

De pasajes: La transposición de "Cuestión de principios" de Fontanarrosa y Grande.

Beker, Osvaldo.

Cita:

Beker, Osvaldo (2024). *De pasajes: La transposición de "Cuestión de principios" de Fontanarrosa y Grande*. III Congreso Internacional de Ciencias Humanas. Escuela de Humanidades, Universidad Nacional de San Martín, Gral. San Martín.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/3.congreso.eh.unsam/420>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/esz9/8uM>



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons.
Para ver una copia de esta licencia, visite
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>.

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

De pasajes: la transposición de “Cuestión de principios” de Fontanarrosa y Grande

“...en un libro cuya materia puede ser todo
para todos (1 Corintios 9:22),
pues es capaz de casi inagotables
repeticiones, versiones, perversiones.”

J. L. Borges, “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz”

Este trabajo se lleva adelante en el marco de una investigación radicada en la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires (UBACYT), dirigida por las profesoras Amparo Rocha y María Rosa del Coto, cuyo nombre es “Fenómenos discursivos emergentes, consolidados y residuales: retomas en épocas de hipermediaciones”.

La ética, en términos filosóficos, es el estudio de la moral, es decir, la reflexión sobre los problemas morales. En literatura, en el arte en general, las éticas, suelen ser la sustancia que muchas veces justifican determinadas estéticas en las que se imprime un valor (del mismo modo, los griegos eternizaron valores a través del mito y de la literatura que los sustentaba). Sucede que una de las materias con las que trabaja el arte es la imaginación de sucesos que pongan al espíritu humano en cierta incomodidad aparente o, dicho de otra manera, que saquen al lector-espectador de la comodidad y lo conduzcan por una experiencia de reflexiones y de emociones únicas. El dilema moral es uno de esos sucesos.

En “Cuestión de principios”, el relato de Roberto Fontanarrosa¹ (2009) que aparece en el año 1998 en el libro *Una lección de vida* (Buenos aires, Planeta), ese dilema moral es la columna vertebral para la construcción de un personaje enraizado en los valores y los principios de antaño. El viejo Castilla, el protagonista del relato, es algo así como aquel mensaje guardado en una botella que se pierde en el mar, es el refugio de una cultura ética ya corrompida y en desuso que las nuevas generaciones no podrían entender, porque ya han sido forjadas en una modernidad mercantilista, líquida² y material. Y,

¹ Uno de los artistas y humoristas más destacados de la literatura argentina, también considerado como un destacado escritor de ficción en general (y del cuento corto en particular). Como escritor, publicó numerosas recopilaciones de cuentos: *El mundo ha vivido equivocado* (1982), *No sé si he sido claro* (1986) o *Nada del otro mundo* (1987). Su dedicación al relato breve se intensificó en sus últimos años: *El mayor de mis defectos* (1990), *Los trenes matan a los autos* (1992), *Uno nunca sabe* (1993), *La mesa de los Galanes* (1995), *Una lección de vida* (1998), *Te digo más...* (2001), *Usted no me lo va a creer* (2003) y *El rey de la milonga* (2005).

² En *Modernidad líquida*, Bauman sostiene que la identidad es “tentada por el relativismo y las ambivalencias de las normas éticas actuales, como también por las identidades de quita y pon, efímeras y superficiales con la que la vida de consumo nos seduce, atrapa, explota y deprime”. Bauman considera que la modernidad líquida define identidades que parecen estables desde un punto de vista externo, pero por dentro sufren la fragilidad y el desgarramiento constante.

justamente, Silva, el antagonista del relato es un joven que está convencido de que todo tiene un precio. El cuento, configurado en tercera persona a través de un narrador un poco descreído de los valores (“a mí siempre me pareció un viejo pelotudo, eso te lo aclaro desde el vamos, aunque al final, no sé, creo que medio que se reivindica el viejo, pero de todas maneras siempre fue bastante pelotudo”), cuenta cómo Castilla se enfrenta ante el dilema moral de tener que vender un objeto personal (una revista en la que hay una fotografía de su padre) a un joven, su jefe, que no conoce de valores espirituales. Este relato dio pie a la película homónima, dirigida por Rodrigo Grande³ y estrenada en 2009 (en cuanto a la fidelidad de la transposición, Charles Naremore -en *Novels into film*- distingue, dentro de los hipertextos, fidelidad a la letra y fidelidad al espíritu. En una transposición, **ese tipo de** fidelidad es muy poco viable dado el cambio de lenguaje, fenómeno que se observa en “Cuestión de principios”, obra cuya retoma determina cambios significativos con respecto al texto de partida). Sin embargo, como suele suceder con las transposiciones, algo siempre se queda en el camino. Algo siempre se ve modificado en ese interjuego de la retoma, la lectura y la reinterpretación que, en este caso el director Grande, hace del texto fuente de Fontanarrosa.

El hipotexto (este tipo de nomenclatura es frecuente en los textos de estudio sobre la transposición. El hipotexto es el texto de partida, la fuente, mientras que el hipertexto es el derivado), en este caso el relato de Fontanarrosa, muestra a un Castilla decidido, firme en sus ideales y que solo accede a la transacción por el consejo de un amigo y de la súplica de su esposa e hijo. En cambio, en el film vemos que esa misma convicción se hace un poco menos sólida y radical, y que Castilla necesita de varias opiniones antes de acceder a la venta de la revista, como si él mismo no supiera bien qué es lo que realmente está defendiendo al hablar de principios. En ambas narrativas, no obstante, hay una misma cuestión que parece gravitar a lo largo de todo el relato con relación a la revista: ni su valor económico era tanto, ni su valor sentimental era del todo verdadero. La revista⁴ funciona más bien como una excusa para que dos generaciones se disputen un paradigma ético: los principios y el dinero.

En “Cuestión de principios” asistimos a ese artilugio de la disyuntiva, al “*what if*”, al efecto literario de ser puestos nosotros mismos ante un dilema moral a resolver. ¿Está bien abandonar los principios por un bien material? ¿Qué importancia pueden tener, esos principios, en un mundo que se mide y se pesa en términos de economía, negocios y comercio? ¿Para qué aferrarse a ciertos valores si, al fin y al cabo, no hay más

³ Rodrigo Grande, rosarino (10 de febrero de 1974), es conocido como cineasta por *Rosarigasinos* (2001), *Cuestión de principios* (2009) y por el thriller *Al final del túnel* (2016).

⁴ Revista *Tertulias*, número 48. La revista muestra una foto del padre de Castilla en un acto homenaje al príncipe Humberto de Saboya.

reconocimiento que la propia satisfacción de haber pasado una prueba ante quién sabe **qué entidad cósmica**? Tanto en el hipotexto como en su transposición audiovisual, este dilema queda claramente cristalizado, solo que, como es esperable, los artificios serán diferentes para uno y otro caso. En el relato literario, por ejemplo, la voz narrativa del personaje es bien rioplatense, con un **Fontanarrosa** que capta y reproduce diálogos cotidianos y con una dinámica retórica tan natural, tan nuestra, que invita a la reflexión y a la sonrisa casi en tiempos simultáneos. Para la historia del film, cuya narrativa ya no corre por cuenta de ese narrador, se necesita de acciones que den cuenta de toda esa ironía con la que el lector se va figurando a los personajes en el soporte escrito. Es aquí donde entran en campo las dinámicas y mecanismos de la intertextualidad, una de las prácticas más antiguas de la literatura y que, a lo largo del tiempo, ha ido ganando lugar con el advenimiento de la era digital y las nuevas tecnologías y ha pasado a convertirse de un recurso a un objeto inseparable del propio texto dentro de la práctica compositiva. La intertextualidad, término ideado por Julia Kristeva en su libro *Semiótica* en 1978, es la relación entre un texto y otro —hipotexto e hipertexto, de acuerdo con Gérard Genette—. Kristeva analiza allí la teoría del lingüista soviético Mijaíl Bajtín y explica el origen de los fenómenos intertextuales: “Bajtín es uno de los primeros en reemplazar el tratamiento estadístico de los textos por un modelo en que la estructura literaria no está, sino que se elabora con relación a otra estructura” (Kristeva, 1978: 188). En el caso de “Cuestión de principios” nos encontramos con un texto de origen que de alguna manera justifica su estructura en la voz narrativa (irónica, casual, casi humorística y hasta caricaturizadora) y que contrasta muy bien el “cómo” con el “qué”, es decir, **la forma con el fondo**, la manera de contar con lo que se está contando... En la película, la ironía de la que es depositario Castilla deberá ser narrada de manera casi indirecta a través del ridículo y lo anacrónico en las acciones del personaje y, de vez en cuando, en los diálogos de sus compañeros de trabajo cuando se refieran a él. Y eso no es todo, porque esa elaboración que se relaciona con otra estructura, en términos de Kristeva, tiene que ver también con un andamiaje narrativo que, en el film, tiene que ser tejido sobre personajes secundarios que dan una dimensión mayor a los personajes principales: para el caso de Castilla, ciertas amistades que sirven para que el espectador entienda que esa revista es una excusa para poner a prueba de una vez y para siempre si realmente los valores son incorruptibles y si decir “no” es un acto heroico o una testarudez **hipócrita**. Para el caso del jefe, el film nos muestra elementos que no están en el hipotexto, como la exmujer y una hija, que ya lo no quieren y que en el universo diegético sirven para que el espectador empatice un poco más con una persona que ha perdido los afectos y que

ahora se consuela con el poder material de adquirir un objeto como si con esa posesión ejerciera un control sobre su propia vida.

De acuerdo con Kristeva, la relación entre un texto y otro es producto del establecimiento de un diálogo en el que “todo texto se construye como mosaico de citas” y en el que “todo texto es absorción y transformación de otro texto” (1978: 190). En este aspecto, el hipotexto es en sí una constelación de variaciones e interpretaciones subjetivas (las del narrador) que se sueltan como al descuido, sin medida y con la misma **livandad que podría darse en una a** una charla cotidiana. Para su transposición, el hipertexto se vale de los recursos que son materia de la construcción cinematográfica para conformar un mosaico a partir de las apariciones de personajes secundarios que son como “subrayantes” del personaje principal, al que describen de manera indirecta (decimos que subrayan porque magnifican, modelan, iluminan y hablan del personaje principal para que el espectador se lo represente **de acuerdo con el deseo del director**). Por lo demás, el hipertexto es más bien despojado de grandes artificios estéticos. De acuerdo con Beatriz Maldivia, del portal Espinof, el film cuenta con una “fotografía no muy vistosa y una producción mediana” y aun así “es mucho más de lo que aparenta, ya que lo que está por debajo de esa estética, su contenido, así como sus interpretaciones, tienen la capacidad de emocionar, hacer reír y, a la vez, de reivindicar las actitudes correctas ante la vida” (Maldivia, 2009). Estas palabras hacen honor a la mano de Fontanarrosa, que se destacaba por generar **esos** espacios de reflexión en las historias simples, y esto, a su vez, habla de ese intercambio entre textos, **de una intersubjetividad** que atraviesa hipotexto e hipertexto en un diálogo de soportes, en un pasaje de lo textual a lo audiovisual que altera abiertamente el resultado final en esa especie de glosa, de expansión de la historia en la transposición.

Con respecto al concepto de intersubjetividad, propuesto por Bajtín cuando analiza la relación entre un texto y otro, Kristeva (1978) lo reelabora y opta por el de intertextualidad, que es el autorizado y el retomado por otros autores, como Gérard Genette y Linda Hutcheon. El estructuralista Genette (1989) había publicado ya un extenso estudio sobre la intertextualidad literaria en su ensayo *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Allí propone una serie de categorías intertextuales enmarcadas dentro del concepto de “transtextualidad” (todo lo que pone al texto en relación, manifiesta o secreta, con otros textos): Genette reconoce que toda referencia transtextual es en realidad hipertextual, ya que todo texto, siguiendo las ideas de Bajtín y Kristeva, se conecta con otros más. Por eso, designa dos tipos: el hipotexto es un primer texto; el hipertexto es el texto creado a partir del primero, del hipotexto. Hutcheon, **por otro lado, no reconoce hipotexto de hipertexto, pero** describe cómo

funciona este de acuerdo con el diálogo que establece con el texto fuente y su tradición literaria (Hutcheon, 2000). Actualmente, Internet, el cine, los medios de comunicación y las nuevas tecnologías en general son un amplio abanico de posibilidades para la intertextualidad y han revolucionado su forma en las artes a través de la información que ofrecen a través de las pantallas. Los textos hoy se relacionan secretamente con otros a través de la retoma, el patchwriting⁵, el cypypaste⁶, el plagio⁷, el collage, el pastiche, el spin-off⁸, la retoma o el plagio. Y ocurre que todo lo que se retoma amplía el universo del arte y enriquece la realidad tal como la percibimos. Del mismo modo, el texto de Fontanarrosa, que dio pie a la película homónima, se ve aquí ampliado por el director del film en una interpretación libre, no solamente del final de la historia sino también de la configuración psicológica de personajes. La historia allí narrada es ya una variación que enriquece el campo de la narrativa en general, ofreciendo un producto reelaborado, retomado, pero nuevo al fin.

El texto madre, el hipotexto, fue escrito en un tiempo en el que la literatura abordaba **ESPECIALMENTE** temáticas como la exclusión social, la desocupación, la marginalidad urbana y la disgregación social. **A pesar del enorme impacto que tuvo en diferentes sectores de la sociedad, la crisis del 2001 desembocó en un auge de las editoriales independientes, que empezaron a otorgar espacio a una nueva generación de escritores que de algún modo se identificaban con la voz narrativa de Fontanarrosa (como por ejemplo Eduardo Sacheri, para quien Fontanarrosa logró legitimar un campo literario que él abordaría luego), por lo que una nueva manera de escribir impondría cierto registro con tendencia a lo coloquial, a lo nuestro, a las formas más rioplatenses, despojadas de ornamentos atávicos.** Por otro lado, el film abunda en referencias y citas al séptimo arte desde el comienzo. En una de las críticas para Filmaffinity leemos que:

“Una de las escenas iniciales registra una charla cotidiana entre compañeros de oficina. Allí, un muchacho joven en un lenguaje muy informal, trata de contar a quienes lo rodean nada menos que el argumento de ‘El Ciudadano’ de Orson Welles. Lo hace en el mismo tono de una charla entre amigos del bar. Una simpática metáfora de lo que respecto del cine parece aspirar el director (Filmaffinity, 2009).

⁵ El patchwriting consiste en tomar las palabras y oraciones de otra persona, de otros textos, y reelaborarlas, modificarlas brevemente para que parezca que la escritura es propia.

⁶ El cypypaste ocurre cuando se copia un bloque de texto y se utiliza ese fragmento en otro texto nuevo, sin modificaciones.

⁷ Cuando se copia en lo sustancial una obra ajena, dándola como propia, hablamos de plagio.

⁸ Se trata de cualquier obra narrativa derivada de una obra ya existente que se centra en aspectos que difieren de la obra original.

La pantalla, **claramente**, no fue indiferente a esa tendencia y fue así como se inauguraron incluso ciclos de unitarios que retomaban textos de autores nacionales y que eran transpuestos **para el** formato audiovisual, exaltando de alguna manera ese mismo registro en la narrativa (Por ejemplo “Tinta Argentina”, ciclo de unitarios que llevó autores de la literatura nacional a la pantalla chica, con libretistas, directores y elencos rotativos). Resulta que esta tradición de transponer es tan antigua como el cine mismo y el hecho de que el cine, desde sus comienzos, no haya dejado de retomar textos provenientes de la narrativa literaria y de la dramaturgia fue uno de los impulsores de la profusión discursiva que se generó en torno del binomio cine-literatura. Sostiene Emilio Bernini, basándose en un artículo de Tomás Binder, que **CON RESPECTO AL NCA**

“(…) el cine contemporáneo argentino [se caracteriza,] en términos generales [por ser] “un cine de la desatribución (de sentidos fuertes en la imagen) o de la abstención (de juicio en las historias), [por lo que] su relación con la literatura forma más bien parte de un trabajo singular, reconocible en cada uno de sus casos (en cada una de las transposiciones) y en este punto, no generalizable” (Bernini, 2010: 10).

TRATAR DE ENGANCHAR MEJOR CON LO ANTERIOR

EN MUCHOS CASOS LA TRANSPOSICIÓN NO PRESENTA SENTIDOS FUERTES

En ese contexto, podríamos preguntarnos si es posible establecer un patrón de relación entre el relato de origen y su transposición. Entendemos que no, y que cada caso puede prestarse a innumerables clasificaciones y categorías. Esta variedad no agota el estudio, pero sí lo enriquece. No obstante, podemos decir que uno de los objetivos al abordar una transposición está relacionada con un tipo de clasificación que no se estanca en la mera relación fidelidad/no fidelidad ni en la cercanía/alejamiento del hipertexto respecto del hipotexto (Genette, 1989), pero sí que tenga presente la índole de objeto derivado que distingue a toda transposición. Podemos incluso ir más allá y decir que esto no supone la valoración diferencial de películas que son adaptaciones o las que surgen de un guion original. Recordemos que el concepto de “intertextualidad” vino de alguna manera a probar la inexistencia de tal originalidad: mostrar que todo texto guarda relaciones con discursos anteriores que pueden considerarse, tal como sostiene Verón (1987), sus condiciones de producción. En este caso, la película de alguna manera interviene, reescribe, transfigura al hipotexto en términos argumentativos, diegéticos, en su trama de eventos. Sin embargo, lo que se nos muestra en la pantalla está alterando el hipotexto en un diálogo que, eventualmente, terminará por cambiarlo,

por transformarlo, por condicionarlo con la fenomenología del sonido y de la imagen y acabará siendo una obra nueva, diferenciada y autónoma.

TRATAR DE QUE NO SEA TAN EXTENSO LO GENERAL, LO TEÓRICO

VOLVER MÁS AL CORPUS E INDICARLO

A la hora de abordar el modo en que una transposición específica se produce, identificar y describir el funcionamiento de las operaciones involucradas en el pasaje y establecer puentes de conexión entre los discursos relacionados con sus condiciones de producción puede parecer suficiente. Si, en cambio, el propósito es ofrecer un panorama de la práctica transpositiva de la literatura al cine en un contexto determinado, o distinguir fases en la periodización de los fenómenos transpositivos de una cultura específica, es imprescindible tener en cuenta otros elementos que, aunque son parte de un hipertexto (Genette, 1989), son a su vez independientes de los discursos que operan como condiciones de producción. Si hacemos foco exclusivamente en la trama, podemos decir que **el film DE GRANDE** no deja afuera ningún hilo de la costura original del hipotexto, incluso en la construcción de personajes secundarios que parecen hasta guiados por la mano invisible del mismo Fontanarrosa. **AL MODO DE** Pero, paralelamente, aumenta el tapiz con una trama más enriquecida en cuanto a escenas y personajes que desfilarán por la **trama** para poner un poco más de énfasis en determinados elementos. En esa expansión, edición y glosa, vemos claramente una reescritura por parte de Grande para el hipertexto. De esa manera, el director del film **EL ENUNCIADOR CONSTRUIDO POR** es capaz de generar, a través de la imagen, esa misma complicidad personaje-espectador que se da de manera casi inmediata entre la voz de **EL ENUNCIADOR CONSTRUIDO POR** Fontanarrosa y sus lectores. Lectores que, por otro lado, podrán disfrutar de la película justamente por esa misma virtud antes mencionada: sucede aquí algo similar a aquel fenómeno de disfrute en la repetición que hace que, según Freud, un oyente disfrute una y otra vez de la misma historia incluso al extremo de corregir al narrador en aquellos puntos en los que pretenda alejarse del relato fuente. No obstante, y si quisiéramos ser más rigurosos en los elementos que imitan o distancian hipotexto de hipertexto **AL REVÉS**, podríamos hacerlo a través de una serie de operaciones que tienen su origen en la retórica y que actúan a nivel del enunciado y de la enunciación (un elemento muy rico a destacar es el recurso narrativo de un narrador que se dirige a un grupo de oyentes, en una especie de monólogo que los demás oirán con atención, y en el que se construirá un relato enmarcado dentro del que se contará una historia determinada). Estas operaciones son la adición, es decir, el agregado de elementos **innecesarios**, como adjetivaciones **ENTRE COMILLAS**; la elisión, a través de la cual se quitan personajes o elementos que

aparecen en el hipotexto; la sustitución, que reemplaza un elemento por otro; la concretización que, de acuerdo con Robert Stam, hace referencia a los elementos que pasan de un texto a otro; la explicación de implícitos, mediante la cual se profundiza en un elemento que la obra de origen no desarrolló demasiado; la redistribución, que cambia el orden de los acontecimientos tal como fueron presentados en el hipotexto; la condensación, que unifica varios personajes en la figura de un solo personaje y, por último, la acentuación/atenuación, que pone o quita el foco en determinados aspectos de la narración en detrimento de otros.

Para el caso de “Cuestión de principios”, podemos anotar algunas adiciones (personajes secundarios, el almuerzo con Inés, la hija y la exmujer de Silva, todo lo que pasa luego de la entrega de la revista, etc.) y la acentuación de determinadas acciones para la versión audiovisual, en la que se puso énfasis en los sentimientos de la mujer de Castilla y cómo su preocupación constante determinó la decisión final del personaje. Con respecto a esto, cabe señalar que tanto en el relato como en su transposición se hace una clara diferenciación entre el rol del hombre y de la mujer en términos de pareja: por un lado, Castilla encarna los principios y los valores, la moral; por otro, la mujer **es la practicidad encarnada, el espíritu resolutivo de causas inmediatas, el desarraigo en pos del bienestar**. En ese juego interno de intereses y de conductas arquetípicas, vemos cómo ambas partes son un complemento necesario y que, tanto en el hipotexto como en el hipertexto, quedan igualmente diferenciadas y explícitas. No obstante, cabe una diferenciación relacionada con la actitud de la esposa de Castilla en el film: este personaje difiere con el del hipotexto no en su construcción y función dentro de la diégesis, pero sí en los modos de respuesta ante las situaciones de la trama. En el film, la mujer está construida como un personaje más fuerte, independiente y capaz de tomar decisiones con determinación y que podrían encuadrarse dentro de un paradigma feminista más actual.

Toda transposición es un pasaje, un cambio de soporte que se da en un contexto que excede al del hipotexto. Ese pasaje, en términos de Christian Metz (1974), supone un intercambio de un código a otro, de lo lingüístico a lo audiovisual, que transcurre a nivel del significado y que se da a través de la actividad mediadora de la lengua como una gran “comentadora universal”. La transposición se trata aquí de una organización semiótica de naturaleza tal que pone en movimiento una múltiple interacción entre sistemas y que genera a su vez un fenómeno nuevo que está por fuera del texto original y del hipertexto: entre ambos elementos existe ahora una mecánica transpositiva que es una dimensión en sí misma y que permite un análisis a partir de las similitudes y diferencias. Con respecto a LA **fidelidad** entre textos, Stam (2000) ha reflexionado que,

por estar cargado de términos tales como traición, deformación, violación, vulgarización y profanación, el lenguaje de la crítica que se ocupa de la adaptación de relatos al cine conlleva una dosis de indignada **negatividad**. **Entrecomillar** En el caso del trabajo de Grande, esto no es sinónimo **para nada** de una falta de recursos o de cierto escaso valor estético agregado, sucede simplemente que la línea argumental parece haber transmutado de la voz narrativa del relato a ciertas herramientas de la narrativa audiovisual para que la trama se ajuste al hipotexto, pero sin dejar de lado cambios, agregados, hilos nuevos en la trama, elementos esperables en toda transposición.

De acuerdo con Norberto Mínguez Arranz (1998), el cine y la novela son máquinas narrativas y cabe preguntarse, por lo tanto, si los mecanismos y los ingenios que utilizan son semejantes o al menos comparables. Podemos sospechar que sí, que detrás de toda puesta en escena de una historia, primero existe un proceso creativo cuya bajada a la realidad se da en términos literarios. Luego, de acuerdo con el capricho del artista, esa literatura primaria podrá mudar de soporte para ajustarse a dinámicas específicas. En el caso de “Cuestión de principios”, el director de la película explota las narrativas y las estéticas del imaginario de Fontanarrosa, autor que edifica personajes que de tan palpables son casi materia tangible para el lector, viejos conocidos, amigos de siempre **FIJARSE DE NO REPETIR ESTA IDEA QUE QUIZÁS YA ESTÁ ANTES** Y es que hay un detalle no menor: en la cultura popular hay un sello identitario puramente argentino que, en autores como Fontanarrosa, es cosa seria. El fútbol, el habla rioplatense -con todos sus modismos, giros, lunfardos y rocambolescas variaciones-, la cultura del bar y de los amigos, el toque provinciano, la cachada (que según Scalabrini Ortiz es la suplantación de la sorna), el tipo de mundo -pero al estilo “argento”-, son todos arquetipos de nuestra propia mitología, forjados en un territorio que nos pone bajo la misma bandera. Entonces, para esta transposición específica, hay una gran parte del camino allanada en la construcción de los personajes, ya que el hipotexto es prácticamente una didascalia para el actor que esté a cargo del hipertexto, tan nítida es la literatura de Fontanarrosa.

Paralelamente, una transposición, una adaptación, es una especie de **reacción**, es decir, de una acción que nace a partir de un disparador, de un punto de partida. Se trata de un nuevo texto que nace como reacción provocada por uno anterior, que quizás fue disparado, a su vez, por otro anterior... Se crea sobre lo que ya existía, y entendido así el proceso creativo es válido hablar de reacción para enriquecer el campo analítico de las transposiciones como fenómeno ético y estético. Escribió Eichembaum⁹ (1998) que la

⁹ *Literatura y cine*. Ed. Albera, 1998, p 198.

literatura en el cine no es solamente una escenificación, ni siquiera una ilustración, sino una traducción al lenguaje del cine. Este medio, agrega, no es meramente fotografía animada, sino que implica un lenguaje peculiar, el de la fotogenia. Y si bien el hipertexto debe sostener cierto nivel de credibilidad o de verosimilitud que se enmarque dentro del relato realista, en que en este caso el proceso transpositivo identifica pequeñas variaciones o adaptaciones del guion, con agregados al final de la historia (ya todo estaba en el hipotexto, quizás porque el autor del relato sea de esos autores que buscan el efecto **visual** a través de un **fino** trabajo de construcción en los diálogos cotidianos, pero aun así el film **nos** amplía el universo narrado en el relato con **nuevas** escenas que **nos** dejan ver un “más allá” de lo que había decidido contar EL ENUNCIADOR CONSTRUIDO POR Fontanarrosa).

En cuanto al tiempo de la historia y del relato, sabemos que, mientras que una novela puede extenderse y focalizar con más precisión y tiempo en las acciones, un film debe cumplir con determinado tiempo de metraje, y eso se traduce en un trabajo de edición y montaje que puede perjudicar la historia que se transpone, diluyendo o empalideciendo incluso al narrador de acuerdo con la traducción intersemiótica¹⁰ categorizada por Roman Jakobson. Esta dualidad de discursos, literario ficcional y cinematográfico, podría resultar en una transfiguración del hipotexto en una obra nueva, en un producto nuevo. En el caso de “Cuestión de principios”, el producto de la transposición, el film de Grande, expande EL TEXTO del relato de Fontanarrosa agregando escenas **nuevas**, expansión que, por otro lado, no evita que la dinámica de la transposición sea fluida y se deje guiar por la del hipotexto.

¹⁰ Jakobson define la traducción intersemiótica o “transmutación” como una interpretación de signos verbales —código lingüístico— mediante signos de sistemas no verbales —código no lingüístico—. Esta categoría abarca una gran variedad de sistemas de comunicación, desde las expresiones faciales y gestuales o las onomatopeyas, hasta los emoticonos en los mensajes de texto.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Arranz, N. (1998). *La novela y el cine: análisis comparado de dos discursos narrativos*. Ediciones de la Mirada.
- Bauman, Z. (2003). *Modernidad líquida*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Bernini, E. (2010) "Las transposiciones. Una introducción", en El matadero, Revista crítica de literatura argentina. CABA: Instituto de Literatura Argentina "Ricardo Rojas", Facultad de Filosofía y Letras, UBA.
- Del Coto, M. R. (2017). "Retomas transpositivas en el cine argentino actual", en Medios y retomas. Escrituras y encuentros textuales. CABA: Biblos.
- Eichenbaum, B. (1998) "Literatura y cine". En Albera, François (comp.). Los formalistas rusos y el cine La poética del filme. Barcelona, Paidós.
- Fontanarrosa, R. (1998). *Una lección de vida*. Buenos Aires: Planeta
- Genette, G. (1989). Palimpsestos. La literatura en segundo grado. Madrid: Taurus.
- Hutcheon, L. (2000). A theory of parody. The teachings of Twentieth-Century Art Forms, Urbana and Chicago: University of Illinois Press.
- Jakobson, R. (1959). *On Linguistic Aspects of Translation*. Cambridge: Reuben Arthur Brower.
- Kristeva, J. (1978). *Semiótica*. Madrid: Editorial Fundamentos.
- Maldivia, B. (2009). 'Cuestión de principios', ¿integridad o testarudez? Espinof. Disponible en <https://www.espinof.com/criticas/cuestion-de-principios-integridad-o-testarudez>
- Metz, Ch. (1974). "El estudio semiológico del lenguaje cinematográfico". Lenguajes. Año 1, n 2, diciembre, 37-51.
- Stam, R. (2000) "Beyond Fidelity: The Dialogics of Adaptation", en *Film Adaptation*. James Naremore, Ed. Usa: Rutgers University Press.
- , R. (2005) "Introduction: The theory and Practice of Adaptation", en *Literature and Film. A Guide to the Theory and Practice of film Adaptation*. Robert Stam y Alessandra
- Verón, E. (1987) *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*. Buenos Aires: Gedisa.