

DE MICRORRELATO A CORTOMETRAJE: UN CASO DE REESCRITURA FILMOLITERARIA (MENSAJE NÚMERO 1 DE ASTER NAVAS)

Ary Malaver

University of Georgia

La transformación de una obra literaria a un código performativo es un fenómeno que nos es familiar ya desde el teatro griego antiguo. En un contexto contemporáneo, el cine nos ofrece muchos más casos de la remedialización de trabajos literarios. La célebre *The Jazz Singer* (1927) es un buen ejemplo. El filme cuenta una historia ya presente en la obra teatral *The Jazz Singer* (1925) de Samson Raphaelson, una pieza que a su vez surge producto de la adaptación que el mismo Raphaelson hace de su cuento “The Day of Atonement” (1922). Como se adivinará, esta doble transcodificación difícilmente ocurre sin que distintas variaciones resulten en la transformación de cuento a obra teatral y de ésta a largometraje.

Tomando el caso de la transcodificación de un texto literario a uno fílmico, este trabajo analiza la remedialización de “Mensaje número 1” (2009), del autor español Aster Navas, al cortometraje *Mensaje Número 1* (2009), realizado por un colectivo universitario mexicano. Este análisis se sustenta en el enfoque filmoliterario formulado por Pedro Javier Pardo García en “Teoría y práctica de la reescritura filmoliteraria (A propósito de las reescrituras de *The Turn of the Screw*)” (2010). El enfoque de Pardo García, a su vez, tiene como punto de partida una serie de propuestas consideradas por Gérard Genette en *Palimpsestos: la literatura en segundo grado* (1982). Además de incorporar algunos conceptos genettianos claves, Pardo García presenta su propia visión de fenómenos como reescritura y adaptación. Partiendo de tal marco teórico, este trabajo se centra en (1) el análisis del tipo de permutaciones que los realizadores del cortometraje realizan en el hipotexto del cual parten y (2) la discusión de las implicancias particulares de transformar un microrrelato a un cortometraje. Tal examen permite, en primera instancia, demostrar que el cortometraje que analizamos no es una simple *adaptación* sino una *reescritura* cinematográfica y, también, ver cómo el microrrelato se constituye en una forma literaria que dificulta la adaptación propiciando en su lugar la reescritura. Antes de discutir en detalle las relaciones entre el hipotexto y el hipertexto señalados, repasemos una apretada síntesis sobre algunos aspectos del microrrelato y el cortometraje.

Microrrelato y cortometraje

Comparada a la del microrrelato, la tradición del cortometraje está largamente extendida y consolidada en el canon artístico internacional. Aun así, el cortometraje ha tenido que lidiar con la misma desvaloración que el microrrelato, siendo ambos percibidos por un sector de la crítica como formas ‘simples’ o de entrenamiento antes de producir obras más extensas y de mayor prestigio como largometrajes o cuentos. Por otro lado, al adentrarnos en cuestiones conceptuales y de caracterización de estos dos géneros, llama la atención el enfoque cuantitativo que predomina en el

análisis del cortometraje. Así, la discusión sobre la definición de esta forma suele girar en torno al tema de la duración (Eisenstein 1984; Levy 2004; Adelman 2005; la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas). Adelman, por ejemplo, lo propone como un medio que, al igual que el largometraje, incorpora “muchas clases distintas de cine (narrativo, experimental..., etc.), por lo que la mejor manera de definirlo es por medio del tiempo de duración” (30). Sin embargo, no todos toman el tiempo de duración como criterio para definir un cortometraje. Por ejemplo, Santiago Tabernero expresa una concepción minimalista cuando declara que “[u]n cortometraje es una historia que no cabe en un largo y que cree en el principio de menos es más” (Sempere 21). En cuanto a los rasgos comunes de este género se resaltan básicamente dos: la brevedad (Cowgill 2005) y la libertad creativa (Levy 1994; Adelman 2005; Cooper y Dancyger 2005; Piper 2006). Estas aproximaciones bastante generales contrastan con las minuciosas propuestas de estudiosos del microrrelato como David Lagmanovich, Irene Andres-Suárez o Lauro Zavala, quienes atienden por igual a los aspectos cuantitativos y cualitativos del género. Tal rigor investigativo sea quizá herencia del esfuerzo constante de reclamar autonomía genérica para el microrrelato. Esta mayor precisión metodológica en el estudio del microrrelato ejemplifica muy bien la “especialización nanofilológica” que Ottmar Ette discute en *Del macrocosmos al microrrelato*, donde declara a la nanofilología como la ciencia que investiga y analiza “las formas literarias miniaturizadas y mínimas” (257). De hecho, al vincular un medio literario con uno cinematográfico, este trabajo busca insertarse en el paradigma de “[u]na nanofilología de índole transdisciplinaria” (257). Hasta aquí una breve mirada a estos dos géneros, pasemos ahora a examinar la transformación de un microrrelato en un cortometraje.

“Mensaje número 1”, el microrrelato

El autor de “Mensaje número 1” es Aster Navas (España, 1963), quien suele publicar sus microrrelatos en Internet. Una selección de sus trabajos, la cual incluye el microrrelato que nos ocupa, ha aparecido en *Cuentos para esperar en los semáforos* (2009). Este microrrelato, sin embargo, ha estado disponible en la red al menos desde 2008. Aquí la transcripción:

Hay aparatos fascinantes. Tal vez el más fascinante de todos sea el contestador automático.

Ayer llamé por error a mi propia casa. Cinco tonos después me escuché a mí mismo lamentándome por no poder atenderme y sugiriéndome —ya saben— que me dejara un mensaje al oír la señal.

No parecía mi voz. Me avergonzó su tono, su fingida cordialidad, el sinsentido del enunciado y no pude menos que llamarme “capullo” después del pitido.

Desde ese día —soy muy sensible— mi contestador lo atiende una señorita de Telefónica.

Cada vez telefono más a menudo a mi domicilio; me excita tanto imaginar su voz quebrando el silencio del piso vacío que me atrevo a hacerle las proposiciones más indecentes.

Ella —es tan seria— se queda muda.

Mensaje Número 1, el cortometraje

El cortometraje fue realizado en 2009 como parte del Taller de Realización Cinematográfica del Centro Cultural Universitario de la Universidad Autónoma de Aguascalientes en México. La dirección y el guión son de Aldo Ledesma Ramírez. Julián Chávez, el protagonista del filme, es

interpretado por David Nava. El cortometraje, excluyendo créditos, dura ocho minutos y treinta y nueve segundos.

Julián Chávez es presentado como un sujeto tímido con las mujeres que pasa el tiempo entre la soledad de su apartamento y su trabajo de oficina. Cierta día, llama por error a su casa y queda disconforme con el mensaje personalizado en su contestadora, razón por la cual decide cambiar tal mensaje. Al día siguiente llama a su casa y descubre que el mensaje genérico en su aparato es ahora enunciado en la voz de una mujer joven. La voz le complace tanto que a partir de este momento Julián comienza a llamar a su casa asiduamente con el único propósito de escuchar la voz femenina en su contestadora. Sus llamadas a casa son continuas y escuchamos frases que acaban de confirmarnos que el hombre ha iniciado una relación romántica, un amor *cyborg*, con su contestadora. Una tarde al salir del trabajo, Julián llama a su casa, pero queda triste al escuchar una voz masculina en su contestadora. Ya en su casa, se le ve furioso. (La dimensión de la relación se hace aún más obvia ahora que vemos que ya no come solo; la mesa está puesta para dos personas.) Mientras llama a Telefónica (un error en el filme; debería ser Telmex, como en la carta que recibe de su compañía minutos antes. En los créditos también se lista a Telefónica: “Locutora Telefónica”), la cámara capta a Julián en un plano ligero picado a la altura de la mirada buscando resaltar su desesperación. El operador le informa que la compañía ha renovado la voz automática de la contestadora y que el cambio es irreversible. Juan se rinde, cuelga y solloza. El uso de música instrumental sentimental y la posición de la cámara, manteniendo el ligero picado mientras se aleja de Julián, buscan acentuar la sensación de soledad y tristeza al final de la historia.

Hipotexto e hipertexto

El cambio formal más obvio en este caso es la transformación intermedial que ha ocurrido al pasar del libro al cine como nuevo medio de presentación. Además de la *transcodificación*, otros cambios formales incluyen cambios de extensión (*translongación*), forma externa (en este caso partiendo de la prosificación) y de modo (*transmodalización*). En la forma externa vemos que se ha pasado de la prosificación sin interlocutor del protagonista del microrrelato al diálogo activo que Julián Chávez mantiene con distintos sujetos, reales e imaginarios, en el cortometraje. Asimismo, la transformación cuantitativa del hipotexto lo lleva de un texto sumamente breve de 14 líneas a un cortometraje de casi nueve minutos; es decir que en la transcodificación del hipotexto se ha producido un aumento en el tiempo que se ha de dedicar para experimentar el hipertexto. En cuanto a las transformaciones de modo, salta a la vista la transmodalización intermodal que *dramatiza* la prosa del microrrelato. La dramatización de la narrativa es la vía más común (el recorrido inverso es la *narrativización* del drama) como el mismo Genette comenta (361). Sin embargo, este caso presenta una serie de peculiaridades que lo diferencia de la manera en que ocurre, o pensamos ocurre, la dramatización del modo narrativo en el código cinematográfico. Para empezar, como se ha indicado ya, el hipertexto revela una alteración cuantitativa. Lo usual es que la versión cinematográfica condense en vez de aumentar, esta reducción temporal de la acción es el resultado de ajustar la narratividad en el texto literario al código cinematográfico. Lo que ocurre en este caso, en cambio, es que incluso el cortometraje aumenta en vez de condensar. Y es que con sus mínimos detalles descriptivos y sus

El Cuento en Red

Revista Electrónica de Estudios sobre la Ficción Breve

personajes escasamente desarrollados en una narrativa en la que prima la elipsis y la concisión, el microrrelato presenta un desafío a la síntesis que suele ocurrir en el paso del texto narrativo al código cinematográfico. En el caso que analizamos, la imagen no viene a (no puede) reemplazar episodios narrativos largos (inexistentes en el microrrelato) sino que recrea nuevos en el cortometraje. Éste es un aspecto de suma importancia al que volveremos al final de nuestra discusión.

La discusión de las transformaciones temáticas nos permite considerar una de las cuestiones centrales de este trabajo: ¿Representa el cortometraje una transformación radical del marco espacio-temporal original del microrrelato? ¿O sólo lo ha expandido o complementado? Una respuesta afirmativa a la primera pregunta significaría que el presente caso es el de una reescritura heterodiegética o *desplazada* mientras que en el segundo caso estaríamos frente a una reescritura homodiegética o *literal*. La evidencia demuestra que estamos tratando con una reescritura heterodiegética. El cortometraje que analizamos no busca ni remontarse antes del microrrelato (precuela) ni continuarlo (secuela). Tampoco resulta en una *amplificación* (como la precuela y secuela, otra forma de la reescritura homodiegética) ya que, aunque hay extensión de detalles e introducción de episodios secundarios, estas adiciones no se limitan a “narrar lo no dicho, la historia no contada” (Pardo García 46) sino que introducen cambios que terminan por alterar el universo original del microrrelato. Como veremos las transformaciones temáticas son numerosas y cruciales para sustentar el argumento de la reescritura heterodiegética.

Partamos de la *aproximación* es decir los cambios espacio-temporales en el hipotexto. La inclusión del contestador automático y la mención de la compañía Telefónica sirven como coordenadas temporales indefinidas en el microrrelato, imprecisión que se mantiene en el cortometraje. Sin embargo, el cortometraje hace evidente un desplazamiento espacial. Aunque el microrrelato no explicita un lugar en concreto, su emplazamiento geográfico se nos revela a través del léxico del narrador. Dos palabras son claves para anunciar el cambio geográfico entre los dos textos: *contestador* y *capullo*. Ambas son propias del castellano peninsular. *Contestador* pasa a ser *contestadora* en el cortometraje en concordancia con el dialecto mexicano con el que escuchamos se expresa su protagonista y sus interlocutores. El desplazamiento espacial también se evidencia en el membrete de la compañía Telmex (en el microrrelato se menciona a Telefónica) que se muestra en un documento en el cortometraje. Todos estos cambios muestran las transformaciones espaciales que han ocurrido: de un espacio anónimo, que sin embargo se nos revela como español, la acción se traslada a México, un espacio claramente identificable. Por otro lado, el protagonista sigue siendo masculino en el hipertexto, pero ahora podemos atribuirle una edad aproximada e incluso una serie de rasgos que crean una personalidad mucho más definida. Estas adiciones al protagonista a su vez crean importantes cambios en el hipertexto: *transfocalización*, *transmotivación* y *transvaloración*.

El protagonista anónimo del hipotexto es ahora Julián Chávez, soltero, tímido con el sexo femenino y con hábitos solitarios. La apariencia ‘promedio’ del actor que interpreta a Julián busca ajustarse a la imagen estereotípica que se tiene de personas con las características aludidas y hace explícita una apariencia y personalidad ausentes en el microrrelato. Por otro lado, las frases que le escuchamos decir por teléfono revelan un carácter romántico y cortés. Es claro que este ya no es el personaje audaz o juguetón del microrrelato quien al escuchar la voz femenina en su contestador se “excita tanto” que empieza a “hacerle las proposiciones más indecentes”. La dimensión erótica que

el personaje irreverente crea en el microrrelato ha sido reemplazada. Los cambios de personalidad en el cortometraje han *transfocalizado* la manera en el que su protagonista contempla las cosas ya que su punto de vista es ahora conservador. Este cambio en su punto de vista lógicamente introduce cambios en su valoración de las cosas (*transvaloración*) y sus motivos (*transmotivación*). Así, aunque ambos protagonistas desarrollan una ‘relación’ con la voz femenina de sus contestadores, es obvio que el protagonista del microrrelato piensa en su “relación” como una broma mientras que en el cortometraje vemos que para Julián esta relación es lo bastante seria como para ser absorbido por ella. El valor que le otorga es tal que queda claramente abatido cuando le es imposible volver a escuchar la voz en su contestadora. Los motivos del protagonista del microrrelato son, aunque imaginarios, claramente eróticos. Este aspecto es sustituido en el hipertexto y en su lugar se presenta una relación romántica que raya en lo real para Julián, como se evidencia en el hecho de que éste pone la mesa para dos en su apartamento como si la voz femenina representara una presencia física en su hogar. Como vemos el hipertexto claramente subvierte al hipotexto.

Todos los cambios formales y temáticos que hemos explicado transforman visiblemente el sentido de la historia ofrecida en el microrrelato. Las transformaciones semánticas que ocurren corrigen el texto anterior, exponiendo lo que se percibe como limitaciones y, en el proceso, sustituyéndolo. Aunque el cortometraje mantiene las premisas generales del microrrelato —un protagonista y su interacción con un aparato doméstico—, el primero decide extender y transformar la diégesis original. La translongación resulta en la introducción de varios cambios temáticos que corrigen al protagonista anónimo dándole un nombre y una personalidad. Con la personalidad más definida cambia su modo de considerar las cosas: la actitud pasa de irreverente a conservadora; la ‘relación’ con la contestadora pasa de ser una distracción que da cabida a lo “indecente” a una que es percibida con respeto; y lo erótico en el microrrelato se vuelve romántico en el cortometraje. Todas estas transformaciones presuponen un rechazo a lo anónimo, lo irreverente y lo indecente en el hipotexto, de ahí el deseo no de ratificar sino de refutar y sustituir la diégesis. Esto quiere decir que, siguiendo a Pardo García, el caso en cuestión no es una *adaptación* sino una *revisión*, una *reescritura*.

Pardo García limita el alcance del término *adaptación cinematográfica* y lo reserva para referirse a la dramatización de un texto literario en la que prima la intención “de trasladar [la obra literaria] al medio cinematográfico” (71). Resaltando que incluso si la adaptación permite adiciones o “enriquecimientos”, éstas no replantean el texto precedente. En contraste, en el caso que analizamos, las adiciones en el cortometraje (la personalidad más definida y los motivos claramente diferentes del protagonista, por ejemplo) refutan el contenido del microrrelato. Salta a la vista entonces que en este caso el cortometraje es una *revisión* del microrrelato ya que el cortometraje no “se limita a explicar o desarrollar una posibilidad ya contenida” (73) en el microrrelato, sino que, al incluir más detalles, busca replantear las premisas contenidas en el texto fuente. En conclusión, estamos antes una reescritura cinematográfica en la que el microrrelato no ha sido simplemente *adaptado* al código audiovisual del cortometraje sino *apropiado* y *revisado*. Como hemos demostrado, el espacio diegético del microrrelato ha sido *cuestionado*, *refutado* y *corregido*.

Por otro lado, la remedialización que hemos examinado presenta una serie de singularidades que surgen por el hecho de reescribir un tipo específico de texto literario: el microrrelato. La extrema brevedad y su concisión narrativa hacen del microrrelato un texto “condensado” desde ya.

El Cuento en Red

Revista Electrónica de Estudios sobre la Ficción Breve

Siendo el cine un modo de representación en donde impera la imagen, la tendencia ha sido valerse de la imagen para abreviar segmentos de la historia a contar. Tomemos el caso de una novela cuyos varios episodios y detalles son reducidos o suprimidos para ser recontados a través de un largometraje, cortometraje o un *trailer* incluso. Pero, ¿cómo condensar, aún más, diez líneas de texto que cuentan una historia en un código cinematográfico?

Las características del microrrelato hacen difícil incluso una mera adaptación cinematográfica, es decir una transposición intermedial en la que lo escrito devenga visual ajustándose a la historia narrada en el hipotexto de la manera más fiel posible. Por ejemplo, ¿cómo representar cinematográficamente el famoso “Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí”? Una escena que recree tal animal (o un sujeto distinto) despertándose no transmitiría el mismo mensaje. Como mínimo, tendría que incluirse escenas que introduzcan la noción de la extinción de la especie, sino otras que sugieran o expliquen la evolución en este planeta. La concisión narrativa y el amplio uso de la elipsis en el microrrelato forzarían a que el código cinematográfico se extienda en vez de condensar. De ser así, la operación de añadir elementos aumentaría la posibilidad de presentar cambios temáticos, desde los más mínimos en sus coordenadas espacio-temporales hasta cambios que introduzcan modos de percepción distintos lo que llevaría a una reconfiguración semántica; es decir a la reescritura.

Aun así, creemos que “Mensaje número 1” es un texto que puede ser remedializado conservando su breve forma (en un código nuevo, claro está) y sus coordenadas temáticas. Su reescritura cinematográfica es la opción que tomaron los realizadores del cortometraje. Su texto, aunque incluye mucho más detalles que otros microrrelatos, puede ser recontado en imágenes sin tener que recrear detalles nuevos. La condensación cinematográfica es una posibilidad. Para concluir, de todas estas consideraciones se infiere que mientras más breve y conciso sea el texto literario, es más probable que su adaptación o reescritura cinematográfica tenga que extenderse. Y mientras más tenga que extenderse, es más probable que la adaptación devenga en reescritura.

BIBLIOGRAFÍA

- Adelman, Kim. *Cómo se hace un cortometraje*. Trad. Raquel Luzárraga Alonso de Llera. Barcelona: Robinbook, 2005.
- Cooper, Patricia and Ken Dancyger. *Writing the Short Film*. London: Focal Press, 2005.
- Cowgill, Linda J. *Writing Short Films: Structure and Content for Screenwriters*. Los Angeles, CA: Lone Eagle Pub, 2005.
- Eisenstein, Sergei. *On the Composition of the Short Fiction Scenario*. Calcutta: Seagull Books and Eisenstein Cine Club, 1984.
- Ette, Ottmar. *Del macrocosmos al microrrelato. Literatura y creación: nuevas perspectivas transareales*. Trad. Rosa María S. de Maihold. Guatemala: F & G Editores, 2009.
- Genette, Gérard. *Palimpsestos: La literatura en segundo grado*. Trad. Celia Fernández Prieto. Madrid: Taurus, 1989.
- Levy, Edmond. *Making a Winning Short: How to Write, Direct, Edit, and Produce a Short Film*. New York, N.Y.: H. Holt and Co., 1994.
- Levy, Frederick. *Short Films 101: How to Make a Short Film and Launch Your Filmmaking Career*. New York: Perigee, 2004.
- Mensaje Número 1*. Guión de Aldo Ledesma Ramírez. Script de Maribel López Heredia. Dirigido por Aldo Ledesma Ramírez. Protagonizado por David Nava. 2009. Cortometraje.
- Navas, Aster. "Mensaje número 1". *Cuentos para esperar en los semáforos*. Portugalete, España: I.E.F.P.S. Repélega GLBHI, 2009.
- Pardo García, Pedro Javier. "Teoría y práctica de la reescritura filmoliteraria (A propósito de las reescrituras de *The Turn of the Screw*)". *Reescrituras filmicas: nuevos territorios de la adaptación*. Ed. José Antonio Pérez Bowie. Salamanca, España: Ediciones Universidad de Salamanca, 2010.
- Piper, Jim. *Making Short Films*. New York: Allworth Press, 2006.
- Sempere, Antonio. *Corto que te quiero corto. El cortometraje español en el siglo XXI*. Cádiz: Muestra Cinematográfica del Atlántico, 2003.