Las aventuras de Pepe Carvalho*), y afirmaba que "había pensado siempre en Trintignant para hacer ese papel" (Vázquez Montalbán, citado en Rodríguez, 1984: en línea). Una manifestación que las palabras de Charo, la novia del detective de ficción, convertirían en un axioma en *La rosa de Alejandría*: "A mi me gustaría que tú te parecieras a Trintignant" (Vázquez Montalbán, 1984 [1997]: 83), contradicho, sin embargo, por el propio Vázquez Montalbán al respaldar la progresiva identificación de Carvalho con el *autor empírico* (Eco, 1979) realizada por sus lectores:

A pesar de que yo no dibujo a Carvalho con mis palabras, resulta que los lectores se lo han imaginado, sobre todo identificándolo conmigo mismo, pero en cualquier caso con el suficiente derecho y autoridad como para no estar de acuerdo, por ejemplo, con los actores escogidos para que lo encarnen en el cine o en la televisión: Carlos Ballesteros, Patxi Andión o Eusebio Poncela" (Vázquez Montalbán, 1990: 74).

En términos generales se puede decir que ni los críticos ni los expertos en Carvalho han apreciado la elección de los actores que han interpretado al detective⁸. Quim Aranda resume la actitud generalizada al respecto lamentando que el personaje no haya tenido nunca un rostro en la pantalla que resumiera todos sus matices (Aranda, 2006: en línea). Pero, aunque Vázquez Montalbán había ido eludiendo progresivamente las descripciones de su personaje, a partir de *Asesinato en el Comité Central* (1981), lo cierto es que las referencias al aspecto físico de Carvalho convierten a Eusebio Poncela en el actor más acorde con el personaje que emergía de las cuatro primeras novelas sobre el peculiar detective: un hombre encantado con los elegantes trajes heredados del presidente Kennedy (*Yo maté a Kenendy*, 1972 [1992]: 59); "alto, moreno, treintaero, algo desaliñado a pesar de llevar ropas caras de sastrería del Ensanche" (*Tatuaje*, 1974: 19); que "Vestía de marciano neocapitalista, con su traje de entretiempo" y cuyo pelo "terminaba en el borde mismo de la camisa" (*Tatuaje*, 1974 [1997]: 92); que "come como una lima y está delgado como un clavo" (*La soledad del manager*, 1978 [1998]: 55); con "una espléndida figura" (*Los mares del Sur*, 1979 [2005]: 52).

El escaso entusiasmo del escritor por los actores de los tres primeros Carvalhos audiovisuales y la progresiva asimilación del personaje con el autor, inducida a partir de *El balneario* (1986), pudieron determinar la elección de Constantino Romero (cuya semblanza física con Vázquez Montalbán era patente) para interpretar al detective en *Olimpicamente muerto* (Manuel Esteban, 1993), una película basada en la novela *Sabotaje olímpico* (1993). Los actores de las últimas adaptaciones, en cambio, diferían tanto de Trintignant o del escritor barcelonés como los tres primeros: Juanjo Puigcorbé (*Pepe Carvalho*, 1999), Juan Luis Galiardo (*Los mares del Sur*, 1991) y Omero Antonutti (*El laberinto griego*, 1992)⁹.

Con ocasión del estreno de la miniserie, el coguionista de *Las aventuras de Pepe Carvalho*, Domènec Font, lamentaba el "desdoblamiento" del personaje literario en cada "trasvase" a la pantalla:

Decididamente parece que Pepe Carvalho, el ente de ficción creado por Manuel Vázquez Montalbán a lo largo de seis novelas y diversas narraciones breves, vive un constante proceso de desdoblamiento: el del papel y el del celuloide. En cada trasvase

8 Rosa Mora (1997), por ejemplo, escribía que "Eusebio Poncela no fue un buen Pepe Carvalho en TVE", aunque no justificaba su afirmación (http://elpais.com/diario/1997/02/19/cultura/856306808_850215.html).

9 Juan Diego interpretó a Carvalho en una miniserie argentina dirigida por Luis María Barone, de la que únicamente se llegó a rodar el episodio piloto, estrenado en 2000 tras inenarrables vicisitudes. La serie estaba basada en un relato publicado por entregas en *El País*, entre el 3 y el 30 de agosto de 1997 (*La muchacha que pudo ser Emanuele*). Ese mismo año veía la luz *Quinteto en Buenos Aires*, que incorpora una parte de la historia escrita inicialmente para la miniserie de Barone. Según afirmó Vázquez Montalbán, esta última novela fue gestada precisamente durante su estancia en Buenos Aires para el rodaje del episodio piloto de *Pepe Carvalho en Buenos Aires* (<http://www.pagina12.com.ar/1998/98-08/98-08-10/pag20o.htm>).

de lenguajes se le maquilla de forma diversa, se busca un modelo físico y signico cada vez más particular, se le dota o se le despoja de atributos cada vez más disímiles (Font, 1986: en línea).

Inicialmente, Aristarain se negó a alimentar una polémica que en ningún caso aminoraba su reputación como cineasta, revalidada sucesivamente en obras como *Un lugar en el mundo* (1992) o *Martin (Hache)* (1997). Sin embargo, años más tarde, el director argentino explicaría que se vio obligado a “rehacer los esquemas” de los guiones de Vázquez Montalbán y Font, en términos tan contundentes como los empleados en su día por el escritor: “De los trece guiones, TVE se negó a mostrarme cinco porque los consideraban muy malos. Igual pedí leerlos y cambié uno que me pareció mejor que el que me habían dado. Las historias no sólo eran flojas sino que tenían doscientas páginas” (Aristarain, citado en Casado, 2011: 44). Aristarain afirmaba asimismo que TVE la había dado a Vázquez Montalbán la oportunidad de leer los guiones y “aportar lo que quisiera”, y reprochaba al escritor que, en vez de intervenir y modificarlos, sólo “mandó dos páginas diciendo que se puteaba mucho y otras tonterías” (Aristarain, citado en Casado, 2011: 46).

Tras la emisión de la miniserie, la revista *Cambio16* publicó algunas de las historias originales que habían dado lugar a los guiones de Vázquez Montalbán y Font, reunidas al año siguiente en cuatro volúmenes¹⁰, a los que Vázquez Montalbán añadió *Asesinato en Prado del Rey* y otras historias sórdidas.

Tabla 1. Títulos de los relatos originales y de los guiones de Vázquez Montalbán y Font

Relatos en los que se basan los guiones originales	Guiones de Vázquez Montalbán y Font
<i>Entre los tejados</i>	<i>Young Serra, peso mosca</i>
<i>La muchacha que no sabía decir no</i>	<i>La dama inacabada</i>
<i>Aquel 23-F</i>	<i>Occidentales y cristianos</i>
<i>Pablo y Virginia</i>	<i>El mar, un cristal opaco</i>
<i>Buscando a Sherezade</i>	<i>Go go girl</i>
<i>Una desconocida que viajaba sin documentación</i>	<i>Frene, por favor, se acerca la curva de la muerte</i>
<i>Hice de él un hombre</i>	<i>Recién casados</i>
<i>Pigmalión y Las cenizas de Laura</i>	<i>Pigmalión</i>

Asesinato en Prado del Rey, “probablemente el más ‘atípico’ de los relatos protagonizados por el detective gallego” (Vallés Calatrava, 1991:337), situaba por segunda vez a Carvalho

¹⁰ *Historias de fantasmas, Historias de política ficción, Historias de padres e hijos y Tres historias de amor.*

en Madrid¹¹ para investigar, en esta ocasión, la muerte violenta del director de cine de origen vasco Arturo Araquistain, cuyo cadáver había aparecido en un estudio de RTVE con un ramito de violetas en la bragueta. Una referencia implícita a Aristarain, explicitada por propio escritor en la breve introducción que precede al volumen:

Cualquier parecido entre los personajes de esta novela corta y personajes de la realidad es responsabilidad de la intención del lector. A mí que me registren, aunque cuando se escribe en clave de divertimento la parodia lleve inevitablemente a una cierta impresión de caricatura de rostros y espíritus realmente existentes (Vázquez Montalbán, 1987b [2005]:5).

4. ¿TRADUTTORE, TRADITORE?

La adaptación de obras literarias al lenguaje audiovisual es un hecho consubstancial a la historia del cine, hasta el punto de que la propia identidad y el extraordinario poder narrativo de este medio deben su origen a una práctica que, hacia 1910, comenzó a transformar en películas las filmaciones exhibidas en las ferias (Kuhn, 1994). Tras la estela de obras como *El nacimiento de una nación* (David W. Griffith, 1915), basada en el segundo libro de la trilogía de Thomas F. Dixon sobre el Ku Klux Klan (*The Clansman: An Historical Romance of the Ku Klux Klan*, 1905), la adaptación de novelas de éxito se convirtió en un recurso sistemático para alimentar la voracidad de la producción audiovisual. Otra cosa es que el resultado colme las expectativas de los lectores, ni mucho menos de su *autor empírico* que, como señala Eco, no suele ser nunca el mejor intérprete de su propia obra (Eco, 1990: 110).

A diferencia de las películas de Bigas Luna y de Aranda, cuyos guiones habían sido escritos por los propios directores, la reescritura de los guiones de *Las aventuras de Pepe Carvalho*, realizada por Aristarain, estaba condicionada de antemano por tres factores. En primer lugar, por la rígida duración de los episodios (55 minutos cada uno), a partir ocho guiones de diferente calidad y extensión escritos por Vázquez Montalbán y Font. En segundo lugar, por las expectativas sobre el protagonismo del detective generadas por un programa que incluía su nombre en el título, pero que había sido relegado a un papel casi secundario en algunos de los guiones originales. Con todo, el problema mayor era quizás la (re)construcción de un personaje que constituía el *alter-ego* del autor (Balibrea, 1999: 70), cuya eficacia literaria residía en el "manual de insignificancia" en el que se sustentaban todas sus historias:

11 Carvalho ya había investigado en Madrid el asesinato del secretario general del Partido Comunista (*Asesinato en el Comité Central*, 1981). El asesinato simbólicamente en aquella ocasión era Santiago Carrillo.

El manual de insignificancia que rodea a Carvalho (prepararse sofritos, charlar con el confidente limpiabotas sobre la ecología y la úlcera de estómago, quemar libros en la chimenea de Vailvidrera o detenerse ante el aspecto clitoral de la frambuesa) puede resultar menos ilustrativa e impactante a escala televisiva que la simple y huera acción directa, pero constituye el registro narrativo de la existencia del personaje sobre el que se fundamentan todas las historias (Font, 1986: en línea).

Se trataba de dificultades añadidas a un proceso que confrontaba la *intentio auctoris* (el creador del detective Vázquez Montalbán) con la *intentio lectoris* (el director Aristarain)¹², en una especie de ping-pong figurado que, como toda adaptación, fluctuaba entre la lealtad y la emancipación del texto original (Vanoye, 2000: 144). Por ejemplo, la quema de libros, uno de los rasgos consubstanciales de Carvalho aludidos por Font, representaba para Vázquez Montalbán la venganza de un moderno Quijote a quien “la cultura le ha separado de la vida” (Vázquez Montalbán, citado en Arroyo, 1983: en línea), mientras Aristarain lo consideraba un rasgo reaccionario y se resistía a reflejarlo en la miniserie: “Quemé sólo en un capítulo, el del travestí, uno de Freud sobre la fijación anal” (Aristarain, en Casado, 2011: 46). La presión derivada de los elevados costes de *Las aventuras de Pepe Carvalho*¹³ también incidió en la (re)construcción del personaje realizada por Aristarain, quien, como sostiene Brenner, habría transformado la antipatía de Carvalho en cinismo “porque si no no la ve nadie” (Aristarain, citado en Brenner, 1993: 35).

Desde un punto de vista formal, se puede afirmar que la transposición de un lenguaje a otro no planteó grandes dificultades a un director cuyo clasicismo interpretaba a la perfección el estilo sobrio del escritor. En cambio, la intervención de Aristarain fue decisiva en la reconstrucción del pasado de un personaje surgido “en Kennedy como respuesta a los acontecimientos globales de 1968” (Colmeiro, 2010b: 81), cuya exmilitancia comunista (un dato posiblemente tan relevante para la dirección socialista de TVE como para el propio Aristarain) no figuraba en los guiones de Vázquez Montalbán y Font.

Aristarain introdujo la militancia excomunista de Carvalho en *La curva de la muerte*, un relato cuyo guión original exasperaba hasta el paroxismo la tendencia de Vázquez Montalbán a difuminar en las novelas la estructura de la investigación, mediante la constante introducción de descripciones y discursos yuxtapuestos (Conte, 1979: 5). La intervención de Aristarain disipaba la investigación sobre la misteriosa autoestopista

12 Eco considera la *intentio auctoris*, *intentio operis* e *intentio lectoris* diferentes dimensiones de la interpretación, a la que define como un proceso de negociación entre las *instrucciones* del texto y su cumplimiento por parte del lector (Eco, 1979 y 1990).

13 Las aventuras de Carvalho costaron 240 millones de pesetas, 30 de los cuales fueron aportados por la coproductora francesa Télécip. El índice de aceptación medio del programa fue de 6,6/10 (RTVE, 1987:309).

que desaparecía en la curva de la muerte¹⁴, entre los pliegues del reencuentro del detective con su exmujer (Muriel), y su hija adolescente (Dolores), a quienes Carvalho no había vuelto a ver desde que las abandonara para marcharse a Estados Unidos. Pero, curiosamente, la rememoración de Muriel realizada por Carvalho al final de su existencia literaria (*Millenium I: Rumbo a Kabul*, 2004) le restituiría, casi una década después, un relieve que Aristarian ya le había otorgado en *La curva de la muerte* a un personaje cuyo único espacio en las novelas habían sido hasta entonces los recuerdos fragmentarios del protagonista:

Eran imágenes rotas del viaje con Muriel que habían quedado en algún pliegue de su conciencia y ahora acudían, no a ayudarlo, sino a deprimirlo, a instalarlo en la sospecha de que nada importante le había pasado después, porque de pronto descubría que su breve relación con Muriel ocupaba una parte de su capacidad de nostalgia (Vázquez Montalbán, 2004: 167).

La introducción del pasado excomunista de Carvalho en el cuarto episodio (*La curva de la muerte*) completaba el retrato personal y profesional del detective esbozado en los tres primeros, a la par que modificaba el orden previsto por Vázquez Montalbán y Font.

Tabla 2. Títulos y orden de los guiones y de la miniserie

Títulos y orden de los guiones de Vázquez Montalbán y Font	Títulos y orden de emisión de los episodios
<i>Young Serra, peso mosca</i>	<i>Young Serra, peso pluma</i>
<i>La dama inacabada</i>	<i>La dama inacabada</i>
<i>Occidentales y cristianos</i>	<i>Golpe de Estado</i>
<i>El mar, un cristal opaco</i>	<i>La curva de la muerte</i>
<i>Go go girl</i>	<i>El caso de la gogo girl</i>
<i>Frene, por favor, se acerca la curva de la muerte</i>	<i>Pigmalión</i>
<i>Recién casados</i>	<i>Recién casados</i>
<i>Pigmalión</i>	<i>El mar un cristal opaco</i>

El primer episodio de la miniserie (*Young Serra, peso pluma*) está ambientado en el Raval, el barrio barcelonés de la infancia de Carvalho, e introduce a la "familia" del detective: "tres pobres diablos que durante años ha arrastrado con él: Charo, Biscuter y Bromuro" (Aranda, 1997: en línea). La adaptación de Aristarain presenta a un Carvalho más altruista que el del guión original, quien decide investigar por su cuenta la misteriosa

14 Vázquez Montalbán ya había introducido en *Los mares del Sur* (1979) la leyenda urbana sobre la autoestopista que desaparece misteriosamente en una curva.

muerte de un amigo de la infancia¹⁵. *Golpe de Estado*, en cambio, rememora el pasado del detective en la CIA sin otras intervenciones, respecto del guión original, que la reordenación de las secuencias de acción; aunque perfila el retrato de Charo esbozado en el episodio anterior: una “puta cara de teléfono [...] muchacha frágil de sueños rotos. Con carácter y valiente cuando hacía falta. Pero también a menudo demasiado llorona, demasiado histérica, con tendencia al drama y a montar la bronca y la pelotera” (Aranda, 1997: en línea).

Las otras dos adaptaciones más fieles del conjunto, *La dama inacabada* y *El caso de la gogo girl*¹⁶, articulan la vertiente profesional de un detective que nunca denuncia a sus clientes y llega siempre al fondo de los asuntos investigados. Sin embargo, también nos muestran al Carvalho más canalla, que no desperdicia “ninguna ocasión para echar una cana al aire” (Aranda, 1997: en línea).

Junto con la (re)construcción del personaje de Carvalho, el resto de las modificaciones de Aristarain a los guiones originales de *Young Serra*, *La dama inacabada*, *Golpe de Estado* y *El caso de la gogo girl*, responden fundamentalmente a los criterios de economía y orden inherentes a la narrativa serial. Los cambios realizados van desde la simplificación de la trama delictiva en *Young Serra*, *peso pluma* o la eliminación de un personaje secundario en *La dama inacabada*, hasta la aceleración del ritmo narrativo en *Golpe de Estado* (en las escenas del aeropuerto que culminan con el suicidio de Davis). Tanto en *Golpe de Estado* como en *La dama inacabada* y en *El caso de la gogo-girl* se eliminan las escenas contextuales cuya única valencia narrativa es ilustrar transición entre secuencias (Carvalho y Charo en la cama de la casa de Vallvidrera, desplazamientos, llamadas de teléfono, etc.).

Pigmalión y *Recién casados* también fueron objeto de una transformación casi tan radical como *La curva de la muerte*, aunque con resultados mucho más discutibles. *Pigmalión* reduce drásticamente el guión original (uno de los más largos), para ajustarse a la duración estándar de un episodio construido en torno a la relación homosexual de la víctima con un personaje creado ex profeso por Aristarain¹⁷. La reescritura de *Recién casados* convierte la investigación del guión original, sobre las turbias actividades del joven asesinado en su noche de bodas, en un ejercicio de ironía sobre la construcción del

15 Este relato introduce la figura del boxeador maduro y acabado, cuya juventud se rememoraría sucesivamente en *El pianista* (1985). En el guión original de Vázquez Montalbán y Font, Carvalho investiga el asesinato por encargo del antiguo entrenador del *Young Serra*, quien ahora trabaja para el contrincante del boxeador.

16 Vázquez Montalbán ya había incluido la figura de la *gogo girl* en “Elogio de la go-go girl”, uno de los cinco reportajes publicados en la revista *Triunfo*, entre septiembre y octubre de 1969, recogidos sucesivamente en la recopilación *Crónica sentimental de España* (1971).

17 Se trata del personaje interpretado por Cecilia Roth, que marcaría el inicio de una larga relación profesional entre el director y la actriz argentinos.

punto de vista de los diferentes personajes en relación con dicho asesinato. Finalmente, en *El mar, un espejo oscuro* se elimina a un personaje de cierto relieve (el escritor homosexual) y se exagera el imaginario sobre las sectas de los años ochenta mediante la introducción de una joven extranjera que inmola su virginidad a Cavalho. Una licencia que, al parecer, molestó particularmente a Vázquez Montalbán, a tenor de la carta al diario *El País* mencionada en la primera parte de este artículo, y contribuyó a generalizar la opinión de que se había manipulado la vertiente sexual del protagonista para "atraer a la audiencia" (Padilla Mangas, 1999: 167).

5. LAS "AVENTURAS" DE LA ADAPTACIÓN

Eco comparte con Jakobson el presupuesto de que toda traducción implica un proceso de interpretación¹⁸, pero homologa la traducción intersemiótica o adaptación con la transformación, basándose en que esta última añade a los cambios de la substancia expresiva (inherentes a toda traducción lingüística) otras variaciones derivadas del paso de una materia a otra (Eco, 2003: 320). El semiólogo italiano considera dichas variaciones como el resultado de un proceso de *negociación*, determinado por el consenso con la comunidad cultural y la coherencia del conjunto textual (Pellerey, 2006: 223).

Al convertir la negociación en la clave de adaptación, Eco acorta la distancia entre la interpretación y el uso del texto que había establecido en obras anteriores (Eco, 1979 y 1990), a la par que legitima una modalidad particular de *uso* que consiste en "partir de un texto estímulo de donde extraer ideas e inspiración para producir el propio texto" (Eco, 2003: 341). Desde esta perspectiva, los cuatro episodios que Aristarain adaptó, con pequeñas modificaciones, a la narrativa serial (*Young Serra, peso pluma, La dama inacabada, Golpe de Estado y El caso de la gogo girl*) se inscribirían en un proceso regular de traducción intersemiótica, que se habría limitado a respetar "las reticencias del texto fuente" (Eco, 2003: 328), adecuándolas a la nueva materia expresiva. Por el contrario, los episodios en los que Aristarain intervino de manera radical (*La curva de la muerte, Recién casados, Pigmalión y El mar, un cristal opaco*), representarían casos de frontera entre la interpretación y el uso, que Eco denomina "adaptación como nueva obra" (Eco, 2003: 340).

Impelido por la necesidad de ajustar los guiones a las determinaciones de la narrativa serial (duración, ritmo, etc.) y condicionado por un personaje literario "lleno de contradicciones, ambigüedades y rasgos inusuales" (Bayó Belenguer, 2001: 93), que

18 La clasificación de Jakobson (traducción interlingüística, intralingüística e intersemiótica) se fundaba en la deriva de la significación introducida por la teoría del *interpretante* de Peirce: una nueva expresión surgida de la interpretación de un signo e interpretable, a su vez, mediante otro signo en una cadena que Eco denomina *semiosis ilimitada* (Eco, 1977: 137-139).

“tenía vida propia” (Vázquez Montalbán, 1990:73), Aristarain convirtió *Las aventuras de Pepe Carvalho* en las “aventuras de la interpretación”, como denomina Eco a los casos de frontera (Eco, 2003: 344). Una negociación entre la *intentio operis* de los guiones originales y la *intentio lectoris* del traductor Aristarain, que el director argentino homologaría a la creación de una obra original, al recordar la miniserie más de una década después: “Cuando empiezo a trabajar en el guión, hago todo el trabajo desde el principio: cuál es el esquema de la historia, por dónde van los personajes, qué hacen, qué dicen (Aristarain, 1997:165).

Es posible que, como señala Casado, el visionado retrospectivo de *Las aventuras de Pepe Carvalho* produzca el efecto de que algunos episodios quizás no hayan envejecido bien (Casado, 2011: 46). Sobre todo los últimos, en los que Aristarain se vio obligado a compaginar la reescritura de los guiones originales con la grabación. Pero se trata del mismo efecto que produce la lectura las historias en las que se basaban los guiones originales, ignoradas por la mayor parte de los expertos en un gran escritor cuyos relatos cortos se sitúan, sin embargo, a considerable distancia de sus novelas. De ahí que resultara perentorio examinar la adaptación de Aristarain para poder situarla en el lugar merecido de una “transición erótico-política” (Marí, 2007) que simbolizó el acceso, retardado pero definitivo, de España a la Modernidad.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARANDA, Q. (1997). “La familia de Pepe Carvalho”. *Vespito*, <http://www.vespito.net/mvm/prosolman.html> [23/11/2014].
- _____(2006). “Un detective sin suerte en el cine”. *Vespito*, www.vespito.net/mvm/carvtv.html [21/11/2014].
- ARISTARAIN, A. (1997). “La intuición del relato”. En *El guión cinematográfico*, D. Oubiña, y G. Aguilar (eds.), 153-172. Barcelona: Paidós.
- ARROYO, F. (1983). “Carvalho es una solución técnica”. *El País*, 7 de abril, http://elpais.com/diario/1983/04/07/cultura/418514407_850215.html [31/10/2014].
- BAGET, J. M. (1999). “Panorámica de las TVmovies”. *Formats 2*, http://www.iua.upf.edu/formats/formats2/bag_e.htm [1/01/2015].
- BALIBREA, M. P. (1999). *En la tierra baldía. Manuel Vázquez Montalbán y la izquierda española en la postmodernidad*. Mataró: El Viejo Topo.
- BAYÓ BELENGUER, S. (2001). *Theory, genre and memory in the ‘Carvalho’ series of Manuel Vázquez Montalbán*. Lewiston: The Edwin Mellen Press.
- BRENNER, F. (1993). *Adolfo Aristarain*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- BUONANNO, M. (2012). *Italian TV Drama and Beyond. Stories from the soil, stories from the sea*. Bristol-Chicago: Intellect.

- CASADO, S. (2011). *Adolfo Aristarain: un nuevo humanismo*. Madrid, Ediciones JC.
- COLMEIRO, J. F. (2010a). "De Pepe Carvalho al subcomandante Marcos: la novela policíaca hispánica y la globalización". *Revista Iberoamericana* LXXVI.231, 477-492.
- ____ (2010b). "Globalización y novela policíaca. El caso de Manuel Vázquez Montalbán". En *Indicios, señales y narraciones. Literatura policíaca en lengua española*, E. Rodrigues-Moura (ed.), 79-91. Innsbruck: Innsbruck University Press.
- CONTE, R. (1979). "La novela como pretexto". *El País*, 25 de noviembre (suplemento "Libros"), 5.
- CUETO, J. (1986). "El asesinato de Carvalho". *El País*, 23 de marzo, <http://www.vespito.net/mvm/carvtv.html#cue> [21/11/2013].
- CUETO ASÍN, E. (2010). "La Guerra de la Independencia Española en la pequeña pantalla: de la revisión histórica a la efeméride". *Colorado Review of Hispanic Studies* 8, 63-82.
- DÍAZ ARENAS, A. 1995. *Introducción a la lectura de la obra narrativa de Manuel Vázquez Montalbán*. Kassel: Edition Reinchenberger.
- ECO, U. (1979). *Lector in fabula*. Milano: Bompiani.
- ____ (1990). *I limiti dell'interpretazioni*. Milano: Bompiani.
- ____ (2000). "Traduzione e interpretazione". *VS. Quaderni di Studi Semiotici*, enero-diciembre, 50-100.
- ____ (2003). *Dire quasi la stessa cosa*. Milano: Bompiani.
- FONT, D. (1986). "Dos no son siempre pareja". *El País*, 22 de febrero, http://elpais.com/diario/1986/02/22/radiotv/509410804_850215.html [31/10/2014].
- GALÁN, D. (1982). "Crítica: cine / "Asesinato en el Comité Central". *El país*, 18 de agosto, http://elpais.com/diario/1982/08/18/cultura/398469611_850215.html [31/01/2015].
- JAKOBSON, R. (1959[1987]). "On Linguistic Aspects of Translation". En *Language in Literature*, K. Pomorska y S. Rudy (eds.), 428-435. Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press.
- KUHN, A. (1994). "History of narrative codes". En *The cinema book*, P. Pam Cook (ed.), 208-222. London: BFI.
- LUZÁN, J. (1979). "Encarna soy yo". *La Calle*, 23 de octubre, <http://www.vespito.net/mvm/mares2.html> [21/11/2013].
- MARÍ, J. (2007). "Desnudos, vivos y muertos: La transición erótico-política y/en la crítica cultura de VM". En *MVM: el compromiso con la memoria*, J. F. Colmeiro (ed.), 129-141. Woodbridge: Tamesis.
- MORA, R. (1997). "Un cronista escéptico". *El país*, 19 de febrero, http://elpais.com/diario/1997/02/19/cultura/856306808_850215.html [31/10/2014].
- PEÑA, C. (2010). "Las primeras grandes series literarias de la Transición: La saga de los Rius y Cañas y barro". En *Televisión y Literatura en la España de la Transición (1973-1982)*,

- A. Ansón, J. C. Ara, J. L. Calvo, L. M. Fernández, M. A. Naval y C. Peña (eds.), 71-96. Zaragoza: Institución Fernando el Católico.
- PADILLA MANGAS, A. (1999). "El realismo y sus dimensiones críticas en Manuel Vázquez Montalbán". *Boletín de la Real Academia de Córdoba* 136, 167-172.
- PALACIO, M. (2002). "Enseñar deleitando. Las adaptaciones literarias en televisión". *Cuadernos de la Academia*, 11-12, 519-537.
- PELLEREY, R. (2006). "Utopía de la traducción". *DeSignis* 10, 215-226.
- Rodríguez, C. (1984). "Eusebio Poncela será el nuevo Pepe Carvalho en la serie que grabará TVE", *El País*, 22 de julio, http://elpais.com/diario/1984/07/22/radiotv/459295201_850215.html [31/01/2015].
- RTVE (1987). *Anuario de la Radio Televisión Española 1987*. Madrid: Ente Público
- VALLÉS CALATRAVA, J. R. (1991). *La novela criminal en España*. Granada: Universidad de Granada.
- VANOYE, F. (2000). "De l'adaptation d'un texte littéraire au cinéma". *VS. Quaderni di Studi Semiotici*, enero-diciembre, 143-151.
- VÁZQUEZ MONTALBÁN, M. (1971). "Elogio sentimental de la go-go girl". En *Crónica sentimental de España*, M. Vázquez Montalbán, 193-198. Barcelona: Lumen.
- ____ (1972 [1992]). *Yo maté a Kennedy. Impresiones, observaciones y memorias de un guardaespaldas*. Barcelona: Planeta.
- ____ (1974 [1997]). *Tatuaje*. Barcelona: Planeta.
- ____ (1974[1998]). *La soledad del manager*. Barcelona: Planeta.
- ____ (1979 [2005]). *Los mares del sur*. Barcelona: Planeta.
- ____ (1981). *Asesinato en el Comité Central*. Barcelona: Planeta.
- ____ (1984 [1987]). *La rosa de Alejandría*. Barcelona: Planeta.
- ____ (1985). *El pianista*. Barcelona: Círculo de Lectores.
- ____ (1986). "Carvalho". *El País*, 3 de abril http://elpais.com/diario/1986/04/03/opinion/512863213_850215.html [31/10/2014].
- ____ (1986). *El balneario*. Barcelona: Planeta.
- ____ (1987a [2005]). "Sobre la sordidez". En *Asesinato en Prado del Rey y otras historias*, M. Vázquez Montalbán, 5-6. Barcelona: Planeta.
- ____ (1987b[2005]). *Asesinato en Prado del Rey y otras historias*. Barcelona: Planeta.
- ____ (1987c). "Buscando a Sherezade". En *Historias de padres e hijos*, M. Vázquez Montalbán, 63-117. Barcelona: Planeta.
- ____ (1987d). "Hice de él un hombre". En *Historias de padres e hijos*, M. Vázquez Montalbán, 119-177. Barcelona: Planeta.
- ____ (1987e). "Desde los tejados". En *Historias de padres e hijos*, M. Vázquez Montalbán, 7-62. Barcelona: Planeta.

- ____ (1987f [1991]), "Una desconocida que viajaba sin documentación". En *Historias de fantasmas*, M. Vázquez Montalbán, 7-59. Barcelona: Planeta.
- ____ (1987g [2000]). "Aquel 23 F". En *Historias de política ficción*, M. Vázquez Montalbán, 117-168. Barcelona: Planeta
- ____ (1987h [1991]). "Pablo y Virginia". En *Historias de fantasmas*, M. Vázquez Montalbán, 115-169. Barcelona: Planeta.
- ____ (1987i). "Pígalión". En *Pígalión y otros relatos*, M. Vázquez Montalbán, 61-77. Barcelona: Planeta.
- ____ (1987j) "La muchacha que no sabía decir no". En *Tres historias de amor*, M. Vázquez Montalbán, 111-163. Barcelona: Planeta.
- ____ (1987k). "Las cenizas de Laura". En *Tres historias de amor*, M. Vázquez Montalbán, 7-51. Barcelona: Planeta.
- ____ (1991). *El laberinto griego*. Barcelona: Planeta.
- ____ (1993). *Sabotaje olímpico*. Barcelona: Planeta.
- ____ (1990). "La deshumanización del personaje". En *El personaje novelesco*, M. Mayoral (ed.), 69-76. Madrid: Ministerio de Cultura-Ediciones Cátedra.
- ____ (1998). "Adriana Valera, solista en el quinteto de Buenos Aires". *Página 12*, 10 de agosto, <http://www.pagina12.com.ar/1998/98-08/98-08-10/pag20o.htm> [30/12/2014].
- VEIGA, Y. e IBÁÑEZ, I. (2006). *Religión catódica. 50 años de televisión en España*. Madrid: Rama Lama Music.

Recibido el 9 de junio de 2015.

Aceptado el 30 de septiembre de 2015.