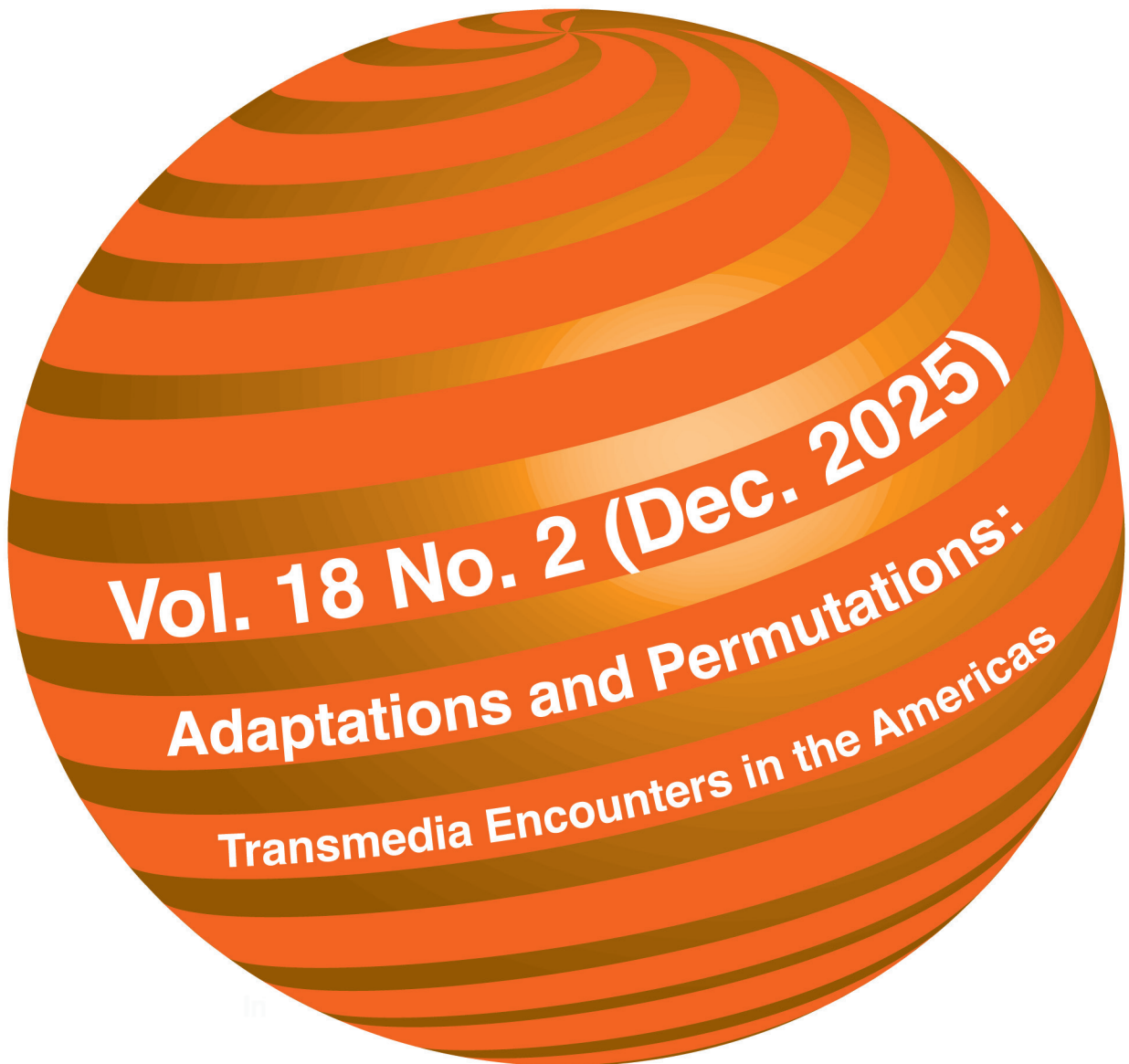


fiar.



The forum for inter-american research was established by the American Studies Section of the English Department at Bielefeld University in order to foster, promote and publicize current topics in the studies of the Americas.

fiar is the official journal of the International Association of Inter-American Studies (IAS)

General Editor:

Wilfried Raussert

Editors:

Yolanda Campos
Stephen Joyce
Luisa Raquel Ellermeier
Paula Prescod
Wilfried Raussert
Susana Rocha Teixeira
Brian Rozema

Assistant Editor:

Anne Lappert

Editorial Board:

Prof. Mita Banerjee, Mainz University, Germany
Prof. William Boelhower, Louisiana State University, USA
Prof. Nuala Finnegan, University College Cork, Ireland
Prof. Emerita Lise Gauvin, Université de Montréal, Canada
Prof. Maryemma Graham, University of Kansas, USA
Dr. Jean-Louis Joachim, Université des Antilles, Martinique
Prof. Djelal Kadir, Penn State University, USA
Prof. Luz Angélica Kirschner, South Dakota State University, USA
Prof. John Ochoa, Pennsylvania State University, USA
Prof. John Carlos Rowe, University of Southern California, USA
Prof. David Ryan, University College Cork, Ireland
Prof. Sebastian Thies, University of Tübingen, Germany
Dr. Cécile Vigouroux, Simon Fraser University, Canada

Design:

Alina Muñoz Knudsen

Contact:

fiar@interamerica.de
www.interamerica.de

[49] 521-106-3641
(European Standard Time)

Postfach 100131
D-33501 Bielefeld
Germany



The association seeks to promote the interdisciplinary study of the Americas, focusing in particular on inter-connections between North, Central, and South American culture, literature, media, language, history, society, politics, and economics.

www.interamericanstudies.net

Guest Editor of Vol. 18.2:

Frans Weiser (University of Georgia, USA)

Vol. 18 No. 2 (Dec. 2025):

Adaptations and Permutations: Transmedia Encounters in the Americas

Un texto híbrido: Elementos de la novela gráfica en la “edición de cuarentena” de <i>La luna siempre será un amor difícil</i> (2020) de Luis Humberto Crosthwaite	5
Anne Marie McGee (Arkansas State University, Jonesboro, USA)	
Del norte al sur: la mirada propia es ajena. El caso de <i>Saturday night fever</i> (1977) de John Badham y <i>Tony Manero</i> (2008) de Pablo Larraín.	19
Mauricio Díaz Calderón (Universidad de Guadalajara, México)	
Alicia Vargas Amésquita (Universidad de Guadalajara, México)	
Ozymandias, hybris, e a queda de Walter White: um estudo das referências intermediáticas na série <i>Breaking Bad</i>	35
Ubirajara Lopes da Cunha Junior (Mestrando, PPLIN/UERJ, Brasil)	
Bárbara Gouvêa da Rocha (Mestranda, PPLIN/UERJ, Brasil)	
Maria Cristina Cardoso Ribas (Professora Associada em Letras, UERJ/ FAPERJ /CNPQ, Brasil)	
De <i>Memórias Póstumas</i> de Brás Cubas a <i>Santa Clarita Diet</i> : zumbis, a cultura de massa e as revivescências do fantástico na literatura e na série de <i>streaming</i>	51
Veronica Daniel Kobs (Centro Universitário Campos de Andrade, Brasil)	
Ritos de paso en <i>Cien Años de Soledad</i> . De la novela a la serie de Netflix [1]	67
Gerardo Gutiérrez Cham (Universidad de Guadalajara, México)	
Self-Help Literature and Transmedia Storytelling on TikTok and Reddit	85
Hannah Fasel (Universität Paderborn, Germany)	
Entre Letras e Imagens: Uma Análise da Adaptação Cinematográfica de <i>A Hora da Estrela</i> e suas Implicações na Representação de Macabéa	100
Fabíola Iszlaji de Albuquerque (Universidade Eötvös Loránd)	

Un texto híbrido: Elementos de la novela gráfica en la “edición de cuarentena” de *La luna siempre será un amor difícil* (2020) de Luis Humberto Crosthwaite

ANNE MARIE MCGEE (ARKANSAS STATE UNIVERSITY, JONESBORO, USA)

Resumen

Este artículo analiza la más reciente edición de La luna siempre será un amor difícil (2020) de Luis Humberto Crosthwaite, publicada por el proyecto editorial Edición de Cuarentena 2020, como un texto híbrido que adapta elementos de la novela gráfica al estilo collage de la edición original publicada en 1994 en la forma de un mash-up. La nueva edición (2020) incorpora ilustraciones de Flor Guga, una de las más prolíficas autoras de narrativa gráfica en México, que en 2012 adaptó el texto de Crosthwaite al formato de una novela gráfica (no publicada). De esta manera, la nueva edición es una adaptación que combina las obras de Crosthwaite y Guga. Imágenes de la novela gráfica de Guga (2012), adaptadas e incorporadas en la edición nueva (2020), superan el texto escrito y abren nuevos espacios de significación. Este artículo analiza la adaptación e incorporación de elementos visuales de comics de la novela gráfica de 2012 en la edición nueva de 2020 y cómo esta incorporación contribuye y expande el proyecto de la obra original. Esta nueva adaptación abre nuevas posibilidades de crítica en el texto, particularmente en la representación de la frontera, la migración y las figuras femeninas que habitan el espacio fronterizo.

Palabras clave: narrativa de la frontera, novela gráfica, Luis Humberto Crosthwaite, Flor Guga, *La luna siempre será un amor difícil*

Introducción

En el año 2020, en medio de la pandemia de Covid-19, el escritor mexicano Luis Humberto Crosthwaite publicó una edición nueva con el proyecto editorial Edición de Cuarentena 2020 [1] de su novela *La luna siempre será un amor difícil*, originalmente publicada en 1994. Igual que la edición original, la novela es un collage narrativo de viñetas fragmentarias que incorpora elementos de la cultura pop, telenovelas, corridos, cuentos de hadas y romances modernos para presentar la historia de un conquistador desempleado, Balboa, y su mujer indígena, Florinda, que se conocen en la ciudad de “México Tenochtitlan” (13, 19) [2] en el siglo XVI, pero que viajan al mundo moderno de la frontera y “el temible Imperio Nortense” por autobús debido a la crisis económica (9, 15). Como toda la obra de Crosthwaite, la frontera no sólo es el marco de la historia sino otro

personaje.

Sin embargo, en la nueva edición el espacio representado no es la frontera del final del siglo XX, sino la de la tercera década del siglo XXI. Además, la nueva edición incorpora ilustraciones de Flor Guga, una de las más prolíficas autoras de narrativa gráfica y *fanzines* en México, que en 2012 adaptó el texto de Crosthwaite al formato de la novela gráfica [3]. De esta manera, la nueva edición es un texto híbrido que combina las obras de Crosthwaite y Guga. Las ilustraciones nuevas representan varias escenas de la novela, a veces tomando el lugar del texto original, efectivamente convirtiendo partes de la obra en páginas de una novela gráfica, un género que últimamente ha emergido en la producción cultural latinoamericana como una poderosa fuerza para explorar la naturaleza de la subjetividad del siglo XXI.

Más que una simple continuación de la técnica de collage que se emplea en la edición original, las imágenes de Guga superan y animan el texto escrito, abriendo nuevos espacios de significación y convirtiendo la nueva edición en un texto híbrido que ocupa un espacio umbral en términos de género, cuestionando conceptos como la unidad nacional, la historia y el progreso. En este estudio, analizaré cómo la incorporación y adaptación de elementos visuales de *comics*, específicamente de la novela gráfica, en la edición nueva contribuye y expande el proyecto de la novela original.

Un mash-up discursivo: una forma de umbral

Como la mayor parte de la producción literaria de Crosthwaite, *La luna siempre será un amor difícil* tiene una estructura fragmentaria compuesta de viñetas narrativas de poca extensión divididas en cuatro partes y un epílogo que siguen la trayectoria del romance del conquistador Balboa y su mujer indígena Florinda. Cada parte de la novela, y las viñetas que las componen, lleva su propio título, muchos de los cuales vienen directamente de canciones populares y cada una de las cuatro partes empieza con un epígrafe también tomado de una fuente musical. Ambas ediciones de la obra siguen esta misma estructura y el contenido del texto escrito es casi idéntico. Anja Bandau describe cómo la novela incorpora y combina elementos de varios tipos de producción cultural, utilizando las técnicas de collage y montaje:

The text playfully weaves vignettes, fragments of documents, apocryphal journal articles, letters, recipes, illustrations, poems, lyrics of pop songs in a postmodern intertextual and intermedial reference to various genres: the epic, the novel of the Siglo de Oro, chronicles of the Conquista, Columbus' journal, letters, códices, telenovela, melodrama/romance. (Bandau 25)

De esta manera, el lector tiene que activamente juntar, interpretar y encontrar significado en un texto compuesto de varios fragmentos y voces de una plétora de tradiciones. En una presentación de la edición nueva en la librería-café El Grafógrafo en Tijuana en 2021, el autor

describe la forma de la edición nueva como un *mash-up*, es decir, una fusión de elementos dispares de fuentes diferentes en una nueva obra. Aunque el concepto *mash-up* tiene raíces en el siglo XIX, el término se popularizó durante los primeros años del siglo XXI y se usa principalmente para describir composiciones musicales que combinan y adaptan elementos de varias canciones distintas.

La incorporación de viñetas visuales de la novela gráfica de Flor Guga de 2012 en la edición de 2020 refleja esta forma de *mash-up*. A veces las imágenes aparecen antes o al lado del texto original, otras veces después, o están metidas en medio de la narrativa del texto original creando una nueva versión de la viñeta particular, es decir, un verdadero *mash-up* de las dos obras. Y en otras viñetas, la versión de la novela gráfica de Guga toma el lugar de la versión original de 1994. Mientras ambas ediciones siguen la misma estructura y estilo, la edición nueva es una versión híbrida que, por adaptar e incorporar elementos de la obra de Guga, ocupa un espacio umbral en términos de género, entre una novela fragmentada y una novela gráfica.

La fusión de varias épocas históricas en la novela también refleja este concepto de *mash-up*. En la edición de 1994, la historia de Balboa y Florinda pertenece a las épocas de la Conquista, del virreinato de la Nueva España en el siglo XVI y del estado mexicano moderno a los finales del siglo XX. Los protagonistas y su relación representan una reinterpretación o adaptación moderna de la pareja fundacional de la nación mexicana, Hernán Cortés y la Malinche, transportados a la zona fronteriza en el contexto del estado neoliberal y el inicio del Tratado de Libre Comercio (TLC). Este *mash-up* de momentos y personajes históricos desafía concepciones lineales del tiempo y de la historia y, en el caso de la primera edición, refleja una crítica y parodia del discurso de modernización mexicana promovido por el PRI y el presidente Carlos Salinas de Gortari durante los noventa. Según Paul Fallon, por el uso de una forma fragmentaria y la superposición de tiempos, el texto interrumpe la continuidad de narrativas dominantes que relacionan la historia nacional mexicana con el progreso y la modernización

(52).

Sin embargo, un cambio notable en la edición de 2020 es que Crosthwaite modifica y moderniza el contexto contemporáneo representado en la novela, cambiando la última década del siglo XX y el inicio del TLC a la tercera década del siglo XXI y el inicio del Tratado de Estados Unidos, México y Canadá (T-MEC). De esta manera, la nueva versión tiene lugar en el momento en que se publicó y no en el pasado de la original, así conectando más con el lector actual. Esta alteración temporal amplifica el proyecto de la novela por añadir otro momento histórico al *mash-up*. No es una simple actualización de la historia de Balboa y Florinda, sino una continuación o una repetición en un contexto nuevo, que al final revela que la realidad en la frontera no ha cambiado a pesar del paso de los años y el cambio político. La relación de Balboa y Florinda sigue siendo un fracaso, sólo que ahora fracasa en tres siglos diferentes de modo simultáneo. Dado el desarrollo de la novela gráfica en México a partir del nuevo milenio, no es sorprendente que se incorpore este género en la nueva edición, dado que expande la crítica planteada en la primera edición a un nuevo plano visual y a una época histórica nueva.

De muchas maneras, el epígrafe que aparece al comienzo de ambas ediciones publicadas de *La luna siempre será un amor difícil* plantea el proyecto central de la novela. Incluso antes de una dedicatoria a Regina Swain, el lector se encuentra con una traducción al español de la letra de la canción “The Dream Before” de Laurie Anderson, que salió en su álbum *Strange Angels* en 1989. Esta canción en sí es una adaptación que actualiza y deshace el cuento de hadas “Hansel y Gretel”, escrito por los hermanos Grimm en 1812. Ya adultos, Hansel y Gretel viven infelizmente en Berlín en el siglo XX. Ella es mesera y él intenta ganarse la vida como actor. Según Mark Hernández, la inclusión de este epígrafe “anuncia que la novela va a enfocarse en las relaciones de las parejas a través de una reelaboración de historias antiguas” (114).

Como la novela, esta versión de “Hansel y Gretel” cambia el contexto histórico de una pareja. Además, cuestiona y pone en duda los detalles del cuento original cuando, después

de insultar a su hermana llamándola “cabrona”, Hansel admite que él ha “desperdiciado” su vida “en nuestra estúpida leyenda” y que su verdadero amor “fue la bruja malvada”, que según la historia original fue matada por su hermana para salvarle la vida (12). De esta manera, la canción de Anderson convierte a la bruja de la historia tradicional en la amada de Hansel y transforma a Gretel de hermana salvadora en cabrona asesina. En la novela de Crosthwaite, el conquistador Balboa termina siendo el conquistado y el derrotado. Cruza la frontera en la cajuela del auto de su tío para trabajar como mesero y, después de un romance fracasado con Marián, la típica rubia norteamericana, es deportado e intenta regresar a Florinda, quien ya no lo quiere. En cambio, la mujer indígena Florinda se independiza por su vida nueva en Tijuana y vuelve a usar su nombre original, Xóchitl. Es ella, quien al principio de la novela representa el Nuevo Mundo — es decir, una tierra para ser conquistada por Balboa —, quien al final tiene éxito en el contexto fronterizo moderno. Además de esta inversión de personajes, la canción de Anderson invita al lector a cuestionar conceptos como la historia y el progreso por evocar la sección IX del ensayo “Theses on the Philosophy of History” de Walter Benjamin. Cuando Gretel le pregunta a Hansel “¿Qué es la Historia?”, su respuesta resume la concepción de Benjamin de la historia como una sola catástrofe, un sinfín de ruinas, “un montón de escombros”, y no una serie de eventos que el ángel de la historia quiere arreglar pero que no puede porque la tormenta del progreso “continúa empujando al ángel de espaldas hacia el futuro” (12). Al empezar su texto con la canción de Anderson, Crosthwaite invita al lector a cuestionar el discurso de la historia oficial y, sobre todo, a no aceptar la concepción de la historia —y por consecuencia la historia nacional mexicana— como un camino lineal y ascendente. Así anuncia que el romance que sigue no va a corresponder a los romances que confirman la autoridad de la nación. Además, el epígrafe, que es una traducción al español de una canción que adapta e reinterpreta un cuento de hadas alemán y un ensayo filosófico sobre el historicismo, hace hincapié en la importancia de la adaptación y de la forma del *mash-up* en el

proceso de creación e interpretación de la obra.

En muchos sentidos, el proyecto de la novela y su forma fragmentaria se adaptan bien al género de la novela gráfica. De hecho, la incorporación de elementos de *comics* en la novela es parte de una tendencia más extensa en la literatura gráfica. Según Benjamin Bigelow y Rüdiger Singer, los *comics* y la novela gráfica en particular se han convertido en un medio importante en la representación y la exploración del tema de la migración en el siglo XXI (2). De hecho, el *web comic* del *New York Times* *Welcome to the New World*, del periodista Jake Helpen y el artista Michael Sloan, que relata las experiencias reales de una familia de refugiados de Siria en los Estados Unidos, fue el primer *comic* que ganó el premio Pulitzer por caricatura editorial en 2017 y en 2020 fue publicado como novela gráfica. Elizabeth Nijdam explica que los *comics* que tratan el tema de migración —y la migración forzada en particular— toman una gran variedad de formas, desde los *comics* en periódicos a los *web comics* y las novelas gráficas, y que, a pesar de su forma, todos sirven para humanizar la experiencia de refugiados e inmigrantes (28).

Las técnicas narrativas, estrategias visuales y los aspectos formales de *comics* posibilitan esta representación. Por ejemplo, según Nijdam, los marcos entre las viñetas visuales o las imágenes de un *comic* en realidad sirven como fronteras conceptuales y espacios de intersección, sitios para crear significado, iguales a las fronteras físicas que existen entre naciones, y los artistas usan estos marcos y espacios característicos del medio de los *comics* para enfrentarse con cuestiones de migración, exilio y desplazamiento que son difíciles de representar con formas de literatura más tradicionales (26). Después de todo, como señala James Scorer, el objetivo de los *comics* no es establecer nuevos cánones nacionales sino desestabilizarlos (2). Es un género que ocupa los márgenes de la literatura y que intenta cuestionar las ideologías y conceptos que sirven como base de la nación y de discursos dominantes. Por eso, Scorer considera a los *comics* como una “form of threshold” o forma de umbral: “whether consisting of frames that speak across gutters, of splash pages and bleeds, or of images that are simultaneously text, and texts

that are images, comics constantly move across the limits and borders of panels and worlds” (9). De esta manera, los *comics* son arte visual y texto narrativo a la vez, están enmarcados, pero se escapan y exceden estos marcos; están definidos por fronteras, pero a la vez cruzan estas fronteras, igual que los personajes del texto de Crosthwaite. Como explica Jennifer Glaser, si la novela es un género que históricamente se utiliza para fundar la nación o para darle autoridad, los *comics* representan un espacio híbrido que ofrece una forma útil para criticar el imperialismo y para imaginar espacios fronterizos que cuestionan el mero concepto del estado-nación. De esta manera, es un género muy apropiado para ser parte de un *mash-up* con la obra narrativa de Crosthwaite.

Nuevos espacios de significación por la adaptación e incorporación de imágenes

Mientras que la edición de 2020 de *La luna siempre será un amor difícil* incorpora una multitud de ilustraciones de la novela gráfica no publicada de Guga (2012) en una versión a color, es importante notar que el texto de 1994 también incluye ilustraciones en blanco y negro del ilustrador Felipe Alcántar. Mark Hernández explica que las páginas del texto original “se encuentran enmarcadas con diseños de los manuscritos del siglo XVI” e otras imágenes más contemporáneas (113). De esta manera, la primera edición incluye imágenes que parecen estar sacadas de documentos europeos y *códices* indígenas del siglo XVI, pero en la mayoría de los casos son secundarias al texto escrito, y aparecen en sus márgenes. Por lo contrario, las imágenes de Flor Guga existen en el primer plano del texto en la versión a color. De hecho, en la nueva edición Guga no sólo crea viñetas visuales nuevas, sino también incorpora y transforma la mayoría de las ilustraciones de Alcántar de la edición de 1994, así adaptando y reinterpretándolas en su propia obra. Uno de los ejemplos más notables es la imagen que sirve como la portada del texto. Es importante notar que la tradición de la portada viene del siglo XVI cuando Felipe II estableció sus normas en la *Prágmatica* de 1558. Requerir una portada fue parte del esfuerzo de la corona de regular y

censurar la publicación de libros. Las portadas renacentistas de esta época reflejaron los estilos artísticos vigentes y se caracterizan por el uso de orlas con motivos florales o por un grabado en el centro de la página.

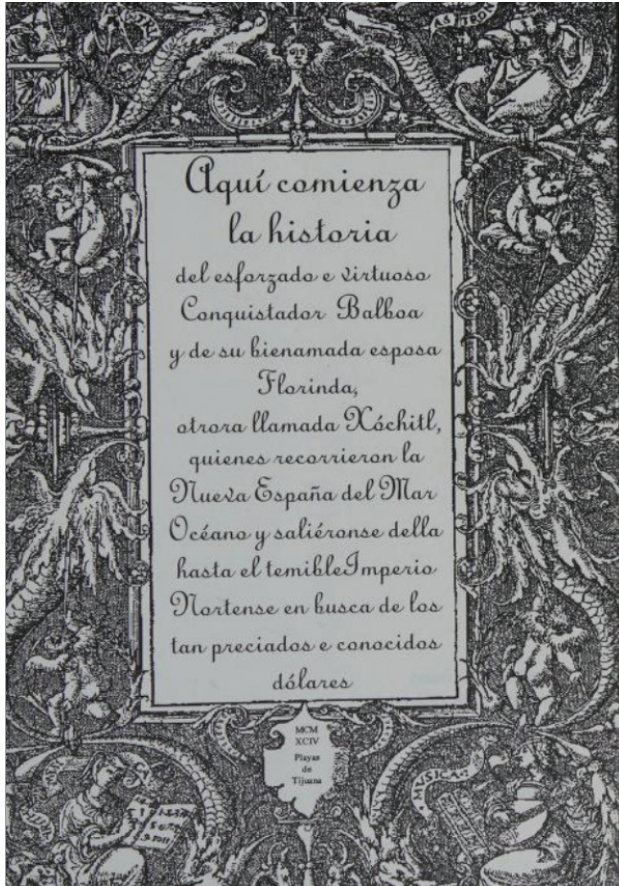


Figura 1. Portada de la edición de 2014.

Este es el tipo de portada que se emplea en la edición de 1994. En el centro de la página se introduce la historia con un texto enmarcado, en letra muy estilizada: “Aquí comienza la historia del esforzado e virtuoso Conquistador Balboa y su bienamada esposa Florinda, otrora llamada Xóchitl, quienes recorrieron la Nueva España del Mar Océano y salieron de ella hasta el temible Imperio Nortense en busca de los tan preciados e conocidos dólares” (9). Este texto está rodeado por un marco al estilo renacentista compuesto de orlas botánicas y otras imágenes típicas de un grabado de la época. En las cuatro esquinas del marco aparecen cuatro musas, de geometría, astronomía, música y aritmética, y en los cuatro lados aparecen angelitos con lanzas intentando matar dragones estilizados, así evocando la historia bíblica del arcángel

Miguel y el dragón del *libro del Apocalipsis*.



Figure 2. Portada de la edición de 2020.

En la edición de 2020, Flor Guga se apropia el estilo de esta portada y la transforma, incorporando imágenes que reflejan el contenido de la novela y haciendo hincapié en el proceso creativo. Mientras que conserva el mismo texto escrito en el centro, aquí dibujos de Balboa y Florinda aparecen en las esquinas superiores y en las inferiores el lector encuentra dibujos de la misma Flor Guga sentada en una silla de oficina dibujando y el autor “Señor C.” sentado en una nube, tocando un acordeón con sombrero y botas con espuelas al estilo de un músico norteno (15). Los angelitos aquí leen libros o tocan trompas y perros de la raza Xoloitzcuintle toman el lugar de los dragones que ahora son orlas. También escondida en el marco se encuentra la imagen de la gringa Marian. La nueva portada efectivamente subvierte la original y la reescribe. Toma una forma de portada asociada con la censura del siglo XVI y utiliza el medio del cómic para transformarla en el estilo de una parodia visual. Aunque sirve como el marco del texto escrito, las imágenes exceden el contenido de lo

escrito e ilustran *cómo* la novela se une la época colonial y la contemporánea para cuestionar narrativas dominantes. De esta manera, el marco o el límite de la portada se convierte en un nuevo espacio para crear significado.

En otras viñetas en la nueva edición, Flor Guga efectivamente traduce el estilo narrativo de Crosthwaite a la forma de la novela gráfica en imágenes nuevas e impactantes que toman el lugar de la versión de 1994. El medio de los comics es particularmente útil para representar escenas dramáticas y significantes. Este en el caso de la viñeta en la cual Balboa cruza la frontera entre Tijuana y San Diego ilegalmente que está titulada “Frases sueltas que aparecieron en la mente del conquistador cuando viajaba en la cajuela del carro de su tío Decoroso” (97–98, 111).

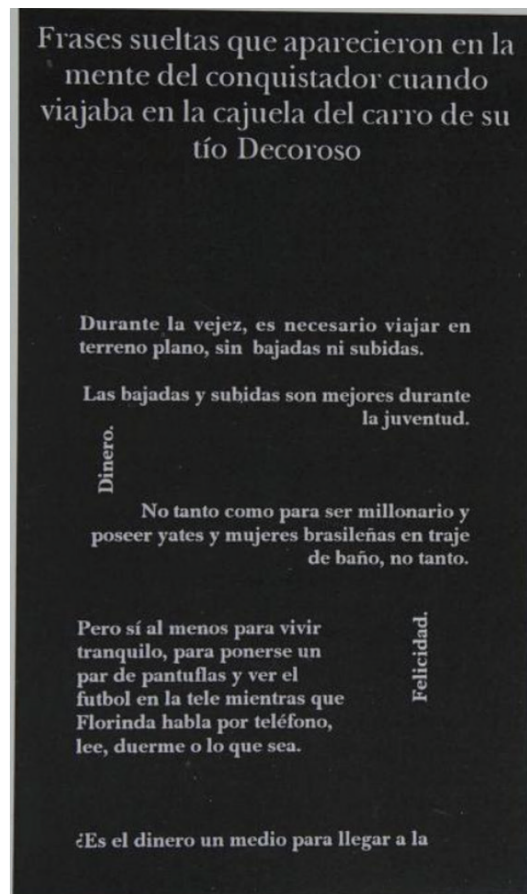
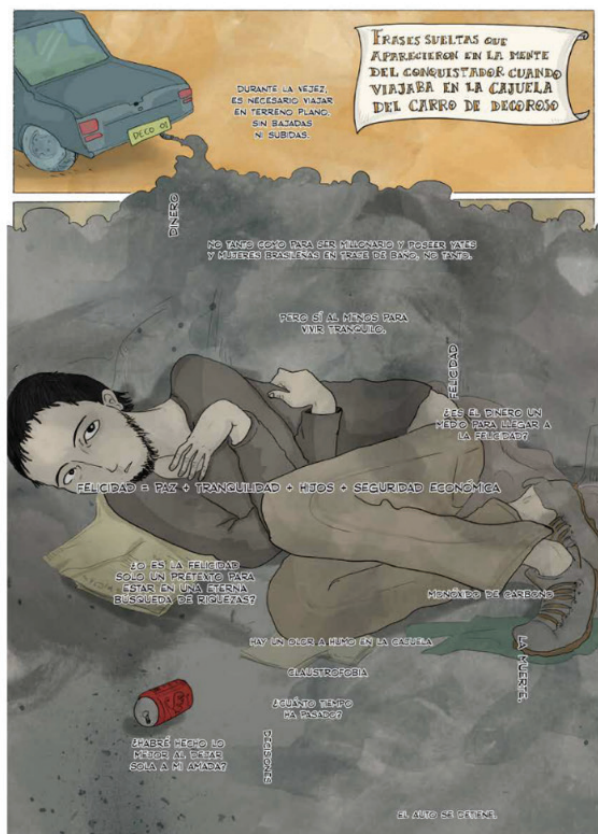
En su análisis de la edición de 1994, Esteban Loustaunau describe esta viñeta como “quizás la imagen más desequilibrante en la novela” (81). En su versión original, el lector está presentado con dos páginas de las reflexiones de Balboa, frases impresas en direcciones distintas en un fondo negro, así representando los pensamientos ansiosos que pasan por la mente del protagonista mientras que espera en la oscuridad de la cajuela. Loustaunau explica que esta presentación crea “un momento de complicidad” en lo cual el lector y el narrador cruzan la frontera juntos con el protagonista: “La idea es provocar que los tres se transporten adentro de la cajuela y que compartan juntos ese momento vacilante, silencioso y oscuro del cruce clandestino” (81).

En la edición de 2020, esta viñeta toma la forma de un *splash page*, es decir una viñeta visual que ocupa toda o casi toda la página. En los comics se usa este estilo de viñeta en la portada de un libro o para dar peso dramático o comunicar un sentido de escala que no sería posible representar en una serie de viñetas secuenciales. Este *splash page* está compuesta de dos viñetas vinculadas. En la parte superior, ocupando un cuarto de la página, aparece la viñeta titular con el título de la viñeta en un lado y la cajuela del coche de Decoroso en el otro. Luego la mayoría de la página está ocupada por una imagen detallada, de escala más grande, de Balboa preocupado y en una posición fetal.

Son los gases oscuros que salen del escape del auto que violan los marcos entre las dos viñetas, cruzando el espacio blanco entre las viñetas, es decir el *gutter* para cubrir la figura acostada de Balboa en oscuridad. Superpuestas sobre la imagen aparecen los pensamientos del protagonista, impresos en varias direcciones como en la versión original. Balboa piensa en las ventajas y desventajas de la situación en que se encuentra, el dinero que se puede ganar, la felicidad, la muerte, su claustrofobia, el humo del escape, el monóxido de carbono y llega a cuestionar su propio proyecto de conquistador: “¿O es la felicidad solo un pretexto para estar en una eterna búsqueda de riquezas?” (111).

Así, el lector observa y experimenta la crisis existencial del protagonista, del conquistador europeo que se transforma en otro inmigrante indocumentado que empieza a dudar el concepto del “sueño americano” y así el reto constante de acumulación de bienes en que se basa el capitalismo. En esta viñeta el uso de marcos y límites es notable. Primero, mientras que la mayoría del texto escrito en las imágenes de Guga aparecen en cajas o globos de texto, aquí las ideas de Balboa están superpuestas sobre su cuerpo y los gases de escape, al estilo de collage, violando los límites de su cuerpo y mostrándonos sus preocupaciones más íntimas. Además, los gases de escape violan la frontera entre las dos viñetas igual al coche que cruza la frontera física, y así nos revela el interior de la cajuela. Los gases del escape parecen formar una nube oscura que nos da un vistazo del conquistador escondido en la cajuela cerrada. Así el *splash page* captura varios niveles de representación y espacios interiores por la violación de fronteras. Vemos el interior de la cajuela, la figura ansiosa de Balboa y sus esperanzas, preocupaciones y miedos. Como explica Elizabeth Nijdam, las características formales de los comics permiten al artista representar cuestiones de migración que son difíciles de representar con sólo la palabra escrita o el uso de elementos visuales (27). Como queda claro, el uso de elementos de la novela gráfica profundiza el significado de la viñeta original. Mientras que el texto en las dos versiones es casi idéntico, los dibujos de la adaptación de Guga en combinación con el

texto introducen un nuevo plano de significado que va mucho más allá de la original.



Figuras 3 y 4: La viñeta “Frases sueltas” de la edición de 2014 y de 2020.

Nuevas imágenes y nuevas críticas

La incorporación de elementos de la narrativa gráfica también posibilita una crítica de los problemas típicos de la zona fronteriza, así revelando los límites y fisuras en el proyecto nacional. En su libro *Latin American Comics in the Twenty-First Century: Transgressing the Frame*, James Scorer aclara que el trato de los grandes conflictos sociopolíticos en los comics latinoamericanos del nuevo milenio es más sutil que en los del siglo XX (2). En lugar de enfrentarse con lo nacional o lo político de una forma directa, los comics de los últimos veinte años enfocan más en representar micro-narrativas del presente y mientras que tratan problemas nacionales o incluso transnacionales, lo hacen desde un nivel distinto, como explica Scorer: “The major sociopolitical conflicts of nation-states are still present in twenty-first-century Latin American Comics. But they are often addressed at the level of micropolitical

expressions, or they are just beyond the frame” (3). A primera vista la crítica presente en estas obras puede parecer casi “imperceptible” o incluso fuera del espacio representado, pero esto no afecta su poder subversivo (Scorer 3). En *La luna siempre será un amor difícil* se nota este tipo de comentario sociopolítico, especialmente en la representación de la frontera y cómo afecta a los personajes femeninos. Por ejemplo, en la viñeta “Las descomunales Gertrudis” Balboa y su tío visitan un local de striptease, típico del turismo sexual en Tijuana, durante su primera noche en la ciudad fronteriza. Mientras en la edición de 1994 esta viñeta no incluye ilustraciones, la nueva de 2020 empieza con dos páginas de la novela gráfica de Guga que representa Gertrudis y dos otras mujeres “descomunales,” Serafina y Natividad que son trabajadores sexuales (55-56). Las doce viñetas que aparecen en las dos páginas usan límites formales para enmarcar y así enfocar en las partes individuales de los cuerpos voluptuosos de las tres mujeres, así utilizando la perspectiva



Figura 5. Imagen de la viñeta "La descomunal Gertrudis"

de los hombres y definiéndolas por sus cuerpos. Además, sólo muestra los rostros de las mujeres con los ojos cerrados, desde detrás o de perfil. De esta manera, representa como en la frontera el cuerpo y el sexo de la mujer se convierten en otro producto vendido, traficado y consumido al nivel internacional. Las mujeres intentan comunicarse en inglés, no en español, con Balboa y su tío y Gertrudis es el único personaje no limitado por los marcos de las viñetas. Sus tacones y sus manos cruzan el espacio entre ellas, el espacio del gutter, y así es una figura transgresiva. Mientras se representa su cuerpo, y como extensión el cuerpo de la mujer mexicana, como un bien de libre comercio en la frontera, su poder tanto transgresivo como económico viene de este cuerpo. Aunque no lo representa en las ilustraciones, el tío Decoroso y Gertrudis pasan a un hotel cercano. De esta manera, la prostitución ocurre en el espacio blanco entre las viñetas, en el gutter, es decir en este espacio "just beyond the frame" de que habla Scorer (3). Otra vez el uso de límites y los espacios de intersección

entre las imágenes permiten la representación de lo no representado. El lector tiene que llenar estos espacios en blanco. Por enfocarse en la micro-narrativa de Gertrudis, la novela revela la industria de trabajadores sexuales que existe en la frontera y cómo convierte al cuerpo de la mujer mexicana en otro producto. Sin embargo, también revela cómo estas mujeres por el uso de su sexualidad cruzan límites libremente y así escapan el espacio doméstico que en este momento de la novela enmarca la vida de Florinda y la tía de Balboa. Mientras que esta crítica existe en la primera edición del libro, las imágenes de Guga la expanden y crean nuevos significados por la representación visual y el uso de marcos y espacio.

La obra también critica la explotación de las mujeres que habitan el espacio de la frontera por la industria maquiladora de exportación. Desde sus inicios en los años sesenta, la mayoría de la mano de obra en la cual depende esta industria viene de mujeres que desproporcionadamente ocupan empleos peligrosos y de bajos salarios que las dejan más vulnerables a la violencia tanto en el lugar de trabajo como en sus comunidades. La primera edición de la novela tiene lugar en los noventa en el contexto del TLC que dio camino a una tremenda expansión de la industria maquiladora por la eliminación de impuestos y otras barreras al comercio y la segunda edición del texto salió en 2020, el mismo año que el T-MEC, que expandió la eliminación de tarifas, tomó efecto. De esta manera, los personajes en ambas ediciones de la novela ocupan un ambiente y momento histórico dominado por el comercio transfronterizo y forman parte de este sistema de producción transnacional. Sin embargo, la novela no habla directamente de este fenómeno y, como en el caso de "la descomunal Gertrudis," enfoca en las historias individuales, es decir en las micro-narrativas para realizar su crítica.

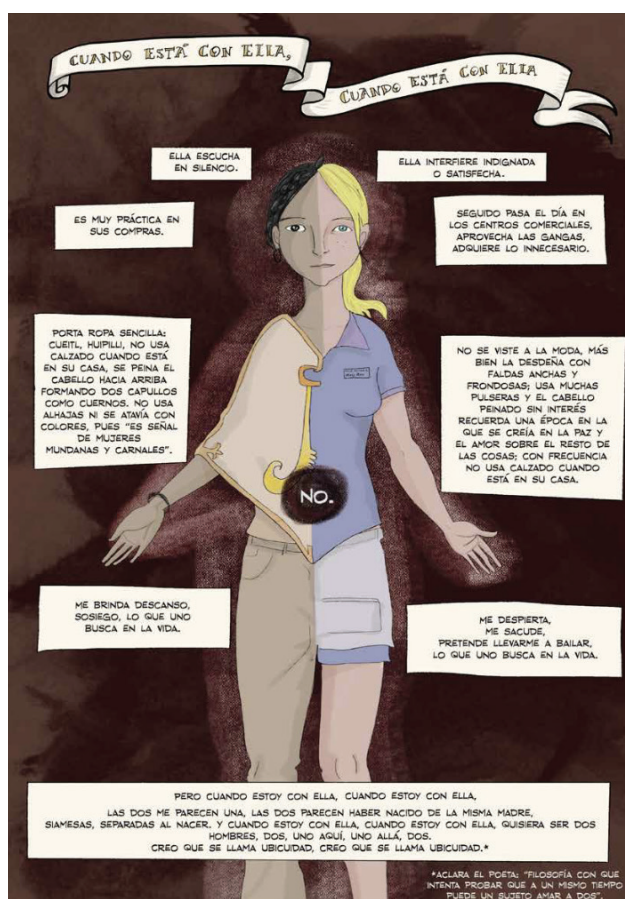
En la novela, abandonada por Balboa, Florinda busca trabajo en una maquiladora de la compañía "Stanton Pacific de México" donde conoce a sus cuatro amigas: la China, la Sufris, la Barbi, y la Capiucha (63, 75). Por la representación de las experiencias laborales de Florinda y sus amigas, la novela revela cómo la industria maquiladora afecta a la vida de sus

trabajadores. Por ejemplo, la viñeta “¿Buscar empleo?” relata el primer día de trabajo de Florinda (63-64, 75). Mientras que en la edición original esta viñeta es una narrativa de menos de dos páginas, en la edición de 2020 aparece la versión de la novela gráfica de Guga (2012) que toma la forma de una sola *página* compuesta de nueve viñetas divididas entre cuatro filas. En estas imágenes vemos cómo Florinda, representada en ropa casi sin color y rodeada por otras mujeres con rasgos indefinidos, encuentra trabajo en la maquiladora y escucha un discurso de bienvenida en inglés de la jefa de personal vestida de azul. De esta manera, se presenta Florinda como otra mujer entre una multitud, todas iguales que entran al mundo laboral de las maquiladoras sin entenderlo y sin identidades individuales. Después, todas las empleadas nuevas, incluyendo Florinda, llevan el mismo uniforme azul y ella aprende “el arte de soldar” treinta circuitos por minuto en la línea de ensambla. Y cuando se quema la mano reflexiona, “Así que esta es la ciencia. Esto lo no descubierto. Qué lejos estás de Tenochtitlan mío. Qué lejos la humedad de tus mañanas, el olor a maíz, el tráfico de tu gente” (75). Aunque no ha cruzado la frontera física, Florinda entiende que el espacio de la fábrica ya no es México y pertenece a “lo no descubierto” territorio del “temible Imperio Nortense.” Florinda, quien al principio del texto representa la indígena, y como extensión la tierra, conquistada por el español, aquí se convierte en parte de la máquina de producción industrial norteamericana.

Luego, en la viñeta “Lo que piensan las muchachas,” que combina el texto de la edición de 1994 con dos imágenes de la novela gráfica de Guga (2012) al estilo de un *mash-up*, se relata el acoso que experimenta Florinda como “la chica nueva.” Las dos viñetas al final representan sus cuatro amigas en una fila y sus reacciones a las dificultades de Florinda. Así representan una muestra de las mujeres que ocupan este espacio fronterizo. Aunque no vemos sus historias individuales, por sus reacciones el lector puede imaginarlas y llenar los espacios del texto. Otra vez, la nueva edición utiliza elementos de la novela gráfica para representar lo no representado en la obra. Y el uso de color, particularmente en los uniformes

de las mujeres, muestra cómo los individuos se convierten en empleados sin identidad propio, es decir en engranajes en la máquina de producción del comercio transfronterizo. Sin embargo, trabajar en la maquiladora y ganar su propio dinero también permite a las mujeres a independizarse y trabajar juntas crea solidaridad entre los personajes femeninos que las empodera. Por ejemplo, en una viñeta donde el título es un anuncio de un departamento disponible, las cuatro amigas de Florinda la ayudan a cambiarse de casa (153-153, 167-170). Mientras que en la edición original las amigas sólo intercambian unas quejas típicas de la mudanza, en la nueva edición se incorpora dos imágenes de la novela gráfica de Guga que muestran las mujeres cargando un refrigerador al quinto piso y descansando después en la casa nueva de Florinda. De esta manera, la incorporación de elementos de la novela gráfica en la adaptación nueva de la novela de Crosthwaite presenta una representación y una crítica compleja de la industria maquiladora y cómo afecta a las mujeres en la zona fronteriza.

Sin embargo, la novela no se limita su crítica sólo al tratamiento de las mujeres que participan directamente en la economía fronteriza. La obra también examina cómo los personajes femeninos en ambos lados de la frontera están explotados en sus relaciones íntimas, es decir por sus parejas. Otra vez la obra enfoca en micro-narrativas para montar una crítica más profunda. Aunque los hombres principales de la obra, Balboa y su tío Decoroso, habitan un espacio fronterizo situado temporalmente al final del siglo XX en la edición de 1994 y en el siglo XXI en la edición de 2020, los dos mantienen creencias y perspectivas machistas basadas en sus orígenes en el siglo XVI. A pesar de su traslado temporal y geográfico y su experiencia en los Estados Unidos, Balboa sigue viendo Florinda como una tierra conquistada, “el Nuevo Mundo para él,” y una posesión: “Piensa Balboa: ‘Si las mujeres fueron cosas que se compran, uno sabría guardarlas y tendría la seguridad de siempre encontrarlas en su lugar’” (123, 138). De esta manera, la obra critica el tratamiento machista de la mujer en el mundo moderno mexicano y muestra como no ha cambiado mucho a pesar del paso de tiempo y de los



Cuando está con ella, cuando está con ella

ella escucha en silencio	ella interfiere indignada o satisfecha
posee una seriedad vigorosa, inquietante	siempre sonrre, tiene palabras llenas de ingenio
habla de la vida, del cosmos, piensa en el devenir por las cosas, se preocupa por la tala desmesurada de los árboles	vive el aquí y el ahora, busca la felicidad en el mundo, ha leído Yo estoy bien, tú estás bien
es muy práctica en sus compras	seguido pasa todo el día en los centros comerciales, aprovecha las gangas, adquiere lo innecesario
es bilingüe	es bilingüe
porta ropa sencilla: cueitl, huipilli y huaraches, con frecuencia no usa calzado cuando está en su casa; se	no se viste a la moda, más bien la desdeña con faldas anchas y frondosas; usa muchas pulseras y el cabe-

124

Figuras 6 y 7. La viñeta "Cuando está con ella, cuando está con ella" de la edición de 2014 y 2020.

avances del feminismo. La incorporación de elementos de la novela gráfica de Guga en la edición de cuarentena de la obra abre nuevos espacios de significación y profundiza esta crítica del machismo. Por ejemplo, en la viñeta titulada "Cuando está con ella, cuando está con ella" vemos cómo Balboa concibe a Florinda y a su novia gringa, Marián como una sola mujer, y no individuos distintos, definida por su cuerpo y el papel que toma en su vida (124-125, 139). En la edición de 1994, esta viñeta de dos páginas está compuesta de dos columnas, es decir dos listas en las cuales Balboa compara a las dos mujeres, así descomponiéndolas y reduciéndolas a una colección de cualidades y funciones, sólo para concluir que "las dos me parecen una" porque ambas juegan el papel de "la mujer" en su vida (124-125). En la edición de 2020, las listas de la primera edición están reemplazadas por un *splash page* de la novela gráfica de Guga de 2012 que muestra la imagen de una sola mujer bisecada, en un trasfondo oscuro al estilo de una radiografía, que representa visualmente la combinación corporal de las dos mujeres en

una desde la perspectiva de Balboa. Mientras que el lado izquierdo de la figura es Florinda con su cabello oscuro recogido, llevando un huipil y pantalones, el lado derecho es la rubia Marián de ojos azules en su uniforme corto de mesera. La imagen está rodeada por cajas de texto con las reflexiones de Balboa de sus dos listas de la versión original de la viñeta. Aunque estas cajas de texto no reproducen todo el texto de la original de 1994, una diferencia notable aparece en la forma de una mancha oscura en el centro umbilical de la figura de Florinda/Marián donde aparece una sola palabra, "NO." (139). Esta palabra, con un punto al final como si fuera una frase entera, está ubicada en el centro de la imagen, y es el único texto no enmarcado por los límites de una caja de texto. No es parte de las reflexiones de Balboa. De hecho, esta palabra de desafío aparece declarar que la concepción visual de Balboa de las dos mujeres hechas una y su intento de probar que ama a las dos está completamente equivocada. Además, la falta de una línea o un límite entre los dos lados de la figura de Florinda/Marián es significativo. Según

Nijdam, la ausencia o la borradura de fronteras y límites en comics puede reflejar la inseguridad de la existencia del sujeto, especialmente de refugiados que ocupan espacios definidos por fronteras, o incluso representa su realidad de ocupar espacios diferentes al mismo tiempo (31). Aquí la falta de un límite representa visualmente cómo Balboa piensa en ambas mujeres como territorios/cuerpos, México y los Estados Unidos, que él quiere conquistar. Y la palabra “NO.” que aparece en el medio de la figura muestra la imposibilidad de este proyecto. Otra vez la adaptación del texto original a una viñeta de una novela gráfica permite la representación de una crítica más profunda y compleja por la incorporación de elementos visuales.

Al final, la novela va mucho más allá que una simple crítica de los problemas relacionados con la zona fronteriza cómo la migración o la explotación de las mujeres en los bares de *striptease* o en la industria maquiladora y llega a cuestionar e incluso deshacer conceptos como la historia y el progreso en los cuales se basa el proyecto nacional mexicano. Es preciso recordar que la relación de Balboa y Florinda representa una (re)escritura moderna de la relación de Hernán Cortés y la Malinche, la pareja fundacional de la nación mexicana. De esta manera, el fracaso eventual de la relación al final de la obra es de particular importancia. En la viñeta titulada, “Palabras que pudieron haberse dicho pero como la vida se va en silencios, miradas y gestos, nada de esto se dijeron,” [4] tiene lugar la última conversación significativa entre Balboa y Florinda en la cual él intenta sin éxito reconciliarse con ella después de haberla abandonada (157-159, 175-179). Mientras en este diálogo Florinda se enfoca en el pasado problemático de la relación, Balboa lo considera sólo cómo una parte natural de ella: “Vicisitudes, Efe, cotidianidad mercadotecnia. Es el camino de la Historia es el Progreso es el Destino Manifiesto que todos cargamos en el páncreas” (157, 176). Para Balboa, la historia de su pareja es igual a la historia oficial de México, es decir que sigue una trayectoria ascendente a pesar de pasar por momentos difíciles y violentos. Según Perla Ábrego, en la obra el personaje de Balboa representa el “discurso de poder” y el “pensamiento hegemónico” y se traslada al

espacio de la frontera sólo porque le proporciona un territorio nuevo para conquistar (4). Florinda es la encarnación de este nuevo mundo. Sin embargo, al final Florinda no se deja conquistar por Balboa. Ella vuelve a usar su nombre Xóchitl y ve su historia con el conquistador, es decir el “Destino Manifiesto” de que habla Balboa, y cómo extensión la historia de México, como un ciclo de eventos violentos y traumáticos que sigue repitiéndose: “¿La matanza en Cholula, en Tlatelolco, en Chiapas; la muerte de Moctezuma y Cuauhtémoczin; el lento exterminio de los pueblos indígenas quinientos años a la fecha?” (157-158, 176). Esta conversación conecta la historia de la pareja a la historia de México y recuerda al lector de la canción de Laurie Anderson “The Dream Before” que evocando a el ángel de la historia de Walter Benjamín critica la historia y el progreso. Según Mark A. Hernández, el diálogo de esta viñeta muestra que el peso del pasado, específicamente las experiencias de los indígenas durante la colonia y las atrocidades violentas del gobierno mexicano en los siglos después, imposibilita la reconciliación de la pareja porque Florinda no puede aceptar el discurso hegemónico de la historia oficial que Balboa sostiene (117). Al final de la escena, ella cierra la puerta de su departamento y deja a Balboa sólo en el pasillo. El conquistador se convierte en el conquistado. Esto representa una inversión de la historia de Hernán Cortés y la Malinche. [5]

En ambas ediciones de la novela, esta viñeta presenta una crítica explícita de la historia oficial de la nación mexicana. Sin embargo, la incorporación de elementos de la novela gráfica de Guga (2012) en la edición de 2020 presenta al lector con espacios de significación que no existen en la edición de 1994. En su versión original, esta viñeta le presenta al lector con un diálogo de dos páginas y media, casi sin narración. De hecho, no se sabe dónde ni cómo ocurre la conversación hasta el final cuando se relata que Florinda se retira, “cerrándole la puerta, dando unos pasos y encendiendo la televisión” (159). En la edición de 2020, el texto de este diálogo está dividida en dos partes, es decir dos páginas de texto intercaladas entre tres páginas enteras de paneles de dibujos incorporadas de la novela gráfica de Guga

(2012). De hecho, la primera página de la nueva adaptación de la viñeta está compuesta de tres imágenes o tres paneles sin diálogo en las cuales vemos a Florinda, ya vestida en ropa moderna con su cabello largo suelto, abriendo la puerta de su departamento. De estas imágenes se nota que Florinda ya es otra, ya no es la indígena del siglo XVI con su cabello recogido llevando su huipil que se enamoró de Balboa. Por la falta de cajas de texto, el lector tiene que fijarse en los detalles de las imágenes y llenar los blancos, imaginando los pensamientos de los dos que se miran, con las caras vacías de expresión. Otra vez el uso de límites en los dibujos de Guga es notable y significativo. Aquí el marco de la puerta sirve como un límite físico como la frontera, así representando visualmente todo lo que ahora separa a la pareja. Florinda abre la puerta, pero mantiene la mano en el borde, lista para cerrarla. Esta página sirve como introducción a la mitad del diálogo de la versión original que aparece en la segunda página. La separación física de Florinda y Balboa por el marco de la puerta refleja cómo los dos ya no conciben tanto su relación como la historia mexicana de la misma manera. Este enfoque en la frontera y la división es incluso más explícito en la tercera página cuando, por la incorporación de los dibujos de Guga, la pareja de repente está transportada a la playa de Tijuana con las icónicas vallas metálicas del muro fronterizo que pasa por la playa y se extiende en el Océano Pacífico a un lado de la pareja. Aunque este cambio de ubicación no ocurre en la edición original, sirve para recordar al lector que la frontera en sí es un sitio significativo de separación, ruptura y división social. Además, su inclusión entre las imágenes, así intercalada en el medio de la conversación de la pareja, sitúa la frontera y todos los problemas asociados con la zona como otro sitio de catástrofe que podemos añadir a la lista de Florinda: “La matanza en Cholula, en Tlatelolco, en Chiapas” (176).



Figura 8. Imagen de “Palabras que pudieron haber dicho” de la edición 2020.

De esta manera, la incorporación de imágenes en esta viñeta no sólo refuerza el mensaje de la original sino crea nuevos espacios de significación que invitan al lector a llenar los blancos en un diálogo que falta narración y explicación. En los últimos años el muro en la playa de Tijuana ha sido un sitio de protesta y activismo. Entre 2019 y 2021, *The Playas de Tijuana Mural Project*, instaló un mural interactivo con los retratos de quince migrantes jóvenes que vinieron a los Estados Unidos sin documentos con sus padres [6]. Dado la crisis y los cambios políticos recientes no es sorprendente que al partir de febrero de 2025 secciones del muro en la playa en Tijuana están siendo reemplazadas. De esta manera, la incorporación de los dibujos de Guga no sólo profundiza la crítica presentada en esta viñeta particular, pero conecta la obra a la crisis fronteriza actual.

Conclusiones

Como se queda claro, la edición de cuarentena de *La luna siempre será un amor difícil* (2020) es un texto híbrido que efectivamente adapta y

combina elementos visuales de la novela gráfica no publicada de Flor Guga (2012) con el texto original de Luis Humberto Crosthwaite publicado en 1994. La forma y estructura de la edición de 2020 representa un *mash-up* narrativo que fusiona elementos visuales y textuales de las ediciones anteriores en una obra nueva que ocupa un espacio umbral en términos de género. No es ni una novela fragmentada ni una narrativa gráfica, existe en un umbral, es decir en un espacio intermedio que recuerda al lector del espacio ocupado por el ángel de la historia de Walter Benjamín que mientras contempla los montones de ruinas del pasado, queriendo arreglarlos, está atrapado por el huracán del progreso que lo empuja de espaldas hacia el futuro. De esta manera, la forma refleja el proyecto de la obra de cuestionar discursos hegemónicos y así conceptos como la historia y el progreso que sirven como base del proyecto nacional mexicano. Además, la edición nueva utiliza elementos de la narrativa gráfica para articular y profundizar críticas sociales sobre los problemas de la zona fronteriza como la migración ilegal, el turismo sexual en la frontera y la explotación de mujeres por la industria maquiladora. Las imágenes de Flor Guga superan los límites del texto escrito, abriendo nuevos espacios de significación que expanden el proyecto de la novela original. Esto abre nuevas posibilidades de crítica en la representación de la frontera, de la migración y de las figuras femeninas que habitan el espacio fronterizo. De esta manera, las técnicas narrativas, estrategias visuales y los aspectos formales de comics y la narrativa gráfica posibilitan esta representación de lo no representado en la obra de Crosthwaite. Dado la actual crisis fronteriza y la problemática relación económica y política entre Estados Unidos y México provocado por el reciente cambio político y la presidencia de Donald Trump en particular, el género de la novela gráfica y la adaptación e incorporación de elementos de comics y de la literatura gráfica en formas literarias más tradicionales ofrece muchas posibilidades de representación y de crítica. Al final, la narrativa gráfica es un medio que se ha convertido en una poderosa forma de producción cultural en el siglo XXI.

Notas

[1] En el año 2020, después de su separación anterior de Editores Tusquets, Crosthwaite creó el editorial “Edición de Cuarentena 2020” como homenaje a su amigo y colega, el maestro y director de teatro Herbert Axel González. El autor publicó nuevas ediciones de sus títulos y le ofreció las ediciones digitales al público de forma gratuita en Facebook y por venta en imprenta en Amazon. Bajo el nombre modificado, “Ediciones de Cuarentena 20-20,” el proyecto editorial sin fines de lucro ofrece servicios editoriales de forma gratis a sus colaboradores y les entrega la forma digital de su obra.

[2] En casos cuando la discusión no especifique una edición particular, o cuando hace referencia a ambas ediciones (la de 1994 y 2020) la citación incluirá los números de las páginas citadas en ambas, con la(s) página(s) de la edición de 1994 primero y la(s) de 2020 después.

[3] Flor Guga imprimió unas copias de la novela gráfica por cuenta propia en 2012, pero es una obra aun no publicada por falta de editorial. Aunque es un mercado en desarrollo, publicar novelas gráficas en México es difícil como la narrativa gráfica aun no forma parte del mercado convencional.

[4] Incluso el título de esta viñeta pone en duda si la escena y el diálogo presentado ocurre en la realidad del discurso, así deshaciendo el mismo proyecto que propone la novela.

[5] Mientras ambas relaciones, la de Balboa/Florinda y Hernán Cortés/Malinche, terminan en la separación de la pareja, aquí Florinda rechaza a Balboa a diferencia de la Malinche que fue abandonada por Cortés.

[6] Para más información véase la página del web de *The Playas de Tijuana Mural Project*, <https://lizbethdelacruzsanatana.com/mural-project>.

Obras citadas

- Ábrego, Perla. “Los movimientos migratorios y la simbología del territorio en *La luna siempre será un amor difícil* de L. H. Crosthwaite.” *Vanderbilt e-Journal of Luso-Hispanic Studies*, vol. 8, pp. 2–10. Web.
- Anderson, Laurie. “The Dream Before.” *Strange Angels*, Warner Records, 1989. Web.
- Bandau, Anja. “Borderlands Revisited: *La frontera norte* in Contemporary Mexican Fiction.” *México Interdisciplinario / Interdisciplinary Mexico*, no. 17, 2020, pp. 19–35. Web.
- Benjamin, Walter. “Theses on the Philosophy of History.” *Illuminations: Essays and Reflections*, Schocken Books, 1968, pp. 253–264. Print.
- Bigelow, Benjamin, y Rüdiger Singer. “Introduction: Migration in the Twenty-First-Century Documentary Comics.” *Inks: The Journal of the Comics Studies Society*, vol. 5, no. 1, Spring 2021, pp. 1–17. Web.
- Crosthwaite, Luis Humberto. *La luna siempre será un amor difícil*. ECO, 1994. Print.

—. *La luna siempre será un amor difícil*. Ilustrado por Flor Guga, Edición de Cuarentena 2020, 2020. Print.

Crosthwaite, Luis Humberto, y Karla Rojas. "Conversación con Karla Rojas y Luis Humberto Crosthwaite." Presentación de libro, El Grafógrafo: libros & café, Tijuana, 30 Nov. 2021. *Facebook*. Web.

Fallon, Paul. "La luna siempre será un amor difícil: Bordering on Consuming (And) Nationalizing Narratives." *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, vol. 8, 2004, pp. 41–58. Web.

Glaser, Jennifer. "Picturing the Transnational in *Palomar*: Gilbert Hernandez and the Comics of the Borderlands." *ImageText*, vol. 7, no. 1. Web.

Guga, Flor, y Luis Humberto Crosthwaite. *La luna siempre será un amor difícil*. 2012. [novela gráfica no publicada]. Manuscrito.

Helpern, Jake, y Michael Sloan. *Welcome to the New World*. Metropolitan Books, 2020. Print.

Hernández, Mark A. "Las (im)posibilidades del amor en la frontera norte: *La luna siempre será un amor difícil* de Luis Humberto Crosthwaite." *Confluencia*, vol. 20, no. 2, 2005, pp. 112–121. Web.

Loustaunau, Esteban. "De autor a compilador cómplice: Luis Humberto Crosthwaite, el mar y la supervivencia." *Revista de literatura mexicana contemporánea*, no. 41, 2009, pp. 75–83. Web.

Nijdam, Elizabeth. "Borders." *Transnational Modern Languages: A Handbook*, editado por Jennifer Burns y Derek Duncan, Liverpool UP, 2022, pp. 25–32. Web.

Scorer, James. *Latin American Comics in the Twenty-First Century: Transgressing the Frame*. University of Texas P, 2024. Print.

Biografía de la autora

Anne Marie McGee es profesora asociada de español en la Universidad Estatal de Arkansas, campus Jonesboro (EE. UU.).

Del norte al sur: la mirada propia es ajena. El caso de *Saturday night fever* (1977) de John Badham y *Tony Manero* (2008) de Pablo Larraín.

MAURICIO DÍAZ CALDERÓN (UNIVERSIDAD DE GUADALAJARA, MÉXICO)

ALICIA VARGAS AMÉSQUITA (UNIVERSIDAD DE GUADALAJARA, MÉXICO)

Resumen

*Por medio de un análisis detallado de lo que Barthes identifica como el íncipit textual, son abordados los filmes *Saturday Night Fever* (1977) de John Badham y *Tony Manero* (2008) de Pablo Larraín desde una perspectiva intertextual y de contra-apropiación, para localizar los puntos de contacto y ruptura entre estas. El acercamiento pretende explorar los mecanismos cinematográficos que intervienen en lo que proponemos como un viaje cultural del personaje de Tony Manero desde su contexto neoyorquino hasta su asimilación en el convulso Santiago de Chile de los años 70, pero imaginado en el siglo XXI. De esta manera, estos dos contextos sociales e históricos, aparentemente ajenos, son puestos en interlocución a través de una compleja intermediación donde la mirada puesta sobre “el otro”, que aparece deseable y digno de ser imitado, repetido, es, en última instancia, la denuncia y el reconocimiento de la propia realidad pauperizada y pauperizante.*

Palabras clave: perspectiva intertextual, contra-apropiación, mecanismos cinematográficos, *Saturday Night Fever* (1977), *Tony Manero* (2008)

El presente trabajo se basa en la concepción general que plantea Julia Kristeva sobre la intertextualidad: “todo texto se construye como un mosaico de citas, todo texto es la absorción y transformación de otro texto” (Kristeva 85, trad. nuestra). Definimos la intertextualidad a partir de los estudios literarios, para reformularlos y aplicarlos a los estudios cinematográficos, tratando de respetar las particularidades y exigencias con las que se desarrolla el fenómeno semiótico de las imágenes en movimiento. En este sentido, convenimos con Cristóbal González en que

la intertextualidad se ocupa de identificar la presencia de discursos ajenos en un texto dado (...) de estudiar las transformaciones entre texto e intertexto y la forma en que se asimilan los enunciados preexistentes, determinar las implicaciones de la irrupción de otros textos en el proceso generador de una obra, examinar el texto en relación con la serie de convenciones lingüísticas y

literarias en las que se basan su escritura y su lectura, y por fin, destacar la pluralidad del texto y la multiplicidad de sistemas y estructuras en él contenidas. (120)

Es decir, que el análisis intertextual debe ir más allá de la sola localización de fuentes. Por el contrario, busca identificar “la presencia de discursos ajenos, las transformaciones que sufren, las formas de asimilación y negación de autores, la presencia implícita de otros textos, las relaciones entre formas lingüísticas y literarias y los diversos sistemas y estructuras que contiene” (Higuera Aguirre et al. 192).

Por eso, nuestro trabajo reflexiona sobre los nexos y diferenciaciones entre los filmes *Saturday Night Fever* (1977) de John Badham y *Tony Manero* (2008) de Pablo Larraín. El programa narrativo de *Saturday Night Fever* se centra en la figura del joven y atractivo Tony Manero (John Travolta), quien atraviesa una serie de dificultades personales, económicas y sociales en el pauperizado barrio de Brooklyn de

los años 70. Por su parte, la película del chileno Pablo Larraín narra la historia de un maduro Raúl Peralta (Alfredo Castro), en el convulso Santiago de Chile de 1978. Larraín pone en abismo la película de Badham para mostrar a un Raúl Peralta obsesionado con la figura del Tony Manero de *Saturday Night Fever*: dedica largas horas a imitar sus pasos de baile, su vestuario, su porte y actitudes; y, en su búsqueda por alcanzar notoriedad imitando a su joven ídolo, reconoceremos las circunstancias difíciles en las que su vida se desarrolla.

El análisis detallado que proponemos toma como punto central el inicio de ambas películas, el incipit, como lo llama Roland Barthes:

no es posible comenzar el análisis de un texto (...) sin adoptar una primera visión semántica (de contenido), sea temática, sea simbólica, sea ideológica. El trabajo que entonces queda por hacer (inmenso) consiste en seguir los primeros códigos, señalar sus términos, esbozar las secuencias, pero igualmente proponer otros códigos, que vienen a perfilarse en la perspectiva de los primeros. En resumen, si nos concedemos el derecho a partir de una determinada condensación del sentido (como hemos hecho aquí), se debe a que el movimiento del análisis, en su hilado infinito, reside precisamente en hacer estallar el texto, el primer nubarrón de los sentidos, la primera imagen de los contenidos. (Barthes 70)

Desde esta perspectiva teórico-metodológica, proponemos que es en este espacio particular desde donde se presentan los primeros puntos de contacto y divergencia entre un filme y el otro, acercando y alejando los contextos históricos, sociales, económicos y culturales que los definen. Entonces, comenzamos con el análisis de la película de John Badham para, enseguida, desmenuzar el inicio del filme de Larraín, sumando algunos resultados encontrados en *Saturday Night Fever* y confrontándolos con la segunda película. Asimismo, retomamos momentos particularmente significativos de los programas narrativos de ambas películas, poniendo especial énfasis en la descripción e interpretación fina de los diferentes niveles

del texto fílmico y sus potenciales relaciones intertextuales: los planos, los movimientos de cámara, el montaje, la música, la construcción de los personajes y de la historia, los elementos simbólicos, etc., con el fin de hacer una reflexión crítica que parta de lo textual a lo contextual. Se trata de observar cómo se ponen en diálogo dos momentos históricos, cómo se recontextualizan y se resemantizan problemáticas sociales particulares —en este caso, las dinámicas de violencia social y política— y cómo el texto más contemporáneo, el de Larraín, usa de pretexto al primero para ofrecer una crítica política, social y cultural (Bhabha 2002) en dos sentidos: primero, evidencia la imposibilidad del mimetismo cultural del colonizado con su colonizador; y, segundo, denuncia las dinámicas de violencia social y política subyacentes en contextos pauperizados.

Los dos primeros planos de *Saturday Night Fever* dan cuenta del ámbito neoyorkino: ciudad de edificios, puentes e infraestructura lanzada a la modernidad, símbolo definitivo de lo urbano contemporáneo. Predomina una óptica aérea que se muestra desde el segundo encuadre. Esta mirada es el privilegio del que mira desde afuera, desde la distancia lejana. Su beneficio es el de admirar la magnificencia del espacio hecho significado cultural y aprovechar el movimiento sin restricciones. Tras su recorrido, la cámara vuela para encontrar una especificidad predeterminada. Se trata de la zona vivencial del joven Tony Manero: Brooklyn.

En el nivel de lo auditivo, la banda sonora contrasta marcando una inconsistencia ante la vista admirable de las Torres Gemelas o del Puente de Brooklyn: el sonido creciente y estruendoso anticipa el paso del metro. En el siguiente corte, el transporte pasa por la pantalla vertiginoso, indiferente, rompiendo con las bondades contemplativas del plano aéreo previo. Una interferencia sonora más rompe con la imagen y el ruido estridente: son los primeros acordes de la canción interpretada por los Bee Gees, *Staying Alive* (1977).

La siguiente secuencia del filme de Badham inicia con un plano mostrando un escaparate de zapatos de moda. Para dimensionar la potencialidad simbólica que ofrecen los aparadores como forma de lo urbano y de los vínculos que se despliegan al localizar

personajes delante de ellos, baste recordar dos ejemplos icónicos. El primero lo encontramos en el inicio de la película *Breakfast at Tiffany's* (1961) de Blake Edwards. El personaje de Holly Golightly (Audrey Hepburn), después de una noche de diversión, y en las primeras horas de la mañana, llega delante de la vitrina de la famosa casa neoyorkina de relojería y joyas de lujo, Tiffany & Co. Es una especie de ritual para ella. La música es melancólica y se asocia con las limitaciones que Holly padece. Sabemos que ella sueña con ese mundo de lujo que le es negado por su origen. Antes de iniciar la contemplación de la lujosa mercancía, la cámara, posicionada delante de la joyería, realiza un contrapicado que permite alinear la figura mitológica de Atlas cargando un reloj, símbolo de la compañía: Holly no está del todo sola, ambos, personaje y estatua, aparecen en la pantalla, correspondiéndose, para participar en la ceremonia de la exaltación de los deseos de consumo. El encuadre da cuenta de la posición inferior, subalterna, de la protagonista. Cuando, por fin, se acerca al escaparate, el reflejo de su cuerpo en la vidriera completa la ensoñación que la atrae: ella, fantasmalmente, está en el interior; pertenece al mundo que se encuentra sellado contra el exterior. Entonces, la realidad propia y ajena se trastocan y el orden social se revierte, aunque solo en la fantasía de los reflejos y en el poder de seducción de los objetos.

El siguiente ejemplo es aún más radical. Se trata de la escena que se desarrolla en el minuto 45:38 del filme *Los olvidados* (1950) de Luis Buñuel. En ella, el adolescente Pedro (Alfonso Mejía) deja el ambiente de miseria en el que vive para deambular por la ciudad llena de luces y automóviles. Su mirada es atraída por un escaparate donde se representa, al parecer, una escena navideña. La cámara no se posiciona desde el exterior, como regularmente se hace: el plano se presenta desde el interior de la vitrina. El resultado es que el objeto de atracción, la vitrina, mira a quien le mira, asimilándose a la mirada propia de los espectadores. De esta manera, la importancia no radica en lo que la vidriera despliega, sus mercancías, sino en el exterior que atrae. Así, la cámara fija es testigo de una situación sorprendente y poco común

para el cine mexicano de la época. Pedro contempla los objetos de la vitrina y un hombre se le acerca. La cámara realiza un acercamiento a los dos personajes, dejando de lado los objetos expuestos. Es la transparencia del vidrio lo que permite la aparente disolución de la frontera entre el adentro y el afuera. Entonces, la realidad externa es captada desde la atracción que ejerce la exposición de los objetos, en una especie de escena teatral: un hombre intenta seducir al niño. No obstante, el espectador es incapaz de escuchar el diálogo por la presencia traslúcida de la vitrina y por esta especie de discreción o censura del cine de la época; lo único audible es una música vivaz. Este contraste entre la música casi festiva y los diálogos acallados de los personajes, de alguna manera, nos remite a una especie de actualización del cine mudo. Si las palabras están ausentes, los deseos, por el contrario, están expuestos frente al escaparate. Solo que ahora no son las mercancías las que atraen: es el personaje del niño pobre el que se convierte en el objeto del deseo.

En los escaparates citados, el deseo se simboliza a través de la contemplación de los objetos que, a la vez, propician un acceso ilusorio, fugaz, al mundo al que los personajes anhelan pertenecer: las vitrinas, vistas de esta manera, son el síntoma de un sistema plagado de promesas sociales, materiales o simbólicas, las cuales apaciguan las angustias de los sujetos deseantes. Resultan una especie de mandato incontestable, el cual asegura al sujeto como cautivo en una dinámica de frustración y exaltación.

En el caso específico de *Saturday Night Fever*, lo traslúcido de la vitrina da cuenta de la mercancía: muy cercana y, simultáneamente, guardada en el interior. Sin embargo, el mecanismo de la exposición, en el filme, no es tan evidente. Si bien se trata de la dialéctica de incitación de los deseos y la negación que implica lo que no se encuentra al alcance de la mano, la aparición, en la parte posterior de la vitrina, de un personaje sin rostro, se convierte en el signo desequilibrante. Alguien desconocido parece comparar sus propios zapatos con los que ahí se exponen, redimensionando el binomio adentro y afuera de la dinámica del consumo. Lo interno y externo parecen coexistir sin mayores rupturas.

La mercancía de moda ya circula en la calle, el acto no hace sino corroborar la actualidad y pertenencia del que calza el objeto seductor. Y, al mismo tiempo, pareciera convertirse en una ceremonia diseñada para solicitar y agradecer los beneficios del acto adormecedor del consumo.

El siguiente corte presenta las piernas del actor al desplazarse, la canción evoluciona y se muestra en pantalla el título escrito en color rojo, asemejando un letrero de luz parpadeante. La palabra “Fever”, literalmente, aparece y desaparece al ritmo de la música. La cámara subjetiva remonta el cuerpo caminante hasta llegar a su rostro. Es el personaje de Tony Manero y su enorme capacidad motriz, de adaptación y vida ante su entorno.

Joven habitante de Brooklyn, su identidad se muestra por su caminar, la música que acompaña su recorrido por el vecindario, sus zapatos y ropa a la moda, el peinado tan cuidado y su mirada intensa. En el primer plano al rostro del protagonista, él no mira a la cámara, su atención está puesta hacia su derecha. La imagen está diseñada para que el espectador lo admire, disuelva paulatinamente su propia realidad y mire el mundo como Tony Manero lo hace. Al mismo tiempo, este pasaje puede establecer paralelismos con la imagen anterior de la vitrina: el objeto es ahora el propio personaje, interpretado por John Travolta.

Esta secuencia no solo nos narra una historia, en ella es posible inferir una definición del hacer cinematográfico. El cine aparece aquí modelando los deseos, convirtiendo al público en voyeur anhelante: no se trata de una mirada propia la que se ejerce tan solo, es la mirada del objeto-cine que regresa la mirada al espectador, interpellándolo, haciéndole saber que es él el observado. Roland Barthes afirma que el cine:

El cine es un arte que corta la mirada en dos: uno de nosotros mira a otro, no hace más que eso: tiene el derecho y el deber de mirar; el otro no mira nunca; lo mira todo, salvo a nosotros. Una sola mirada llegada de la pantalla y posada sobre mí echaría a perder toda la película. Pero esto no es más que lo evidente. Es posible que, a otro nivel invisible (...) la pantalla

no cese de mirarme. (310)

La estilización de la ropa, el cuidado personal, la juventud y la inmensa energía que Manero irradia tiene, necesariamente, un efecto: eclipsa su entorno. Esta estilización del protagonista, como dice José Ramón Fabelo Corzo en su revisión al trabajo de Guy Debord, funge como una “permanente invasión del mundo simbólico de la gente”: “Se le vende (...) una imagen idealizada de su propia realidad o se le acostumbra a ver los más profundos dramas humanos como un simple juego estético, manipulado, cual si fuera espectáculo artístico” (Fabelo 260).

Mientras Tony Manero, indiferente, se pasea por el problemático y marginado espacio social de esta zona de NY, simultáneamente, su mirada busca otras miradas. La búsqueda de reconocimiento, en un ambiente pauperizado, establece, precisamente, la contradicción de obviar el entorno para desplazar su atención en los otros que le regresen la mirada. Tony Manero se presenta en los términos del *flâneur*, cuyos “sentidos están involucrados en acto de ir a la deriva por las calles, pero la visión y más concretamente el acto de mirar, es un punto nodal en (su) quehacer”, como apunta Katherin Pavon-Cuellar retomando las reflexiones de Walter Benjamín al respecto. Y continúa:

Desde una perspectiva psicoanalítica se pone en juego la pulsión escópica y el modo en el que el sujeto queda atrapado en ella. Para el psicoanálisis, la cuestión de la mirada no solo se refiere a un simple proceso de codificación de los estímulos visuales, se trata de un acto vinculado al placer, a lo sexual (Freud 1905). Este placer estaría dado en dos vías: la de mirar y ser mirado. (Pavon-Cuellar 2)

De esta manera, Tony Manero, en su andar por la ciudad, actualiza al *flâneur* y actualiza los vínculos que guarda esta particular forma de desplazamiento ciudadano con la mirada. Sin embargo, en el hacer de Tony Manero no sólo circulan los mandatos del placer: en su particularidad resulta innegable una estrategia para remediar la angustia del desplazado

social. Tony Manero mira desesperadamente a su alrededor, simplemente, para no ver, para eclipsar el entorno. Y lo que mira son proyectos de redención: sensual o, simplemente, de compañía para trascender la soledad, la cual sigilosamente lo define. Las miradas que él piensa que recibe son provocadas: él sabe que cumple las demandas mercantiles del entorno y, por lo mismo, se atribuye el derecho de ser observado. Al contrastar sus zapatos con los del aparador, no hace sino cerciorarse de su pertinencia o viabilidad. Su andar exagerado no sólo entra en sintonía con la música, sino que es signo de quien ha cumplido el ritual del consumo. Tony Manero puede ser consumido:

Y es que el *flâneur* es un abandonado en la multitud, compartiendo por tanto la situación de la mercancía. Esta particularidad no es consciente, mas no por ello influirá menos en él. Le penetra venturosamente al igual que un estupefaciente que sin duda le puede resarcir de humillaciones abundantes. Y esa ebriedad a la que el *flâneur* se entrega es la misma de la mercancía que arrastra el curso de los compradores. (Benjamin 91)

No podemos pasar por alto la letra de la canción que acompaña a nuestro paseante. Esta se formaliza con un ritmo vibrante, alegre, pensado para ser festivo. Sin embargo, lo enunciado en ella señala un origen complejo, de lucha constante (“Well, now I get low and I get high, / And when I can’t get either, I really try”) y de búsqueda por trascender esta situación (“Feel the city breakin’ and everybody shakin’, / And we’re stayin’ alive, stayin’ alive”). La letra de la canción permite una cierta correspondencia con las imágenes del desplazamiento aparentemente gozoso y con el acto de la mirada: “And you may look the other way”. Si, como Amélie Nothomb señala, “la mirada es una elección. El que mira decide fijarse en algo concreto y, por consiguiente, a la fuerza elige excluir su atención del resto de su campo visual” (Nothomb 17), entonces la mirada de Tony Manero, en consonancia con su enunciación en la letra de la canción, indica esa elección: “la mirada, que constituye la esencia de la vida, es,

en primera instancia, un rechazo. Vivir significa rechazar” (Nothomb 18).

El rechazo de Tony Manero es radical, pues opta por cumplir las exigencias del entorno social para dejar de lado, para eclipsar, las circunstancias que lo constriñen. Pero este rechazo también atraviesa a la instancia narrativa que lo sigue y le otorga dimensiones visuales múltiples al enfocarlo desde diversos ángulos, los cuales rápidamente se agotan y sólo logran repetirse unos a otros (minuto 2:23). Tony Manero resulta, entonces, limitado y efímero. La repetición de los planos y la repetición de la letra de la canción se convierte en la monotonía de lo banal, pero exaltado como si se tratara de algo novedoso. Imitar al otro que es percibido como mejor, como superior; replicarlo, buscar mimetizarse con él, es uno de los aspectos que, en términos simbólicos y semióticos, serán retomados por Larraín a través del personaje de Raúl Peralta.

Según Edwin Alcarás, Walter Benjamin, al realizar sus estudios sobre Baudelaire, “analiza precisamente la configuración alegórica de la mercancía como aquello que transfigura al artículo de masas en lo ‘siempre de nuevo igual’; es decir, en la fantasmagoría que presenta como novedad aquello que manufactura como una más entre miles de copias” (Alcarás 42–43). Alcarás no deja de observar que la producción industrial capitalista oculta “la fragmentación del sujeto y la invasión de la mercancía en el mundo de la vida de los individuos. Sin embargo, el núcleo narrativo de la alegoría tiene la capacidad de poner en evidencia los desgarramientos, las contradicciones y las ‘disrupciones’ encubiertas por la apariencia de estabilidad capitalista” (Alcarás 43). En este sentido, la apropiación de las formas del otro, su repetición deformada, más que remitir a la posibilidad de la movilidad social y la superación de las barreras de clase social, evidencia su oclusión en tanto fantasía y aspiración; de allí su futilidad.

Esta discusión bien puede ser vista a la luz de las discusiones sobre el mimetismo cultural de Homi K. Bhabha (2002). Bhabha observa cómo el colonizado imita de manera “ambivalente” al colonizador: “el sujeto colonial” es un imitador parcial que replica versiones “autorizadas de la otredad” (Bhabha 114), “la diferencia de lo

mismo” (Bhabha 42): “son también (...) las figuras de una duplicación, los objetos parciales (...) de una metonimia del deseo colonial que aliena la modalidad y normalidad de aquellos discursos dominantes en los que emergen como sujetos coloniales ‘inapropiados’” (Bhabha 115).

Un Tony Manero a la chilena

Treinta y un años después, *Tony Manero*, en la película homónima, reaparece como emergente personaje bajo la dirección de Pablo Larraín. El protagonista no concuerda con la edad de aquel que participó en el filme de 1977. Esta elección de dar vida nuevamente al mítico personaje salido de Brooklyn, pero ahora encarnado en un maduro bailarín, convierte a este Tony Manero en una versión desmitificada del original. Sin embargo, los juegos temporales se profundizan, pues la historia que narra Larraín acontece un año después del estreno de la película *Saturday Night Fever*, en 1978. En el póster diseñado para su presentación en el Festival de Cannes se anunciaba: “Chile 1978 – Dictatorship – Disco – Obsession”. Entonces, la correspondencia con el filme de John Badham tiene una doble lectura desde la perspectiva temporal: toma distancia en el tiempo de la realidad (treinta y un años), pero en el tiempo de la ficción tan sólo las separa un año. Podemos asegurar que estos juegos temporales deberán prolongarse en el texto de Larraín para proponer lecturas sobre el tortuoso pasado inmediato chileno y sobre el presente complejo de esta nación.

Tony Manero funciona como una primera idealización, y el filme que lleva su nombre aparece expresamente como una especie de duplicado imperfecto y, por demás, ligado a un nuevo contexto. Este hecho pareciera ser el producto de una redefinición del signo lanzado en un devenir y un espacio contextual aparentemente ajeno. La repetición está ahí, pero el tiempo y las circunstancias que lo rodean se convierten en un factor que Larraín considera para su filme. Tan sólo la idea de ofrecer una versión similar, mas no del todo semejante, reescribe a los dos personajes, otorgándoles una visión doblemente renovada, aun siendo el mismo y el otro. Las preguntas aparecen necesarias: ¿existe un verdadero Tony Manero?

¿Es posible considerar al personaje interpretado por Alfredo Castro como el antecedente perverso de la mitificación que es John Travolta? ¿Emular es sinónimo de rivalizar? Y, en esta rivalidad, ¿no nos encontramos ante el reclamo de verdad y singularidad que la réplica hace al original? ¿La monstruosidad del personaje de Raúl Peralta es la atrocidad latente del Tony Manero de Brooklyn?

La apertura del filme de Pablo Larraín se realiza en un espacio pleno de interrupciones, anticlimático y extremadamente cotidiano y banal si lo comparamos con las producciones hollywoodenses. Es el lugar que puede ser cualquier lugar: de mero tránsito, estrecho y sin una función precisa, porque en él caben todas las funciones. La toma se hace con una cámara subjetiva que sigue a un par de personajes masculinos. Oscuridad, acumulaciones un tanto caóticas, ruidos de trabajos en curso, ausencia de música diegética o extradiegética, ecos, movimiento constante de personajes anónimos: estos son los elementos que convoca el desplazamiento del par de hombres. Mientras van adentrándose en lo que más adelante sabremos que se trata de un estudio de televisión, podemos apreciar, por los continuos movimientos de cabeza del protagonista, Raúl Peralta (Alfredo Castro), que ese lugar le representa una novedad que lo deslumbra y que le exige observar detenidamente todo lo que ocurre y a los que concurren. No obstante, no entra solo y su trayectoria está marcada por el guardia que lo guía por los bastidores del estudio.

Unas bailarinas se preparan y, conforme se acerca Peralta al set, las voces de la transmisión en vivo se amplifican. El final del recorrido lo marca el guardia, indicándole el lugar en el que debe esperar. Afuera del set, Peralta aguarda mientras desde dentro surge un grupo de músicos. La cámara deja de seguir al personaje para hacer un plano a su rostro y consignar su interés por lo que sucede frente a él. Junto a Raúl, un par de hombres aguardan sin comunicarse entre ellos: sólo esperan recibir instrucciones. El logo de TV Chile, en la entrada, posiciona al espectador, mientras desde dentro —y amplificadas para que los presentes puedan escuchar— se emiten las indicaciones para

reanudar el espectáculo que se transmite.

Si hasta el momento Raúl Peralta era guiado y seguía instrucciones, la primera ruptura ocurre al adentrarse por voluntad propia al lugar que le ha sido prohibido. La cámara, ya en el interior, toma su rostro directamente. Este hecho resulta por demás contrastante: él mantiene una cara completamente inexpresiva, pero la cámara, gracias a su cercanía con el rostro de Raúl, pareciera intentar escudriñar en su interior, en esa frontera de su adusta faz.

Hay en esta secuencia de apertura una clara intención de replicar el voyeurismo que se aprecia en la apertura de *Saturday Night Fever*. No obstante, si bien esta escena inicial hace eco de esa semiótica del mirón de la película de Badham, la remediación que hace Larraín del personaje va a ir construyendo en Raúl Peralta a un Tony Manero caricaturizado y ridículo, como iremos viendo.

El plano que registra la mirada del personaje también resulta interesante: el plató de televisión es borroso, casi onírico. Al percatarse de esa presencia ajena, alguien de la producción lo guía hacia la salida. Ahí afuera se nombra a quienes serán los próximos en participar en el programa de concursos. Raúl no está en la lista y se presenta, directamente, con el nombre del personaje que encarna: “Tony Manero”, dice de sí mismo. Estas acciones, aparentemente inocuas, sumadas al espacio de difusión masiva, ya anticipan el entramado desde donde se comenzará a construir la historia. Es posible afirmar que la fuerza simbólica del lugar — el estudio televisivo— asume la relevancia suficiente como para eclipsar a los personajes que en él circulan. Este hecho puede ser extendido y comparado con las significaciones de los escaparates que hemos abordado líneas arriba. El estudio se convierte en el difusor de imágenes; es un nuevo incitador de deseos. Su vocación es la de ser visto y, por lo tanto, escudriñar o interpelar a los observadores. Así, no resulta extraño que este espacio esté atiborrado de instrucciones, tiempos anticipados, espacios acotados o resignificación de las identidades que por él circulan. La ilusión que de allí emana desborda en órdenes puntuales. La ensoñación, la cual va construyéndose desde la parte trasera del set —desde su parte no visible para el gran

público—, no permite una libre proliferación de las fantasías, aunque, paradójicamente, se quiera a sí misma como la generadora de ellas. Estamos ante una ensoñación controlada, limitada.

Esta misma restricción atraviesa a Raúl: la imperfección de su vestimenta replicada, la discordancia con la edad del personaje y su confusión en la fecha en que ha sido citado para presentarse al programa de concursos. Estamos ante un Tony Manero también limitado. Por otra parte, Juana (Antonia Zegers), la productora del espectáculo, enuncia a los próximos concursantes las reglas de la emisión (minuto 3:54): guardar silencio, seguir un camino predeterminado y, literalmente, “no se puede hacer chistes cochinos, no se puede hablar del gobierno, ni decir groserías, tres cosas básicas, elementales”. Lo dicho evoca registros discursivos que van de una moral conservadora hasta la expresa prohibición de cuestionar a las autoridades: aquí se pasa desde los dominios de lo religioso al ejercicio político que reclama la sumisión, la falta de libertad y la negación a disentir. Este par de marcas discursivas podrían figurarse como los efectos de un ejercicio para establecer un concepto homogéneo de lo nacional, sumando la referencia a la empresa televisiva: TV Chile. El cierre de la frase —“tres cosas básicas, elementales”— no sólo confirma las restricciones, sino que envía el mensaje hasta los dominios de lo profundamente normalizado. Instruir y normalizar aparece como la dialéctica que da sentido al *incipit* del filme.

Los requisitos para cumplir el acceso al espacio de difusión televisivo ya dan cuenta de la atmósfera asfixiante con que inicia el filme. El cuidado por hacer cumplir las reglas del lugar aparece como una práctica omnipresente de control. Esta fijación y su intensidad se extienden no sólo en el contexto descrito, sino que recorren al propio Raúl Peralta en su interés desbordado por la figura de Tony Manero. Sin embargo, bien podríamos extender el análisis hasta la revelación de actos que responden, de manera directa, a la reglamentación recurrente de la diégesis. Raúl Peralta transgrede esas normas, como se ha consignado líneas arriba. Los desbordamientos que vehicula el texto pudieran ser enmarcados en una dialéctica

donde la función última de reprimir, restringir, guiar o establecer límites de cualquier índole puede ser entendida desde la práctica de un sistema autoritario: “el poder genera su propio exceso, que debe aniquilar en una operación que ha de imitar aquello contra lo que lucha”, dice Slavoj Žižek (2007). El concepto de generar “su propio exceso” permite una afirmación de aquel que prohíbe: su performatividad inicia desde el momento en que señala los límites entre lo permitido y lo vedado. Simultáneamente, la interdicción se resuelve positivamente sólo para aquel que vigila la norma, para el que está facultado para reprimir. Es, en última instancia, la emergencia de la representación de las dinámicas perversas del poder que en ambos filmes parecen encontrar cabida.

En el filme de Pablo Larraín, la emisión de programas de concursos para buscar entre los ciudadanos réplicas de modelos extranjeros, en sí misma, ya resulta una negación de lo propio: emular a Chuck Norris o a Tony Manero, ¿no son acaso formas de contradecir lo nacional chileno, pensando, particularmente, en impulsar figuras que tienen su referencia inmediata en los EE. UU.? ¿Qué tipo de reacciones se generan con el choque y la cohabitación de modelos, aparentemente, discordantes y/o antagónicos? ¿Estas contradicciones que operan en el filme son sólo producto de la misma ficción que abordan, o estamos ante un síntoma u orden social extradiegético que incita los enfrentamientos para responder de manera violenta y contundente? Edmond Cros señala que el rol que juega el texto, su relevancia, es:

por lo que transcribe, es decir, por sus modalidades de incorporación de la historia, además no al nivel de los contenidos, sino al nivel de las formas (...) esta pluralidad y estas contradicciones son producto del proceso dinámico y dialéctico de la Historia. Porque incorpora la Historia de un modo que le es específico es por lo que el texto se presenta como un aparato translingüístico (en este caso, que va más allá de la imagen en movimiento). (Cros 98)

Las contradicciones que se nos presentan en el filme son la forma de materializar las diversas

corrientes ideológicas que operan en un contexto social determinado. En el caso concreto del análisis de la búsqueda de Raúl por replicar al personaje interpretado por John Travolta, aquel no sólo se centra en los contradictorios sentidos identitarios del personaje, sino que debe observar cómo se resuelve la necesidad de no ser lo que le ofrece, explícitamente, como mandato, su cultura. Desde esta perspectiva, lo propio nacional aparece como conflictivo, penetrado por las imposiciones descritas y, simultáneamente, por sus transgresiones. Además, a todo esto, tendríamos que sumar el rol del Estado en estas configuraciones identitarias:

Si el estado es lo que vincula, también es claramente lo que puede desvincular. Y si el estado vincula en nombre de la nación, conjurando forzosa si es que no poderosamente cierta versión de la nación entonces también desvincula, suelta, expulsa, destierra. Y esto no siempre ocurre por medios emancipatorios, es decir, ‘dejando ir’ o ‘liberando’; el estado expulsa, precisamente, a través de un ejercicio del poder que depende de barreras y prisiones, y de este modo, supone cierta forma de reclusión. (Butler y Spivak 45)

En este sentido, Larraín presenta a un Raúl que actúa en los márgenes de lo social y culturalmente aceptado en el espacio-tiempo de la diégesis. Pretende rechazar su anclaje y pertenencia a lo propio chileno; pero, en el fondo, es una reacción ante su inadecuación al *locus* simbólico de lo nacional. En otras palabras, no hay emancipación, sino huida y búsqueda vana de un nuevo asidero identitario. Podemos ir apuntando que esta construcción problemática del personaje protagonista de Larraín, al establecer como su contrapunto al Tony Manero de Badham, logra magnificar el sentido de extrañeza, de inadecuación y de conflicto con su contexto sociopolítico, ofreciendo así una crítica no sólo a la historia chilena reciente, sino al contexto propio del realizador.

Esta reflexión bien puede extenderse a la proliferación de discursos contradictorios, los cuales introducen, en su aparente

incongruencia, prácticas diseñadas para orientar la percepción de la realidad que gestionan. En las contradicciones simbólicas, se mantiene, por ejemplo, el predominio de fórmulas que no admiten cuestionamiento y cuya valoración se presenta como inocente, proteccionista, natural o neutra; es decir, como normalizada: “tres cosas básicas, elementales”, consigna Juana.

En la siguiente secuencia (4:07), la acción se desarrolla precisamente en la oficina de Juana, quien, sentada en su escritorio, pregunta y consigna los datos generales del aspirante a Tony Manero: nombre, fecha de nacimiento, domicilio, “profesión... ocupación”. Raúl Peralta Paredes, extrañamente, no se rehúsa a proporcionar su nombre; no obstante, los otros datos son dados con reticencia, o a medias, o negados. Sus respuestas no aparecen nunca del todo claras. La cámara oscila entre los planos de busto de la entrevistadora y los del rostro adusto de Raúl. El movimiento pretende reproducir la idea del diálogo. Sin embargo, este no se da del todo: Peralta es esquivo, se diría que cauteloso. No existe ninguna conversación abierta y completa; se trata más de un interrogatorio que genera desconfianza en el protagonista. Así, la forma cinematográfica refuerza la idea del solapamiento, del disimulo y el fingimiento. La identidad Raúl aparece siempre escondida, fraccionada, o, en el mejor de los casos, exhibe tan sólo lo que precisa en el momento: ser espectáculo, uno que se ofrece caricaturesco, escaso, lamentable.

La siguiente secuencia incrementa el enigma sobre Peralta: su verdadera identidad se agazapa otra vez tras los actos que la instancia narrativa nos va mostrando. El protagonista es presentado en un espacio abierto urbano convencional, semi-desierto; corre a toda velocidad, como quien huye de algo. Raúl detiene completamente su carrera porque se escucha la sirena de un auto de policía que no vemos. Aguarda unos instantes. La cámara muestra, en plano medio, a un Raúl que intenta serenarse, mientras a la derecha de la pantalla una especie de sombra lo acecha. Un nuevo paseante pasa frente a él y lo observa explícitamente con atención.

En estas primeras escenas, los juegos de miradas se suceden uno tras otro: Raúl, en la

espera del estudio, observa detenidamente a los que pasan, registra lo que ocurre, es mirado, intenta reconocer y ser reconocido. Y, si como afirma Lacan, “la mirada no se sitúa simplemente a nivel de los ojos (...) La mirada no es forzosamente la cara de nuestro semejante, sino también la ventana tras la cual suponemos que nos están acechando. Es una x, el objeto ante el cual el sujeto deviene objeto” (Lacan 321), entonces Raúl se sabe espiado, de allí sus reservas, su cautela extrema.

Vigilado, el rostro de Raúl permanece indescifrable hasta que lentamente vuelve a caminar. Definitivamente, este personaje chileno no es un *flâneur*. El estilo o el gozo, la música o la juventud se han trastocado por el miedo, la huida, la desacralización y la inexpresividad. El peligro está al acecho. La cámara ahora no busca diversidad de ángulos del protagonista, para no desvelar las limitaciones del Tony Manero original, pero tampoco las del apócrifo. Lo que es indiscutible es que este nuevo Tony Manero no lleva música ni dentro ni fuera; mientras se desplaza, está atento a cualquier sonido sospechoso: la ambulancia ralentiza su carrera y, al final de esta secuencia, un silbido lo detiene, lo inmoviliza. Se evidencia así la imposibilidad de ser el otro, de emularlo con éxito, del fracaso del mimetismo cultural que aspira a acercarlo simbólicamente al otro idealizado en la pantalla.

Si comparamos estas secuencias con las del filme *Saturday Night Fever*, las diferencias podrían parecer inmensas. Sin embargo, lo importante en este momento de la narración fílmica es señalar las referencias evidentes del primer texto en el segundo. En el minuto 5:54, Raúl Peralta ingresa a la sala de cine donde se exhibe *Saturday Night Fever*. La cámara subjetiva muestra cómo mira el póster de la película. El encabezado del afiche señala: “¿A dónde vas cuando se acaba la música?”. Tanto en el caso de la película norteamericana (“Where do you go when the record is over...”) como en el caso de la chilena, la respuesta a la pregunta parece contundente: sólo en la música se disfruta. Por oposición, en ambos filmes, lo externo a este espacio de gozo intenso es el de la cotidianidad en la pobreza, los problemas habituales y la exclusión.

Raúl, con el mismo rostro inescrutable, llega tarde a la función. En su recorrido a la sala encuentra una dulcería vacía y aprovecha para hurtar algunas golosinas. Este hecho mínimo ya señala la personalidad y hábitos del personaje. Su manejo del tiempo pareciera beneficiarlo: él aprovecha los espacios que están vacíos de utilidad para, literalmente, colarse, para intentar pertenecer.

Justo después de atravesar las pesadas cortinas rojas de acceso a la sala, Raúl presencia el fragmento donde John Travolta se apropia de la pista de baile. Raúl no se sienta; inmediatamente inicia su labor de repetición de lo que admira en la pantalla. Ejecuta algunos pasos para acompañar a su ídolo mientras se desplaza hacia su asiento. Por un instante, y por efecto del ángulo de la cámara, parece formar parte de aquella pista, tan alejada de su realidad y, a la vez, tan integrada en su cotidianeidad.

La capacidad cinematográfica y sus repeticiones, en diversas partes del mundo —ya sean simultáneas o diferidas—, difieren en la manera de construir y difundir un hacer artístico o comercial. Y, particularmente, los filmes comerciales pueden, y quizás deben, ser asimilados como si el contexto de origen fuera el propio. Aguirre Rojas señala que

en el cine se rompe ese vínculo que la obra de arte mantiene con el contexto específico de su creación, y con las circunstancias en que fue creada, e incluso con la tradición de sus sucesivas exposiciones a lo largo del tiempo y en los diferentes espacios de las mismas. (156)

Entonces, ¿qué procesos se vehiculan en el filme de Pablo Larraín? Pensamos que, específicamente, el filme *Tony Manero* da cuenta precisa de esta evolución de transferencia, ruptura y mimetismo cultural. [1] Sólo mediante este desarrollo es que el texto entra en contacto con un imaginario tan disímil como lo es el chileno. Es diferente no sólo por los juegos temporales —dar la impresión de que el filme de origen se estrena un año después en la diégesis del filme chileno y la temporalidad “real”, donde la distancia entre una y otra película media treinta y un años—, sino por la asimetría de los

contextos, si se les compara.

Debemos regresar e insistir en la reflexión sobre el efímero instante, dentro de la sala cinematográfica, donde Raúl baila y encuentra su asiento. La cámara vuelve las acciones probables, a pesar de las disimilitudes: Raúl está en la pista de *Saturday Night Fever*. El siguiente encuadre, cuando él ya está sentado, alinea la pantalla con la parte posterior de su cabeza: la imagen hace explotar las barreras del interior de la mente de Raúl. Admirativo, como lo supone el espectador, a su vez alineado en la serialidad de las butacas que se disponen ordenadamente a ambos costados, el personaje consume las imágenes. Aunque el término *consumir* no es del todo apropiado: Raúl no agota las imágenes; las recrea, las asimila y se apropia de ellas.

Una dimensión más podemos añadir: la cámara mira al que mira —el espectador—, observa al que anhelante escrudiña, lo convierte en objeto cuestionado por la doble pantalla; lo confronta y lo obliga a reflexionar(se). Al final, el espectador “real”, el espectador ficticio (Raúl) y el propio Tony Manero, en este plano preciso del filme, están expuestos. Su mirada aparece siempre plegada sobre sí mismos y, ambiciosos, persiguen la mirada en otros, comprometida hacia lo propio. Se trata de un desafío tanto de lo propio como de lo ajeno.

Por todo lo anterior, el filme de Larraín no es simplemente una repetición, un mimetismo cultural: se trata de una contraapropiación, una reapropiación estratégica. En esa repetición se abre un margen para subvertirlo, para usarlo como crítica a lo propio y a lo ajeno. Así, en esa mimesis reglamentada de lo otro, se denuncia el contexto de represión del Chile de los años setenta y se trazan líneas hasta el presente de la emisión fílmica.

Esta reflexión nos obliga a cuestionarnos sobre las fantasías generadas desde el Norte idealizado que se despliegan y difunden hacia el Sur diezmado por medio del fenómeno cinematográfico. ¿No es el efecto de vivir la fantasía última lo que logra el cine, aunque sea por unos minutos? ¿Y no es esta irrupción momentánea de las fantasías la que determina nuestro hacer diario? Como dice Žižek en el documental *The Pervert's Guide to Cinema*: “No hay nada de espontáneo, de natural en el deseo

humano. Nuestros deseos son artificiales. Se nos debe ‘enseñar’ a desear. El cine es el arte perverso por excelencia: no te da aquello que deseas, te dice cómo desear” (Fiennes, 2006).

Los diversos cines nacionales o, en particular, el cine norteamericano —con su difusión monopolizadora— funcionan como objetos estructuradores de los deseos, profundizan y difunden valores que son prioridad para el Estado. La atención profunda de Raúl por replicar al detalle el baile de John Travolta se convierte en un acto político de resistencia al régimen que lo envuelve, para trasladar, en un segundo momento, su atención al régimen de los valores norteamericanos de superación y triunfo. Sin embargo, en una suerte de pliegue más profundo, en la dicotomía entre el *allá* luminoso de Travolta y el *acá* de las salas semivacías chilenas, la disyuntiva no parece tan insalvable. Pensemos en lo que propone Alcarás:

Se podría pensar que hay al menos dos órdenes de ideas que identifican al *flâneur* con el mestizo latinoamericano. Primero está el hecho de que ambas figuras se vinculan con visiones catastróficas de la vida producidas por una ‘amenaza’ de proporciones inmensas y que tocan un núcleo íntimo de una subjetividad moderna. En segundo término, tanto el *flâneur* como el mestizo responden a tal ‘situación de peligro’ con una ‘alegorización’ de sí mismos y de su entorno histórico (...) La alegoría representa la respuesta de un sujeto social cuya humanidad está amenazada por una experiencia trágica de la historia (46).

Desde esta perspectiva, tanto el Tony Manero de *SNF* como Raúl, en su impostura decadente de aquel, se superponen y trazan líneas intertextuales en su configuración actancial, en tanto representan el propio fracaso y el de su clase social y su identidad nacional.

El siguiente plano de la secuencia que nos ocupa rompe con el alineamiento visual anterior al desplazar la posición de la cámara hacia la derecha de la pantalla del espectador real. En el fondo del encuadre, la figura recortada del personaje de Stephanie Mangano señala no

sólo el desplazamiento del punto de vista, sino que enfatiza las dislocaciones emocionales de los personajes y, sobre todo, profundiza la problemática que tanto Tony Manero como Raúl guardan con respecto al mundo femenino. Lo que observamos es un cuerpo femenino cortado, sin cabeza, sin una precisión individual en su realidad de mujer. Ella aparece como una especie de estatua griega, fragmentada por el paso del tiempo, otorgándole la característica de lo perdurable, atractivo y enigmático.

El siguiente corte hacia el rostro de Raúl da cuenta de su involucramiento emocional: su expresión ya no es la del signo indescifrable. Él observa con un profundo sentimiento de emoción. Y no sólo eso: va más allá al replicar los diálogos de Tony Manero. Raúl no sólo aprende los bailes, la vestimenta y la gracia de Travolta; también reproduce sus palabras para liberar sus propias emociones. La escena resulta de una riqueza deslumbrante. Si en la pantalla del filme estadounidense los espejos se presentan en el diálogo del hombre y la mujer, en la otra pantalla —la que viene desde Chile— un nuevo espejo se ofrece por la repetición de los diálogos, como en una suerte de plegaria, de solicitud para aprender el mundo desde la ficción hollywoodense hasta la intimidad solitaria del chileno Raúl. A esta doble exposición de los espejos debe sumarse la pantalla que presencia el espectador, desde cualquier parte del mundo y en cualquier tiempo a partir de su estreno: se tiene acceso al universo de *Tony Manero*, la película. Los tiempos ficticios y reales están constantemente superponiéndose; los espacios narrativos o concretos se potencian por las posibilidades de las reproducciones sin lugar físico concreto. De esta manera, el espectador es sometido a aceptar la posibilidad del otro, ya sea como reflejo especular o como imitación defectuosa y caricaturizada.

Violencia real, violencia imaginada

La siguiente y última secuencia que analizaremos (minuto 7:41) inicia con un plano muy sugerente, tanto por sus potenciales significados como por la búsqueda estética que hay en su composición. En ella apreciamos a Raúl, semidesnudo, sentado en un sofá

observando una nueva pantalla: la ventana abierta de su pequeño apartamento cuya luz lo baña e ilumina la oscura habitación. El exterior de Raúl es otra posibilidad de no estar en su presente, de imaginar, como ya habíamos consignado anteriormente. Él fuma, contempla, su actitud reinventa el ritmo de Tony Manero. Su cuerpo parece lánguido, delgado, débil. No es atlético ni exuberante. El espacio es minimalista y decadente. La escena es solitaria. Hace calor pues él se seca el sudor. La cámara es subjetiva, los movimientos lentos y el ruido externo deconstruyen la posible referencia pictórica o fotográfica para otorgarle su calidad cinematográfica. El bullicio del exterior aumenta hasta identificar gritos de mujer angustiada. La realidad externa llama a Raúl. Se levanta, saca el cuerpo por el quicio de la ventana, y mira contemplativo, mientras fuma, la escena de violencia que sucede allá en lo bajo de su edificio. Por un instante, la cámara muestra el vidrio de la ventana, el cual ofrece el reflejo parcial del torso del personaje: doble Raúl no idéntico a sí mismo. Entonces, la cámara viaja para posicionarse junto al personaje y revela la acción: dos hombres intentan asaltar a una mujer de edad avanzada. Raúl se interna en la oscuridad de la habitación para vestirse. Regresa a la ventana para comprobar que la señora está tirada en el suelo.

El siguiente corte muestra al personaje corriendo hacia la puerta de entrada que ahora es su salida. Raúl se cerciora de la ausencia de testigos y sale. La cámara lo sigue, y los sonidos ambientales contrastan con la música de la escena previa. Raúl intenta ayudar a la señora a levantarse; y ella, en principio, se siente atemorizada, hasta que se da cuenta de que intenta auxiliarla. Sin más, ella comienza a hablar enumerando los daños físicos que le han causado. Raúl permanece en silencio y le ofrece su brazo para que se apoye. Ella menciona: “Qué cosa, oiga. ¿Es que sabe qué le digo? Es la raza, la mala”. La cámara los sigue en un plano medio hasta que se hace un corte y la cámara regresa a un primer plano al perfil, impávido y silencioso de Raúl. La mujer ahonda en las explicaciones de lo que acaba de ocurrir: “Menos mal que hay gente decente como usted, señor”. Mientras él la guía hacia su casa, su

cabeza no deja de comprobar la presencia de alguien más detrás de ellos.

Todo esto sucede en el afuera, hasta que arriban al departamento de la anciana. El exterior representado se caracteriza por esta violencia cotidiana de asaltos y calles desiertas. Es claro que los más vulnerables son víctimas inermes. Sin embargo, en el diálogo de la mujer se perfilan las profundas divisiones que definen a la sociedad chilena: racismo sistémico y utilización de un discurso donde se exalta la decencia (recuérdense las reglas de Juana, la productora de TV: “no se puede hacer chistes cochinos, no se puede hablar del gobierno, ni decir groserías, tres cosas básicas, elementales”). Así, la violencia física se replica y acompaña de violencia simbólica, y esta situación aparece como una constante en el filme.

Ya en el interior de la casa, Raúl permanece en silencio, como es su costumbre. La mujer se afana por agradecerle y enciende su TV a color donde se transmiten noticias del gobierno. Ahí se menciona la distinción que recibe “La cueca”, un baile típico enraizado en el proyecto de lo criollo como baile nacional chileno. La pregunta de la señora es por demás significativa: “¿Usted sabía que el General Pinochet tiene ojos azules?”. Raúl responde: “No, no lo sabía”; y ella completa: “Raro. Con tanto mapuche que hay. Raro.” Mientras en el televisor, un militar habla de la situación chilena contextual: “... momentos difíciles. Como en un comienzo, con la gracia de Dios, en la sangre generosamente derramada de sus hijos”. En ese momento, Raúl comienza a golpear a la racista mujer con una intensidad equiparable a su vocación de imitar a John Travolta. La intrusión inesperada (aunque ahora cobran sentido las miradas vigilantes) de esta práctica violenta revela la contraparte de su personalidad: por un lado, anhela la mirada pública, desarrollando su habilidad de réplica; y, por otro, sus actos violentos son realizados de manera privada. Esta oscilación entre lo público y lo privado resulta muy productiva simbólicamente en el filme, pues mientras golpea a la mujer, en la otra pantalla, se baila lo que define el orgullo nacional. Baile y violencia aparecen con una cercanía sorprendente.

Igualmente sorprendente es la tranquilidad de Raúl después de golpear a la mujer: fuma, come,

alimenta al gato, descansa mirando el televisor y toma posesión de la casa. Al deambular por el espacio cerrado, se nos muestra el exceso de estatuas religiosas que lo decoran. ¿Cuántas veces ha golpeado o asesinado antes el personaje? ¿Fue su primera vez? No lo parece, pero tampoco lo sabremos. ¿Esta especie de trasgresión es una evolución, una diferencia con su ídolo Tony Manero? ¿*Saturday Night Fever* enmascara la violencia a través de la idealización de su personaje principal y lo perfecciona con su habilidad para el baile, obstruyendo, negando, una latente monstruosidad? ¿Por qué pareciera que el filme norteamericano miente, idealiza y/o mitifica sus acciones, mientras que *Tony Manero* pretende apegarse a una realidad cruda, siendo ambos productos ficciones dialogando entre sí? ¿Cuáles son los puntos de contacto que guardan ambos filmes y sus personajes protagónicos? Para responder a esta última pregunta quizá deberíamos regresar a la reflexión de Edwin Alcarás: “tanto el *flâneur* como el mestizo responden a tal ‘situación de peligro’ con una ‘alegorización’ de sí mismos y de su entorno histórico” (Alcarás 46). Así, la clave está en la situación compartida, más allá de tiempos y contextos, de esa “situación de peligro”.

Unos momentos después ubicamos a Raúl cargando la televisión por la calle. En su larga ruta se adivinan otro tipo de *posters*: los que anuncian a los desaparecidos. Apenas se adivinan, porque se nota que los han tratado de borrar. Desde el fondo de la calle aparece un convoy militar. Raúl se esconde para no ser detectado por las fuerzas militares que patrullan: aquí la violencia se cuela a lo público y la vigilancia se ejerce en los exteriores comunes.

Pero, entonces, ¿dónde está la “situación de peligro” en *Saturday Night Fever*? Entre las distintas posibilidades, nos parece que una de las más complejas es la ceguera de Tony Manero. Ese “no ver” la realidad se puede interpretar en dos sentidos: uno directamente diegético, al no reconocer sus propios actos de complicidad criminal, como cuando cerca del final guarda silencio ante la violación de Annette; y otro más simbólico, al no reconocer su propia realidad disminuida. Esta ceguera no es más que una metáfora de la ceguera ideológica, como señala Zygmunt Bauman:

Nosotros, seres humanos, preferiríamos habitar un mundo ordenado, limpio y transparente donde el bien y el mal, la belleza y la fealdad, la verdad y la mentira estén nítidamente separadas entre sí y donde jamás se entremezclen, para poder estar seguros de cómo son las cosas, hacia dónde ir y cómo proceder. Soñamos con un mundo donde las valoraciones puedan hacerse y las decisiones puedan tomarse sin la ardua tarea de intentar comprender. De este sueño nuestro nacen las ideologías, esos densos velos que hacen que miremos sin llegar a ver. Es a esta inclinación incapacitadora nuestra a la que Étienne de La Boétie denominó “servidumbre voluntaria.” (53)

Concretamente, es posible convocar una lectura de lo que se esconde en la pérdida parcial de la realidad y que circula silente en el filme de John Badham, tal y como la “propaganda fascista tuvo la genialidad de dar a las masas”: tanto el observador como “la masa inerte es moldeada y configurada”. Y gracias a un desplazamiento del lugar del dolor, según la filósofa norteamericana Susan Buck-Morss, “la masa-como-público no es perturbada por el espectáculo de su propia manipulación” (citado en Staroselsky).

El Tony Manero original es el producto de un sistema de mercancías donde él mismo no sólo las consume, sino que se convierte en una más: ahí es donde localizamos la manipulación que padece y es, también ahí, donde radica el peligro que lo define. Raúl, al imitarlo, busca su propia forma de estar en el mundo, se apropia de las maneras del otro original: el intento de repetición es la clave para entender la inmensa inviabilidad de lo mismo. Si esta idea la ampliamos hacia la construcción de los Estados nacionales en Latinoamérica, podríamos constatar la complejidad que representa una búsqueda de emulación:

Los estados-nacionales de Hispanoamérica nacimos no sólo de un estado nacional común, el imperio español, sino de una nacionalidad o nación-cultura común, la hispana. (...) Hispanoamérica es una nación fragmentada. (...) Podríamos decir que hoy los estados hispanoamericanos

(por extensión latinoamericanos), en su mayoría (no todos), son 'estados-nación', cuya identidad central es hispana (la de la clase dominante y de la mayoría de la población 'mestiza', genética y culturalmente) pero que contienen dentro de sí otras identidades nacionales o naciones (etnias, dirían los antropólogos). (Beluche 4)

Al mismo tiempo, una emergente paradoja se presenta para ahondar la problemática de las reiteraciones imposibles. Eduardo Grüner afirma que

[e]n nombre de una difusa (e imaginaria, en buena medida) identidad previa, arcaica, 'tribal' o como quiera llamársela, esas naciones salen de su estado colonial con el impulso de construir(se) un estado-nación independiente y 'moderno'. ¿Hay en ese impulso, entonces, una verdadera 'independencia', cuando en nombre de ella se está adoptando el modelo del opresor contra el cual se ha levantado el movimiento emancipador? (...) ¿no estamos también aquí en el ámbito de unas bifurcaciones, de unas des-conexiones / re-conexiones que ponen en cuestión la pretendida 'naturalidad' del estado-nación moderno? (37)

A pesar de las inmensas diferencias que se plantean entre ambas películas, es necesario reconocer que en ellas opera, de forma definitiva, una búsqueda por salir de la decadente o asfixiante situación económica o social en la que viven los personajes, ya sea explícita o no dicha situación. En los dos filmes que nos ocupan se evidencian los valores de un sistema económico y político que deja constantemente sus huellas, y en ellos se confirma no sólo su presencia sino la preeminencia, al unísono, del sistema de consumo y la represión real o simbólica. Los dos filmes entran en diálogo para complementarse y otorgar una visión no sólo fraccionada, sino articulada en la dimensión de los efectos que el sistema capitalista genera. Al respecto, Eduardo Grüner advierte que

la hegemonía del Capital financiero ha

desmaterializado por completo tanto la producción como la Palabra. En esta situación (...) no es ya posible (ni deseable) retroceder al refugio seguro pero falso de las monolíticas identidades modernas. Pero hay que mantener un momento 'estratégico' de vigilancia sobre las (ideo)lógicas del Poder, para el cual solo hay ganancia en la disolución plena de nuestras identidades 'resistenciales', mientras que los dueños del Poder conservan las suyas incólumes." (26)

Las fantasías exacerbadas con final idealizado o, por el contrario, la realidad representada de manera cruda, violenta, visible o invisible, son síntomas del ejercicio dictatorial que el Estado imparte, aun en sociedades que se quieren democráticas y abiertas. Así, los efectos siempre recaen en los personajes y su entorno. Mirar o decir, desde las representaciones culturales y desde la realidad misma, remite a actos acotados, restringidos. Nuestros actos, desde esta perspectiva, siempre son reactivos y tardíos, sin lograr establecer una lógica propositiva o de diálogo. Quizá el rostro indescifrable de Raúl al final de la película, una vez ratificado su fracaso como un Tony Manero actualizado a la chilena, sea la coraza que esconde una reflexión más productiva y menos alienada. O, en otro sentido, puede ser el signo de la gestación de una violencia a punto de hacer eclosión y que es generada por la imposibilidad de alcanzar la fantasía. Ese malestar, más que individual, bien puede ser leído en términos colectivos.

Notas

[1] Preferimos aquí usar el concepto de mimetismo cultural (Bhabha, 2002) al de apropiación, porque no se trata de una cultura dominante que usa o reutiliza los elementos de una cultura minoritaria o históricamente subordinada; sino que se trata del colonizado imitando al colonizador: lenguaje, su vestimenta, sus gestos. Para Bhabha esta imitación genera copia defectuosa, limitada, que revela la artificialidad del poder colonial.

Obras citadas

- Aguirre Rojas, Carlos A. "Walter Benjamin, el cine y el futuro del arte." *Revista Izquierdas*, no. 12, abr. 2012, pp. 143–163. Web. Accesado 1 jun. 2025.
- Alcarás, Edwin. "El flâneur y el mestizo latinoamericano como paradigmas de subjetividad barroca." *Revista de Filosofía Diánoia*, vol. 65, no. 85 (nov. 2020–abr. 2021), pp. 29–53. Web. Accesado 1 jun. 2025.
- Amoretti, María. "Comenzar por el comienzo o la teoría de los íncipit." *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica*, no. 1, 1983. Web. Accesado 1 jul. 2015.
- Barthes, Roland. *¿Por dónde empezar?* Tusquets, 1974. Print.
- . *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Paidós, 1986. Print.
- Bauman, Zygmunt. *Esto no es un diario*. Paidós, 2012. Print.
- Beluche, Olmedo. "Estado, nación e identidad en América Latina." *Archipiélago. Revista Cultural de Nuestra América*, no. 22, vol. 85, 2016. Web. Accesado 1 jun. 2025.
- Benjamin, Walter. *Baudelaire*. Abada, 2014. Print.
- Bhabha, Homi K. *El lugar de la cultura*. Ediciones Manantial, 2002. Print.
- Butler, Judith, and Gayatri Spivak. *¿Quién le canta al estado-nación?: lenguaje, política, pertenencia*. Paidós, 2009. Print.
- Cros, Edmond. *La sociocrítica*. Arco/Libros, 2009. Print.
- Fabelo Corzo, José Ramón. "La sociedad del espectáculo de Guy Debord: 50 años después." *Coordenadas epistemológicas para una estética en construcción*, coordinado por Mayra Sánchez Medina y José Ramón Fabelo Corzo, BUAP / Colección La Fuente, pp. 259–274. Print.
- González, Cristóbal. "La intertextualidad literaria como didáctica de acercamiento a la literatura: aportaciones teóricas." *Lenguaje y Textos*, no. 21, 2003, pp. 115–127. Web. Accesado 3 jun. 2025.
- Grüner, Eduardo. "Prólogo" para *¿Quién le canta al estado-nación?: lenguaje, política, pertenencia*, por Judith Butler y Gayatri Spivak, Paidós, pp. 13–41. Print.
- Higuerra Aguirre, Edison Francisco, et al. "La

intertextualidad como método de análisis filosófico." *Sophia. Colección de Filosofía de la Educación*, no. 15, 2015, pp. 187–207. Web. Accesado 1 jun. 2025.

- Kristeva, Julia. *Séméiotikè. Recherches pour une sémanalyse*. Éditions du Seuil, 1969. Print.
- Lacan, Jacques. *El seminario de Jacques Lacan. Libro 1. Los escritos técnicos de Freud 1953–1954*. Paidós, 2009. Print.
- Nothomb, Amélie. *Metafísica de los tubos*. Anagrama, 2001. Print.
- Pavon-Cuellar, Katherin. "Pasear con el paseante: Walter Benjamin, la pregunta por el flâneur y el sujeto del capitalismo." *Tesis Psicológica*, vol. 15, no. 2, 2001, pp. 1–22. Web. Accesado 1 jun. 2025.
- Staroselsky, Tatiana. "El problema de la estetización en la filosofía de Walter Benjamin." *Diánoia*, vol. 63, no. 81 (nov. 2018–abr. 2019), pp. 61–84. Web. Accesado 1 jun. 2025.
- Žižek, Slavoj. *Sobre la violencia: seis reflexiones marginales*. Paidós, 2006. Print.
- Badham, John, dir. *Saturday Night Fever*. Robert Stigwood Organization, 1977. Film.
- Buñuel, Luis, dir. *Los olvidados*. Ultramar Films, 1950. Film.
- Edwards, Blake, dir. *Breakfast at Tiffany's*. Jurow-Shepherd / Spinel Entertainment, 1961. Film.
- Fiennes, Sophie, dir. *The Pervert's Guide to Cinema*. Amoeba Film / Kasander Film Company / Lone Star Productions, 2006. Film.
- Larraín, Pablo, dir. *Tony Manero*. Fábula / Prodigital, 2008. Film.

Biografías

Mauricio Díaz Calderón realizó estudios de Doctorado en Lenguas Romances en la Université Paul Valéry de Montpellier, Francia. Es Profesor-Investigador Titular C del Departamento de Historia del Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades (CUCSH) de la Universidad de Guadalajara, y, actualmente es Coordinador de la Maestría de doble titulación (UdeG-U. de Bielefeld) en Literaturas Interamericanas. Su campo de investigación es el de las representaciones de la marginalidad, así como la creación de discursos enfocados a la construcción del concepto de identidad nacional, en medios audiovisuales y literarios. Sus herramientas metodológicas se basan en los estudios realizados por Tzvetan Todorov, Slavoj Žizek y Edmond Cros.

Alicia Vargas Amésquita es Profesora-Investigadora Titular C del Departamento de Historia en Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades (CUCSH), de la Universidad de Guadalajara (UdeG). Tiene una Maestría en Lengua y Literatura Mexicana por la UdeG, y un Doctorado en “Lingüística General y Teoría Literaria” por la Universidad Autónoma de Madrid, con especialización en Análisis Crítico del Discurso. Su trabajo se centra en el estudio de textos cinematográficos, literarios, pictográficos y de los medios de comunicación, usando el análisis crítico del discurso con una perspectiva multimodal. Es miembro del Sistema Nacional de Investigadores e Investigadoras (SNII) Nivel I y Representante del Cuerpo Académico “Discursos, Imaginarios y Representaciones Sociales en Textos Culturales” de la UdeG. Actualmente se desempeña, además, como Coordinadora de Investigación del CUCSH.

Ozymandias, hybris, e a queda de Walter White: um estudo das referências intermediáticas na série *Breaking Bad*.

UBIRAJARA LOPES DA CUNHA JUNIOR (PPLIN/UERJ, BRASIL)

BÁRBARA GOUVÊA DA ROCHA (PPLIN/UERJ, BRASIL)

MARIA CRISTINA CARDOSO RIBAS (UERJ/ FAPERJ /CNPQ, BRASIL)

Resumo

A lição implícita do soneto *Ozymandias* (1818), do poeta inglês Percy Bysshe Shelley (1792–1822), congrega valores universais que ressoam na história humana: a efemeridade da vida, a implacabilidade do tempo, a vanidade do poder e da pretensão de legado humano e a hybris. Dessa forma, Shelley se posiciona em meio a uma tradição literária que remonta às tragédias clássicas gregas. No esteio dessa herança semântica, a série *Breaking Bad* (2008–2013), do roteirista e produtor norte-americano Vince Gilligan (1967–), que discute temas como o medo da morte, a frustração profissional e a ganância por poder, bebe da fonte oferecida pelo poeta inglês, fazendo uso de intertextualidade com temas e a mensagem do poema para potencializar sua própria mensagem, culminando na adaptação da imagem mais marcante de *Ozymandias* para ilustrar a queda de Walter White — o anti-herói da trama. Para averiguar o funcionamento de tais processos, utilizamos o arcabouço teórico oferecido por Claus Clüver (2011), na sua discussão acerca da natureza dos fenômenos que ocorrem entre mídias, e de Irina Rajewsky (2012), em seu texto que debate a noção de fronteiras midiáticas e como elas se formam por processos vinculados à cultura da época/lugar e ao desenvolvimento tecnológico, demarcando-se por convenções sincrônicas. Sob esse prisma, espera-se ser possível traçar as estratégias discursivas e midiáticas utilizadas por ambas as obras para adaptar os signos linguísticos desde os textos historiográficos de Diodoro Sículo até a cinematografia moderna da série — e, possivelmente, outros produtos midiáticos que orbitam o tema.

Palavras-chave: Ozymandias; *Breaking Bad*; intermedialidade; fronteiras midiáticas; hybris.

1. Introdução

Poucos símbolos representam tão bem o poder e a grandeza das realizações humanas quanto os faraós e seus feitos, que desafiavam mesmo a engenharia moderna. Esses símbolos se formalizaram de tal forma no imaginário ocidental que, dentre outras construções semânticas, utiliza-se o adjetivo “faraônico” para descrever obras magnânimas e/ou de extremo luxo e garbo. Exemplo notório disso é Ramsés II (também conhecido como Ozymandias, o rei), um dos faraós de maior poder e riqueza de que se tem registro.[1] Popularmente, seu nome ficou atrelado à ideia da transitoriedade da vida, das conquistas e do poder humano, bem como ao fracasso humano em tentar deixar uma marca duradoura neste mundo. Em grande parte, isso

ocorreu em virtude da mensagem contida no soneto de amplo sucesso e penetração cultural *Ozymandias* (1818), de Percy Bysshe Shelley (1792–1822).

Para escrever sua obra, Shelley se inspirou na descoberta do explorador italiano Giovanni Battista Belzoni (1778–1823), que, em 1816, desenterrou das areias de Tebas, no Egito, um fragmento do monumento a Ramsés II.[2] Esse evento e o posterior traslado do megalítico torso e cabeça do faraó para o Museu Britânico, em Londres, em 1818, geraram grande comoção (ver figura 1, pág. 6). Em meio a isso, o autor e seu amigo, o também poeta Horace Smith, engajaram-se em uma competição na qual cada um deveria escrever um poema inspirado no ocorrido. O resultado foi a escrita de *Ozymandias*, por Shelley, e do bem menos memorável “Sobre

uma Perna Estupenda de Granito, Descoberta Sozinha nos Desertos do Egito, com a Inscrição Abaixo” (1818), por Smith.[3] Vale ressaltar que ambas obras compartilhavam a noção central apontada anteriormente: a efemeridade da vida e do legado.

Se na obra de Shelley o legado é representado como transitório e esquecível, nos meios culturais sua reverberação tem se provado bastante resiliente. Seus temas encontram eco em obras de diversas mídias, como as de J. R. R. Tolkien (1892–1973), em que são representados reinados grandiosos há muito esquecidos naquele mundo; em múltiplas ilustrações que tentam traduzir e/ou reconfigurar a imagem proposta no soneto, a exemplo de Alex Zak e Nicolas Delort; em referências diretas, como no vilão homônimo da HQ de Alan Moore, *Watchmen*; e ainda na música, também homônima, que se apresenta como uma das entradas no álbum *The Astonishing*, uma rock ópera de tema distópico da banda norte-americana de metal progressivo Dream Theater (1985–presente). A essa cadeia intermediária soma-se, por fim, a série *Breaking Bad*, de Vince Gilligan, que dá destaque absoluto à intermedialidade ao nomear como *Ozymandias* o episódio em que se dá o clímax da última temporada.[4] Produzida e transmitida pela AMC para a televisão norte-americana, em cinco temporadas, a obra — um sucesso histórico de crítica e de público — narra a trajetória de Walter White (Bryan Cranston), um professor de química gabaritado demais para a função que exercia e que, após uma notícia impactante, envolve-se na produção de metanfetamina e ascende até se tornar uma lenda do narcotráfico.

É importante notar que há uma forte contiguidade discursiva entre o soneto *Ozymandias* e a série *Breaking Bad*, que não só adota o nome da obra de Shelley para o que talvez seja o seu episódio mais relevante, mas também incorpora o tema do poema ao drama de seu protagonista. Essa intertextualidade é tão crucial para a série que ganha destaque no teaser dos episódios finais. Nele, o ator Bryan Cranston — intérprete do protagonista — recita o soneto enquanto são mostradas cenas dos momentos derradeiros da narrativa, a fim de instigar no público uma percepção não apenas

contemplativa. Considerando o enorme sucesso da série e o quão evidente é essa relação — como ficará claro na sequência deste artigo —, assim como o fato de se tratar de uma produção que se aproxima dos vinte anos desde seu lançamento, não surpreende que haja diversos trabalhos acadêmicos dedicados ao tema. Entre os estudos encontrados no processo de levantamento de corpus — e que contribuíram para a formação da interpretação apresentada aqui — destacam-se: *Percy Bysshe Shelley’s “Ozymandias”: A Video Study Guide*, de Jonathan Collins, uma análise estrutural que aponta figuras de linguagem do poema e demonstra como foram aproveitadas em *Breaking Bad*; *On the Appropriation of Percy Bysshe Shelley’s “Ozymandias” in AMC’s Breaking Bad*, de Austin Gill, que aborda elementos historiográficos do poema e suas relações temáticas com a série; e *Intertextual Representations of Drugs, Violence, and Greed in Breaking Bad*, de Douglas Rasmussen, que, além dessa intertextualidade, discute referências a Walt Whitman — poeta norte-americano que compartilha as iniciais com o protagonista — e aspectos culturais que envolvem o narcotráfico mexicano, como os narcocorridos.[5]

Mesmo com uma já considerável fortuna crítica sobre o tema e alguns pontos de contato entre o que já foi discutido e o que será tratado neste artigo, ainda há amplo espaço para a expansão do debate. Ademais, a relação entre as obras precisa ser observada para além do prisma textual, uma vez que transpõe, de várias maneiras, os signos presentes em uma mídia eminentemente textual (o poema) para uma mídia plurimidiática (a série televisiva). Diante desses fenômenos, reconhece-se a pertinência de analisar *Breaking Bad* pelo prisma dos estudos intermediários, a fim de elucidar como se dá — e quão profunda é — sua ligação com o soneto *Ozymandias*.

Para tanto, esta análise se ancorará primordialmente no arcabouço teórico dos estudos intermediários provido por Claus Clüver [pág. XX], no que tange à definição de mídias; por Irina Rajewsky [pág. XX], no que tange à definição das fronteiras das mídias qualificadas; e por ambos no tocante à conceituação dos principais fenômenos intermediários. A pesquisa

de Clüver figura entre as primeiras tentativas de sistematizar os estudos intermediáticos ao propor uma perspectiva comparatista das mídias como sistemas semióticos em interação. Rajewsky, por sua vez, oferece contribuições decisivas ao campo ao propor, *stricto sensu*, tipologias centrais dos fenômenos intermediáticos e ao discutir, com precisão, os limites das mídias e suas zonas de contato. As contribuições de ambos são indispensáveis para a consolidação das terminologias e metodologias que sustentam os estudos intermediáticos contemporâneos.

Sob essa perspectiva, partiremos de uma análise detida do soneto de Shelley, discutindo seus temas subjacentes, a composição de sua estrutura e exposição de vozes narrativas, bem como sua inspiração argumental e imagética na historiografia arqueológica sobre Ramsés II. Na sequência, abordaremos a narrativa de *Breaking Bad*, para delimitar alguns de seus temas principais e como eles são desenvolvidos na trama, para depois demonstrar sua contiguidade semântica com a proposta do soneto. Após essa exposição do âmbito textual profundo, procederemos à demonstração dos aspectos intertextuais mais evidentes e, por fim, das composições imagéticas presentes na série que representam os signos icônicos evocados pelo soneto, perfazendo, assim, o percurso histórico de signos de várias naturezas que se consolidaram na tradição cultural desde tempos imemoriais.

2. Ozymandias, o soneto

Ozymandias é um soneto que não se prende rigorosamente às características do modelo petrarquiano (italiano) ou do shakespeariano (inglês), ou seja, é um soneto *ad hoc* ou soneto de ocasião.[6] Ele comunga dessa tradição, dispõe de quatorze versos que seguem a métrica de pentâmetros iâmbicos — forma comum em poemas e peças de teatro inglês, popularizados, dentre outros, por Shakespeare e Chaucer —, mas apresenta alguns troqueus (inversão da tonicidade estabelecida das sílabas, no padrão do pentâmetro iâmbico) e foge ao esquema de rimas dos modelos tradicionais.

OZIMÂNDIAS

Ao vir de antiga terra, disse-me um viajante:
Duas pernas de pedra, enormes e sem corpo,
Acham-se no deserto. E jaz, pouco distante,
Afundando na areia, um rosto já quebrado,
De lábio desdenhoso, olhar frio e arrogante:
Mostra esse aspecto que o escultor bem conhecia
Quantas paixões lá sobrevivem, nos fragmentos,
À mão que as imitava e ao peito que as nutria
No pedestal estas palavras notareis:
“Meu nome é Ozimândias, e sou Rei dos Reis:
Desesperai, ó Grandes, vendo as minhas obras!”
Nada subsiste ali. Em torno à derrocada
Da ruína colossal, a areia ilimitada
Se estende ao longe, rasa, nua, abandonada.
(Shelley 41) [7]

O soneto é dividido em dois quartetos e dois tercetos, cada qual desenvolvendo informações e ensejando eixos de análise que serão apresentados nesta seção do artigo, antes que seja explorada a totalidade de seu significado. Vale ressaltar que existem quatro potenciais vozes que articulam a informação: a do narrador; a do viajante mencionado no primeiro quarteto, de quem o narrador ouviu os relatos sobre o monumento; a do escultor, que aparece de forma sutil no segundo quarteto e transcreve a fala de Ozymandias no discurso entalhado em pedra disposto no primeiro terceto; e a voz do próprio Ozymandias, na fala transcrita pelo escultor. Essas vozes se complementam para o desenvolvimento e expressão dos significados da obra.

2.1 Um narrador e um viajante de terras antigas

A primeira estrofe da obra estabelece duas

vozes do poema: a voz do narrador, que não se apresenta como ninguém em particular e se atém a narrar o que lhe foi contado pela outra voz; essa segunda voz é a do viajante das terras antigas, ele é quem relata ao narrador o que viu nessas “terras antigas”. Logo no primeiro verso (segundo, no original em inglês), é possível observar que se trata de uma citação direta, já que o narrador introduz a sequência do relato com uma expressão introdutora de fala: “disse-me um viajante:”. Os dois pontos, ao final da frase, indicam a passagem da palavra da voz narrativa para a reprodução do relato do viajante.

Esse primeiro quarteto descreve as ruínas de um monumento encontrado no deserto: duas enormes pernas de pedra, sem o corpo, e um rosto rachado, semienterrado na areia, com uma expressão cujas feições só vêm a ser completamente descritas no quarteto seguinte. Nesse trecho, fica evidente a ligação com o primeiro ponto de inspiração do poema: a descoberta do monumento a Ramsés II, que se deu no ano anterior à composição do soneto. A imagem descrita por Shelley é uma clara referência à estátua de pedra do faraó, agora exposta no Museu Britânico de Londres: um fragmento, o torso separado do restante do corpo e a face partida (figura 1).

Figura 1: Estátua a Ramsés II exposta no Museu de Londres



Fonte: GIOVANI, *Mairon pelo mundo*, 2020

À parte de um possível interesse de Shelley pelo Egito antigo, é ponto pacífico entre os pesquisadores do assunto que o trabalho de ambos os poetas (Shelley e Smith) se embasou também na obra do historiador grego Diodoro Sículo (90 a.C.–30 a.C.). Sículo ficou conhecido por um extenso trabalho de compilação de relatos sobre povos antigos feitos por historiadores anteriores a ele; dentre estes relatos, há descrições da história egípcia que compreendem desde suas primeiras sociedades até os reinados dos faraós mais modernos.

Dessa coletânea historiográfica, o trecho em particular que guarda a intertextualidade provável com os poemas é a descrição da necrópole de Ramsés II — também conhecida como *Ramesseum*. Essa descrição, presente no texto de Sículo, é de fato feita por Hecateu de Abdera, historiador e filósofo grego (estima-se que ele tenha vivido por volta de dois séculos antes de Sículo). Nela, Hecateu apresenta, com riqueza de detalhes, todo o templo mortuário, descrevendo sua arquitetura, os colossos em memória ao faraó e sua família, assim como ilustrações e inscrições.

Tendo essa relação em vista, é possível conjecturar que Shelley tenha tomado por base, para a concepção de sua obra, não só o relato de Hecateu presente na obra de Sículo, como os tenha representado, em seu poema, nas duas vozes apresentadas na primeira estrofe: Sículo, o narrador; Hecateu, o viajante vindo de terras antigas para descrever o que viu. Essa sobreposição de visões e decorrentes relatos que constituem a transposição enriquece mutuamente as obras em diálogo, conferindo camadas de significação ao soneto e reavivando culturalmente o tratado historiográfico.

2.2 O escultor e a éfrase

O escultor é a terceira voz presente no poema e é apresentado no segundo quarteto. Ele é um porta-voz do faraó, uma vez que tudo o que ele expressa aqui são as feições e as paixões de Ozymandias, por meio de sua arte. A linguagem do poema é bastante precisa ao implicar a capacidade expressiva da outra mídia — a escultura. Enquanto a tradução se adapta para tratar do sentimento e das qualidades da feição

da imagem — desdém, frieza e arrogância —, o texto original utiliza a expressão *cold command*, que poderia ser traduzido como *frio comando*. Isso sugere que a expressão não só representava qualidades aspectuais, mas que esses aspectos ocultavam uma ordem. E toda essa comunhão de signos comunica a persistência, *post mortem*, da empáfia do regente, registrada em seu memorial. Ademais, o segundo quarteto completa a imagética que começa a ser construída no primeiro: a imagem do colosso caído em meio ao deserto, semicoberto pelas areias que se acumularam com o passar do tempo. No primeiro quarteto, recebemos a informação de que estava em ruínas; no segundo, descrições aspectuais que implicam qualidades ao representado no monumento.

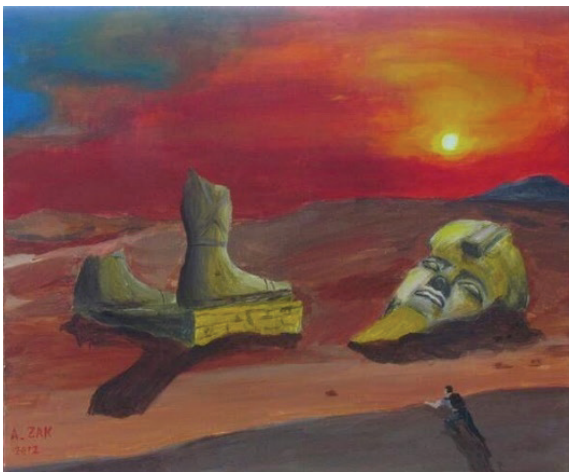
Uma leitura detida dos trechos é capaz de nos trazer à mente a imagem descrita, dada a qualidade da escrita do autor. Esse fenômeno

um ou vários textos reais ou fictícios compostos em sistemas sígnicos não verbais” (Clüver 18). Assim, ele prevê que, nos termos da análise intermídia, mídias textuais podem reproduzir qualidades de mídias não verbais por meio desse fenômeno. Como se percebe no texto, trata-se da descrição das qualidades midiáticas de uma escultura em uma mídia textual (o poema).

Essa imagem, subsidiada pela mensagem atemporal do texto de Shelley, é tão marcante que se solidificou na cultura de maneira tão forte quanto os demais signos apresentados, de modo que há uma grande quantidade de pintores e ilustradores que, em um processo de representação midiática (cf. Rajewsky), representam em seus trabalhos a imagem marcada em suas mentes pela descrição presente no poema (figura 2).

As ilustrações de Zak e Delort (figura 2) demonstram como diferentes mentes captam de

Figura 2: Alex Zak (à esquerda), Nicolas Delort (à direita)



Fonte: ZAK, *Ozymandias*; DELORT, *Ozymandias*

semiótico é o que se chama de *éfrase*: é a capacidade que uma mídia verbal possui de reproduzir imagens através de um processo descritivo, o que nos dá a impressão de estarmos de fato vendo a imagem, por conta da nossa capacidade cerebral de formalizá-la mentalmente. Acerca desse fenômeno, Claus Clüver afirma que é a “representação verbal de

maneiras distintas os signos icônicos evocados pelo texto por meio do fenômeno da *éfrase*. Representações como essas podem servir como mediadoras da imaginação de futuros leitores do poema, que tenham entrado em contato com elas antes da leitura, assim como influenciar a concepção daqueles que já o tenham lido.

2.3 O faraó e a volta

No primeiro terceto, ocorre o clímax do poema — ponto em que o faraó finalmente se expressa. É importante lembrar que se trata de um epitáfio, inscrito na base de seu memorial; portanto, trata-se de uma expressão indireta, entalhada pelo seu porta-voz: o escultor. Isso concretiza a impressionante estratégia utilizada pelo autor para distanciar, tanto temporal quanto discursivamente, o receptor final da mensagem (o público) de seu emissor mais longínquo (o faraó). O faraó não só está morto há milênios, como sua mensagem precisa passar por mais três emissores antes de chegar a nós. Por mais que isso revele certo grau de resiliência da mensagem, a decrepitude do monumento, a antiguidade dos relatos e a possível perda dos meios de contato com a sua origem sugerem que ela pode não tardar a se perder completamente.

A mensagem de Ozymandias é o trecho do poema em que mais se evidencia a inspiração do poeta no texto de Sículo. O excerto em que é descrito o monumento a Ramsés II também aborda o conteúdo de seu epitáfio, inscrito aos pés do colosso: “A inscrição na pedra diz: ‘Eu sou Rei dos Reis, Ozymandias. Se alguém quiser saber quão grandioso sou e onde eu resido, que supere uma de minhas obras.’” (Oldfather, tradução nossa). É evidente a contiguidade informacional entre os excertos e como eles evocam temas como grandeza, legado e orgulho, o que, por consequência, remetem a outro tema que, desde tempos imemoriais, se apresenta como análogo a esses e às histórias dos feitos de grandes homens: a *hybris*.

A *hybris* é uma disposição de espírito própria daqueles que se perdem dentro da própria grandeza. É a violência cometida pelos heróis na superação do *métron* — a desmedida frequente nas peças clássicas da Antiguidade —, em outras palavras, um excesso cometido por personagens geralmente considerados justos e virtuosos, cujos feitos os colocam muito acima do homem comum — seja moral, física ou intelectualmente. É uma ocorrência típica da estrutura das tragédias gregas, nas quais o protagonista (o herói), por confiar exacerbadamente em sua superioridade e retidão, ultrapassa seu *métron*, se perde, é punido pela cegueira da razão e cai

em desgraça — arrastando consigo todos os seus descendentes (*machina fatalis*). No caso de Ozymandias, sua *hybris* reside na confiança excessiva na própria grandeza e na perenidade de seus feitos, ignorando a implacabilidade do tempo e a fragilidade da memória humana.

Jonathan Collins aponta para a ironia com a qual o poeta trata o tema:

Ozymandias é inerentemente irônica. Mesmo seu título tem uma conotação irônica. O nome vem do grego *ozium* (ar) e *mandate* (significa reinar). Ozymandias é o ‘regente do ar’ ou simplesmente ‘regente do nada’. Ademais, a inscrição é pensada como uma bravata contra outros governantes, embora míope. A cruel ironia é que a bravata se converteu num aviso. Ozymandias se tornou poeira e, por isso, os outros governantes devem se desesperar, pois um dia eles sofrerão o mesmo destino. (Collins, tradução nossa) [9]

Em sua visão, a mensagem sepulcral deixada por Ozymandias não passava de uma bravata multiplamente ridicularizada por Shelley. O destino do imperador seria prenunciado pela própria composição de seu nome, que é alterada para denotar o que, no fim das contas, sobra da grandeza de todo homem: o nada. Nesse sentido, os três últimos versos do poema se conformam como a volta, em que o texto expressa como a natureza ignora a empáfia do rei e reverte ao nada todo aquele legado que tanto o orgulhava.[10] O que sobra é a areia — matéria simbólica e constitutiva do deserto —, elemento representativo em diversas culturas e obras como símbolo da passagem do tempo, da fatalidade do destino — a Moira — e da indiferença da natureza para com o drama humano.[11]

3. O Ozymandias moderno na trama de *Breaking Bad*

Longe dos desertos de Tebas, mas na semelhantemente árida paisagem do Novo México, a série *Breaking Bad* retrata um ambiente assolado pelo vício e pela tirania dos carteis, no qual Walter White, um brilhante professor de química quinquagenário, trilha

seu caminho de um pai de família comum e um docente de escola secundária a um barão das drogas. O primeiro passo para essa mudança se dá logo no primeiro episódio, quando ele recebe o impactante diagnóstico de que é portador de um câncer agressivo no pulmão e o prognóstico de que provavelmente não viveria muito mais. Essa notícia o confronta com duas questões que já o atormentavam: a instabilidade financeira de sua família, ainda mais por sua esposa Skyler (Anna Gunn) estar grávida de um bebê temporão — e eles já têm um filho adolescente, Flynn (RJ Mitte); e a insatisfação com a carreira, outrora promissora, que descambou para a decepção e ressentimento em relação ao ex-sócio, Elliot Schwartz (Adam Godley), que ficou bilionário com o empreendimento que fundaram e ganhou um Nobel com base na pesquisa que eles desenvolviam juntos, na concepção da empresa Gray Matter. Walter é convidado por seu cunhado, o agente da divisão de narcóticos da DEA, Hank Schrader (Dean Norris), para observar uma batida policial em um laboratório caseiro de metanfetamina. De lá, ele vê Jesse Pinkman (Aaron Paul), um ex-aluno seu, fugindo. Intrigado com a experiência e percebendo a oportunidade de conseguir um dinheiro rápido e fácil para resguardar sua família, Walter procura Jesse para propor uma sociedade que uniria seu conhecimento de química à experiência do rapaz com o narcotráfico. Cabe aqui enfatizar que o previsível conflito que se instauraria entre o protagonista e seu cunhado só poderia culminar em tragédia e seria um vetor crucial para o desenvolvimento do personagem em um verdadeiro Ozymandias moderno.

3.1 O desenvolvimento de Walter White e Jesse Pinkman

Dois principais aspectos norteiam o desenvolvimento da persona de Walter White. O primeiro, evidenciado desde os episódios iniciais, é sua preocupação em não deixar sua família desamparada. A premissa básica para sua entrada no mundo do crime é a obtenção de uma quantia suficiente para que seus familiares possam ter uma vida digna após sua morte. Essa é a justificativa que ele utiliza para se

convencer, assim como para tentar apaziguar a fúria de Skyler, quando ela descobre a vida paralela oculta por detrás do comportamento estranho que o marido vinha apresentando. Ela eventualmente o aceita de volta e acaba cooptada para a lavagem do dinheiro sujo — situação que, aos poucos, apaga o brilho de sua personalidade.

O segundo fator é a frustração de Walter com os rumos que sua carreira tomou. Seu brilhantismo intelectual o fazia crer que deveria realizar algo grandioso antes de partir — deixar um legado pelo qual fosse lembrado. Essa faceta, a princípio, é bem menos evidente do que a primeira e se manifesta como um incômodo que o personagem deixa escapar ocasionalmente. Além disso, ele aparenta estar dividido entre as duas motivações. Aos poucos, torna-se claro não apenas que o anseio por uma realização marcante era sua principal motivação, mas também que a questão financeira da família passou a servir de pretexto para encobrir seu real intuito.

A dinâmica da relação entre os parceiros, Walter e Jesse, e a disparidade no desenvolvimento de ambos, à medida que se aprofundam na vida do crime e vivenciam situações extremas, denunciam a mudança da personalidade do protagonista. Ambos iniciam a empreitada demonstrando o peso do freio moral sobre suas ações. Walter, por exemplo, demonstra relutância em matar o traficante preso no porão da casa de Jesse, e só o faz em uma situação de autodefesa. Jesse também comete seu primeiro assassinato em uma circunstância que o força a agir, mas é nítido o quanto isso o abala — muito mais do que o Walter aparenta.

O peso das ações deles destrói gradualmente Jesse psicologicamente, levando-o a mergulhar no vício em drogas durante boa parte da narrativa — de modo que o notório abalo emocional do personagem ilustra a persistência de seus valores morais. Walter, por outro lado, transparece um progressivo amortecimento moral e usa desculpas cada vez menos convincentes para justificar a barbárie. Além disso, a relação entre os dois, que por vezes aparenta ser uma genuína parceria — por mais que truculenta e mutuamente destrutiva —, disfarça o surgimento do alter ego de Walter

e o modo como ele explora a inocência e a fragilidade emocional do companheiro.

3.2 O Alter ego: Heisenberg

Os parceiros alcançam um feito inédito: produzem uma metanfetamina com 99,1% de pureza. Seu trabalho alcança um grande sucesso, e Walter assume a alcunha de Heisenberg para negociar as drogas enquanto se mantém incógnito. Isso gera uma verdadeira bipartição de sua persona, que se torna gradualmente mais evidente: de um lado, Walter, o pai de família um pouco tímido e atabalhado; de outro, Heisenberg, o senhor das drogas impiedoso, cuja sede de poder eventualmente dominará sua personalidade original.

Conforme eles ficam mais famosos no submundo, chamam a atenção de Gustavo Fring (Giancarlo Esposito) – ou Gus –, um homem de negócios que mantém uma aparência de civilidade e uma relação amistosa com as autoridades, mas que esconde sua atuação na distribuição de metanfetamina por grande parte dos Estados Unidos. Ele é apresentado como um homem que alcançou sucesso nessa área por sua discrição e inteligência. Gus oferece uma parceria em que forneceria toda a infraestrutura e material e a dupla só precisaria se preocupar em fabricar a droga. No entanto, a relação entre Walter/Heisenberg e Gus não demora a se deteriorar.

Walter demonstra uma ansiedade crescente quanto às intenções de Gus, mas não há como ter certeza se Gus de fato planejava apenas conhecer a fórmula da metanfetamina pura, desenvolvida por Walter, e depois o descartaria ou se isso era invenção de Walter para manipular Jesse e tomar para si o controle das operações. Essa hipótese é bastante provável, uma vez que há recorrentes questionamentos do protagonista quanto ao lucro e à parte que cabia a eles. Com a escalada das tensões, se desenvolve uma verdadeira guerra-fria entre os dois e eventualmente uma guerra aberta, que é vencida por Walter, quando mata Gus num engenhoso atentado à bomba.

Até então, os antagonistas de Walter sempre aparentavam ser os verdadeiros vilões da história, enquanto ele e Jesse cumpriam o papel

de anti-heróis – ainda que seus atos fossem, em última instância, moralmente reprováveis. Mas é a partir desse ponto que Walter é desmascarado como um vilão de fato, na persona de Heisenberg. Daí em diante, mesmo estando livre de seus inimigos, sem que a polícia tenha descoberto sua identidade e já tendo acumulado dinheiro o bastante para custear seu tratamento e garantir a saúde financeira de sua família, Walter não desiste da vida criminosa – pois, com a morte de Fring, o caminho estava livre para dominar o mercado.

É nesse ponto também que Skyler compreende plenamente a transformação do seu marido. Uma vez que sabia de seu conflito com Gus, ela aguardava preocupada por notícias. Quando ele entra em contato e diz:

Walter: Acabou, estamos seguros.

Skyler: Foi você, o que aconteceu?

Walter: Eu venci (Live Free or Die, S05E01, 2013, 05:05–05:34). [12]

Ela estranha a resposta do companheiro, pois entende que isso significa que ele foi o responsável pela morte de Gus. Assim que se encontram, Skyler afirma estar com medo dele. No final desse episódio, quando Walter fala: “Eu te perdoo.” (42:02–42:04), a reação de Skyler – tomada pelo medo que passa a marcar permanentemente sua relação com o marido – indica que ela havia percebido sua transformação completa em Heisenberg.

Jesse, por sua vez, percebe o intuito de Heisenberg quando tenta convencê-lo a vender a metilamina (uma das matérias-primas da metanfetamina) para um grupo concorrente e, assim, sair do negócio. O cerco da polícia estava se fechando e essa venda renderia 5 milhões de dólares a cada um deles, um valor que seria mais do que o bastante para Walter viver tranquilo com sua família. No entanto, ele responde revelando seu arrependimento em vender sua parte na empresa para o ex-sócio, anos antes, o que, segundo ele, custou a herança de seus filhos – a rigor, do seu legado. Ele continua:

Walter: Jesse, você perguntou para mim se eu estava no negócio do cristal ou

do dinheiro... Em nenhum... Eu estou no negócio do poder.

Jesse: Eu não sei, Senhor White. Um império de cristal é realmente motivo de orgulho? (Buyout, S05E06, 2013, 31:38–32:02)

Nessa fala Heisenberg não deixa dúvidas quanto ao que ele buscava desde o início: poder. Além do mais, resolve-se, de uma vez por todas, a questão levantada no começo da série: de que o real motivo dele ter embarcado na vida do crime não era financeiro, mas a frustração com os rumos de sua vida e a obsessão por deixar um legado. Ironicamente, ele acaba buscando em algo de que não deveria se orgulhar, como atesta Jesse, e acaba por destruir a própria família.

4. Uma relação intermídia entre dois tiranos

O fenômeno intermidiático predominante observável na relação entre o soneto *Ozymandias* (mídia textual) e a série *Breaking Bad* (mídia audiovisual) é o da referência intermidiática. Com base na proposta de Irina Rajewsky, Claus Clüver define textos que utilizam esse mecanismo como “textos de uma mídia só (que pode ser uma mídia plurimidiática), que citam ou evocam de maneiras muito variadas e pelos mais diversos motivos e objetivos, textos específicos ou qualidades genéricas de uma outra mídia” (Clüver 17). É importante esclarecer que, ao empregar o termo “texto”, Clüver se refere a uma obra qualquer de alguma mídia, o que seria similar a denominá-lo como um produto de mídia – termo concebido por Lars Elleström para designar “uma entidade ou um fenômeno único que permite a comunicação inter-humana” (Elleström 18).

Ribas esclarece o fenômeno das referências intermidiáticas, exemplificando como determinadas qualidades de uma mídia – por suas configurações específicas – podem ser difíceis de emular em outra. Segundo a professora, as referências aludem a outras mídias em ausência, já que a materialidade das evocadas é uma ilusão em estado de potência, que provoca no receptor uma sensação dessas qualidades musicais, pictóricas ou

cinematográficas “como se” estivessem presentes. É a dobra ou fenda intermidiática que um texto esconde/exibe/revela/(des)constrói. Entre os exemplos, Ribas (2879) menciona, na esteira de Rajewsky (2012): “referências, em um texto literário, a um filme, através da evocação ou da imitação de certas técnicas cinematográficas como tomadas em zoom, dissolvências, fades e edição de montagem; também a musicalização da literatura, a transposition d’art, a écfrase, referências em filmes a pinturas ou em pinturas à fotografia e assim por diante”.

As referências intermidiáticas são fenômenos bastante comuns em diversas mídias, sendo popularmente conhecidas como referência. Visto que são casos comumente tratados simplesmente como intertextualidade, cabe ressaltar que eles são isso e algo mais, pois, ao referenciar mensagens ou características de uma mídia em outra, é necessário adequá-las às configurações da nova mídia. Como *Breaking Bad* é um produto de uma mídia plurimidiática – presença constitutiva de várias mídias dentro de uma mesma mídia –, é natural que haja uma maior diversificação na forma de comunicar os signos referenciados de *Ozymandias*.

Diversos signos guardam contiguidade semântica entre as obras em seu eixo temático. Um deles é o mito criado em torno do nome Heisenberg. Concebido como um pseudônimo, esse nome se espalhou pelas ruas e as pessoas o conhecem pelos seus feitos. Embora ninguém saiba ao certo quem ele é ou se de fato existe, há algum tipo de admiração pela sua importância. Com isso, Walter se deixa seduzir pela suposta grandeza de sua realização – a construção de um “império de cristal” – e pela mesma vaidade que o faraó demonstrava com relação ao seu legado.

A temática da *hybris* também se manifesta em *Breaking Bad*, ainda que sob um viés contemporâneo. Originalmente, a *hybris* implicava a superioridade moral, seguida por uma queda desse patamar causada pelo orgulho e excesso de confiança. Em diversas obras modernas, no entanto, os personagens acometidos pela *hybris* já não são necessariamente virtuosos ou valorosos, mas sim poderosos e capazes – e esse é o caso de Walter White. Em algum momento, ele pode

ter sido um homem íntegro e guiado por uma moral respeitável, mas abandona esse status logo no início da série, ao se envolver com o crime e cometer barbaridades por motivos torpes. O que ele preserva, como marca dos personagens acometidos pela *hybris*, é a virtude de um intelecto singular e o primor de um ofício (a química). Sua confiança nesses aspectos é tamanha que ele se perde e cai em desgraça – assim como aconteceu com Ozymandias e sua mensagem arrogante.

Algumas outras referências se manifestam no eixo textual da obra. Quando Jesse tenta vender a metilamina aos concorrentes e Walter fica sem meios para distribuir sua produção, eles chegam a um acordo de tentar convencer os traficantes a abandonarem sua própria produção para atuarem como distribuidores de Heisenberg.

Declan: Mas quem é você, afinal?

Walter: Você sabe, vocês todos sabem muito bem quem eu sou... Diga meu nome.

Declan: O quê? Eu não faço a menor ideia de quem você é.

Walter: Você sabe, eu sou o cozinheiro.

Eu sou o homem que matou Gus Fring.

Declan: É mentira, o Cartel o matou.

Walter: Tem certeza? É isso aí... agora, diga meu nome.

Declan: Você é Heisenberg.

Walter: Você acertou na mosca. (Say My Name, S05E07, 2013, 05:15–06:10)

Nesse trecho, Walter compele o líder dos traficantes concorrentes a reconhecê-lo por seus feitos, exigindo que pronuncie o nome “Heisenberg” – atestando, assim, a mitologia construída em torno dessa identidade. A cena constitui uma referência ao poema, no qual Ozymandias espera que aqueles que tentam igualar seus feitos o reconheçam pelo nome e se desesperem. Os traficantes rivais, nesse contexto, figuram como aqueles que tentam reproduzir a obra do “rei”, o que fica evidenciado pela tentativa de imitar a metanfetamina azul, cuja coloração era resultado natural do método de Walter, mas que, no caso dos rivais, era reproduzida artificialmente com o uso de corantes. Nota-se, ainda, na fala de Walter, a mesma empáfia perceptível na expressão do

monumento ao faraó — “sneer of cold command” —, marcada pelo desprezo e pela frieza na forma de comandar. A ordem “diga meu nome”, proferida com altivez e imposição, traduz esse traço autoritário e está, inclusive, representada no próprio título do episódio: *Say My Name*.

Nesse sentido, é importante destacar que essa dimensão textual assume contornos e formas de expressar significado distintas, quando se trata de uma mídia audiovisual. Um poema bem planejado pode transmitir uma gama de sensações, dependendo de sua sonoridade, estrutura e grau de imersão do leitor, etc. Contudo, essa gama de sensações pode ser representada de maneira mais vívida por uma mídia audiovisual, podendo ser afetada pela interpretação de um ator, a qualidade da imagem, a mixagem e a masterização do som, a sonoplastia e a trilha sonora, assim como pela qualidade de áudio e vídeo do sistema de reprodução utilizado. Dentre inúmeros outros fatores que modificam a representação e a recepção dos significados.

Uma das modalidades textuais recorrentes na configuração das mídias plurimidiáticas é a dos paratextos, e nenhum paratexto é mais marcante para qualquer obra que não o seu título. Nesse sentido, o que mais evidencia a conexão textual entre as obras é a adoção do nome *Ozymandias* como título do antepenúltimo episódio da série, especialmente por se tratar de um dos mais impactantes e, certamente, o mais importante de toda a obra – reconhecido por grande parte do público como o melhor. Essa intertextualidade direta legitima outras relações mais sutis, como aquelas pertencentes ao eixo temático, que deixam de ser meras conjecturas para se configurarem como elementos necessários para a completude signíca do fenômeno.

Além disso, o fato de esse nome ter sido escolhido para o episódio em que ocorre a queda de Walter White e a morte simbólica de Heisenberg indica a intenção do autor de posicionar Walter White como um Ozymandias moderno – e toda a imagética do episódio corrobora essa hipótese. Gill vai além e afirma que “A estrutura narrativa do poema de Shelley resistiu ao teste do tempo, e que melhor maneira de se promover como um clássico do que com um clássico? Ao apropriar o clássico

‘Ozymandias’, *Breaking Bad* busca sustentar a vida cultural e o poder.” (14, tradução nossa). [13] Com isso, *Breaking Bad* não apenas mobiliza a força semântica de um clássico, mas também se estabelece ainda mais culturalmente como parte de uma tradição que passa pela obra de Shelley.

4.1 O episódio *Ozymandias*

No episódio *Ozymandias*, Walter finalmente sofre as consequências mais severas das suas escolhas. Após derrotar Gus Fring ao final da quarta temporada e assumir o controle da maior parte do narcotráfico norte-americano, a narrativa da série se concentra na ascensão de Heisenberg e no progressivo fechamento do cerco pelas autoridades antidrogas, até que Hank finalmente descobre sua verdadeira identidade. Esse desvelamento não somente compromete as operações ilícitas, mas também desestabiliza irremediavelmente as relações familiares de Walter. Profundamente traumatizado pelas diversas perdas e atrocidades das quais participou, Jesse abandona o parceiro e une forças com Hank, contribuindo para a emboscada que culmina na emblemática cena do deserto. Nessa sequência, Hank e seu parceiro são cercados pelos mercenários contratados por Walter para matar Jesse. Apesar das súplicas do protagonista – que oferece toda sua fortuna enterrada no deserto para que poupassem a vida de seu cunhado – os capangas executam os dois policiais e levam a maior parte da fortuna acumulada com o tráfico de drogas. Esse evento marca o colapso do legado de Walter e a destruição de sua família, assim como, em última instância, a morte simbólica de Heisenberg.

A série representa magistralmente a éfrase presente no poema *Ozymandias*, tanto em termos imagéticos quanto conceituais. Trata-se de uma representação intermediária que ocorre no eixo imagético da obra, afetando sua composição de quadros e a estrutura das sequências. Nesse ponto, é importante considerar a diferença entre as mídias envolvidas. Shelley compõe um cenário marcante por meio da linguagem verbal, capaz de evocar uma imagem poderosa, porém inerentemente estática. Um texto verbal

precisa selecionar se vai descrever, narrar ou expor movimentos de forma sequencial. Já uma mídia audiovisual é capaz de articular diversos desses detalhes simultaneamente. Em outros termos, o processo de éfrase depende de um foco específico, enquanto a imagem propicia um potencial signíco muito maior.

Figura 3: “Afundado na areia, um rosto já quebrado”



Fonte: OZYMANDIAS, S5E14, 2013, 10:40 – 11:09

A última das três imagens da figura 3 é a mais icônica, pois é a representação estática da imagem composta por Shelley, em seu poema, por meio do processo de éfrase. Mas a produção se aproveita da qualidade da mídia – de reproduzir imagens em sequência – para compor algo além, representar o instante da queda do monumento. A primeira imagem representa a percepção da perda – não só pela morte, mas pela perda do legado e seu consequente declínio

–; a segunda mostra ele caindo de joelhos, o que seria a representação do monumento desabando, deixando seus pés fincados sem um corpo; para, por fim, representar o destroço caído na areia, esperando ser soterrado pelo tempo. Essa proposta do abandono do colosso no deserto é corroborada pelo grande tempo que Walter fica caído, estático, observando o

Essa cadeia de cenas se encerra em um novo plano sequência panorâmico composto por três quadros sucessivos em que a câmera se move da imagem mais à direita em direção à esquerda (figura 5). Na imagem mais à direita, os capangas arrastam o corpo de Hank, na do meio Walter ainda estirado no chão – destruído – e na mais à esquerda o que restou para ele: o

Figura 4: “Quantas paixões lá sobrevivem, nos fragmentos”



Fonte: OZYMANDIAS, S5EP14, 2013, 13:07 – 13:10

que se desenrola diante de seus olhos.

O plano composto na figura 4 apresenta o que acontecia diante dos olhos de Walter enquanto permanecia estático. Os homens arrastando seu cunhado e levando-o para enterrá-lo na cova de onde retiraram sua fortuna enterrada. Isso representa a incapacidade de Ozymandias de agir enquanto observava a passagem do tempo no deserto, assistindo as areias soterrarem o seu templo e a si, enquanto seus feitos magnânimos eram esquecidos.

nada, representado pela vastidão do deserto. E isso perfaz a referência à imagética do poema, no drama de Walter.

Há ainda uma outra representação da imagética principal do soneto em um flashback que conta a história de Gus Fring. Gus e seu sócio Maximino Arciniega (James Martinez) negociavam com os Salamanca – principal família do narcotráfico mexicano –, quando um deles assassina brutalmente Maximino e obriga Gus a olhá-lo bem de perto.

Figura 5: “Nada subsiste ali, em torno à derrocada”



Fonte: OZYMANDIAS, S5E14, 2013, 13:11 – 13:20

Figura 6: Recorrência na representação imagética



Fonte: HERMANOS, S04E08, 2011, 44:33 – 44:41

Mais uma representação do rosto com o perfil repousado no chão e em face da tragédia, demonstrando também a coerência temática. Há um aspecto de similaridade e outro de discrepância para com a situação de Walter. Para Gus, o acontecimento representou a perda de um amigo querido – tratado como irmão –, mas foi também o começo do seu império criminoso. Para Walter, por outro lado, representou perder tudo: a família, o império e o nome que ele construiu.

4.2 Um fim digno

Após a morte de Hank e o caso vir a público, Walter é rechaçado pela própria família e se torna um foragido. Os dois episódios finais da série dividem-se, então, entre a desolação e a reflexão, presentes no penúltimo episódio, e o retorno e a vingança, que marcam o desfecho da narrativa. O primeiro deles demonstra um Walter fraco e quebrado, definhando no seu esconderijo pela doença que havia retornado. O estado de inação em que se encontra é coerente com o título do episódio: “Granite State”, o que também evoca a intertextualidade com Ozymandias, no sentido de que ele está

petrificado, inativo, enquanto o tempo aos poucos apaga seu legado e a memória de sua existência. [14] Somente no final ele consegue se reanimar desse estado catatônico para agir.

No episódio final, “Felina”, Walter retorna para se vingar. Ele consegue encontrar Skyler uma última vez e reconhece que gostava do trabalho com metanfetamina, que sua alegação de que era pela família não passava de uma desculpa. Além disso, ele chantageia seu antigo sócio na Gray Matter para que ele entregue a seus filhos, como se fosse uma doação, o dinheiro que lhe restou: algo em torno de 10 milhões de dólares.

Um último detalhe relevante, antes da vingança, é a conversa de Walter com dois amigos viciados de Jesse, Skinny Pete (Charles Baker) e Badger (Matt L. Jones):

Walter: Que conversa é essa de o cristal azul ainda estar na praça?

Pete: Como assim?

Walter: Souberam alguma coisa? Ele ainda é vendido?

Badger: É...

Walter: Por quem?

Badger: Por você, não é? Quer dizer, não está mais cozinhando?

Pete: Pô, cara, eu tinha certeza que era você. Porque esse cristal é irado, o melhor de todos. Quer dizer... você sabe, né.

Walter: Jesse. (FELINA, S05E16, 2013, 17:31 – 18:16)

Walter sabia que somente Jesse era capaz de fazer uma metanfetamina similar à sua; isso indica que os capangas responsáveis pela morte de Hank provavelmente ainda o mantinham cativo e forçado a trabalhar. Ademais, esse excerto também revela sinais de um certo grau de esmaecimento da figura de Heisenberg e da memória coletiva em relação a ele. Ninguém sabia ao certo se ele ainda estava em atividade, tampouco eram capazes de discernir o novo produto daquele que ele fabricava – o que sugere que já havia sido substituído e perdera parte do que o tornava singular.

Na sequência, o protagonista combina um encontro com os capangas, na base deles; sua armadilha funciona, e ele consegue eliminá-los, ao passo que liberta Jesse do cativeiro.

Pouco antes de matar o líder de seus inimigos, ele barganha com a fortuna que havia roubado de Walter, afirmando que, caso fosse morto, o dinheiro jamais seria encontrado. No entanto, Walter o executa sem hesitação. Esse ato demonstra que Walter já não se importava com dinheiro ou poder: o que o movia era a vingança por Hank e um mínimo de redenção ante a sua família.

Esses dois episódios finais perfazem o breve, mas significativo, arco de redenção do personagem. Nesse ponto, a série descola a imagem de Walter da de Ozymandias. O penúltimo episódio, em que o personagem permanece em um estado de inércia similar ao das ruínas do monumento ao faraó – sendo soterrado pela passagem do tempo –, permite que ele presencie, ainda em vida, as mazelas decorrentes da busca desenfreada pelo poder e do vício do orgulho. No entanto, ao contrário do faraó, Walter ressurge e tem a possibilidade de tentar mitigar os danos causados por sua vaidade. Dessa forma, sua persona se enquadra bem no modelo moderno da *hybris*, mas também o afasta de terminar sua trajetória como um personagem de caráter totalmente reprovável, visto que opta por encerrá-la com uma intervenção heroica. Vale ressaltar que, mesmo nesse momento derradeiro, não é possível atestar a nobreza de suas motivações, de modo que se mantêm, até o fim, o padrão de moral ambígua e oscilante que humanizam o personagem e o consolidaram como um dos maiores anti-heróis da história da ficção.

5. Considerações finais

Espera-se ter sido possível demonstrar a relação intermediária presente nas obras analisadas. Foram apontados diversos aspectos de similaridade que residem no campo textual, mas também na forma como a mídia audiovisual lida com certos tipos de representação que envolvem tecnologias não verbais na comunicação de signos. Nesse sentido, é possível afirmar que foi atingido o objetivo de expandir a discussão acerca da contiguidade semântica entre as duas riquíssimas obras ficcionais aqui apresentadas: o soneto *Ozymandias* e a série televisiva *Breaking Bad*.

Nos últimos anos, esse tipo de estudo comparatista intermediário tem ganhado espaço significativo na academia, de modo que mídias outrora renegadas, como as séries televisivas, conquistaram um destaque sem precedentes. Com esse novo status de relevância, torna-se bastante natural a seleção, como corpus de pesquisa, de obras reconhecidas por sua extrema qualidade de produção, assim como por sua multiplicidade de camadas de significado e profusão de personagens complexos – como é o caso da série *Breaking Bad*. Soma-se a isso a atratividade da intertextualidade entre a série e a influente obra de Shelley, a qual, por sua vez, dialoga com os tropos da tradição clássica e com a historiografia de Diodoro Sículo. Por fim, o estudo desse fluxo semiótico, que contempla ao menos a apreciação de três mídias distintas, satisfaz um dos principais quesitos de Elleström, o qual aponta como um grande problema dos estudos interartes “uma forte tendência a comparar não mais que dois tipos de mídia por vez” (14).

A discussão sobre os fenômenos intermediários em *Breaking Bad* ainda pode se espalhar consideravelmente. Como foi mencionado, há referências ao autor Walt Whitman e à sua obra; há também aspectos transmidiáticos que se apresentam como potenciais eixos de aprofundamento analítico, como o teaser em que Bryan Cranston recita o poema *Ozymandias*. A série conta ainda com um spin-off, *Better Call Saul* (2015-2022), que apresenta a história pregressa do advogado de Walter, Saul Goodman (Bob Odenkirk), personagem não mencionado por não haver necessidade argumental.

Ademais, uma lição se torna evidente: as duas obras discutidas neste artigo estão separadas por quase dois séculos, mas ecoam essencialmente a mesma lição moral captada de registros históricos milenares pelo genial Percy Bysshe Shelley. Isso demonstra que os legados podem se dissolver, que as pessoas e os bens materiais podem ser esquecidos, mas há valores cristalizados na cultura pelos milênios de experiência humana neste mundo que, ao contrário dos impérios, resistem ao teste do tempo.

Notas

[1] Ozymandias é uma alcunha real de Ramsés II, sua grafia varia bastante, de acordo com a fonte. No texto de Diodoro Sículo, traduzido por Oldfather, aparece ainda como Osymandyas, que deriva de *User-ma-Ra* (cf. OLDFATHER, 1935). Decompondo este nome, temos *User-ma*: que significa “A verdadeira justiça” ou “Justiça de Maat” (sendo Maat a deusa da verdade, justiça e ordem do panteão egípcio); e *Ra*: referência ao deus do sol, Rá. Assim, podemos interpretar o nome como “A verdadeira justiça de Rá.”

[2] Mesmo local em que anos mais tarde seria desenterrada a necrópole do faraó, descrita na obra de Diodoro Sículo, como veremos mais à frente.

[3] Título original: “On a Stupendous Leg of Granite, Discovered Standing by itself in the Deserts of Egypt, with the Inscription Inserted Below.”

[4] Opta-se, aqui, pela manutenção do título em inglês, uma vez que é uma série de tremendo sucesso e projeção, e que esse nome também é utilizado no Brasil, apesar da existência da terrível tradução em português – Química do Mal – conferida em ocasião de seu lançamento na TV aberta (Rede Record de Televisão). Por outro lado, adotaremos a versão dublada dos diálogos, pois se trata de uma tradução de muita qualidade e fidelidade ao texto original (cf. Veja São Paulo, 2014).

[5] São um subgênero dos *corridos*, canções narrativas tradicionais mexicanas, também populares com parte da população latina dos Estados Unidos. Os *narcocorridos* romantizam a vida e os feitos dos narcotraficantes latino-americanos. Guardam algumas similaridades com o gênero épico.

[6] O soneto petrarquiano é definido pela forma poética com 14 versos, divididos em 2 quartetos e 2 tercetos, em quanto o soneto shakespeariano consiste em 14 versos, divididos em 3 quartetos e 1 dístico.

[7] Note-se que a grafia do título do poema discerne da utilizada por Shelley. Opta-se, aqui, por manter a grafia original, quando houver menção. No original: “I met a traveller from an antique land/Who said: Two vast and trunkless legs of stone/ Stand in the desert. Near them on the sand,/Half sunk, a shatter’d visage lies, whose frown/ And wrinkled lip and sneer of cold command/ Tell that its sculptor well those passions read/Which yet survive, stamp’d on these lifeless things,/The hand that mock’d them and the heart that fed./And on the pedestal these words appear:”My name is Ozymandias, king of kings:/ Look on my works, ye Mighty, and despair!”/Nothing beside remains: round the decay/ Of that colossal wreck, boundless and bare,/The lone and level sands stretch far away. (Shelley, 2000, s/p)

[8] No original: *The inscription upon it runs: “King of Kings am I, Osymandyas. If anyone would know how great I am and where I lie, let him surpass one of my works”* (Oldfather, 1935).

[9] No original: *Ozymandias is inherently ironic. Even its title has ironic connotations. The name comes from the Greek ozium (air) and mandate (to rule). Ozymandias is a ‘ruler of air’ or simply a ‘ruler of nothing’. Furthermore, the inscription is intended as a boast to other rulers, albeit a shortsighted one. The cruel irony is that this boast has turned into a warning. Ozymandias has turned to dust and for this, other rulers should despair, because they too will one day suffer the same fate* (Collins, 2013, s/p).

[10] Versos finais do soneto que apresentam a resolução para a problemática proposta na oitava inicial. Como padrão, surge dentre a sextilha final. Em *Ozymandias*, ela se concentra no terceto final.

[11] Entidade mais poderosa que os deuses do panteão grego, que mesmo nos templos em que era cultuada não tinha representação imagética e remontava ao Destino.

[12] Note-se que os títulos dos episódios de *Breaking Bad* não possuem traduções padronizadas, variando conforme o veículo que o publicou. Assim, optamos por utilizar os títulos originais, em inglês, a fim de evitar ambiguidades.

[13] No original: *The narrative framework of Shelley’s poem has stood the test of time, and what better way to market oneself as a classic than with a classic? By appropriating the classic “Ozymandias,” Breaking Bad seeks to sustain cultural life and power* (Gill 14).

[14] O título pode ser traduzido literalmente como Estado de Granito.

Obras Citadas

- Clüver, Claus. “Intermedialidade.” *Pós: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da Universidade Federal de Minas Gerais*, vol. 1, no. 2, nov. 2011, pp. 8–23. Web. Acessado 6 jul. 2022.
- Collins, Jonathan. *Percy Bysshe Shelley’s “OZYMANDIAS”: A Video Study Guide*. 2013. Web. Acessado 22 jul. 2024.
- Delort, Nico. *Ozymandias*. Gravura impressa em edição Artist Proof, 30 x 40 cm. White Duck Editions. Web. Acessado 13 jun. 2025.
- Elleström, Lars. *As Modalidades de Mídia II: Um Modelo Expandido para Compreender as Relações Intermediais*. EDIPUCRS, 2021. Print.
- Gill, Austin. “On the Appropriation of Percy Bysshe Shelley’s ‘Ozymandias’ in AMC’s *Breaking Bad*.” Apresentação oral realizada na Universidade Xavier, Indianápolis, IN, 10 Apr. 2015. Web. Acessado 22 jul. 2024.
- Giovani, Mairon. *Mairon Pelo Mundo*. 2020. Web. Acessado 13 jun. 2025.
- McDonough, Terry, diretor. *Breaking Bad*. Produção: Vince Gilligan. Sony Pictures Television, 2008. 5 DVDs. Netflix. Web. Acessado 13 jun. 2025.
- Oldfather, C. H., tradutor. *Diodorus of Sicily*. William Heinemann Ltd., 1935. Web. Acessado 7 jun. 2024.

“A Química do Mal: título em português de Breaking Bad vira piada na internet.” *Veja São Paulo*, 21 ago. 2014. Web. Acessado 13 jun. 2025.

Rajewsky, Irina. “A Fronteira em Discussão: O Status Problemático das Fronteiras Midiáticas no Debate Contemporâneo sobre Intermidialidade.” In *Intermedialidade e Estudos Interartes: Desafios da Arte Contemporânea*, vol. 2, editado por Thaís Diniz e André Vieira, Rona Editora, 2012, pp. 51–74. Print.

Ribas, Maria Cristina Cardoso. “Modos de ver, modos de ler, modos de ser: tópicos de transposição midial.” *Anais do Congresso Internacional da ABRALIC*, 17, 2017, Rio de Janeiro, pp. 2878–2886. Web. Acessado 13 jun. 2025.

Shelley, Percy Bysshe. “Ozymandias.” Tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos. *Ode ao Vento Oeste e Outros Poemas*. Hedra, 1989, p. 41. Web. Acessado 22 jul. 2024.

———. *The Poems of Shelley: Volume Two 1817–1819*. Editado por Kevin Everest e Geoffrey Matthews, Routledge, 2000. Print.

Zak, Alex. *Ozymandias*. Papel fine art, 30 x 40 cm. Web. Acessado 13 jun. 2025.

Biografia(s)

Bárbara Gouvêa da Rocha e Mestranda em Estudos Literários pelo Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da UERJ/FFP, com o projeto “A distopia além da página: explorando a intermedialidade do gênero entre a série *Electric Dreams* (2018) e o livro *Sonhos Elétricos* (2020) de Philip K. Dick”. Membro do grupo de pesquisa “Modos de ver, modos de ser: práticas intermidiáticas, experiências sensoriais e narrativas revolucionárias”, vinculado ao Programa de Pós-Graduação em Letras da UERJ, sob a coordenação da professora Maria Cristina Cardoso Ribas. Graduada em Letras (Português e Literaturas) pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) e pós-graduada em Design Gráfico pela Unyleya.

Maria Cristina Ribas é Doutora em Ciência da Literatura, Teoria, pela UFRJ e Professora Associada em Letras, UERJ, em Teoria Literária, Literatura Comparada e Intermidialidade, área em que fez Pós-Doutoramento pela UFF. Membro do grupo Intermídia (UFMG) e do GT Anpoll Intermidialidade: Literatura, Artes e Mídias, foi líder do Grupo de Pesquisa na Fundação Biblioteca Nacional e pesquisadora

da ABL. É Coordenadora geral do Programa de Pós-graduação em Letras e Linguística UERJ e do Núcleo de Pesquisa e Extensão em Literatura, Leitura e Intermidialidade, NuPELLI. É Procientista, Bolsista de Produtividade 1C CNPq e Cientista do Nosso Estado/FAPERJ. Publicou os livros *Onze anos de correspondência: os machados de Assis*; *Leituras na contemporaneidade: Olhares em Trânsito*; *Interconexões: Mídias, saberes e linguagens*; *Estudos de Intermidialidade: teorias, práticas, expansões*, com Thaís Diniz e Alex Martoni; *Leituras Intermidiáticas e Intermidialidades Narrativas*, com Cristine Fickelscherer Mattos. Com trabalho coreográfico de transposição midiática de romances, a professora é também bailarina.

<http://lattes.cnpq.br/5649309114787011>

<https://orcid.org/0000-0002-2289-4004>

Ubirajara Lopes da Cunha Junior é Mestrando em Estudos Literários pelo Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística (PPLIN) da Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ). Suas pesquisas concentram-se principalmente na *weird fiction*, com ênfase na transposição de narrativas de mídias predominantemente textuais para mídias audiovisuais.

De *Memórias Póstumas* de Brás Cubas a *Santa Clarita Diet*: zumbis, a cultura de massa e as revivescências do fantástico na literatura e na série de *streaming*

VERONICA DANIEL KOB'S (CENTRO UNIVERSITÁRIO CAMPOS DE ANDRADE, BRASIL)

Abstract

Analyzing remediation and parody via the influence of mass culture in two Inter-American case studies, this article examines the figure of the transnational zombie in updating the genres of fantasy and horror. I first compare Pedro Vieira's parodic mashup novel Memórias Desmortas de Brás Cubas (2010) to its hypotext, Machado de Assis' Memórias Póstumas de Brás Cubas (1881), one of the foundational works of Brazilian literature. While the source text famously features a deceased narrator, Vieira's genre-bending sequel transforms the narrator into a zombie that reengages with Assis' fictional characters, deconstructing the original practice of defamiliarization in the classic novel. Thereafter, I trace a connection between this process and the reconfiguration of zombies in audiovisual culture, relating the protagonist of Santa Clarita Diet (2017) to the monsters in George Romero's films. I draw on Tzvetan Todorov's and Selma Rodrigues' approaches to narrative estrangement and Zygmunt Bauman's theorization of the rise of hyperindividualism as a consequence of globalization. In the process, the "new Gothic" emerges as an aesthetic and discursive strategy in crisis scenarios, allowing the zombie to be understood as a vehicle for adapting the conflicts and uncertainties that characterize contemporary society.

Keywords: Fantastic, horror, new Gothic, zombies, remediation, mashup.

1. Narrativas em Trânsito: a Remediação, a Paródia e o Novo Gótico

Inscrevendo-se em uma espécie de entrelugar, pela desconexão aparente e pela subversão da realidade, o fantástico sugere certo distanciamento, criando uma espécie de universo paralelo. Nesse processo, a realidade é o ponto de partida, e de chegada. Trata-se, então, de reconhecer o valor social das artes, já que "entre a existência e a não existência existe uma coisa chamada Real. Real cuja verdade só é acessível por meio de estruturas de ficção" (Dunker 16).

Permeando esse território dissidente, o fantástico permite tensionar as fronteiras do possível e do impossível, trazendo à tona aquilo que, muitas vezes, a racionalidade não consegue explicar. Ao embaralhar os códigos da realidade, desestabilizam-se as certezas, provocando deslocamentos que conduzem o leitor a uma reflexão sobre sua própria experiência no

mundo. Nesse sentido, ao articular elementos do insólito com os contornos do real, o fantástico torna-se uma linguagem simbólica por meio da qual angústias coletivas, fissuras sociais e dilemas existenciais podem ser avaliados mais criticamente. É justamente nesse jogo entre verossimilhança e estranhamento que se abre espaço para a construção de outros sentidos.

A partir dessa premissa, este artigo discute as atualizações do fantástico, com base no entrelaçamento dos seguintes conceitos: remediação e paródia; terror e novo gótico. Vale ressaltar que a expressão "novo gótico" não deriva de nenhuma teoria específica e costuma ser utilizada por estudiosos da área apenas para indicar que não se trata de uma continuidade direta do gótico tradicional, mas da aplicação de suas características em um novo contexto histórico e cultural. Dessa forma, o adjetivo "novo" assinala justamente a necessidade de se compreender essa relação como uma aproximação (e não como uma repetição), uma

vez que, ao se transformarem as coordenadas de tempo e espaço, transforma-se também a própria configuração do gótico. Em outras palavras, o novo gótico assinala uma adaptação das antigas marcas estéticas e temáticas às condições do presente.

Para tratar dos cruzamentos já mencionados — remediação/paródia e terror/novo gótico — analisam-se duas narrativas fantásticas contemporâneas apresentadas em mídias distintas: o livro *Memórias Desmortas de Brás Cubas*, de Pedro Vieira, e a série *Santa Clarita Diet*, de Victor Fresco. Dois fatores principais — a intermedialidade e a interculturalidade — justificam a comparação entre um romance brasileiro e uma série de televisão norte-americana. Vivemos em uma era marcada pela dissolução de fronteiras e pela convergência de mídias e culturas. Portanto, as obras escolhidas para análise exemplificam esse cenário contemporâneo, caracterizado por um espaço expandido e comum de produção e circulação cultural. Considerando que livro e série têm personagens zumbis, neste estudo o fantástico é atrelado ao terror e ao gótico/novo gótico, que se assemelham na representação das deformidades, em um processo catártico. Além disso, as duas obras são associadas à remediação e à paródia, a fim de evidenciar a reconfiguração dos zumbis, que hoje refletem o individualismo, em detrimento das comunidades.

Na primeira seção, “Brás Cubas Zumbi e a Forma Póstuma do Romance Machadiano”, as fronteiras entre fantástico e maravilhoso são problematizadas, pelo fato de o estranhamento ser desvinculado do efeito surpresa à medida que o enredo evolui. Do mesmo modo, demonstram-se as associações entre terror e horror, com exemplos da obra de Pedro Vieira, os quais celebram com excelência os recursos estilísticos machadianos. Aliás, nesse quesito, destacam-se a ironia, característica fundante da paródia, e o pessimismo, que norteia a teoria de Humanitas. Na segunda parte deste estudo, o formato seriado e a comicidade são considerados elementos determinantes para o atenuamento do fantástico e do terror. Quanto à paródia e à remediação, são mostradas as diferenças entre a zumbi da série e as criaturas dos filmes hollywoodianos. Por fim, retomam-se

o horror e o individualismo, para comprovar que essas características são realçadas, na obra de Fresco, pela natureza audiovisual da série e pelo perfil da protagonista.

Levando em conta os principais temas deste trabalho, diferentes perspectivas têm sido adotadas pelos pesquisadores de Letras e áreas afins. A revisão da literatura demonstrou que, nas últimas décadas, os estudos sobre zumbis, fantástico e novo gótico estão se consolidando como um campo fértil e em constante expansão, sobretudo a partir de intertextualidades que tensionam os limites entre tradição e cultura pop. É notório o interesse crescente por releituras de obras canônicas, particularmente no fenômeno das adaptações que utilizam recursos do remix ou do mashup, como ocorre no célebre caso de *Orgulho e Preconceito e Zumbis*. Evidentemente, esse movimento não se restringe à tradição anglófona, pois também se manifesta em experiências que revisitam, em chave paródica e fantástica, textos fundadores da literatura brasileira, como os de Machado de Assis. Nessas reconfigurações, diversos artigos investigam o mashup — entendido como uma exacerbação do remix, por privilegiar a metalinguagem e a fusão irreverente de registros, narrativas, mídias e matrizes culturais — argumentando que esse tipo de remediação funciona tanto como dispositivo estético quanto como comentário crítico sobre os processos de circulação e consumo da cultura literária, no passado e no presente.

Paralelamente, outros pesquisadores têm se dedicado ao estudo do deslocamento conceitual que amplia o escopo do fantástico, frequentemente articulando-o a categorias limítrofes como o realismo mágico, a ficção científica e o slipstream. Tomando por base os estudos que se encaixam nessa categoria, constatou-se que as interseções enriquecem as discussões sobre o estranho e o sobrenatural, assim como problematizam as fronteiras do próprio conceito de fantástico, que se delineia cada vez mais como espaço de transição, contaminação e ambiguidade estética.

Além disso, ao longo dessa revisão do estado da arte, foram encontrados vários estudos que avaliam a relevância dos zumbis na arte e na sociedade contemporâneas, defendendo que

essa criatura híbrida pode ser interpretada como poderosa metáfora para as angústias e tensões do novo milênio (*Superinteressante*). As análises convergem, em grande parte, para a leitura dos zumbis como emblemas das crises sociais, culturais, econômicas e subjetivas. Em decorrência disso, sua condição de corpo em decomposição — física, ética e simbólica — tem sido explorada como representação dos medos e das ameaças que se alinham ao colapso das estruturas comunitárias, à precarização da vida, ao esvaziamento das relações e à hiperindividualização promovida pela lógica neoliberal e pela cultura do consumo, algo que será explorado pelas teorias de Zygmunt Bauman, que focaliza o individualismo como consequência da globalização.

No campo das produções audiovisuais, a maior parte dos estudos acadêmicos concentra-se na série *The Walking Dead*, consolidada como objeto privilegiado na discussão sobre o zumbi midiático e suas implicações socioculturais. Em contraste, *Santa Clarita Diet* figura como coadjuvante nesse corpus crítico. Quando mencionada, a série de Victor Fresco aparece de modo periférico, quase sempre como contraponto ou anedota, nas análises centradas em produtos mais convencionais do gênero. Essa ausência, por si só, indica uma lacuna relevante, uma vez que a produção relativiza os códigos do fantástico e do terror por meio de uma abordagem cômica e irônica, ao mesmo tempo em que propõe uma releitura do imaginário zumbi sob a ótica das dinâmicas familiares, das relações afetivas e do individualismo.

Com base na revisão da literatura e nos apontamentos apresentados nesta introdução, percebem-se alguns diferenciais que caracterizam o estudo aqui proposto. O primeiro deles diz respeito à relação entre livro e série, privilegiando a variedade midiática que atualmente define as artes e a comunicação. Outro aspecto é a análise da série *Santa Clarita Diet*, que, neste trabalho, assume a função de texto principal, em razão de sua singularidade dentro do espectro das narrativas zumbis. Além disso, deve-se mencionar a investigação da paródia de Pedro Vieira sob outros prismas, que adensam e complementam sua classificação como mashup literário, sem se restringir ao

caráter estético. Nesta comparação entre o livro e a série, demonstra-se o alinhamento da remediação e da paródia com o terror e o novo gótico, valorizando os zumbis como personagens essenciais — tanto na atualização do fantástico quanto na representação do individualismo como determinante na sociedade contemporânea.

2. Brás Cubas Zumbi e a Forma Póstuma do Romance Machadiano

O livro *Memórias Desmortas de Brás Cubas* (2010), de Pedro Vieira, revisita de forma irreverente e inventiva o clássico *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881), de Machado de Assis, a partir dos procedimentos característicos da paródia, no melhor estilo mashup. Nessa comparação, pode-se definir o romance machadiano como a autobiografia de um homem que decide narrar sua vida após a morte, adotando um tom irônico e distanciado. Por meio desse subterfúgio, o narrador passa a revelar as contradições de uma sociedade marcada pelo privilégio, pela vaidade e pela hipocrisia. Mais de cem anos depois, Vieira reinventa o enredo e o narrador de Machado, inserindo Brás Cubas em um novo contexto. A partir desse deslocamento, o protagonista, cercado por personagens de diversas obras machadianas, revive e reinterpreta episódios de sua existência, ao mesmo tempo em que expõe com mordacidade as novas formas de alienação e desigualdade. Como se vê, há diferenças, mas também similaridades entre os dois livros. Esse equilíbrio é inerente a toda paródia, a fim de que o texto-base permaneça reconhecível. Dessa maneira, ao reconfigurar os intertextos e a linguagem, tão importantes no estilo machadiano, Vieira preserva outros aspectos de valor nas obras do autor, como, por exemplo, a ironia e o diálogo direto com o leitor.

Ao articular a matriz literária com referências provenientes do cinema, da música e do universo on-line, a obra não apenas reconfigura a obra realista, mas também a insere em uma dinâmica estética própria da cultura contemporânea. A presença do zumbi como protagonista, por exemplo, sinaliza diretamente essa relação intermediária, já que esse monstro é uma

construção do imaginário cinematográfico, especialmente dos filmes de terror e de apocalipse que dominaram a cultura pop desde a segunda metade do século XX. Das lendas e de outras narrativas de tradição oral, os zumbis foram representados antes pelo cinema e só recentemente migraram para o ambiente literário. Sendo assim, é salutar que Pedro Vieira represente o zumbi em sua narrativa, mas sem deixar de render homenagens a filmes protagonizados por esse mesmo tipo de criatura, como *Resident Evil* e *Eu Sou a Lenda*.

Além do zumbi, diversos elementos narrativos derivados do cinema e da lógica do entretenimento digital — como trilhas sonoras, games e músicas — atravessam o livro, evidenciando seu caráter híbrido. É precisamente essa confluência entre alta cultura (representada pela tradição literária machadiana) e cultura de massa, aliada ao uso de recursos de colagem, recontextualização e (re)montagem, que caracteriza *Memórias Desmortas de Brás Cubas* como um exemplo de mashup literário. Nesse modelo, o cruzamento de linguagens, mídias e personagens, muitas vezes destituídos de suas origens hierárquicas, transforma a obra em um território caótico e múltiplo, no qual o clássico e o contemporâneo remodelam-se mutuamente.

Sem dúvida, quando se trata de um mashup, essa dupla interferência acentua-se. No entanto, a troca e a reciprocidade são inerentes ao processo de remediação: “Cada ato de mediação depende de outros atos de mediação. As mídias estão continuamente comentando, reproduzindo e substituindo umas às outras [...]” (Bolter e Grusin 55).[1] Além disso, em outra categoria, os autores discutem as propriedades da “Remediação como reforma”, cujo propósito é “remodelar ou reabilitar outras mídias” (Bolter e Grusin 55, grifo no original).[2] Isso significa que em toda remediação, em maior ou menor grau, as alterações respondem a uma necessidade natural de atualização. Mesmo quando a mídia se mantém, a estética reconfigura-se — devido às idiosincrasias do autor/adaptador e do período literário ao qual ele está inserido, e aos aspectos distintivos do novo contexto histórico e social, que, por sua vez, determinam outro tipo de repertório. Dessa forma, alteram-se o enredo, os temas, a linguagem e até mesmo

os elementos paratextuais, com o intuito de rerepresentar o texto adaptado ao novo público.

or essas razões, no livro de Pedro Vieira, o fantástico foi drasticamente ampliado pela escolha de um protagonista zumbi. Para constatar o impacto dessa mudança, vale relembrar que, nas primeiras *Memórias*, o defunto autor instaura o fantástico por meio de um estranhamento paulatino, manifestado, principalmente, nestes três momentos: no título; no instante em que o personagem-autor dedica a obra ao “verme que primeiro roeu as frias carnes” de seu cadáver (Machado de Assis 5); e quando o protagonista inicia a história pelo fim. Nesse sentido, percebem-se algumas especificidades, como a utilização do contexto real como moldura e o fato de o estranhamento constituir uma ruptura, propiciando o distanciamento momentâneo da realidade, para que a sociedade possa ser criticada, ainda que em um plano alegórico.

Aliando essa crítica à condição de Brás, que escreve suas *Memórias* depois da morte, Vieira transforma o personagem machadiano em zumbi, em uma clara referência ao texto-fonte, de modo a sugerir uma espécie de continuidade: “Sei que todos vocês se perguntavam [...]: ‘Ele morreu, mas o que aconteceu depois?’ [...] Algo aconteceu depois, ou não teria escrito minhas primeiras *Memórias póstumas*” (Vieira). No século XIX, Brás está morto, mas decide escrever para se livrar do tédio e, desde o início, informa os leitores sobre sua condição: “[...] evito contar o processo extraordinário que empreguei na composição destas *Memórias*, trabalhadas cá no outro mundo” (Machado de Assis 17); “não sou propriamente um autor defunto, mas um defunto autor, para quem a campa foi outro berço” (Machado de Assis 15). O personagem, que assume as funções de protagonista, narrador e autor, fala do além-túmulo e esse dado vai se adensando, página após página, logo no início do romance, estabelecendo o fantástico, ao mesmo tempo em que a obra se define como clara provocação ao *status quo* e ao modelo Romântico, que vigorava na literatura, até então.

É preciso ressaltar, no entanto, que Machado de Assis foi dono de uma obra bastante vasta e suas produções transitaram por períodos

literários distintos, tendo abrangido tanto o Romantismo quanto o Realismo. Aliás, vale enfatizar que, embora o narrador de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* seja um defunto, a obra pode ser considerada realista, já que o artifício da narração *post mortem* não objetiva meramente evocar o sobrenatural, mas permitir um olhar distanciado e impiedoso a respeito da sociedade. Livre das ilusões e convenções da vida, Brás torna-se capaz de expor, com crueza e ironia, as hipocrisias das instituições, das relações humanas e dos valores burgueses. Com isso, Machado contraria frontalmente os ideais do Romantismo — como a exaltação do herói, do amor idealizado ou da moral elevada — e constrói uma crítica sofisticada, que revela os mecanismos de poder e vaidade sob uma aparente normalidade social, alinhando-se ao projeto central do Realismo, cuja intenção era justamente romper com as ilusões românticas e representar o mundo com mais lucidez e complexidade. Além disso, *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis, assim como ocorre com qualquer livro, foi posteriormente classificado pela historiografia literária, que reconheceu o romance não apenas como realista, mas lhe conferiu o título de precursor do Realismo no Brasil.

Nesse contexto, o fato de Brás Cubas ser um defunto autor representa uma das maiores inovações narrativas da literatura brasileira, em 1881, desafiando os modelos tradicionais. Ao adotar essa perspectiva, Machado de Assis rompe com a linearidade temporal e com as expectativas de verossimilhança, além de introduzir, de forma pioneira, elementos do fantástico, ao instaurar uma voz que emana de um lugar impossível: o mundo após a morte. Esse recurso narrativo tensiona o estabelecimento das fronteiras, permitindo que o insólito passe a ser utilizado como uma estratégia crítica e reflexiva ainda mais potente, já que se alia ao sarcasmo machadiano.

No cenário da literatura brasileira, essa escolha inaugura uma modernidade que dialoga tanto com o absurdo da existência quanto com os limites da própria linguagem, abrindo caminho para um tipo de arte que questiona, ironiza e subverte os padrões. Em decorrência disso, dentro do gênero fantástico, o defunto

autor ocupa um lugar singular, pois materializa a suspensão das leis naturais — uma consciência que persiste após a morte —, criando um espaço onde o impossível se torna fundamento para a (re)construção de sentidos.

Contribuindo com as características analisadas até aqui, o uso constante que o defunto autor faz da metalinguagem reitera o caráter subversivo do romance machadiano. Ao comentar o próprio ato de narrar, Brás questiona os limites da escrita, dialoga diretamente com o leitor e anula as ilusões da narrativa Romântica. Portanto, esse artifício reforça a presença do fantástico na obra, contrariando a ideia de que a metalinguagem é mero ornamento estilístico. Em vez disso, ela se torna outro instrumento de ironia, trazendo para a discussão os limites da memória, da representação e da própria condição humana. Ao assumir o fracasso, a incompletude e até a “inutilidade” de sua narrativa, o defunto autor frustra as expectativas do leitor, ao mesmo tempo em que o convida a experimentar novas possibilidades para o romance na literatura daquele século.

Mantendo a metalinguagem, o personagem de Vieira refere-se às suas *Memórias* como “mal traçadas linhas de um morto-vivo” (Vieira 20) e também inicia a história pelo fim, ao revelar que voltou à vida, quando tentaram roubar o emplasto, que tinha sido enterrado com ele:

Prudêncio voltou sorrateiramente ao cemitério, munido de pá e picareta, com um objetivo claro: profanar o meu túmulo e roubar o meu cadáver.

[...]

Ah! Qual foi a surpresa dele quando abriu o caixão e eu saltei [...] e devorei seu cérebro até que a última gota de massa cinzenta respingasse em minha bem aparada barba. Admito: foi um momento de confusão. Por motivos óbvios eu nunca havia assistido a *A Madrugada dos Mortos* [...] Não tinha ideia do que havia me tornado. (Vieira 17)

A transição de defunto a zumbi é marcada pelos adjetivos *póstumas* e *desmortas*, nos títulos das duas obras. Além disso, para obedecer às características do fantástico e à natureza

monstruosa do protagonista, a história de Vieira traz o subtítulo *O Clássico Machadiano Agora com Zumbis, Caos e Carnificina!* Tanto na obra clássica quanto na contemporânea, o morto e o morto-vivo introduzem o estranhamento que caracteriza o fantástico e esse artifício garante distanciamento e isenção aos protagonistas, elevando o teor de criticidade em relação a si mesmos e ao mundo à sua volta. No “Prólogo da Terceira Edição”, Machado de Assis afirma: “Não digo mais para não entrar na crítica de um defunto, que se pintou a si mesmo e a outros, conforme lhe pareceu melhor e mais certo”. Outro aspecto fundamental é a presença da morte na vida, de modo a estabelecer uma dualidade em que Brás, como defunto ou como zumbi, representa a inserção do desconhecido no cotidiano.

Dessa forma, ao começarem pela morte, os dois enredos rompem com os padrões de normalidade, sugerindo um mundo e uma estética diferentes. Esse recurso concretiza o princípio de que o espetáculo “é essencial à narração fantástica” (Calvino 12). Além disso, ambas as histórias iniciam-se com o sobrenatural (defunto autor e zumbi), diluindo as fronteiras entre razão/desrazão, ou “entre sanidade e loucura” (Carneiro 10).

Entretanto, essa polaridade prevalece apenas no início de qualquer narrativa fantástica. Todorov refere-se a esse momento como “a vacilação experimentada por um ser que não conhece mais que as leis naturais, frente a um acontecimento aparentemente sobrenatural” (Todorov 16). Posteriormente, à medida que a história avança, personagens e leitores acostumam-se às estranhezas, dando espaço ao “inverossímil sem interrupção, sem questionamento” (Rodrigues 12). Nesse instante, o maravilhoso substitui o fantástico, porque o estranho torna-se algo convencional.

Quanto à função do zumbi na literatura de Vieira e na sociedade contemporânea, pode-se afirmar que esse tipo de criatura instaura o estranhamento, em estreita relação com o efeito causado pelo contexto pós-morte e pela personagem machadiana (um morto escrevendo suas memórias, no fim do século XIX). Outro detalhe é que o mito zumbi também ilustra a teoria de Humanitas, criada por Machado e

reconfigurada por Vieira. No clássico realista, Humanitas ironicamente nomeia uma doutrina formulada por Quincas Borba, outro personagem de Machado de Assis, para fazer valer o argumento de que os indivíduos existem apenas para a preservação do todo — mesmo que isso implique o padecimento e até mesmo a morte de alguns. Essa visão paródica do darwinismo social reflete a descrença machadiana nos ideais humanistas e dialoga com o projeto do Realismo, ao expor, de forma crítica e desiludida, os instintos de dominação e egoísmo que regem as relações sociais, desmontando os valores edificantes promovidos pelo Romantismo.

Essa concepção, que Machado lança no livro *Quincas Borba* e depois reutiliza em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, é utilizada por Pedro Vieira, que a reinterpreta à luz das dinâmicas contemporâneas, revelando novas formas de violência, exclusão e disputa na sociedade do século XXI:

A nossa condição de mortos-vivos [...] deixava Humanitas fluir livremente, é grandioso ver Humanitas atuando de maneira tão natural. [...] somos os avatares de Humanitas na Terra. (Vieira 50)

Trazendo a teoria de Quincas Borba para o século XXI, Vieira escolhe um zumbi para tratar da disputa pela sobrevivência e isso se alinha aos pressupostos de Bauman, para quem a globalização “parece ter mais sucesso em aumentar o vigor da inimizade e da luta intercomunal do que em promover a coexistência pacífica das comunidades” (Bauman pág. 219). Em outras palavras, o zumbi simboliza o embate entre semelhantes, justamente por carregar traços de humanidade (ainda que distorcidos e grotescos). Assim, “um impulso violento está sempre em ebulição sob a calma superfície da cooperação pacífica e amigável; esse impulso precisa ser canalizado para fora dos limites da comunidade, onde a violência é proibida. [...] caso contrário, desmascararia o blefe da unidade comunal” (Bauman pág. 221). No entanto, o que torna essa figura ainda mais inquietante é que ela não representa um outro claramente definido e distante. Antes de tudo, o zumbi é um reflexo disforme da própria condição humana.

Dessa forma, rompe-se a fronteira que separa o indivíduo do coletivo, revelando a precariedade das identidades e da coesão social.

Paradoxalmente, a individualidade representada pelos zumbis não se configura na afirmação de sujeitos autônomos, mas na fragmentação do humano como ser integrado. Ao esvaziar qualquer traço de subjetividade, desejo ou historicidade, esse tipo de criatura desnuda o que há de mais elementar na condição humana: a existência biológica destituída de sentido simbólico. Esse esvaziamento, por sua vez, implode a lógica da consciência de classe: não há mais sujeitos; há apenas corpos em movimento. A partir dessa perspectiva, é possível articular uma leitura à luz da teoria machadiana de Humanitas. Para o escritor realista, trata-se de um princípio que iguala todos os homens, nivelando-os em sua mesquinhéz, suas virtudes e contradições.

Portanto, no mito zumbi, esse conceito se radicaliza e a consequência é a anulação das distinções, hierarquias sociais e diferenças morais. Consequentemente, o conflito agora se dá entre indivíduos semelhantes, destituídos de qualquer transcendência ou projeto coletivo. Isso corrobora a ideia de que o zumbi, na obra de Pedro Vieira, caracteriza-se como uma alegoria extrema da Humanitas, em que a igualdade não surge como valor ético, mas como tragédia ontológica: todos são igualmente corpos descartáveis, consumíveis e substituíveis.

Em *Memórias Desmortas de Brás Cubas*, a primeira disputa ocorre quando Prudêncio volta ao cemitério para roubar o emplasto. Ressurgindo como zumbi, para evitar que seu bem mais valioso seja roubado, Brás exemplifica o draugr, que os vikings definiam como egoísta e vingativo, “extremamente ciumento em relação a seus tesouros (no caso, os objetos preciosos depositados em suas tumbas durante o enterro)” (*Superinteressante*). Dessa forma, Brás cruza novamente a fronteira que separa os vivos dos mortos, consolidando o fantástico. No entanto, ele se torna uma ameaça para os humanos. Capazes de criar um exército, ao transformarem pessoas em criaturas como eles, os zumbis são sedentos por cérebro e protagonizam embates sangrentos. Considerando esse contexto, o fantástico alia-se ao terror e ao horror.

As narrativas de terror investem no suspense,

gerando medo e desencadeando uma tensão psicológica compartilhada por personagens e leitores. De modo distinto, o horror depende do terror e, quando utilizado, “constitui-se [...] em um ato de violência física e/ou emocional” (Rossi 55). Na obra de Vieira, o horror surge como clara provocação ao leitor, em trechos descritivos que desencadeiam alto teor de agressividade:

Deus, que estrago eu havia feito naquele crânio. Era um buraco enorme, com massa cinzenta morta ainda escorrendo. (Vieira 31)

O sangue espirrou em esguichos doentios, como em um desses filmes americanos com serial-killers e adolescentes seminuas. (Vieira 49)

Minha carne putrefata em decomposição e as camadas sobrepostas de vísceras e sangue coagulado em meu rosto e no meu terno de defunto compunham um semblante [...] admirável. (Vieira 66)

Percebe-se que o horror vincula-se ao excesso e ao trash, associação que será realçada na segunda parte deste artigo, pois a visualidade da série destaca atributos que, no livro, são apenas sugeridos, por meio de descrições detalhadas. Entretanto, no que diz respeito ao aspecto narrativo, sem levar em conta a natureza audiovisual da série, as duas produções convergem em vários pontos. Além do exagero, é importante ressaltar o caráter dual do horror, que dialoga com o jogo instaurado pelo fantástico e pelo terror: realidade ou fenômeno sobrenatural? É justamente essa dúvida que prende a atenção do público, já que as “obras de horror não podem ser interpretadas como completamente repulsivas ou completamente atrativas” (Carroll 161).[3] Isso significa que o horror deve surgir em momentos estratégicos da história, para equilibrar a atmosfera de sobressalto e apreensão, própria do terror, com ações de aspecto mais trágico e violento. Por esse motivo, e também para respeitar o estilo machadiano, a obra de Pedro Vieira utiliza humor e sarcasmo como recursos recorrentes e que se alternam com os episódios de horror:

Eu não pedi extrema unção. Foi coisa da

Sabina, evidente. Ocorreu-me, então, ir até a paróquia [...] e exigir isso de que tanto se fala hoje em dia, os tais direitos do consumidor. Quero o meu dinheiro de volta. Cadê a passagem serena e tranquila da minha alma para a vida eterna?

[...]

Por outro lado, [...] se eu não for o resultado de um sacramento malfeito, eu posso ter sido a única extrema unção que deu certo da história. Não é?

A Bíblia não fala nada sobre devorar cérebros, mas, vocês sabem, tecnicamente Jesus também era um zumbi. (Vieira, grifo no original)

Nesse fragmento, percebe-se um aspecto altamente contestador, o qual permite a associação do fantástico, do terror e do horror com o novo gótico, já que a sociedade atual está protagonizando apenas uma das muitas retomadas desse estilo secular. Isso ocorre porque, conforme estudiosos da área: “O gótico sempre foi um barômetro das ansiedades que se manifestam em certa cultura, em um momento particular da história” (Bruhm 260). [4] Refletindo sobre as causas que o fizeram se transformar em zumbi, o protagonista recriado por Pedro Vieira questiona a religião e o senso comum. Essa especificidade corresponde às atribuições do gótico, que “surge para perturbar a superfície calma do realismo e encenar os medos e temores que rondavam a nascente sociedade burguesa” (Vasconcelos 122).

Em consonância com essa qualidade insurgente, e com o caráter duplo e subversivo, o zumbi de Vieira também concretiza os atributos da paródia e da ironia. Embora atualize o romance machadiano, as alterações feitas pelo autor de *Memórias Desmortas de Brás Cubas* respondem principalmente à necessidade imposta pelo novo contexto histórico. A história é trazida do século XIX para o século XXI. Em decorrência disso, as referências que Machado de Assis costumava fazer às literaturas de Sêneca, Racine e Shakespeare, por exemplo, dão lugar a sucessos da música brasileira e do cinema hollywoodiano. Do mesmo modo, a linguagem formal é substituída por uma variante mais simples, que utiliza termos dialetais, gírias

e expressões associadas ao internetês e à tecnologia digital como um todo:

Quando me sentei a compilar estas *Memórias*, vi o quanto deveria me atualizar em termos de linguagem. Mesóclises, minhas queridas, dei-lhes adeus. [...] Decidi atualizar minha linguagem a partir de um *chat room* na internet. Foi quando, subitamente, percebi que havia me tornado um analfabeto. (Vieira 73)

Perguntei [...] se ela gostava de literatura. Ela respondeu “mto loko, lek” e perguntou se eu tinha *cam*. Diabos, como eu ia entender aquilo? (Vieira 75)

Da mesma forma que se alteram parâmetros culturais e registros de linguagem, também se preservam — com novas inflexões — procedimentos estilísticos que já eram marcantes na escrita machadiana. Nesse âmbito, conforme já mencionado, a ironia permanece como elemento estruturante, tanto no funcionamento da paródia quanto na tessitura do discurso. Afinal, *Memórias Póstumas de Brás Cubas* inseria-se nessa vertente, pelo fato de romper com os princípios do Romantismo. Aliás, a ironia resume a trajetória do protagonista e, na nova versão do clássico machadiano, não poderia ser diferente. No desfecho de *Memórias Desmortas de Brás Cubas*, a paródia proposta por Pedro Vieira ecoa de forma contundente o espírito do romance machadiano. Ao fazer com que Brás, em um gesto tardio de heroísmo, elimine todos os zumbis para salvar Virgília — apenas para vê-la morrer, logo em seguida —, Vieira subverte tanto a lógica do sacrifício quanto a ideia de redenção, reafirmando a inutilidade dos grandes gestos em um mundo em ruínas. Essa frustração final ressoa a melancolia do original e se consolida na própria voz do narrador, que declara: “[...] a partir de então, a minha pós-morte se tornou algo como fora minha vida — esperei o tempo passar e as coisas ruírem à minha volta” (Vieira). O tom desencantado, a ironia resignada e o esvaziamento das expectativas constituem, assim, uma atualização do olhar machadiano, reafirmando o niilismo lúcido que atravessa tanto a obra do século XIX quanto

sua versão contemporânea. Por essas razões, a paródia não descaracteriza o texto-base. Pelo contrário: ela dinamiza o clássico machadiano, adaptando-o ao mundo contemporâneo e globalizado. Na obra de Pedro Vieira, Brás Cubas ainda “vive” e essa continuidade tira proveito da distância temporal entre as obras. Enquanto o personagem de Machado narra sua vida antes da morte, o protagonista de Vieira conta sobre sua segunda vida, na condição de zumbi, ou seja, depois de ter voltado do mundo dos mortos.

Diante disso, considerando os dois livros e seus respectivos contextos, a paródia consolida-se como estratégia central e isso ocorre por dois motivos: pelo fato de ser afeita à criticidade e ao antagonismo; e porque constitui um “gênero sofisticado”, no qual “o codificador e, depois, o decodificador, têm de efetuar uma sobreposição estrutural de textos que incorpore o antigo no novo” (Hutcheon 50). Com base nessa premissa, é possível associar a paródia de Vieira às contradições que predominam nas “conotações ideológicas” do gótico (Cavallaro 8).[5] Subvertendo a normalidade, esse estilo propõe uma representação além do real, para que o distanciamento possibilite a crítica. De forma similar, na paródia, “os elementos são ‘refuncionalizados’ [...] Uma nova forma desenvolve-se a partir da antiga, sem na realidade a destruir” (Hutcheon 52).

No mashup literário, personagens, linguagem, alusões e citações são completamente alterados, realçando o afastamento em relação ao texto machadiano. No entanto, a ironia, a provocação ao leitor, a crítica social e o fantástico são mantidos e passam por uma espécie de recontextualização, porque sofrem a influência de características da sociedade contemporânea. Nesse processo, as mídias atuais “não só prestam homenagem às mídias anteriores, mas também se rivalizam com elas, ‘apropriando e remodelando as práticas representacionais dessas formas antigas’” (Rajewsky 58). Para os teóricos que introduziram o conceito de remediação na área da Intermidialidade, os quais servem de base para as reflexões de Rajewsky, tais empréstimos e alterações frequentes demonstram que: “As mídias precisam umas das outras para funcionar como

mídia” (Bolter e Grusin 15).[6] Nesse contexto, a remediação pode ser entendida como “mediação da mediação” (Bolter e Grusin 56).[7]

Porém, é fundamental ressaltar que a remediação feita por Pedro Vieira não se limita à literatura brasileira clássica. De forma peculiar, em um processo que às vezes passa despercebido, o autor também reconfigura o zumbi, quando decide usá-lo como protagonista de um romance. É preciso lembrar que esse tipo de monstro é oriundo do cinema. Sendo assim, ao trazê-lo para a literatura, o escritor eleva a remediação a outro nível, já que não apenas a criatura é reimaginada, com base no perfil do sujeito contemporâneo, mas também a mídia é alterada, fazendo com que a natureza verbal do livro seja desafiada a utilizar seu próprio código e suas próprias ferramentas para ressignificar um personagem icônico dos filmes de terror.

Essa movimentação de Pedro Vieira, ao inserir um zumbi como narrador literário, não apenas amplia as possibilidades expressivas da ficção brasileira contemporânea, como também reposiciona a criatura dentro de um novo horizonte narrativo e simbólico. Ao transitar do cinema para a literatura, o morto-vivo ganha outras camadas de significado, conectando-se a dilemas existenciais, sociais e culturais próprios da narrativa escrita. Nesse sentido, torna-se pertinente observar de que forma outras mídias, a exemplo da televisão, têm contribuído para essa reinvenção. Afinal, os mortos-vivos são facilmente adaptáveis — a diferentes gêneros, tons e contextos culturais. Nesse contexto, a análise da série *Santa Clarita Diet*, apresentada na próxima seção, vai contribuir para a consolidação do zumbi como símbolo das inquietações contemporâneas. Alteram-se as mídias, alteram-se as perspectivas culturais, mas a metáfora persiste.

3. Santa Clarita Diet: a Morte Mora ao Lado

Dando continuidade ao percurso iniciado na seção anterior, dedicada ao romance *Memórias Desmortas de Brás Cubas*, de Pedro Vieira, esta nova etapa do artigo analisa a série norte-americana *Santa Clarita Diet*, de Victor Fresco. O diálogo dessa obra televisiva com o texto literário justifica-se pela temática comum — a

reconfiguração do morto-vivo no imaginário contemporâneo —, e também pela recorrência da figura do zumbi como metáfora dominante nos produtos culturais do século XXI. Embora oriundas de contextos culturais distintos e veiculadas por mídias diferentes, o livro brasileiro e a série estadunidense convergem na exploração cômico-crítica da vida após a morte, o que permite pensar o fenômeno sob dois aspectos: intermediático e intercultural. Assim, a aproximação entre as duas obras sustenta o argumento de que o zumbi, em sua versão atualizada, transcende fronteiras nacionais e formatos narrativos, tornando-se uma figura-chave para refletir sobre crises de identidade, colapso de valores e mutações da condição humana na sociedade contemporânea.

A série americana *Santa Clarita Diet*, produzida pela Netflix e dirigida por Victor Fresco, foi lançada em 2017. O nome é uma alusão à cidade de Santa Clarita, na Califórnia, e esse detalhe é responsável por um importante diferencial, já que, na história, Sheila (Drew Barrymore) é uma zumbi, moradora do subúrbio, casada e mãe. À primeira vista, a personagem leva uma vida normal e o cenário citadino ajuda a disfarçar o fato de Sheila ter se tornado uma morta-viva. Aliado a isso, ela ainda é humana na aparência, anda e fala com destreza e consegue reprimir seus instintos, agindo às escondidas e mantendo um estoque de sangue, vísceras e carne humana no porão de casa.

Todos esses eufemismos em relação ao zumbi clássico justificam o uso do adjetivo *diet* no título, consolidando a remediação. Nesse sentido, a humanidade de Sheila possibilita intensa mudança, para suavizar a monstruosidade da protagonista, em vez de potencializá-la. Trata-se de uma espécie de paródia às avessas, que tem o propósito de explorar com mais profundidade a insegurança que paira sobre Santa Clarita. Seguindo a ideia do disfarce, os cartazes de divulgação da série investiram na duplicidade, apresentando partes do corpo humano como iguarias gastronômicas. O prato conhecido como *noodle soup*, da culinária chinesa, é feito de glóbulos oculares. A tradicional *fast food* também não fica de fora: as batatas fritas são dedos e o sanduíche substitui o famoso hambúrguer por um coração humano

ainda sangrando.

Esse jogo de sobreposições caracteriza o *mashup*, lembrando que essa estratégia estética valoriza a cultura de massa contemporânea, promovendo a fusão de códigos, gêneros e referências. *Santa Clarita Diet* é uma imensa colagem, que revisita e reordena as principais produções que, ao longo de décadas, representaram os zumbis e o apocalipse sob perspectivas distintas. Sendo assim, ao combinar elementos do terror — representados pelo canibalismo zumbi — com a leveza cômica de uma *sitcom*, a série consolida o híbrido em mais uma instância, por meio de uma ação simultânea, já que dialoga com os clichês do horror, subvertendo-os, a fim de se adaptar às demandas do público, afeito ao consumo e à fragmentação narrativa.

Outro fator que faz com que o *mashup* seja ainda mais realçado pelo uso de pratos da gastronomia mundial, nos cartazes de divulgação da série, é o enorme sucesso dos programas culinários na atualidade. Esse tipo de atração, em evidência na TV aberta, na TV a cabo e no streaming, transforma o ato de cozinhar em espetáculo midiático. Dessa maneira, ao representar partes do corpo humano como iguarias apreciadas pelos zumbis, a campanha publicitária ganha em ironia e criticidade. Em outras palavras, adotando a lógica da cultura midiática, é como se qualquer conteúdo — inclusive o monstruoso — pudesse ser transformado em mercadoria simbólica, servida ao espectador na embalagem sedutora de um entretenimento *gourmet*.

Mais um ponto fundamental é o diálogo entre o material publicitário e os episódios da série. Ambos investem na estratégia visual de transformar algo grotesco em comidas de consumo diário, obedecendo àquele equilíbrio que Noel Carroll considera necessário às narrativas de terror e horror (Carroll 12). Por um lado, Sheila é normal na aparência, o que potencializa o terror, já que há mais chances de ela se aproximar de suas vítimas, sem ser notada. Entretanto, essa atmosfera é atenuada pelas situações engraçadas, como, por exemplo, o fato de Sheila levar dedos humanos em um saquinho, caso sinta fome, durante o trabalho. Devido a esse cruzamento, *Santa Clarita Diet* pode ser classificada como uma “‘zombédia’ (a

comédia zumbi)” (*Superinteressante*).

Tanto a aparência de Sheila quanto o lado humorístico da série remidiam os filmes de terror com protagonistas zumbis, gênero do qual George Romero é o maior representante. Embora, quase sempre, o texto literário seja anterior ao fílmico, no caso dos zumbis essa ordem foi invertida: “[...] os zumbis passaram de modo quase direto do folclore para as telas do cinema, sem antes terem vivenciado [...] uma fase literária” (*Superinteressante*). Dessa forma, nos clássicos de Romero, os zumbis são putrefatos, têm a pele carcomida e esverdeada, são catatônicos, agem por instinto e se comunicam por grunhidos. No entanto, Sheila é uma zumbi loira, de aparência sadia e desenvolta em todos os sentidos. Ela diz ao marido que, em sua nova vida, não lhe falta energia e duas horas de sono por dia já são suficientes. Isso lhe dá mais tempo para seus afazeres (*Santa Clarita Diet*, 2017).

Esse contraste evidencia uma clara mudança estética, além de realçar a ressignificação simbólica da própria figura do zumbi na cultura contemporânea. Enquanto, nas produções de Romero, o monstro funciona como metáfora para o colapso social e a desumanização coletiva, em *Santa Clarita Diet* o personagem apresenta mais semelhança com os humanos do que com os mortos-vivos. Por isso, na série dirigida por Victor Fresco, o zumbi é realocado no contexto da vida suburbana, assumindo traços de normalidade e até de empatia. A monstrosidade cede espaço para a comichade, e o terror dá lugar à sátira social, em que o ato de devorar corpos revela-se como uma extensão das ansiedades do cotidiano, dos dilemas familiares e das pressões por aparência e desempenho perfeitos. Diante disso, a série remidia o zumbi clássico, para atualizar seus significados, adaptando-o às dinâmicas da cultura de massa, onde até o horror precisa ser palatável, esteticamente agradável e, sobretudo, comercializável.

Dando continuidade à análise dos materiais promocionais de *Santa Clarita Diet*, no trailer oficial da série a música utilizada é a versão que a banda Cake fez para o clássico *I Will Survive*. A trilha funciona como um dispositivo semiótico central na construção do tom e da proposta

estética da história. Ao resgatar uma letra que enaltece a superação e a autossuficiência, a produção da Netflix estabelece um jogo irônico com a condição de Sheila, que continua vivendo, mesmo após a morte. Dessa forma, a música que embala o trailer constitui um elemento de base para o mashup cultural, contribuindo para o cruzamento entre pop, humor e horror, de modo a confrontar, mais uma vez, os códigos tradicionais da representação zumbi. Como resultado, a série reconfigura os mortos-vivos. Se, antes, eles costumavam ser associados à decadência, à inaptidão e à inércia, agora eles são perfeitamente adaptáveis, reinventando-se a ponto de demonstrar expertise e vitalidade. Some-se a isso o fato de que *I Will Survive*, nessa nova versão, carrega um tom irônico, minimalista e distanciado, acentuando a estética da reinterpretação e do deslocamento, a exemplo dos cartazes de divulgação e da proposta da série. Afinal, no mundo contemporâneo, em que os territórios são compartilhados, a remediação conduzida por Victor Fresco celebra a lógica da hibridização, na qual as fronteiras entre vida e morte, normalidade e anomalia, colapso e reinvenção são sistematicamente borradas.

Já há algum tempo consolidada, a remediação que neutraliza os traços de monstrosidade firmou-se como uma tendência nas últimas décadas. No caso dos vampiros, esse processo de humanização pode ser exemplificado, de forma resumida, por três marcos representativos: Conde Orlok, em *Nosferatu*; Lestat de Lioncourt, no longa *Entrevista com o Vampiro*; e Edward Cullen, na saga *Crepúsculo*. Da mesma forma, no universo dos zumbis, é possível tentar ilustrar essa trajetória — também sem qualquer pretensão de esgotá-la — a partir das criaturas de *A Noite dos Mortos-Vivos*, passando pelo protagonista R., de *Meu Namorado é um Zumbi*, até chegar a Sheila, de *Santa Clarita Diet*.

Esse breve percurso na cultura audiovisual reflete um movimento contínuo de transformação em que essas criaturas deixam de ser uma ameaça externa para se tornarem agentes integrados e até protagonistas dentro do tecido social. Em *Santa Clarita Diet*, essa evolução se manifesta por meio do enredo, que adota a ótica dos zumbis, conferindo-lhes protagonismo e uma inserção funcional na sociedade contemporânea.

Sheila, que trabalha como corretora de imóveis, exemplifica essa incorporação na qual o monstruoso e o cotidiano coexistem sem antagonismo aparente, revelando como a mídia contemporânea reformula as anteriores ao entrelaçar suas representações com os contextos sociais atuais. No que diz respeito a esse tema, “todas as mídias remediam o real”, resultando no fato de que toda remediação “também pode ser entendida como um processo de reforma da realidade” (Bolter e Grusin 56).[8]

Na série, Sheila torna-se zumbi após consumir frutos do mar contaminados. Nesse momento, o fantástico é introduzido na obra, por meio dos sintomas que a personagem apresenta, até descobrir sua nova condição. Ela se sente estranha e diz que não está mais ouvindo seu coração bater (*Santa Clarita Diet*). Posteriormente, os estranhamentos atingem uma segunda fase, na qual Sheila tenta esconder seu estado do marido Joel (Timothy Olyphant) e da filha Abby (Liv Hewson). Finalmente, em uma terceira etapa, as estranhezas restringem-se aos momentos em que a protagonista (com ajuda e conhecimento da família) precisa matar seus desafetos para sobreviver. Aliás, nesse momento, ocorre mais uma descaracterização do zumbi tradicional, porque Sheila não age por instinto. Ela escolhe suas vítimas, tentando amenizar seus crimes, tentando justificá-los: ela precisa sobreviver e existem pessoas que lhe causam problemas. Evidentemente, na realidade essa lógica não se sustenta, mas, na série, ela revela o desprezo da personagem pela vida humana, principal marca do individualismo, ao mesmo tempo que constitui uma tentativa de eufemismo no modo de representar o zumbi.

Dessa forma, na série, o fantástico sofre um atenuamento, quando comparado ao livro de Vieira, e equivale ao “tempo de uma vacilação: vacilação comum ao leitor e ao personagem, que devem decidir se o que percebem provém ou não da ‘realidade’, tal como existe para a opinião corrente” (Tzvetan Todorov 24, grifo no original). Em *Santa Clarita Diet*, as dúvidas são sucessivas: como a própria protagonista vai lidar com o fato de ser uma zumbi; de que forma a família vai responder à novidade; e qual será a reação da vizinhança quanto às mudanças de comportamento de Sheila.

Essa diluição do fantástico é favorecida pela estrutura sequenciada e substitui o clímax pela “noção de episódios semiautônomos” (Melo 32). Trata-se do formato “teleológico” (Machado 84) e isso facilita também a transição do fantástico para o maravilhoso, já que os estranhamentos vão sendo aceitos, aos poucos, pelos personagens. Isso abrevia a surpresa e o questionamento, resultando “num universo de ficção total onde o verossímil se assimila ao inverossímil numa completa coerência narrativa, criando o que se poderia chamar de uma verossimilhança interna” (Rodrigues 12-13, grifo no original). Corroborando essa afirmação, Jacques Aumont aponta três categorias de verossimilhança: “O verossímil diz respeito, simultaneamente, à relação de um texto com a opinião comum, à sua relação com outros textos, mas também ao funcionamento interno da história que ele conta” (Aumont 141).

Até mesmo o público reconhece essa coerência interna, compartilhando, a cada episódio, do dilema que envolve Sheila e Joel: ela deve transformá-lo em zumbi, tornando-o imortal? Esse tipo de dúvida é mais comum nos filmes de vampiro. No entanto, a série utiliza o recurso para consolidar o fato de que Sheila não representa uma ameaça a seus amigos e familiares. Consequentemente, eles não terão que matá-la. O marido e a filha são seus aliados, o que reconfigura por completo as narrativas clássicas de zumbis. Recusando-se a ser dominada pelo instinto, Sheila pensa em usar sua condição não para tirar a vida do marido, mas talvez para presenteá-lo com a eternidade.

Desse modo, nas cenas de violência, a família é sempre cúmplice — antes, durante ou após o fato. Isso revela uma faceta significativa da sociedade contemporânea: a naturalização do insólito e a flexibilização dos limites morais dentro dos núcleos familiares. Embora, no início, Joel e Abby resistam, ambos acabam se acostumando com os respingos de sangue e os pedaços de corpos pela casa. A filha e o marido decidem priorizar a discrição e, acima de tudo, a sobrevivência de Sheila e deles mesmos. Essa adaptação reflete, por analogia, a tolerância social a situações antes consideradas inaceitáveis, evidenciando a falta de sensibilidade crescente que integra a

reconfiguração dos valores familiares em sua totalidade. Além disso, a adesão silenciosa da família frente à violência traz à tona a complexa negociação entre o desejo de preservação dos laços afetivos e a confrontação com a alteridade radical, um espelho das tensões contemporâneas entre individualismo e solidariedade. Assim, a série funciona como um comentário irônico sobre a capacidade de as famílias se ajustarem a realidades disruptivas, redefinindo a convivência cotidiana em todas as esferas.

Nesse contexto, conforme já mencionado, a estética trash instaura o horror de forma exemplar, na série, pois os recursos audiovisuais intensificam o efeito que as palavras podem apenas sugerir. Portanto, nessa produção as imagens se concretizam, aproximando o público da violência, a cada ataque. Praticamente em todos os episódios, o aspecto trash caracteriza-se pela quantidade de membros, vísceras e sangue — nas paredes, nos armários, na bancada da cozinha ou, ainda, no freezer e em caixas térmicas. Para completar esse panorama, algumas cenas ainda mostram Sheila comendo partes de suas vítimas ou enterrando corpos e provas de seus crimes (sempre com a ajuda do marido).

Por essas razões, o trash corresponde simultaneamente ao exagero das narrativas de horror e do próprio gótico, sobretudo no que se refere à categoria das “conotações estilísticas” (Cavallaro 9).[9] Comentando a utilização desse recurso, na literatura gótica e nas mídias audiovisuais, Aparecido Rossi afirma que o “horror não precisa mais do que uma boa descrição de jorros de sangue ou [...] pedaços de corpos. [...] justamente por essa facilidade em sua construção, o horror perde o sentido e se torna gratuito se não vier acompanhado ou sobreposto ao terror” (Rossi 68). Em *Santa Clarita Diet*, essa combinação é respeitada e se torna ainda mais complexa, porque a intensificação do terror pelo horror ocorre apenas no primeiro momento. Depois disso, o excesso dá lugar à comédia.

É justamente nesse ponto de inflexão, em que o excesso visual e sensorial do horror cede espaço à comicidade, que *Santa Clarita Diet* articula sua principal estratégia narrativa e

estética. O grotesco, que inicialmente provoca repulsa, rapidamente é ressignificado em chave humorística, subvertendo tanto as expectativas do gênero quanto os limites tradicionais entre o perturbador e o risível. A carne dilacerada e os corpos desmembrados, em vez de levarem ao choque, tornam-se elementos recorrentes de uma rotina disfuncional para a sociedade como um todo, mas estranhamente funcional na história protagonizada por Sheila. Esse deslocamento de sentido acaba servindo de eufemismo para o impacto da violência, mas também revela a possibilidade de replicar esse processo com quase tudo, hoje em dia. Para isso, basta recorrer àquela estética fake e gourmetizada, tal como mencionado nos parágrafos anteriores.

Aprofundando o horror, na série, percebe-se a questão da alteridade, na história representada pela oposição entre iguais, sobretudo considerando que a aparência de Sheila não se altera, quando ela vira zumbi. Em essência, se essa produção for novamente comparada à obra de Pedro Vieira, o problema da individualidade é agravado, permitindo a retomada dos postulados de Zygmunt Bauman. Conforme demonstrado, na primeira seção deste artigo, esse teórico afirma o fim das comunidades e o espaço de Santa Clarita, no seriado, representa isso, quando seus moradores começam a desaparecer, depois que Sheila se torna uma morta-viva. A rigor, a violência deve ser mantida fora da área comum, mas esse princípio é desrespeitado e a ação da protagonista zumbi, que é peça-chave nesse processo, acaba liberando “todas as dissensões, rivalidades, ciúme e querelas dentro da comunidade” (Bauman 221). Sob essa perspectiva, o individualismo reinterpreta as relações interpessoais, somando-se às interferências das narrativas de horror, que “emergem em tempos de tensão social” (Carroll 207).[10]

Seguindo essa configuração, a comunidade de Santa Clarita — que, não por acaso, leva o nome de uma cidade real da Califórnia — vive sob a ameaça de um inimigo sorrateiro e invisível: uma zumbi na forma de mulher. Assim como os zumbis transitam entre a vida e a morte, Santa Clarita funciona, na série, como um espaço que também flutua entre o real e o

ficcional: uma cidade que existe no mapa, mas que é reinventada, em uma narrativa onde o cotidiano e o monstruoso se confundem. De modo cômico, os artifícios do ambiente urbano e de uma zumbi que não aparenta sua verdadeira condição representam a insegurança gerada pelo ataque às torres gêmeas, em 2001. De acordo com especialistas, esse ataque terrorista ocasionou a retomada dos mortos-vivos e do gótico, em pleno século XXI: “[...] o zumbi atinge proeminência inegável no mundo pós-11/09 para representar, de maneira avassaladora, as angústias tanto individuais quanto sociais” (Gomes 98). Portanto, metaforicamente, os “zumbis representam as forças externas que ameaçam a sociedade” (St. John).[11]

Ao longo dos séculos, a relação entre fantástico, gótico e terror tem possibilitado uma proximidade segura de monstros e catástrofes. Para Steven Bruhm: “Paradoxalmente, nós precisamos da consciência consistente da morte, proporcionada pelo Gótico, a fim de entendermos e desejarmos a vida” (Bruhm 274).[12] Também focalizando essa polarização, Dani Cavallaro defende que o gótico “provoca medo extremo” para “encorajar a expulsão do objeto amedrontador” (Cavallaro 9).[13] Dessa forma, em *Santa Clarita Diet*, embora Sheila represente uma violência sanguinária e a morte, trata-se de uma ficção que amplia a realidade exponencialmente, em uma simulação lúdica, cuja finalidade é transformar o desconhecido em algo já experimentado, por meio da arte.

A partir dessa dinâmica, o que *Santa Clarita Diet* encena vai além da conciliação entre o horror e o riso, porque implica a própria domesticação da catástrofe. Ao converter o colapso biológico em performance cômica e a necessidade de devorar corpos em uma questão de conveniência familiar, a série reposiciona a monstruosidade no espectro do ordinário, esvaziando-a de sua potência disruptiva e apresentando-a como variação gerenciável da vida contemporânea. Sintomaticamente, até mesmo a palavra “zumbi” é recusada dentro da diegese. Não se nomeia o que ameaça, não se convoca o signo daquilo que insiste em escapar da norma. Mais do que simular o desconhecido, sua engrenagem ficcional sugere a dessacralização do medo — não para anulá-lo, mas para incorporá-lo como

linguagem e como instrumento de reinvenção do sentido, em um mundo onde o grotesco já não é exceção, mas sintoma.

4. O Fantástico Contemporâneo e o Apocalipse Zumbi: um Novo Mundo?

Ao transpor o mito zumbi para o universo do fantástico contemporâneo, tanto o mashup literário como a série revelam muito mais do que simples narrativas de terror. Ambos projetam imagens inquietantes de uma sociedade em crise, marcada pela fragmentação dos vínculos sociais e pela ascensão do individualismo. Sob essa ótica, o apocalipse zumbi transcende a ficção e assume o status de metáfora poderosa para as catástrofes, angústias e contradições do nosso tempo. Nesse sentido, há um questionamento que precisa ser respondido: Estamos diante da construção de um novo mundo, ou apenas nos apropriamos de antigas tensões sob uma aparência renovada?

Memórias Desmortas de Brás Cubas e *Santa Clarita Diet* exemplificam mídias distintas que remidiam os clássicos. Enquanto o livro revisita a literatura realista de Machado de Assis, a série reconfigura os clássicos filmes de terror. Nos dois casos, décadas separam as duas produções de seus textos-base. Contudo, no que se refere ao cenário contemporâneo, livro e série também se distanciam temporalmente. O livro foi publicado em 2010 e a série foi lançada em 2017. Pode parecer uma diferença irrisória. Entretanto, em uma sociedade marcada pela rapidez, essas diferenças são bastante salutares, porque confirmam o adensamento do fantástico, do terror e do novo gótico, no século XXI, utilizando os zumbis como referência.

Nesse sentido, constata-se a evolução do mito zumbi, que assume feições variadas, no novo milênio, ao mesmo tempo em que marca sua distinção em relação aos monstros dos clássicos de terror. Em tempos tão céleres, menos de uma década já é suficiente para delinear características dissonantes. No romance de Pedro Vieira, o zumbi é esperto, vingativo e protagoniza uma aventura peculiar, descolada da realidade. Em contrapartida, na série de Victor Fresco, a zumbi integra-se à sociedade, vivenciando a rotina de uma cidade

e as atribuições de uma pessoa comum, no trabalho, no casamento e nas relações familiares.

Cada uma a seu modo, as obras filiam-se ao novo gótico, que resultou da tragédia ocorrida em 11/09/2001, nos Estados Unidos. Conforme especialistas, o gótico associa-se ao *memento mori*, afinal: “Lembrar a iminência da morte mantém a vida dos mortais no curso correto” (Bauman 47). De fato, não somente o gótico, mas também o terror e o fantástico ressurgem em tempos de crise e, neste início de século (e de milênio), outras tragédias se acumulam: epidemia de H1N1 (2009), pandemia de covid-19 (2020), Guerra da Ucrânia (2022), Guerra Israel-Hamas (2023), sem contar a ansiedade contumaz, resultante da falta de tempo e do acúmulo de tarefas.

Esses abalos sucessivos, somados ao avanço da vigilância algorítmica, às catástrofes ambientais em curso e à sensação de insegurança econômica, intensificam a percepção de que o cotidiano pode ruir a qualquer momento. Nesse cenário de incertezas, o zumbi ressurge como figura-limite, metáfora de um presente zumbificado — sempre à beira do colapso, mas resiliente. Ao transitar de uma mídia para outra e cruzar fronteiras culturais, ele expõe tanto a circulação global de símbolos quanto a flexibilidade das narrativas atuais em absorver humor, crítica social e horror existencial. Assim, *Memórias Desmortas de Brás Cubas* e *Santa Clarita Diet* convergem ao transformar a morte em dispositivo narrativo que obriga leitor/espectador a encarar as próprias vulnerabilidades, reforçando a vitalidade do novo gótico no mapeamento das inquietações contemporâneas.

Em meio a essas tensões, o fantástico consolida-se como antídoto à objetividade e à rapidez do mundo contemporâneo. Assim, opera-se uma “ruptura no sistema de regras preestabelecidas” (Todorov 86), possibilitando um distanciamento momentâneo da realidade, para analisá-la e criticá-la. Com base nessa ideia e na preponderância dos zumbis, no novo gótico, o individualismo é focalizado como característica emblemática da sociedade contemporânea. Não há mais cooperação, nem solidariedade.[14] Há uma luta entre iguais,

em um território que deveria ser pacífico, de negociações e compartilhamentos constantes. Em outras palavras, os zumbis somos nós. Uns contra os outros, assolados pelo medo da morte — que, em meio às atribuições e banalidades do cotidiano, pode chegar a qualquer momento.

Notas

[1] No original: “Each act of mediation depends on other acts of mediation. Media are continually commenting on, reproducing, and replacing each other [...]”. Todas as traduções apresentadas no corpo do trabalho foram feitas pela autora deste artigo.

[2] No original: “*Remediation as reform*. The goal of remediation is to refashion or rehabilitate other media.”

[3] No original: “[...] works of horror cannot be construed as either completely repelling or completely attractive.”

[4] No original: “The Gothic has always been a barometer of the anxieties plaguing a certain culture at a particular moment in history.”

[5] No original: “Ideological connotations”.

[6] No original: “Media need each other in order to function as media at all.”

[7] No original: “*Remediation as the mediation of mediation*.”

[8] No original: “[...] our culture still needs to acknowledge that all media remediate the real.”; “Furthermore, [...] remediation can also be understood as a process of reforming reality as well.”

[9] No original: “Stylistic connotations.”

[10] No original: “[...] horror cycles emerge in times of social stress.”

[11] No original: “[...] zombies as representative of outside forces that threaten society.”

[12] No original: “Paradoxically, we need the consistent consciousness of death provided by the Gothic in order to understand and want that life.”

[13] No original: “[...] the Gothic was considered capable of [...] provoking extreme fear and hence encouraging the expulsion of the fearful object.”

[14] É importante destacar que, em *Santa Clarita Diet*, embora Sheila conte com a ajuda do marido e da filha, que se tornam seus cúmplices, essa cooperação não anula o individualismo. Afinal, eles a ajudam a eliminar desafetos — no ambiente de trabalho e na vizinhança — para garantir a sobrevivência dela e a deles próprios. Em outras palavras, tanto a protagonista quanto sua família se mantêm “vivas” graças à morte dos outros. Manter Sheila bem alimentada e com um estoque razoável de carne humana faz com que o marido e a filha não sejam atacados, nem devorados por ela. Dessa forma, a lógica da série reforça duplamente a ética da sobrevivência centrada no interesse pessoal.

Obras citadas

- Assis, Machado de. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. W. M. Jackson Inc., 1970. Print.
- Aumont, Jacques, et al. *A Estética do Filme*. Papirus, 1995. Print.
- Bauman, Zygmunt. *Modernidade Líquida*. Jorge Zahar, 2001. Print.
- Bauman, Zygmunt. *Medo Líquido*. Jorge Zahar, 2008. Print.
- Bolter, Jay David, and Richard Grusin. *Remediation: Understanding New Media*. MIT P, 2000. Print.
- Bruhm, Steven. "The Contemporary Gothic: Why We Need It." *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*, edited by Jerrold E. Hogle, Cambridge UP, 2002, pp. 259–276. Print.
- Calvino, Italo. "Introdução." *Contos Fantásticos do Século XIX: O Fantástico Visionário e o Fantástico Cotidiano*, organizado por Italo Calvino, Companhia das Letras, 2004, pp. 3–9. Print.
- Carneiro, Flávio. "Viagem pelo Fantástico." *Os Melhores Contos Fantásticos*, organizado por Flávio Moreira da Costa, Nova Fronteira, 2006, pp. 9–16. Print.
- Carroll, Noel. *The Philosophy of Horror, or Paradoxes of the Heart*. Routledge, 1990. Print.
- Cavallaro, Dani. *Gothic Vision: Three Centuries of Horror, Terror and Fear*. Continuum, 2002. Print.
- Dunker, Christian. "Zumbis, Fantasmas, Vampiros e Franksteins." *Ensaio Sobre os Mortos-Vivos*, vol. 1, organizado por Diego Penha e Rodrigo Gonsalves, Aller, 2018, pp. 15–36. Print.
- Gomes, Anderson Soares. "(De)Composições do Corpo Físico e Social: A Emergência do Zumbi na Ficção Norte-Americana Contemporânea." *Gragoatá*, no. 35, 2014, pp. 97–116. Web.
- Hutcheon, Linda. *Uma Teoria da Paródia: Ensinamentos das Formas de Arte do Século XX*. Edições 70, 1985. Print.
- Machado, Arlindo. *A Televisão Levada a Sério*. SENAC, 2003. Print.
- Melo, José Marques de. *As Telenovelas da Globo: Produção e Exportação*. Summus, 1988. Print.
- Rajewsky, Irina. "Intermediality, Intertextuality and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality." *Intermedialités/Intermedialities*, no. 6, 2005, pp. 43–64. Web.
- Rodrigues, Selma Calasans. *O Fantástico*. Ática, 1988. Print.
- Rossi, Aparecido Donizete. "Manifestações e Configurações do Gótico nas Literaturas Inglesa e Norte-Americana: Um Panorama." *Ícone*, vol. 2, 2008, pp. 55–76. Web.
- *(Si quieres lo dejo sin Web porque "Ícone" es print; confirma la naturaleza de la publicación.)
- Santa Clarita Diet*. Dirigido por Victor Fresco, Kapital

Entertainment, KatCo, Flower Films, Garfield Grove, Olybomb Entertainment; Netflix, 2017. Web.

St. John, Warren. "Market for Zombies? It's Undead (Aaahhh!)." *New York Times*, 26 Mar. 2006. Web. Acessado 10 Apr. 2018.

Superinteressante: Zumbis – A Ciência, a História e a Cultura Pop por trás do Fenômeno. Abril, 2013. Print. (Confirma si la usaste como Web, porque suele tener versión online también.)

Todorov, Tzvetan. *Introdução à Literatura Fantástica*. Perspectiva, 1982. Print.

Vasconcelos, Sandra Guardini. *Dez Lições: Sobre o Romance Inglês do Século XVIII*. Boitempo, 2002. Print.

Vieira, Pedro. *Memórias Desmortas de Brás Cubas*. Tarja Editorial, 2010. Print.

Biografia da Autora

Pós-Doutorado em Literatura e Intermedialidade (UFPR). Doutora em Estudos Literários, Mestre em Literatura Brasileira e Licenciada em Letras Português-Latim (também pela UFPR). Coordenadora da Pós-Graduação em Teoria Literária do Centro Universitário Campos de Andrade (UNIANDRADE). Professora de Literatura e Tecnologia Digital, disciplina que desenvolveu especialmente para o Mestrado/Doutorado em Teoria Literária da UNIANDRADE. Professora Visitante no Mestrado e no Doutorado da Florida University of Science and Theology (FUST). Pesquisadora do Grupo Intermédias (UFMG). Editora da revista literária *Scripta Alumni*. Autora e fundadora do blogue *Interartes*. Colunista do blogue *Recorte Lírico*. Pesquisadora credenciada junto ao CNPq e autora de livros e artigos nas áreas de Literatura, Artes, Mídias e Tecnologia Digital.

Ritos de paso en *Cien Años de Soledad*. De la novela a la serie de Netflix [1]

GERARDO GUTIÉRREZ CHAM (UNIVERSIDAD DE GUADALAJARA, MÉXICO)

Resumen

En este capítulo analizaremos diferencias, contrastes, matices y similitudes entre la serie televisiva de Netflix y la novela Cien años de soledad, respecto al tratamiento del rito de pasaje, un dispositivo de gran relevancia simbólica de la travesía mítica emprendida por la estirpe Buendía, desde la fundación hasta la desaparición de Macondo.

Palabras clave: diferencias, contrastes, matices y similitudes entre la serie televisiva y la novela

En diciembre de 2024, la plataforma digital Netflix lanzó los primeros ocho episodios de la serie *Cien años de soledad* bajo la dirección de Laura Mora y Alex García. Era la primera adaptación cinematográfica de la célebre novela de Gabriel García Márquez, publicada por primera vez en mayo de 1967. La recepción temprana de la serie fue muy exitosa. Desde el lanzamiento, el 11 de diciembre de 2024, simultáneamente en 190 países, se mantuvo en el top 10 de las series de habla inglesa más vistas en la plataforma Netflix (Vanegas). Como era de esperarse, en Colombia, país de origen del escritor, se habían generado enormes expectativas hacia la serie. Lo mismo ocurrió en otros países de América Latina, ya que el lanzamiento estaba precedido por el prestigio de una obra maestra de incalculable trascendencia popular. El lanzamiento de la serie ha sido muy importante, ya que representa la materialización de una larga disputa entre directores de cine — que en diversas ocasiones propusieron a García Márquez autorizar una versión cinematográfica de la novela— y el propio autor de *Cien años de soledad*, reacio, durante décadas, a ceder derechos para materializar la filmación. Ariel Dorfman ilustra, de manera sintética, esta larga disputa. García Márquez se encontraba en Roma presidiendo una reunión del Segundo Tribunal Russell para denunciar violaciones a derechos humanos en América Latina. Hacia el final de la reunión, el director brasileño Glauber

Rocha preguntó al escritor sobre la posibilidad de autorizar una versión cinematográfica de *Cien años de soledad*. La respuesta de García Márquez revela las dimensiones de su oposición:

“¡Nunca!”, exclamó—. “Sintetizar esa historia de siete generaciones de Buendía, toda la historia de mi país y de América Latina, realmente de la humanidad, ¡imposible! Solo los gringos tienen los recursos para ese tipo de superproducciones. Ya he recibido ofertas: proponen una epopeya, de dos horas, tres horas de duración. ¡Y en inglés! Imagínate a Charlton Heston fingiendo que es un macondiano mítico en una jungla falsa”. Y añadió un definitivo “¡Ni muerto!” (Dorfman)

Como puede apreciarse, la negativa del escritor era rotunda. Temía que su epopeya latinoamericana fuera transformada en un fastuoso artificio de Hollywood. Estaba convencido de que el mundo fabuloso, abigarrado y mítico de *Cien años de soledad* solo podía ser proyectado genuinamente en las mentes de los lectores y no en una pantalla de cine. Sostenía que tratar de llevar al cine una obra tan literaria sería una “aberración artística” (Dorfman 2024). Pero esa perspectiva cambió al paso de los años. Una década después de la muerte de García Márquez, sus dos hijos,

Rodrigo y Gonzalo, accedieron al proyecto de Netflix bajo condiciones: que toda la serie se filmara íntegramente en español, que las locaciones reales del rodaje se hicieran en el territorio natal de García Márquez y que fuera hecha en su mayoría por colombianos. Todo este contexto de tensiones, disputas y enormes expectativas ha sido decisivo para que el lanzamiento de los primeros ocho episodios de la serie televisiva sea muy relevante, pues lejos de surgir como imposición artística, la versión en *streaming* propone una narrativa respetuosa con las objeciones planteadas por García Márquez. Filmada en castellano en diferentes zonas de Colombia con actores aficionados, alejados del glamur hollywoodense. Además, la voz del narrador, así como los diálogos en cada escena, mantienen fidelidad con el texto escrito.

Para esta contribución analizaremos diferencias, contrastes, matices y similitudes entre la serie televisiva y la novela respecto al tratamiento del rito de pasaje, un dispositivo de gran relevancia simbólica en la travesía mítica emprendida por la estirpe Buendía, desde la fundación hasta la desaparición de Macondo. El rito de pasaje se produce cuando personajes o comunidades enteras emprenden un proceso de transformación como resultado de una separación, transición o incorporación hacia un estado nuevo.

Analizaremos los mecanismos estéticos y discursivos de esas experiencias ritualizadas de transformación en dos momentos clave de la novela: el fusilamiento interrumpido de último momento contra el coronel Aureliano Buendía y la experiencia transformadora de su padre, José Arcadio Buendía, cuando conoce por primera vez en su vida el hielo. Estas dos escenas son muy importantes debido a su fuerza simbólica. La primera escena cumple una función de anclaje estilístico en toda la novela. Nos anuncia la instalación de una temporalidad muy distinta a cronologías convencionales. Es decir, se trata de un ritual de paso iniciático que inmediatamente da pistas a los lectores sobre el tono mítico del relato. La segunda escena relativa al descubrimiento del hielo también nos parece decisiva porque ese trozo de agua congelada aparece como uno de los grandes objetos ambivalentes entre materias del mundo

físico y concepciones mágicas, capaces de trastocar la visión del mundo de los personajes. El hielo descubierto en medio de la selva es un elemento clave de transición simbólica en la novela. Esto no significa que el hielo aparezca constantemente, pero sí se instala a lo largo y ancho del relato como metáfora ontológica de imbricaciones entre lo individual, lo colectivo, lo histórico, lo cotidiano y lo mítico (Vargas Llosa XXV).

El análisis contrastivo de estas dos escenas nos ha permitido concluir que la serie abre nuevas vías de análisis a las nociones convencionales de “adaptación.” En efecto, ante la incisiva presunción normativa, entre amplios sectores populares, de que toda versión cinematográfica debería concebirse como la contraparte literal del original escrito, los directores de la serie de Netflix demuestran que, en vez de atenerse a una lógica de adaptación normativa, es posible representar cinematográficamente una obra tan compleja como *Cien años de soledad* desde transposiciones más o menos autónomas, materializadas mediante herramientas discursivas y técnicas propias del cine, las cuales reformatean el relato y lejos de reducir las significaciones posibles del texto original generan intersecciones temporales alternas, así como relaciones simbólicas no asentadas en el relato escrito. En suma, la versión en Netflix posibilita nuevas percepciones semióticas y discursivas, bajo el entendido de que invariablemente habrá pérdidas y ganancias en relación con el texto original (Hutcheon 16). Cabe señalar que el rito de pasaje como tema de estudio no es nuevo; sin embargo, nuestra aportación consiste en el abordaje desde las teorías sociopragmáticas de la enunciación (Austin y Searle).

El rito de paso

En 1909, el antropólogo Arnold van Gennep desarrolló la idea de rito de pasaje.[2] Su propósito consistía en demostrar que la cohesión social de una comunidad depende, en buena medida, de prácticas ritualizadas demarcadas por transiciones de orden biológico, social o religioso entre sus miembros. Demostró que, de maneras muy variadas y aleatorias, los ritos de pasaje han tenido gran relevancia como

dispositivos simbólicos estructuradores en los diversos cambios de vida que van adoptando los miembros de cada comunidad. A más de cien años de haberse publicado el libro de Gennep, sus observaciones generales —aún cargadas de prejuicios eurocéntricos— siguen siendo útiles como marco referencial, sobre todo en estudios de antropología.[3]

Para Gennep los ritos de paso fundamentales ocurren cuando hay transiciones instituidas desde lo profano a lo sagrado. Quien hace ese tránsito debe pasar al menos tres etapas. Una de separación, en la que se abandona un estado de vida anterior. Otra fase liminal que sirve de modulación transitoria respecto a la identidad previa. Por último, habrá una fase de ingreso o conversión a un nuevo estado social. Desde la perspectiva de Gennep, estas etapas, en principio separadas, requieren ceremonias reguladas a fin de que las sociedades mantengan sus cohesiones sociales internas.

Nacer, salir de la infancia, dejar el entorno familiar, contraer matrimonio, iniciar el vínculo sexual, cambiar de clase social, morir, etc. Cada etapa precisa una cierta conformidad ritualizada, de manera que al interior de las comunidades haya una lectura pedagógica de unificación común. Hoy en día algunas aseveraciones de Gennep parecen poco menos que inaceptables. Sobre todo, su insistencia en que la complejidad de los ritos de paso depende, en buena medida, del grado de “civilización” de sus participantes. No es difícil advertir que, por comunidad civilizada, Gennep —como era bastante común en su época— se refería a sociedades blanqueadas, regidas por estructuras de poder occidentalizadas. Sin embargo, en términos antropológicos actuales resulta más factible reconocer que los ritos de paso forman parte de procedimientos bastante complejos en cualquier comunidad.

Ahora bien, aunque no es el propósito de este trabajo hacer un recorrido exhaustivo sobre la importancia que tuvieron los ritos de paso en los estudios antropológicos, aquí mencionamos algunos investigadores destacados, cuyos trabajos han sido clave en los estudios sobre ritos de paso. Tenemos a Victor Turner con su libro *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure* (1969). En ese libro estudia los rituales

liminales de iniciación en pueblos originarios de África Central. Específicamente se interesó por el pueblo Ndembu. Estudió sus ritos de iniciación asociados, por ejemplo, a bailarines enmascarados que simbolizan la presencia permanente de deidades ancestrales. Turner desarrolló la noción de *communitas*, referida a las experiencias comunes que surgen en las fases liminales cuando los participantes de un rito sagrado comparten una cierta identidad colectiva al margen de jerarquías sociales comunes.

Otra antropóloga muy destacada fue la británica Mary Douglas con su libro *Pureza y peligro. Un análisis de los conceptos de contaminación y tabú* (1973). En pleno auge del estructuralismo, esta antropóloga se interesó por las transiciones ritualizadas reformulando nociones convencionales de contaminación e higiene. Demostró que, a nivel individual, limpiar, ordenar, separar, higienizar constituyen movimientos positivos de clarificación organizativa del entorno. Su pregunta central era: ¿qué hacemos socialmente al expulsar la suciedad? Demostró que los ritos de pureza e impureza son fundamentales para crear una cierta custodia de peligros amenazantes. Le interesaba indagar por qué, durante siglos, se atribuyó —desde una perspectiva mágico-religiosa— el advenimiento de una enfermedad al adulterio, otro desastre al incesto, otro más a la impiedad de los fieles, etc. También demostró que ciertos rituales de paso se han configurado como extensiones materializadas del pensamiento sobre prohibición y castigos. Esto implica que los rituales de paso nunca son del todo voluntarios, ni fluyen libremente sin obstáculos. Han sido impuestos bajo el signo de la tradición mágico-religiosa, pero también han sido mantenidos gracias a vigilancias efectivas de poderes institucionales y fácticos que hacen todo lo posible para mantener vivos los rituales de paso.

Todo este aspecto de obligatoriedad dentro de la tradición fue trabajado por otro especialista destacado en estudios sobre ritos de paso. Nos referimos a Edmund Leach con su libro *Cultura y comunicación. La lógica de la conexión de los símbolos* (1989). En ese libro advierte sobre la importancia de estudiar los ritos de paso en

los márgenes sociales de lo mágico. Desde su perspectiva, un tanto estructuralista, toda ceremonia ritualizada, ya sea un bautizo, una boda o un ceremonial funerario debe proclamar, de manera pedagógica, la materialidad de un cambio de estado, pero también tiene que haber ciertos componentes que no sean visibles al momento de llevarse a cabo el ritual. Es ahí donde entra en juego un cierto nivel mágico misterioso en los rituales de paso (Leach 107).

Sobre este aspecto será necesario detenerse con más detenimiento, pues lo mágico misterioso tiene implicaciones profundas en las narrativas orales y literarias, lo cual nos interesa como materia de estudio, ya que, en ese gran territorio de fabulación, lo estrictamente racional es removido hacia márgenes de lo residual. Cuando Ester Panetta (1896-1983) se fue a vivir con familias libias en 1927 asistió a ceremonias rituales reservadas solo para mujeres. Pudo atestiguar que ciertos procedimientos de transformación no precisaban de una performatividad visible porque tenían lugar exclusivamente en narraciones orales. Ahí, al calor de lo contado, las mujeres podían dar forma a todo aquello que la sociedad libia esperaba de ellas, desde un sistema jerarquizado patriarcalmente: mujeres sumisas, madres fértiles, etc. (Schenone 34)

Ritos de paso en Cien años de soledad

Para García Márquez toda gran novela se materializa en función de dos circunstancias básicas: ser una transportación poética de la realidad y una adivinación cifrada del mundo (Saldívar 2024, posición 87 de Kindle). Eso mismo ocurre con *Cien años de soledad*, su obra maestra. La historia de los Buendía no se narra cronológicamente, sino como un cifrado de alternancias poéticas organizadas a lo largo de siete generaciones, cuyo epicentro mítico es una aldea llamada Macondo, un microcosmos simbólico de América Latina saturado también de aislamiento, violencias, pasiones, revueltas, venganzas y búsquedas de conocimiento sin fin. La novela combina sucesos sobrenaturales presentados como si fueran acontecimientos comunes de la vida cotidiana. Cada personaje vinculado a la familia Buendía parece condenado

a transitar por destinos cíclicos que los orillan a vivir aleatoriamente experiencias intensas que, al paso del tiempo, se irán degradando. Macondo mismo pasa de ser un paraíso próspero a un lugar decadente, afectado por guerras civiles, invasiones extranjeras y degradaciones sin fin, que terminarán borrándolo de la faz de la tierra. Un hilo conductor muy importante de la novela escrita son los pergaminos crípticos elaborados por Melquíades, un gitano trotamundos que va narrando en esos pergaminos el destino absoluto de la familia Buendía y de Macondo entero; es decir, esos pergaminos contienen toda la historia circular de Macondo, junto con sus habitantes, desde la fundación hasta el instante mismo en que el pueblo entero está a punto de desaparecer. Más adelante veremos que, en la serie de Netflix, los directores decidieron colocar un hilo narrativo distinto: el temor pungente, durante generaciones, al nacimiento de un bebé con cola de cerdo.

Ahora bien, *Cien años de soledad* es una novela de profunda relevancia sociocultural. Ha trascendido el ámbito literario hasta convertirse en el gran macro relato ficcional de una cierta identidad latinoamericana. La crítica internacional reconoce en esta novela el culmen del gran movimiento literario conocido como Boom Latinoamericano que, entre los años sesenta y setenta, proyectó a escritores del continente como artífices de una literatura original, distinta a los cánones eurocéntricos. Autores de primer nivel como García Márquez, Carlos Fuentes, Mario Vargas Llosa y Julio Cortázar publicaron novelas plenas de voces propias, capaces de expresar la complejidad histórica, social y espiritual de América Latina. Especialmente, *Cien años de soledad* ofrece una profunda alegoría en clave mítica del destino de América Latina. Desde la diáspora de fundación hasta el torbellino bíblico que arrasó a Macondo del mundo, estamos ante una novela que refleja los ciclos de esperanza, progreso y desintegración que caracterizan la historia del continente. Lo mismo podría decirse de la familia Buendía porque encarna la memoria colectiva, así como la soledad del ser humano y la imposibilidad de escapar de los errores del pasado. Gracias a su riqueza lingüística, su estructura narrativa innovadora y su capacidad

para integrar lo mítico con lo histórico, *Cien años de soledad* no sólo redefinió la narrativa hispanoamericana, sino que también contribuyó a la configuración de una conciencia cultural latinoamericana, al ofrecer una visión del mundo en la que lo real y lo imaginario se funden en un mismo plano de significación poética.

De vuelta a los ritos de paso, *Cien años de soledad* es una novela saturada de momentos marcados por cambios decisivos en las vidas de los personajes. Desde rituales de abandono territorial hasta actos sexuales que demarcan transiciones simbólicas de la infancia a una cierta adultez. También tenemos escenas en las que se narra la concreción de un matrimonio como fundación de una estirpe familiar, o bien la muerte de un personaje simbolizada como el fin de un periodo mítico en la vida de Macondo. Una característica de los ritos fundacionales de la novela consiste en que son cíclicos, aunque no se trata de simples repeticiones, sino de variantes concomitantes a nuevos estados afectivos que a su vez empujan a los personajes a descubrir otras visiones del mundo. Tenemos entonces que nacimientos, abandonos, muertes, bodas o actos sexuales aparecen reiteradamente como momentos transformadores y también como reiteraciones del destino trágico de Macondo.

Otra característica que nos interesa destacar en este trabajo es que los momentos liminares de paso contienen sus propios mecanismos de enunciación pragmática, al margen de formalidades convencionales, aunque tal vez sería más exacto decir que los pasajes se materializan bajo premisas alternas a las convenciones ordinarias. Por ejemplo, tenemos eventos transformadores que solo suceden en la imaginación de los personajes enmarcando realidades paralelas que producen un efecto de tensión onírica. Sin embargo, cumplen una función constatativa (Austin 44) porque dan cuenta de otras realidades muy significativas para los personajes. De hecho, el mítico inicio de la novela puede ser leído también como un pasaje transformador de vuelta a la infancia mediante activación de recuerdos involuntarios. [4] Este hecho es muy relevante porque los cambios de tiempo a través de recuerdos o de proyecciones oníricas funcionan en la novela como enlaces transicionales en las vidas de los

personajes.

A punto de morir, textual y visualmente

Ya en la primera escena de la novela tenemos un pasaje de transición tan relevante que se repetirá en diferentes momentos, como un elemento sugestivo y liminal de alteración existencial en la vida del coronel Aureliano Buendía. Vamos entonces a detenernos para analizar en detalle la primera escena de la novela en términos de transición mitificada. Nos interesa mostrar distintos mecanismos de enunciación pragmática diferenciados entre el texto de García Márquez y la serie de Netflix. La novela escrita da inicio así: “Muchos años después, frente al pelotón de fusilamiento, el coronel Aureliano Buendía había de recordar aquella tarde remota en que su padre lo llevó a conocer el hielo” (García Márquez 1).

Las mismas palabras también se enuncian por un narrador en off, al inicio del primer capítulo de la serie dirigida por Alex García y Laura Mora. Una diferencia notable con el texto de García Márquez es que en la serie televisiva las célebres palabras del narrador van precedidas por imágenes que conectan con el final de la novela, cuando Macondo está a punto de ser arrasado por un extraño torbellino anunciado en los manuscritos herméticos de Melquíades. Es un momento desolador. La cámara nos va conduciendo por diferentes cuartos de la casa patriarcal, ya solitaria, devorada por la vegetación tropical, la devastación del tiempo y el abandono vital de quienes habitaron cada rincón de la casa. Son momentos previos al gran instante en que Macondo será arrasado por “la cólera del huracán bíblico” (171), tal y como lo decreta el narrador de la novela.

Uno de los avistamientos más significativos en una secuencia inicial en la serie es el cadáver de Amaranta Úrsula, desangrada en la misma cama donde parió al último Buendía que nació con cola de cerdo. Cabe señalar que, precisamente, el temor a que naciera un niño con cola de cerdo es uno de los hilos conductores de la serie.[5] En la misma secuencia de la serie vemos la canasta vacía del bebé que cierra la estirpe de los Buendía plagada de las mismas hormigas que se han llevado al pequeño

cadáver. Vemos también al último Aureliano, desolado, a punto de descifrar los pergaminos de Melquíades. Sus dedos acarician el dibujo de una serpiente mordiéndose la cola. Entonces, mientras la mano del último Aureliano acaricia el pergamino, escuchamos su voz pronunciando el mítico inicio de la novela: “Muchos años después, frente al pelotón de fusilamiento...” (García López y Mora, Episodio 1, min. 2:10). Una diferencia sustancial con el texto escrito es que, en la serie, esas palabras no aparecen como un inicio llano, sino como una resonancia interconectada con el final de la novela. Por tanto, se implanta, desde un inicio, la idea de un relato circular, de una vastedad demencial que se expande y se cierra en sí mismo. Un acierto de los directores de la serie consiste en abrir el primer capítulo con una secuencia referida al final de la novela, enfatizando así la importancia de la circularidad hermética de un mundo cerrado en sí mismo, desde su nacimiento hasta su muerte (Vargas Llosa). En efecto, ese proceso de temporalidades interconectadas va surgiendo mediante transiciones audiovisuales profundamente simbólicas. Cuando la cámara nos va mostrando la mano terrosa de Aureliano Babilonia deslizándose sobre la superficie de los pergaminos de Melquíades hay un cambio sutil, pero muy relevante. El deslizamiento de los dedos pasa de ser un reconocimiento epidérmico a ser un proceso de lectura táctil, que no necesariamente implica debilidad visual. Más bien es el mismo proceso que se produce cuando alguien está aprendiendo a leer y necesita coordinar las yemas de sus dedos con el desciframiento verbal. Ese movimiento de los dedos es propio de un descifrador todavía incapaz de leer de corrido. Esa lentitud es también propia de quien está descubriendo la escritura. De ahí también la lentitud y la fijeza enunciativa en la voz de Aureliano Babilonia mientras va descifrando en el pergamino las palabras correspondientes al inicio de la novela escrita: “Muchos años después, frente al pelotón de fusilamiento, el coronel Aureliano Buendía había de recordar aquella tarde remota en que su padre lo llevó a conocer el hielo” (García López y Mora, Episodio 1, min. 2:10). Mientras seguimos oyendo estas palabras enunciadas por Aureliano Babilonia, la cámara hace una

transición temporal correspondiente al inicio de la novela escrita. Nos muestra la concentración hermética reflejada en el rostro del coronel. Entonces hay un cambio de cámara hacia el pelotón de soldados que están a punto de apretar los gatillos de sus rifles. Exactamente cuando la voz del último Buendía termina de enunciar las famosas frases iniciales de la novela escrita, vemos al coronel cerrar los ojos. Ahí la cámara se detiene y nos muestra el título de la serie.

Sin embargo, la muerte de Aureliano Buendía no llega porque de último momento el capitán Roque Carnicero suspende la ejecución. Más adelante daremos detalles. Por ahora basta señalar que la interrupción de la muerte inminente del coronel lo regresa a una especie de vida nueva. O quizá sería mejor plantearlo en términos de redención mística porque, de facto, se disuelve su identidad de hombre común para ingresar a la utopía del héroe imbatible, ungido de aura mística. De ahí que, después del fusilamiento suspendido, surjan relatos tan exagerados que hacen del coronel Aureliano Buendía un personaje mitificado con poderes de ubicuidad guerrillera, tal y como se leerá en la novela escrita. Por ejemplo, mientras bandos jubilosos del gobierno lo dan por muerto en un archipiélago de las Antillas, de pronto surge un telegrama imprevisto que lo anuncia batallando en los llanos del sur (115).

Cabe señalar que la escena inicial del fusilamiento está conectada con otros momentos de muerte postergada. El narrador de la novela nos dice que anteriormente el coronel ya había librado once emboscadas tramadas especialmente para asesinarlo (115). La ejecución aludida en la primera escena de la novela no fue la excepción. Cuando el pelotón, al mando del capitán Roque Carnicero, estaba a punto de abrir fuego, José Arcadio y Rebeca se interpusieron apuntando con sus armas a quienes pretendían asesinar al coronel Aureliano Buendía. Esa irrupción sorpresiva le sirvió al capitán como pretexto providencial para dar marcha atrás y así no tener que matar a su compadre:

—No haga fuego —le dijo el capitán a José Arcadio—. Usted viene mandado por la Divina Providencia. (García Márquez

55)

Por tanto, en un instante efímero tiene lugar un extraño pasaje de transición. Aureliano Buendía es indultado. Aún sin haber muerto regresa al mundo de los vivos ungido de nuevos poderes. De reo degradado, encarcelado y condenado a muerte se transforma en personaje redimido. Recupera su jerarquía de jefe guerrillero. Hasta los seis soldados que estaban a punto de fusilar al coronel se convierten de facto en miembros de su cuerpo militar. Ahí tenemos otra derivación de un pasaje de transformación, lo cual también nos muestra que un cambio significativo genera otros cambios periféricos, aunque no menos relevantes que el suceso principal.

Ahora bien, el tratamiento de esta escena en la serie de Netflix contiene elementos audiovisuales que, a nivel enunciativo, re-crean de otro modo la heroicidad mítica del coronel Aureliano Buendía. Esto es posible porque el cine echa mano de herramientas audiovisuales que posibilitan la generación de resonancias míticas en el inconsciente colectivo del espectador. A diferencia del texto escrito, donde lo narrado es recreado por cada lector, en la serie de Netflix escuchamos la voz narrativa desde una exterioridad profundamente modulada e integrada a una escenografía en movimiento y también marcada estéticamente por una banda sonora generadora de fuerza emotiva. Es decir, la voz narrativa en la escena inicial de la serie se integra precedida por imágenes simbólicas, cuyas funciones no pasan por el tamiz de la comunicación lingüística, sino por la proyección puntual de signos en movimiento que hacen las veces de marcadores discursivos que subrayan la idea del héroe apacible asumiendo su muerte inminente con absoluta dignidad. Así, al minuto 10:57 del episodio 8, la cámara nos muestra el momento ritualizado, casi sagrado, en que Aureliano Buendía está lavándose el cuerpo antes de morir. Lo hace despacio, sobreponiéndose a las circunstancias con la entereza firme de un hombre aislado de la realidad exterior.

Todo el proceso de lavado corporal parece una ablución purificadora antes de que Aureliano Buendía sea llevado al patíbulo. Mediante una serie de primeros planos breves se muestra al

coronel en un ángulo contrapicado por lo que aparece magnificado cuando lava su cuerpo, como si estuviera inmerso en un ritual purificador autogestionado hacia su propio tránsito espiritual. Ese gesto lo convierte en un personaje muy distinto, representado en las antípodas de un reo maldecido por la ira popular. Afuera de su celda no hay gente enardecida. De haber sido así, la ejecución misma sería presentada al pueblo como un acto de purificación (Amigo Vázquez y Rodríguez Sánchez).[6]

Un detalle simbólico está en el hecho de que Aureliano Buendía no es un reo supliciado, condenado a vergüenza pública, ofrecido al espectáculo de la degradación como blanco mayor de represión penal. Básicamente no es un reo acusado de transgresiones morales. Eso lo exime de ser sometido a ira popular. Ni en la novela ni en la serie de Netflix hay evidencias de que Aureliano Buendía haya sido torturado. No se trata de un reo vilipendiado ni sometido a un escenario de linchamiento colectivo. Por eso, el acto de lavarse el cuerpo en solitario forma parte de signos integrados a la mitificación del héroe solitario, vistiéndose en silencio, sopesando cada movimiento debido a la conciencia de la muerte inminente, no como un suceso trágico, sino como la última gran transfiguración de su existencia.

Una vez que Aureliano Buendía ha terminado su propio ritual de aseo y se ha vestido, hay un corte y pasamos a un plano abierto. La cámara ejecuta una panorámica vertical para descender de un cielo nuboso hasta el cementerio, donde vemos llegar al pelotón de fusilamiento y al coronel Buendía. Podríamos interpretar ese movimiento de cámara como un guiño simbólico del regreso a la vida terrenal. La música orquestal de fondo también tiene funciones enunciativas que subrayan, como un largo calderón, el aura mítica de Aureliano Buendía. Cabe señalar que toda la secuencia va pasando a ritmo lento dejando fluir la experiencia emocional sin cortes ni exaltaciones abruptas, como en cortejo fúnebre, pero sin muerto. En ese momento escuchamos la voz del narrador:

“...No sintió miedo ni nostalgia, sino una rabia intestinal ante la idea de que aquella muerte artificiosa no le permitiría conocer

tantas cosas que dejaba sin terminar” (García López y Mora, Episodio 8, min. 11:27).

Esa voz va marcando pauta escenográfica mientras el coronel camina estoicamente seguido por el pelotón de fusilamiento. Nos parece muy relevante subrayar que la voz en off del narrador surge enunciativamente como un trasfondo tenue, profundo, casi onírico, acentuado también por la sensación de aislamiento. En sucesivos acercamientos de cámara vemos a Roque Carnicero dirigirse al pelotón sin enjundia, como si estuviera cumpliendo un trámite burocrático alejado de sus convicciones. Ahí también tenemos otro matiz. No siempre el ejecutante desea llevar a cabo un trance de paso. Puede verse obligado por circunstancias ajenas a su propia voluntad y descubrir que sus actos son instrumentos groseros que atentan contra sus convicciones más profundas. Esta paradoja se acentúa en *Cien años de soledad* debido a la presencia de un fatalismo inexorable que impregna toda la atmósfera de la novela. Eso pasa con el capitán Roque Carnicero. Sus actitudes dubitativas ante el ritual de fusilamiento no están expresadas en palabras, sino en silencios cargados de tensión entre cumplir con un imperativo marcial y preservar la vida de un amigo entrañable.

Ahora bien, la desazón excede al propio capitán. En la misma secuencia, la cámara nos acerca al rostro de los soldados que están a punto de disparar. Todos dudan, titubean, se miran unos a otros cabizbajos, sin demasiada convicción. Incluso, al jalar las retrocargas de los fusiles, parecen resignados a cumplir con frialdad una orden absurda. Ya en el siguiente plano, la atención se centra en la mirada del coronel. Vemos que le corre una lágrima. La cámara, colocada detrás del pelotón, nos permite apreciar a media distancia los puños apretados del coronel, en espera de recibir el impacto de las balas. Entonces se produce un largo silencio cargado de tensión narrativa. La cámara recorre lentamente los rostros de los soldados a punto de disparar. Oímos el sonido del viento. Vemos a Roque Carnicero pausar su respiración. Todo ese silencio visual habla narrativamente de otra realidad que está gravitando con mucha fuerza

(Le Breton y Grijelmo).

Solo que ese resquicio de habla silenciosa no es estrictamente textual, sino que depende también de mecanismos pragmáticos activados por los lectores-espectadores. Aquí un mecanismo pragmático de contención es afectivo. De otro modo nos dice que Roque Carnicero en realidad no quería disparar. Años de amistad pesan en su conciencia. Sabe que está a punto de fusilar a un amigo de mil batallas. Por tanto, en su fuero interno el capitán es consciente de que está cometiendo una injusticia. También los soldados lo saben. Por eso la suspensión de la ejecución tiene valor moral. Representa el triunfo de la amistad sobre la ideología política seguida a rajatabla y una crítica mordaz al adoctrinamiento de obediencia absoluta al que son sometidos los militares cuando se ven obligados a ejercer acciones contrarias a sus propias convicciones.

Ahora bien, la suspensión del fusilamiento, como ya mencionamos, también trastoca la vida de Roque Carnicero. En un instante deja de ser verdugo para transformarse en correligionario leal del coronel Aureliano Buendía. Se desintegra un relato de muerte inminente para dar paso a otra narrativa expansiva generadora de nuevas historias, nuevas realidades, nuevos acontecimientos. Señala el narrador de la novela:

“Allí empezó otra guerra. El capitán Roque Carnicero y sus seis hombres se fueron con el coronel Aureliano Buendía a liberar al general revolucionario Victorio Medina, condenado a muerte en Riohacha” (García Márquez 55).

Ese momento marca el inicio de “otra guerra” como un gran viaje iniciático hacia un tiempo de batallas inexorables que habrán de convertir al coronel Aureliano Buendía en un ser legendario debido a su don de mando, al respeto incondicional de sus hombres y al creciente cúmulo de relatos colectivos que, al paso de los años, lo van mitificando como guerrillero imbatible, cuyo inmenso poder terminará convirtiéndolo en un hombre injusto, despótico y cruel, hasta el punto de sentenciar a muerte a su gran amigo, el general Moncada. Una

evidencia puntual de esa degradación violenta está implicada en la última conversación que sostiene el general Moncada, ya condenado, con el coronel Aureliano Buendía, tal y como leemos en la novela:

—A este paso —concluyó— no sólo serás el dictador más despótico y sanguinario de nuestra historia, sino que fusilarás a mi comadre Úrsula tratando de apaciguar tu conciencia. (García Márquez 67)

Estas palabras del general Moncada demarcan otro proceso de transiciones trascendentes en la novela. Cada personaje va transformándose en algo muy distinto, contrario a los ideales y convicciones que llegaron a tener cuando iniciaban sus vidas en Macondo. Bajo el marco teórico relativo a ritos de paso, podemos concluir que la singularidad de los cambios existenciales de los personajes se enriquece significativamente en la adaptación cinematográfica, debido al uso de recursos técnicos aplicados como marcadores simbólicos que expanden la fuerza narrativa de la versión escrita. Ralentizaciones de cámara, visualizaciones fragmentarias, prolongación de silencios, avistamientos del cielo para enfatizar lo sagrado, además de las representaciones convincentes de los actores. Digamos que la adaptación gana fuerza porque los directores no han tratado de hacer una transposición literal de significados, sino más bien han creado una narrativa nueva, como un palimpsesto novedoso. Así, la adaptación cinematográfica consigue lo que Gérard Genette ha llamado “segundo grado” (5) de significación simbólica. No se trata de decir que la adaptación de la serie es autónoma; en todo caso, se trata de una nueva representación multisensorial, en el sentido planteado por Roland Barthes (1977), es decir, cargada de ecos, gestos sutiles, texturas, silencios, avistamientos simbólicos, citaciones, música, voz del narrador, etc. Dicho de otro modo, la adaptación cinematográfica genera una narrativa distinta, merced a la proliferación de objetos estéticos distintos, o al menos no revelados del todo en la novela escrita.

Encuentro con el hielo

En este apartado no haremos distinciones específicas entre la novela escrita y la versión de Netflix. Nos limitamos al análisis general de un paso de transición, muy significativo. Se trata del recuerdo que traslada al Coronel Aureliano Buendía al momento preciso de su infancia cuando su padre, José Arcadio Buendía, lo llevó de la mano a una carpa de gitanos para que tuviera la experiencia de ver y tocar el hielo. Ese pasaje transformó a los dos niños. Les permitió entrar en contacto con lo que en ese momento concebían como maravillas del mundo exterior. Pero ahí también se plantó el germen de una predestinación, pues esos niños tuvieron que vivir atados a una exterioridad convulsa y trágica. Recordemos que José Arcadio se convertirá en un adulto voluntarioso, impulsivo y aventurero que dará 26 vueltas al mundo antes de ser asesinado de manera inexplicable. Su hermano, Aureliano Buendía será de adulto un guerrillero legendario que recorrerá buena parte del país luchando en numerosas batallas en el contexto de la Guerra de los Mil Días (17 de octubre de 1899 y el 21 de noviembre de 1902). Cabe señalar que, en el contexto histórico de la novela, el hielo no solo era un invento extraordinario en Macondo, sino en cualquier parte del Caribe.[7]

Ahora bien, si la experiencia sobrenatural del primer contacto con el hielo en la carpa de gitanos marcó un cambio sustancial en las vidas de los niños, Aureliano y José Arcadio, esa misma experiencia fue aún más sobrecogedora y desató consecuencias más profundas en la vida del padre, José Arcadio Buendía, porque a partir de ese momento, nació en él una obsesión enfermiza hacia cualquier novedad científica a su alcance. Ya se había fascinado con los primeros inventos traídos por los gitanos que llegaban a Macondo todos los años, hacia el mes de marzo, guiados por el canto de los pájaros. Su primer asombro transformador estuvo marcado por la truculenta demostración que Melquíades había hecho con dos grandes imanes que arrastró de casa en casa.

En esa ocasión, José Arcadio Buendía, igual que toda la gente de la aldea quedó pasmada al ver “que los calderos, las pailas, las tenazas

y los anafes se caían de su sitio, y las maderas crujían por la desesperación de los clavos y los tornillos tratando de desenclavarse” (García Márquez 5).

Esa fue la primera vez que abandona su condición de campesino para transformarse en un inventor empírico incapaz de someter los delirios de su imaginación desaforada a procesos de medida racionalizada. Podemos interpretar toda esa exaltación inventora como una metáfora del deseo humano desbordado por el conocimiento. José Arcadio Buendía anhela con vehemencia convertirse en un inventor científico, a pesar de no poseer herramientas ni preparación adecuada, pues en sentido estricto sus deducciones empíricas deambulan entre el asombro, la fe ciega y el impulso mágico.

Sin embargo, ese comportamiento atropellado vuelve entrañable a José Arcadio Buendía como personaje. Su entusiasmo desbordado por los imanes, la lupa, el catalejo, el hielo, la alquimia y los manuscritos crípticos de Melquíades lo hacen blanco fácil de manipulaciones peligrosas que lo llevan a quebrantar el patrimonio de Úrsula, a sufrir quemaduras. Incluso estuvo a punto de incendiar su casa. Por si fuera poco, se desentendió de sus hijos. Ahora bien, ese descontrol de José Arcadio Buendía sobre extrañas tecnologías que avasallan su imaginación también puede ser leído como una gran alegoría narrativa sobre la tremenda facilidad con la que podemos ser manipulados los seres humanos por quienes producen y manejan tecnologías que por un lado nos generan la impresión de habernos modernizado, pero al mismo tiempo condicionan nuestros hábitos y moldean nuestras visiones del mundo, al punto de influir en elecciones muy personales. [8]

Sin embargo, la manipulación enajenante que sufre José Arcadio Buendía no proviene de un poder maquiavélico exterior, sino de él mismo, de su tremenda desesperación por romper el cerco de aislamiento que mantenía a Macondo arrinconado en la periferia del mundo. Pero como sabe cualquier lector que haya avanzado en la novela, el aislamiento de la aldea tiene un trasfondo providencial. Durante años esa desconexión con el mundo exterior permitió a sus habitantes vivir en paz, encapsulados en

una pequeña arcadia exclusiva y autosuficiente. En toda esa parte inicial de la novela, Macondo parece existir atado a su propia utopía ficticia. Sus habitantes han hecho trizas las conexiones externas de tiempo y lugar. La tragedia de Macondo deviene precisamente cuando ese limbo social termina por implosionar. Llega un tiempo en que los habitantes de la aldea son alcanzados por el brazo tenaz de los poderes institucionales.

Prácticamente cualquier arribo que entrañe un cierto orden institucional socavará la vida pacífica de Macondo. Primero con la llegada de Don Apolinar Moscote, enviado oficial empeñado en imponer un nuevo orden partidario. Su primera acción será ordenar que todas las casas se pinten de azul en alusión al partido conservador.

Pero sin duda, la intervención exterior que provoca la mayor devastación en el dinamismo del pueblo fue la implementación del tren y posteriormente la invasión de la Compañía Bananera disfrazada de progreso social. Todo inició un día común, tras el arribo de Mr. Herbert, un hombre “rechoncho y sonriente” (García Márquez 93) cuyas intenciones extractivas nunca se muestran abiertamente, aunque los alcances finales de sus acciones trastocarán para siempre la vida y el tejido social de toda la comunidad de Macondo. Tras constatar las inmejorables condiciones para el cultivo del banano fue trayendo un ejército de abogados, agrimensores, hidrólogos, topógrafos y toda clase de “científicos” que trajeron la luz eléctrica al pueblo, pero sobre todo allanaron el terreno para la instalación de la Compañía Bananera, que en poco tiempo transformó la vida apacible del pueblo hasta convertirlo en una caldera humana degradada por el alcohol, la prostitución y el dinero rápido.[9] Dasso Saldívar, en su libro *Viaje a la semilla* (2014), refiere que los elementos más bizarros relativos a la invasión de la Compañía Bananera están tomados de la propia experiencia que vivió García Márquez siendo niño en Aracataca, su pueblo natal que, en 1908, se vio invadido por la United Fruit, cuyos miles de trabajadores eran explotados y condenados a vivir con salarios de hambre en condiciones insalubres miserables. Fue así como se allanó el camino para que miles de

obreros fueran explotados. Además de tener que trabajar en condiciones insalubres recibiendo salarios miserables y sin atenciones médicas mínimas, la inmensa mayoría eran analfabetos, es decir, desconocían sus derechos legales.

Pero al principio, José Arcadio Buendía no percibía los peligros del “progreso” con la llegada de los grandes inventos pregonados por Melquíades. Al contrario, para el joven patriarca no se trata de simples curiosidades exóticas, sino de artilugios que entrañan verdades ocultas que merecen ser esclarecidas aún a costa de su propia cordura. En este sentido, su comportamiento no es el de un necio descabellado, sino el de un soñador quimérico empeñado en descifrar los misterios del universo sin límites, sin guía, sin conocimiento científico acumulado. José Arcadio Buendía se parece a Ícaro volando con alas de cera muy cerca del sol. Si la imprudencia de Ícaro provocó que sus alas se derritieran hasta caer al Mar Egeo, la imaginación descabellada de José Arcadio Buendía lo deslizó hacia un estado larvario de enajenación mental sin remedio.

En efecto, a medida que avanza la trama del relato descubrimos que las nociones del patriarca, sobre progreso, eran más bien caóticas. Se volvió aficionado a mezclar presupuestos positivistas con especulaciones alquímicas, lo cual nos habla de toda una odisea autodidacta encarnada en un personaje aislado del mundo científico empeñado en descubrir lo que ya estaba descubierto, como la redondez de la tierra, o en desarrollar inventos absurdos como una lupa gigante para emprender lo que él llamaba “la guerra solar”. De cualquier manera, la fascinación de José Arcadio Buendía por el hielo desata en él un frenesí creativo tan descabellado y caótico que al paso de los años habrá de arrojarlo al foso de la demencia.

Dadas las implicaciones simbólicas como pasaje de transición existencial, nos parece de gran importancia reproducir el fragmento textual de la novela que nos remite a los instantes previos en que se produjo el encuentro mágico con el hielo. La escena textual ubica a José Arcadio llevando de la mano a sus dos hijos entre el tumulto de gente mezclada con gitanos. Él buscaba a Melquíades. Un armenio que anunciaba un espectáculo para hacerse invisible

alcanzó a decirle súbitamente «Melquíades murió» (García Márquez 9). Esa noticia súbita produjo también un cambio de rumbo en la vida de José Arcadio porque Melquíades había sido el único hombre capaz de conectarlo con el mundo fantástico de la ciencia, la alquimia y los viajes míticos por el mundo. Por tanto, una cierta sensación de orfandad se apodera de su ánimo. En cambio, sus dos hijos perciben el mundo de manera muy distinta. Nada les importa la suerte trágica de Melquíades ante la proximidad inmediata de lo fantástico cernido ahí mismo, ante sus propios ojos.

A los niños no les interesó la noticia. Estaban obstinados en que su padre los llevara a conocer la portentosa novedad de los sabios de Memphis, anunciada a la entrada de una tienda que, según decían, perteneció al rey Salomón. Tanto insistieron, que José Arcadio Buendía pagó los treinta reales y los condujo hasta el centro de la carpa, donde había un gigante de torso peludo y cabeza rapada, con un anillo de cobre en la nariz y una pesada cadena de hierro en el tobillo, custodiando un cofre de pirata. Al ser destapado por el gigante, el cofre dejó escapar un aliento glacial. Dentro sólo había un enorme bloque transparente, con infinitas agujas internas en las cuales se despedazaba en estrellas de colores la claridad del crepúsculo. Desconcertado, sabiendo que los niños esperaban una explicación inmediata, José Arcadio Buendía se atrevió a murmurar: —Es el diamante más grande del mundo. —No —corrigió el gitano—. Es hielo.

José Arcadio Buendía, sin entender, extendió la mano hacia el témpano, pero el gigante se la apartó. «Cinco reales más para tocarlo», dijo. José Arcadio Buendía los pagó, y entonces puso la mano sobre el hielo, y la mantuvo puesta por varios minutos, mientras el corazón se le hinchaba de temor y de júbilo al contacto del misterio. Sin saber qué decir, pagó otros diez reales para que sus hijos vivieran la prodigiosa experiencia. El pequeño José Arcadio se negó a tocarlo. Aureliano, en cambio, dio un paso hacia adelante, puso la mano y la retiró

en el acto. «Está hirviendo», exclamó asustado. Pero su padre no le prestó atención. Embriagado por la evidencia del prodigio, en aquel momento se olvidó de la frustración de sus empresas delirantes y del cuerpo de Melquíades abandonado al apetito de los calamares. Pagó otros cinco reales, y con la mano puesta en el témpano, como expresando un testimonio sobre el texto sagrado, exclamó: —Este es el gran invento de nuestro tiempo. (García Márquez 9)

Como ya hemos dicho, esta escena es una ampliación narrativa de la famosa secuencia inicial, cuando el coronel Aureliano Buendía está a punto de ser fusilado y en su mente recuerda el momento exacto en que su padre lo condujo a la tienda del gitano para conocer el hielo. El ingreso a microcosmos desconocidos que alteran las vidas de los personajes no es algo exclusivo de *Cien años de soledad*. Se trata de una tópica de gran relevancia simbólica recurrente en literatura, relativa a pasajes de transformación que originan crisis, revelaciones o traumas. También esos cambios pueden desatar el surgimiento de nuevas identidades en los personajes. Por ejemplo, cuando el capitán Willard se adentra a la selva en *El corazón de las tinieblas* confronta por primera vez su visión de naturaleza idealizada con el peligro ante lo desconocido. Se vuelve más introspectivo, cínico y marcado por la culpa, hasta el punto de que matar se convierte en una forma de olvidar su vacío existencial. Hay otros ejemplos ficcionales de transformación más radical. En la famosa novela *A Christmas Carol*, de Charles Dickens, el personaje Ebenezer Scrooge cambia drásticamente tras ser visitado por los fantasmas de las navidades. Toma conciencia de graves errores acumulados a lo largo de su vida, así como del triste destino que le espera si no deja de ser un hombre avaro, gruñón, egoísta y solitario. De pronto se vuelve un anciano generoso, amable y solidario.

Gradualidad liminal

De vuelta a *Cien años de soledad*, una característica de tránsito liminar que nos interesa

destacar, a partir de la experiencia de ver y tocar el hielo, es la estructuración interna de toda la escena mediante enunciados performativos que van generando intensidad gradual respecto al deseo que tienen los personajes por encontrarse con otra maravilla pregonada por los gitanos (Austin). Esto implica que el gran encuentro con el hielo, como objeto mágico del deseo, pasa por un proceso gradual de intensificación, a medida que los personajes avanzan hacia la tienda. A nivel enunciativo el efecto de intensidad acumulativa se da a dos niveles. Por un lado, tenemos un escenario de expectativas previas. Los personajes ya deseaban, de antemano, encontrarse con otro “gran invento” pregonado por los gitanos. Ese factor previo cataliza una suerte de fascinación creciente, a medida que los personajes se acercan a la tienda donde se resguarda el bloque de hielo. De ahí la importancia de construcciones enunciativas y acciones continuas que revelan progresión del deseo. Expresiones hiperbólicas como “la portentosa novedad de los sabios de Memphis”, el juego del pregón fársico para vincular al rey Salomón con la carpa del hielo. La insistencia de los niños para que el padre pague los treinta reales obligados como pase de ingreso a la carpa. Esas acciones van acompañadas secuencialmente de otras escenificaciones que funcionan como intensificadores emocionales. Veamos el siguiente fragmento cuando “los condujo hasta el centro de la carpa, donde había [un] gigante de torso peludo y cabeza rapada, con un anillo de cobre en la nariz y una pesada cadena de hierro en el tobillo, custodiando un cofre de pirata” (García Márquez 9).

Esta descripción del hombre que resguarda el hielo es como un vertedero de signos ostensivos, incluso desechables, transmisores de grandes historias ejemplares reveladas como ecos fantasmales de mundos ignotos. Tzvetan Todorov (14) diría precisamente que todo encuentro exotizado requiere acumulación de signos extraños cargados de relatos modélicos. Claro que ese hombre barbudo apostado al centro de la carpa funciona como una especie de caricatura idealizada de esencia intemporal. No es un simple charlatán de tramoyas fársicas. Su figura aglutina, como en un pastiche infantil, mundos extraños dotados de imaginaria mítica.

Sobre todo, parece evocar al genio de la lámpara manipulada por Aladino, en *Las mil y una noches*. En todo caso, ese hombre contribuye al sobrecogimiento turbador de los tres visitantes porque encarna el papel de celador y guardián de un objeto fabuloso.

Sin embargo, quizá lo más entrañable, a nivel de sentido pragmático narrativo sucede cuando el guardián barbudo abre el cofre. Inmediatamente nos encontramos ante un zigzag de perspectivas muy singulares en torno al objeto recién descubierto. Por un lado, el narrador nos revela un estado de asombro activo ante el visaje de un objeto absolutamente nuevo que lanza un chorro de imágenes poéticas: “Dentro sólo había un enorme bloque transparente, con infinitas agujas internas en las cuales se despedazaba en estrellas de colores la claridad del crepúsculo” (García Márquez 9). ¿Se trata del punto de vista de los niños? ¿del padre? En todo caso, el narrador lanza imágenes cargadas de fascinación poética como un pequeño sistema de vasos comunicantes entre los tres personajes.

En *El arco y la lira* (40), Octavio Paz sugiere que la descripción poética de un objeto maravilloso une distintos puntos de vista por una suerte de complicidad secreta. Una vez que los personajes tienen frente a sus ojos el objeto mágico, asistimos a otro momento entrañable que nos habla del impacto provocado por la visión de un objeto tan extraño. El patriarca José Arcadio Buendía, fiel a su tendencia ilusionista de magnificar objetos novedosos hasta mitificarlos atropelladamente, suelta una afirmación constativa que resulta profundamente reveladora de su aislamiento con el resto del mundo: “Es el diamante más grande del mundo” (García Márquez 9). ¿Qué clase de constatación es esta? Si la tomamos como un acto de habla, ese enunciado (Austin 1982) no admite criterios dicotómicos de verdad o falsedad. En todo caso José Arcadio Buendía constata que, para él, ese objeto desconocido forma parte de una realidad extraordinaria solo ajustada a lo más maravilloso que él mismo puede concebir. Como una obviedad salta a la vista el desajuste racional implicado en esta afirmación hiperbólica. Sin embargo, corrobora la maravillosa voluntad creadora de José Arcadio

Buendía hacia otras visiones poéticas del mundo, aunque, en un instante, esa afirmación tan exaltada se estrella contra la muralla de la negación racional: “—No —corrigió el gitano—. Es hielo” (García Márquez 9).

Tanto la afirmación hiperbólica de José Arcadio Buendía como la negación absoluta del gitano de la carpa revelan maneras de concebir el mundo muy distintas, pero, sobre todo, muestran conductas contrapuestas. El joven patriarca anuncia el descubrimiento de un tesoro erótico sublimado y capturado en su imaginación. El gitano intenta domesticar lo fabuloso del mundo con una corrección constativa. Sin embargo, no se trata de una corrección estricta, sino de un efectismo agregado “al espectáculo”, es decir, como parte de un artificio sublimado. De otro modo sería absurda toda esa parafernalia de meter un bloque de hielo en un cofre y cobrar cinco reales extras para tocarlo. No olvidemos que palabras y acciones, en términos de Searle (1994, 22), modulan acciones muy complejas y tanto el joven patriarca como el gitano interactúan de manera sofisticada adentro de la carpa. De manera que la negación tajante del gitano pretende suprimir una visión poética del mundo imaginado por José Arcadio Buendía. De por sí, las negaciones externas son esencialmente relacionales porque manifiestan disconformidad hacia algo dicho previamente (Sánchez López 2575). Pero, además, cuando el “gigante de torso peludo” (García Márquez 9) suelta esa negación tajante impone, como parte del espectáculo de feria, una relación jerárquica de falsa superioridad constativa. Presupone que solo su punto de vista es válido. Decide aleccionar a ese hombre colocado al reverso del mundo científico real. Cuando el gitano afirma “Es hielo” trata de triunfar racionalmente sobre la imaginación desaforada de José Arcadio Buendía. Pero esa declaración no resulta suficiente para satisfacer la extrema curiosidad de José Arcadio Buendía. Para él no basta conocer el nombre convencional del objeto maravilloso, desea desentrañar su misterio mediante el albedrío de su propio tacto, así que impulsivamente decide poner su mano para sentir “el témpano” (García Márquez 9).

Enseguida viene un último acto de contención que, por supuesto, intensifica aún más el deseo

ferviente de José Arcadio Buendía por desvelar el misterio de ese objeto maravilloso desconocido para él. Cuando el patriarca se apresta a posar su mano sobre el hielo, el gitano se la aparta y le exige un precio por la experiencia, diciendo: “Cinco reales más para tocarlo” (García Márquez 19). Esa restricción funciona como el último requisito para acceder al momento climático que habrá de liberar tensiones entre realidad y espejismo, entre ver y creer. Finalmente, José Arcadio Buendía pone su mano sobre el hielo y “la mantuvo puesta por varios minutos, mientras el corazón se le hinchaba de temor y de júbilo al contacto del misterio” (García Márquez 9).

Como puede verse en la enunciación, se trata de una experiencia tan intensa que José Arcadio Buendía nunca podrá olvidarla. Quedará devastado por su tremendo poder transformador. Se volvió tan significativo ese instante de primer contacto epidérmico con el hielo, que su memoria selectiva lo recuperó cuando estaba a punto de ser fusilado. Octavio Paz (*Llama*, 9) asume que las experiencias sensoriales más intensas traspasan los linderos de lo real porque, en última instancia, se trata de una catarsis erótica. Otro mundo se revela dentro de este mundo. El narrador nos va indicando que a José Arcadio Buendía se le vino encima un torrente de sensaciones incontrolables “al contacto del misterio” (García Márquez 9). Miedo, júbilo, palpitaciones repentinas: ¿acaso no es así el primer encuentro erótico?

Llegado el momento más intenso, después de unos minutos, dice el narrador, José Arcadio retira la mano, pero la cascada de sensaciones que ha experimentado lo siguen manteniendo en vilo, como idiotizado por una extraña embriaguez. De ahí viene otra característica del trance erótico que José Arcadio Buendía experimenta al tocar el hielo: el regodeo solipsista de su propio yo. Nada más le importa. Incluso ante la experiencia del pequeño Aureliano cuando toca el hielo y exclama asustado: “Está hirviendo” (García Márquez 9), José Arcadio Buendía no le presta atención porque tiene la impresión delirante de haber descubierto algo más portentoso que sus empresas delirantes, algo incluso más digno de atención que el recuerdo aciago de su amigo Melquíades, muerto, “abandonado al apetito de los calamares” (García Márquez 9). Es así como

la escena textual llega a término con un último movimiento de trance con elementos simbólicos propios de una ceremonia mágica.

Pagó otros cinco reales, y con la mano puesta en el témpano, como expresando un testimonio sobre el texto sagrado, exclamó: —Este es el gran invento de nuestro tiempo. (García Márquez 9)

Esa conclusión exaltada, a la que llega José Arcadio Buendía, funciona como un acto de habla transformador porque en su fuero interno está convencido de haberse acoplado al mundo científico de su época. Su candor imaginativo le impide sospechar siquiera que acaba de tocar un poco de agua congelada. En los rituales de transición cargados de sacralidad erótica lo fundamental no puede estar anclado a verdades racionales, sino a las creencias arraigadas en la mentalidad de cada oficiante, y José Arcadio Buendía es, ante todo, un fervoroso creyente de mundos remotos concebidos en su mente como paraísos autónomos.

Vayamos ahora al tratamiento de la misma escena en la serie de Netflix. A diferencia del texto, acá los marcadores enfáticos de cada momento previo al encuentro con el hielo dejan un tanto a la deriva el frenesí expectante de José Arcadio Buendía, debido a la fuerza de la escenografía cargada de saltimbanquis, magos y danzantes. Por supuesto, también influye el hecho de que, en la serie, vemos ante todo a un actor (Marco Antonio González) que no acaba de transmitir con fuerza el intenso frenesí con el que su personaje andaba “como un loco” (García Márquez 9) buscando a Melquíades.

Al mismo tiempo, la sonoridad de la algarabía festiva producida por los instrumentos de los gitanos satura el plano auditivo del espectador. Mientras que, en el texto, el narrador concentra la tensión narrativa en cada movimiento de José Arcadio Buendía, acá lo sonoro y la amplitud visual disgregan esa misma tensión, a pesar del efecto solemne marcado por el uso de la cámara lenta.[10] Digamos que la cristalización verbal previa al momento climático va desviándose mediante la puesta en escena de signos distintos a los que podemos percibir en el texto de García Márquez. Por ejemplo, cuando José Arcadio

Buendía y sus dos hijos ingresan a la tienda, la cámara hace un acercamiento a las manos de un ayudante abriendo el candado del cofre. Se trata de un acto confirmatorio de un resguardo hermético. En ese momento la expectación se mece en un vacío plantado al centro de la carpa. Mediante cámara lenta se genera un efecto de fascinación congelada. El gigante barbudo tira de una cuerda para deslizar una tela cenital.

A diferencia de la novela, acá desciende un chorro de luz solar que ilumina el cofre resguardado por dos ayudantes apostados a cada lado. Esa luz concede un aura de sacralidad espontánea, como si los ayudantes estuvieran a punto de abrir el sarcófago de un faraón. En ese momento una voz en off recita un fragmento de las palabras textuales de Aureliano Buendía: “El cofre dejó escapar un aliento glacial. Dentro había un enorme bloque transparente con infinitas agujas internas” (García López y Mora, Episodio 2, min. 28:13). Quizá lo más decepcionante del tratamiento escénico está dado por la manera desapasionada, casi lánguida del breve intercambio verbal entre José Arcadio Buendía y el hombre barbudo. Nada más acercarse al cofre abierto y echar un vistazo, el patriarca afirma: “—El diamante más grande del mundo.” Esa declaración, que en el texto resuena como un martillazo verbal, en la serie parece una simple opinión soltada entre paréntesis. Quizá el efecto atenuado se deba a la frialdad del actor. Aun así, la escena de la serie despliega ampliamente la configuración de todo el encuentro con el hielo como una ceremonia ritualizada.

Otra diferencia notable con el texto escrito está en el tratamiento del momento epifánico del contacto físico con el hielo. Mientras que, en la novela, José Arcadio Buendía mantuvo la mano puesta unos minutos sobre el hielo, sacudido por una descarga eléctrica que le inflama el corazón de júbilo y temor al mismo tiempo, acá el momento se reduce a una caricia rápida, un tanto aséptica, desprovista del fervor exaltado que habíamos imaginado los lectores de la novela. No es un detalle menor, pues revela una gran diferencia agentiva respecto al momento climático del encuentro con el hielo. Dicho de otra forma, en la serie de Netflix, el instante en que José Arcadio Buendía posa su

mano sobre el hielo se reduce a un espectáculo de gestos eficientes, cortos, representados con justeza, pero limitados al paroxismo exterior, sin ofrecernos signos anclados a zonas más profundas del deseo.

Roland Barthes (10) asumía que lo falseado de una representación se desvela cuando a un actor le importa más transmitir la imagen de la pasión que la pasión misma. Ante esa aglomeración de signos en superficie, la escena termina disolviéndose en una secuencia orgánicamente anodina. De hecho, el encuentro con el hielo culmina de manera abrupta cuando la voz exterior de un gitano saca de trance a los tres visitantes. En cambio, en el texto, después de que José Arcadio Buendía suelta su veredicto diciendo: “Este es el gran invento de nuestro tiempo” (García Márquez 20), se cierra un capítulo porque esa declaración queda suspendida en la atmósfera narrativa con tanta suficiencia expresiva que, para García Márquez, cualquier palabra posterior habría sido un rescoldo que restaría fuerza a la emoción psíquica de José Arcadio Buendía. No ocurre lo mismo en la serie, donde las palabras del joven patriarca forman parte de una interacción ondulante, desprovista de la explosión vital trazada en el texto.

La última diferencia relevante que nos interesa señalar tiene que ver con una decisión de orden secuencial. En la serie de streaming, los directores decidieron invertir el orden de la secuencia. En el texto, José Arcadio Buendía busca desesperadamente a Melquíades antes de entrar a la carpa del hielo, pero en la serie es al revés: busca a Melquíades después de haber conocido el hielo. No es un detalle menor porque esto hace que el encuentro más trascendente de ese día no sea adentro de la carpa donde estaba el hielo, sino afuera. En efecto, después de haber tocado el hielo, José Arcadio Buendía tiene un encuentro decisivo con un armenio taciturno que se hace invisible echándose a la cabeza una sustancia ambarina. Cuando el joven patriarca pregunta por su amigo Melquíades, el armenio contesta: “Melquíades murió, en los médanos de Singapur” (García López y Mora, *Episodio 2*, min. 30:09).

La noticia deja frío a José Arcadio Buendía. En este caso sí tenemos una secuencia plena

de transformación ritualizada. Se cumple así la primera etapa señalada por el antropólogo Van Gennep (2008), cuando deviene una separación abrupta debido a la muerte o al abandono. El joven patriarca queda desolado. La muerte de Melquíades lo obliga a dejar un estado de vida anterior. Deja de ser un discípulo alquimista porque el maestro y gran amigo ha desaparecido como un fantasma, sin dejar rastro. Pronto lo invade una suerte de orfandad roída por los remordimientos. Ahora tendrá que arreglárselas a solas en su titánica tarea de sacar a Macondo del aislamiento. En la secuencia siguiente tenemos a José Arcadio Buendía entrando al taller de alquimia. Lo vemos transfigurado, mirando con profunda desolación el cúmulo de pomos amarillentos, anafes y morteros. Ahí, entre “mapas inverosímiles y gráficos fabulosos”, había pasado días enteros “forzando a extremos increíbles los límites de su imaginación” (García Márquez 8), señala el narrador de la novela. Ahora la locura alquímica de sus sueños emprende una ruta nueva que habrá de precipitarlo a sus conclusiones delirantes.

A manera de conclusión, podemos decir que, a partir de las propuestas teóricas de Van Gennep en 1909, este trabajo contribuye a comprender cómo es que las múltiples transformaciones que atraviesan los personajes de *Cien años de soledad* forman parte de estructuras narrativas y simbólicas que reflejan poderosamente ciclos vitales de fundación, esplendor y disolución de Macondo, mientras la adaptación televisiva de Netflix reformula estos procesos desde su propio lenguaje audiovisual, sin traicionar la exégesis narrativa de la novela escrita. Para este trabajo hemos analizado dos escenas representativas del potencial ritual de transformación: el fusilamiento interrumpido del coronel Aureliano Buendía y el descubrimiento del hielo por parte del patriarca José Arcadio Buendía. En la primera escena vimos cómo la ritualidad se manifiesta como un tránsito entre la vida y la muerte, pero también como fractura temporal iniciática de una cronología mítica, distinta al ordenamiento cronológico de la linealidad histórica.

En la segunda escena, el asombro ante el hielo representa el encuentro caótico entre una

materialidad racionalizada y una concepción anclada en el pensamiento mágico. La escena resulta profundamente iniciática porque, a partir de ese momento, José Arcadio Buendía se abre a una nueva percepción del mundo. Ambas escenas funcionan como umbrales simbólicos, donde lo trascendente forma parte del universo cotidiano de Macondo. Desde la perspectiva de van Gennep, las dos escenas que hemos seleccionado articulan tres etapas fundamentales del rito: separación, liminalidad e incorporación. Los personajes se desprenden de un estado anterior, atraviesan una experiencia transformadora y emergen en una nueva condición, aunque en Macondo este proceso se repite de forma cíclica y trágica. Cabe señalar que los ritos de paso en *Cien años de soledad* no necesariamente aseguran cohesión comunitaria; más bien, revelan la inevitable reiteración del destino de la estirpe Buendía, atrapada en un torbellino mágico de fundaciones y ruinas. Ahora bien, al analizar estas mismas escenas de paso en la serie de Netflix tenemos que los directores han logrado configurar, de manera muy creativa e intermedial, estos mismos ritos de paso sin buscar una fidelidad literal a ultranza. Mejor aún, han generado nuevas formas de significación mediante recursos visuales y narrativos propios de un cine apartado estéticamente de la estética Hollywood, lo cual es ya de por sí bastante meritorio.

Notas

[1] Este artículo forma parte de una investigación mayor sobre ritos de paso en *Cien años de soledad*, de Gabriel García Márquez. El proyecto va desarrollándose gracias a la colaboración de Romina Kick Rodríguez. Su labor de rastreo, clasificación y reflexión crítica sobre actos ritualizados en la gran novela del nobel colombiano, ha sido fundamental. También agradezco a Salvador Velazco por su atenta y minuciosa lectura, enriquecida con sugerencias, comentarios y correcciones.

[2] Las observaciones críticas de Van Gennep quedaron vertidas en su libro *Los ritos de paso* (2008).

[3] Uno de sus prejuicios más chocantes consistía referirse a lo “civilizado” como una característica dada, inamovible, propia de sociedades predominantemente blancas.

[4] García Márquez recurre a un fenómeno bien documentado, en el sentido de que los recuerdos infantiles intensos, al borde de la muerte en una persona adulta ocurren como resultado de una combinación de procesos

neurológicos exacerbados, alteración de la memoria emocional profunda y activación súbita de mecanismos de defensa psicológica. En momentos críticos, cuando una persona percibe la inminencia de su muerte, el cerebro libera una gran cantidad de neurotransmisores (como noradrenalina, dopamina y endorfinas). Esto activa una hiperactivación del hipocampo y la corteza prefrontal, que están asociadas con la memoria. Se cree que esto podría provocar una “descarga masiva de recuerdos,” en especial aquellos más cargados emocionalmente o más antiguos como los de la infancia (Vicente, Rizzuto, Sarica et al).

[5] El crédito de esta observación corresponde a nuestro gran amigo, Salvador Velazco, profesor de Claremont McKenna College.

[6] En *Vigilar y castigar*, Michel Foucault dedica amplias reflexiones a la ejecución pública como acto simbólico de purificación dentro del contexto del viejo régimen europeo medieval. Centra su atención en el caso famoso del regicida Robert-François Damiens, que atentó contra la vida de Luis XV de Francia. Delitos como herejía, sodomía, bestialismo o bien, atentados contra autoridades sacralizadas eran castigados con condenas severísimas que podían terminar con el cuerpo del reo quemado públicamente hasta reducirlo a cenizas, lo cual constituía un evidente acto simbólico de supuesta purificación expiatoria.

[7] Toda la escena del hielo en Macondo, como un invento alternativo entre mágico y científico, lanza un guiño al nacimiento de una industria gigantesca fraguada principalmente por Fredric Tudor (1783-1864) famoso empresario bostoniano conocido como el “Rey del hielo.” Tras una visita al Caribe cuando era muy joven decidió que podía hacer fortuna exportando hielo desde los estanques congelados de Massachusetts hacia Martinica y otros territorios del Caribe tropical. Cabe aclarar que el interés por el uso del hielo en la vida doméstica tiene larga data. Los depósitos de hielo para uso privado más antiguos datan del siglo XXIX al XXI a.C. También, desde unos 400 años a.C. en Mesopotamia y Grecia, se registran casos de “casas de hielo” usadas para mantener agua de río congelada. Hay registros de que en la antigua Grecia Hipócrates y después Galeno usaron el hielo con fines médicos. Pero sin duda, el gran introductor del hielo a escala industrial en el caribe y en otras zonas tropicales del planeta fue Fredric Tudor (Weightman).

[8] Todo este proceso se ha vuelto más tenaz e incisivo a medida que se intensifica la sofisticación de la tecnología científica. Desde los algoritmos que predicen y moldean nuestros gustos en redes sociales, hasta técnicas de edición genética o medicamentos que alteran nuestros estados. Actualmente la ciencia no solo describe cómo somos, sino que ahora puede intervenir activamente en quiénes somos o en cómo actuamos (García Canlini).

[9] La Compañía Bananera que aparece en *Cien años de soledad* es en realidad un eufemismo de la multinacional estadounidense United Fruit Company (UFC). A principios del siglo XX se instaló en Colombia en la región del Departamento del Magdalena. Sus dominios se extendieron por una llanura de 40,000 hectáreas entre Sierra Nevada de Santa Marta y Ciénaga Grande. Hacia 1915, la compañía ya poseía control de tierras en Aracataca, el pueblo natal de García Márquez. Tal y como

se refleja en *Cien años de soledad* la compañía degradó rápidamente modos de vida locales, prácticamente en cualquier lugar donde tenía plantaciones de plátano, pues fue creciendo mediante sobornos, comprando o de plano atropellando a quienes no se plegaban a sus intereses. Los dueños de la compañía imponían arbitrariamente precios del plátano. Racionaban el agua para los productores, les pagaban salarios miserables y los privaban de servicios médicos básicos. Pero los abusos de la compañía se fraguaron a otro nivel. Sus miles de obreros no existían legalmente porque la compañía no les extendía contratos escritos. Los ejecutivos estadounidenses solo trataban con cuadrillas de líderes que se encargaban de contratar a los cultivadores mediante tratos verbales. A fin de que se comprendan mejor las dimensiones de los abusos citamos la breve descripción que hace Dasso Saldívar de la terrible explotación obrera cometida por la United Fruit

de tal manera que la empresa americana no tenía a su cargo sembradores, corteros, cargadores y estibadores, sino unos doscientos cincuenta contratistas, subcontratistas y capataces. Esta situación le permitió al leviatán del banano cometer toda clase de atropellos con sus miles de obreros que, para colmo, eran en su mayoría analfabetos, o de un bajísimo nivel cultural, y de una conciencia política nula [...] Los bajos salarios, las deleznable y antihigiénicas viviendas y los servicios médicos casi inexistentes terminaron de erosionar las precarias y mediatizadas relaciones socio-laborales entre los pauperizados obreros y la United Fruit Company. Pero, sobre todo, terminaron por despertarlos y lanzarlos a una huelga que terminaría trágicamente el 6 de diciembre de 1928: uno de los demonios históricos que más influencia tendría en la vida y obra de García Márquez. (posición Kindle 546-548)

Para mayor información sobre cifras, datos y detalles sociolaborales relativos a las operaciones de la United Fruit Company en el Caribe Colombiano, recomendamos el artículo de Jorge Enrique Elías Caro, “La masacre obrera de 1928 en la cona bananera del Magdalena-Colombia. Una historia inconclusa.” El análisis de Elías Caro también ofrece aspectos muy relevantes sobre los días previos a la masacre del 5 y 6 de diciembre de 1928. Una cita tomada del artículo de Elías Caro permite dimensionar las condiciones insalubres de los campesinos del plátano, también reflejadas por García Márquez en *Cien años de soledad* porque

según los trabajadores en los campamentos de las plantaciones donde los alojaban, eran unos ranchos de aspecto miserable, insalubres, con poca capacidad de alojamiento, lo que hacía se presentara hacinamientos y estuvieran atestados de insectos. Según el relato de un habitante de la zona, estos más que campamentos eran unos ‘cambuches,’ en donde dormían hasta siete personas en un solo cuarto de tres por tres metros, en el cual para poder dormir debían colgar sus hamacas unas por encima de otras, además de no poseer ventilación, agua potable, duchas o retretes (Elías Caro 8).

[10] La cámara lenta suele usarse en cine para enfatizar efectos emocionales y simbólicos. También puede subrayar solemnidad o transmitir una sensación mítica de tiempo transcurrido. En escenas de acción rápida resulta muy atractiva para destacar movimientos corporales.

Podría decirse que la cámara lenta intensifica sensaciones ralentizando imágenes en movimiento.

Obras citadas

- Amigo Vázquez, Lourdes. "La justicia en escena: Ejecuciones públicas en el Valladolid del Antiguo Régimen." *Actas de la XI Reunión Científica de la Fundación Española de Historia Moderna. Comunicaciones*, vol. 2, 2012, pp. 23–40. Print.
- Austin, John Langshaw. *Cómo hacer cosas con palabras*. Paidós, 1982. Print.
- Barthes, Roland. *Image Music Text*. Fontana Press, 1977. Print.
- Dorfman, Ariel. "¿Qué habría pensado García Márquez de la versión de Netflix de 'Cien años de soledad'?" *El País*, 22 Dec. 2024. Web.
- Douglas, Mary. *Pureza y peligro. Un análisis de los conceptos de contaminación y tabú*. Siglo XXI Editores, 1973. Print.
- Elías Caro, Jorge Enrique. "La masacre obrera de 1928 en la zona bananera del Magdalena-Colombia. Una historia inconclusa." *Andes: Instituto de Investigaciones en Ciencias Sociales y Humanidades*, vol. 22, 2011. Print.
- Foucault, Michel. *Vigilar y castigar*. Siglo XXI Editores, 2002. Print.
- García Canclini, Néstor. *Ciudadanos reemplazados por algoritmos*. CALAS, 2019. Print.
- García López, Álex, and Laura Mora. *Cien años de soledad*. Netflix, 2024. Web.
- García Márquez, Gabriel. *Cien años de soledad*. Editora Cátedra, 2006. Print.
- Genette, Gérard. *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Seuil, 1982. Print.
- Grijelmo, Álex. *La información del silencio. Cómo se miente contando hechos verdaderos*. Taurus, 2012. Print.
- Hutcheon, Linda. *A Theory of Adaptation*. Routledge, 2006. Print.
- Le Breton, David. *El silencio*. Ediciones Sequitur, 2001. Print.
- Leach, Edmund. *Cultura y comunicación. La lógica de la conexión de los símbolos*. Siglo XXI Editores, 1989. Print.
- Paz, Octavio. *El arco y la lira*. Fondo de Cultura Económica, 1972. Print.
- . *La llama doble*. Planeta, 1999. Print.
- Rodríguez Sánchez, Ángel. "La soga y el fuego. La pena de muerte en España en los siglos XVI y XVII." *Cuadernos de Historia Moderna*, no. 15, 1994, pp. 13–40. Print.
- Saldívar, Dasso. *Viaje a la semilla*. Planeta, 2014. Print.
- Sánchez López, Cristina. "La negación." *Gramática*

Descriptiva de la Lengua Española, tomo II, Espasa, 2000. Print.

- Schenone Aberini, Elena. "Las mujeres libias en la literatura oral: ritos de paso y roles de género." *Oráfrica*, no. 6, 2010, pp. 33–58. Print.
- Searle, John. *Actos de habla*. Editorial Planeta, 1994. Print.
- Todorov, Tzvetan. *La conquista de América. El problema del otro*. Siglo XXI Editores, 2023. Print.
- Turner, Victor. *The Ritual Process. Structure and Anti-Structure*. Adline Publishing Co., 1969. Print.
- Vanegas, Greace. "Cien años de soledad en Netflix despierta más elogios que críticas en Colombia." *El País*, 25 Dec. 2024. Web.
- Van Gennep, Arnold. *Los ritos de paso*. Alianza Editorial, 2008. Print.
- Vargas Llosa, Mario. "Cien años de soledad. Realidad total. Novela total." En *Cien años de soledad*, edición conmemorativa, Real Academia Española, 2007. Print.
- Vicente, Raúl, et al. "Enhanced Interplay of Neuronal Coherence and Coupling in the Dying Human Brain." *Frontiers in Aging Neuroscience*, vol. 14, 2022. Web.
- Weightman, Gavin. *The Frozen-Water Trade: A True Story*. Harper Collins, 2003. Print.

Biografía del autor

Gerardo Gutiérrez Cham es profesor investigador de tiempo completo en la Universidad de Guadalajara. Imparte cursos de Literatura y Análisis de Discursos.

Self-Help Literature and Transmedia Storytelling on TikTok and Reddit

HANNAH FASEL (UNIVERSITÄT PADERBORN, GERMANY)

Abstract

*This contribution argues that the self-help phenomenon should be considered in the context of transmedia storytelling because psychological discourse on social media and traditional analogue formats such as self-help literature are increasingly connected via processes of adaptation. The resulting type of transtext incorporates the grassroots nature of fan content while also maintaining continuity with the original text. Content creators relate self-help literature directly to their own and their audience's personal experience(s), either via short, serialized videos that reflect and expand segments of books or forum style-discussions on popular social networking sites. To illustrate the interplay between reception and participation, this article investigates how best-selling self-help books, namely *Why Men Love Bitches* by the American author Sherry Argov and *12 Rules for Life* by Canadian author/psychologist Jordan B. Peterson conform and diverge from Henry Jenkins' typologies of media convergence on the social media platforms Reddit and TikTok and in how far Henry Jenkin's concept of transmedia storytelling is applicable.*

Keywords: transmedia storytelling, self-help literature, non-fiction, psy-culture, social media

BookTok, a highly influential viral subculture on the social media platform TikTok, began gaining traction around 2019, in the context of the COVID-19 pandemic (Birke and Fehrle; Grady). This period also marked a renewed surge in the popularity and cultural relevance of self-help literature (LaRosa). Yet, when considering processes of adaptation, the connection to psy-culture, that is, a culture influenced by the language and knowledge of psychiatry, psychology, and psychotherapy, is not immediately apparent. Nonetheless, psy-culture has become increasingly visible across both traditional media and digital platforms (Nehring et al.). While physical bookstores continue to devote extensive shelf space to self-help titles, users on social media platforms like TikTok and Reddit are just as likely to turn to short-form videos or discussion threads to assess whether they are struggling with unhealthy attachment styles or merely experiencing bad luck in their dating lives.

The idea that therapeutic culture has taken root in America has been around almost as

long as psychology itself, the lines between the popular and the psychological already having begun to blur by the second half of the twentieth century (Madsen). By the 1970s it was feared that mental health had become "the secularised replacement for salvation in a society" (Madsen 17). A fear, which seems to have become at least a partial reality, for as Rami Gabriel defines, "self-help [as] a continuation of and contemporary substitute for wisdom traditions, philosophy, theology, and religion" (90). The predominantly anxious historical attitude towards psychology, however, has recently been replaced by a more positive but nonetheless critical curiosity (Madsen). With leading scholars such as Eva Illouz asserting that important insights regarding the spread of ideas, the creation of meanings and strategies for daily life can be gained from the study of therapeutic culture and its products such as self-help literature.

Nevertheless, one main point of criticism continues to be the fact that today's popular psychological discourse still centers on the dichotomy of normal versus abnormal. Heidi

Rimke and Deborah Brock emphasize that “[o]ur cultural beliefs and practices about what it means to be a human being in the early 21st century hinge on the idea that there is this objective thing called ‘normal’ that we should all strive for” (182). According to Philip Reiff, this sense of objectivity relates back to the therapeutic having a long history of being perceived as “the symbolic truth of the present age” (XII). Ian Parker goes as far as to assert that “[p]sychotherapy is now hegemonic as a form of commonsense about the nature of the self and it operates as a form of ideology—as banalised psychiatry, ‘pop-psychology’” (108). These notions of commonsense are viewed as the catalyst for what Rimke and Brock in turn refer to as the ever decreasing “spectrum of normalcy” (182), which leads to the consumption of self-help products in a bid to (re)gain a sense of happiness and ‘normality’ to remain within the socially accepted end of the spectrum.

One of the spaces where consumers engage in the resulting so-called self-improvement-journeys is the digital sphere. Social media sites in particular have become fluid spaces in which normality is continuously constructed and enacted by its users (Panteli and Marder). Due to this process, self-help books can no longer be considered in isolation, as the lines between the text and the digital sphere are blurring increasingly due to consumer behavior and general processes of media convergence, exemplified by phenomena such as BookTok. Grassroots transmedia storytelling, as a practice that is both born out of media convergence and encourages it, suddenly becomes a practice worth investigating in the context of products related to pop-psychology.

This contribution focuses primarily on the social media sites TikTok and Reddit due to their popularity and the fact that most of their respective active users are based in the United States (Delacorte; Shewale; “Reddit User and Growth Stats”). Although often mistakenly perceived as a small player, Reddit outperforms other seemingly more prominent sites such as X, formerly known as Twitter, in the United States (ibid.). In addition, the very different user experiences and affordances offered by both of these social media sites allow insights

into the role of the medium in the context of fan engagement and transmedia processes.

Reddit is a forum-style social media platform built around user-generated content in the form of text posts, links, and images. It operates through a decentralized system and is organized into user-moderated communities known as subreddits (e.g. r/books, r/self-help) which foster specialized discussions on niche topics. Discovery is therefore rooted in the subreddit structure rather than personalized feeds. Content visibility is determined both by the online community’s engagement and the individual users’ interaction with previous posts. The platform does not offer a formal creator monetization program. Though Reddit’s viral potential is slower compared to platforms like TikTok, it wields considerable cultural and informational influence, especially within grassroots movements and subcultural discourse. Its impact is built on authentic, community-driven conversations and subcultural narratives due to its anonymity or pseudonymity. Reddit is especially popular in the United States and Canada (Delacorte).

TikTok on the other hand is characterized by short-form video content, primarily delivered through an algorithm. Content is loosely organized by hashtags and trends, and user interaction consists of likes, comments, shares, duets, and stitches.[] While the platform is largely centralized and governed by AI-driven content moderation, it maintains a public-facing, profile-centered structure. The platform’s rapid content circulation allows for extremely fast viral potential. It has become the primary driver of internet culture and a dominant force in the digital media landscape, especially in the United States, significantly shaping digital trends, music, and commerce (Delacorte). It strongly incentivizes content creation via monetization opportunities. Additionally, TikTok has emerged as a launchpad for viral subcultures, such as #BookTok, which has been instrumental in turning numerous titles into bestsellers.

The books that form the case studies of this investigation of transmedia processes in the context of American psy-culture are US author Sherry Argov’s self-help book *Why Men Love Bitches* (2000) and Canadian psychologist Jordan B. Peterson’s *12 Rules for Life* (2018)

alongside a few other textual examples which are mentioned briefly to provide a broader picture of related transmedia processes. These two primary examples have been chosen because both purposefully polarize and are therefore known to incite (fan) reaction and engagement. In terms of methodology, to locate relevant user-generated content on both TikTok and Reddit, the book titles and authors' names were entered into the respective search bar alongside search terms such as #whymenlovebeaches, #attractionprinciples, #whymenlovebitchesbook, #12rulesforlife etc. Due to the explicit terminology used in Argov's title, social media users sometimes have had to resort to amended versions of the title to avoid the deletion of their content. However, since not all posts on TikTok use hashtags only a portion of existing posts could be accessed for study.

Argov's globally best-selling book is specifically aimed at female readers looking for relationship advice and has regained immense popularity two decades after first hitting the market due to an ongoing debate across social media platforms. [] It presents itself as a guide for women seeking to assert power and respect in dating and relationships. Central to the book's thesis is the provocative reclamation of the term "bitch," which Argov uses to signify a woman who prioritizes her own needs, boundaries, and emotional independence. She constructs her vision of the ideal woman as an opposite to a type of person she refers to as the "doormat," i.e. a meek woman who does not follow Argov's advice and can subsequently expect to be mistreated. While the book purports to offer a feminist reimagining of relationship dynamics, its framework remains grounded in essentialist assumptions about masculinity and femininity, reinforcing stereotypical representations. Men are depicted as emotionally simplistic and reward-driven, while women are encouraged to seek power through manipulation, strategic withholding of intimacy, and the performance of femininity. Like many other self-help texts, the book relies on anecdotal case studies and generalized advice, often framed in binary, heteronormative terms. It is structured around so called "attraction principles," which are essentially rules the reader should follow to

both become and remain attractive to men. Despite the book's age and its often-problematic messaging, its popular appeal and social media presence, which has neither been cultivated by the author nor the publishing house, has not yet waned.

While Jordan B. Peterson's text is newer, it is both equally as successful and controversial as Argov's, though it in turn is especially popular among adolescent and adult male demographics. Peterson's *12 Rules for Life: An Antidote to Chaos* (2018) presents a series of prescriptive life principles grounded in a blend of Jungian psychology, evolutionary theory, Christian moralism, and cultural critique. Positioned as a corrective to what Peterson perceives as the decline of traditional values and the rise of ideological relativism, the book promotes individual discipline, personal responsibility, and hierarchical order as antidotes to societal and existential instability. While it has garnered significant popular attention, its arguments also rely on anecdotal evidence, selective historical interpretation, and essentialist assumptions about gender, hierarchy, and human nature. Critics have noted the book's rhetorical reliance on binary oppositions (e.g., order vs. chaos, masculine vs. feminine) and its tendency to universalize Western, patriarchal, value systems under the guise of psychological insight. Peterson's self-help book reflects broader cultural and political fears rather than offering an inclusive framework for personal development. As such, both chosen literary examples not only reflect different trends and anxieties within American psy-culture but also represent texts which have found their way into the digital sphere due to their controversial nature.

This article argues that, although seemingly distinct, the analogue and digital manifestations of psy-discourse, namely self-help literature and its related social media content, are not only products of the current cultural zeitgeist but can also be understood through processes of transmediality. It explores the applicability of the different criteria which make up Henry Jenkins' concept of transmedia storytelling to self-help literature, using the abovementioned best-selling American self-help books and their online presence as examples. I conclude that the

concept of transmedia storytelling is applicable to self-help literature and related grassroots online activities when slightly modified to make allowances for non-fiction and that it can be a useful tool to reflect on processes related to pop-psychology in the digital sphere. However, which aspects of transmedia storytelling apply and to what degree seems to be partially determined by the nature of the original text which is being extended online.

1. Transmedia Storytelling Literature Review

When initially defining transmedia storytelling in the early 2000s, Henry Jenkins focused on how coherent stories that expanded “across multiple media platforms, with each medium making distinctive contributions to our understanding of the world” were created, describing it as “a more integrated approach to franchise development than models based on urtexts and ancillary products” (“Quentin Tarantino’s *Star Wars*?” 293). Jenkins’ more recent definitions describe transmedia storytelling as a “logic for thinking about the flow of content across media” (2011). He reiterates that transmedia storytelling includes the systematic dispersion for the creation of a coordinated experience, further stating that it “refers to a set of choices made about the best approach to tell a particular story to a particular audience in a particular context depending on the particular resources available to particular producers” (ibid.). The newer definitions thus continue to contain the original implication that transmediality requires a thought-out, systematic approach which in turn entails a need for official authorial or managerial control.

Despite criticism pertaining to said implication and the resulting limitations of the initial definitions of transmedia storytelling, scholars have used the concept in connection with fan-created works. Among others, Suzanne Scott argues that it is not necessary for a text to be conceived “as a transmedia story [for it] to function as a cultural activator, as fans have been unofficially unfolding narratives across multiple media platforms for generations” (267). She states that the eagerness to “decipher, speculate, and expand has always been affiliated with fans’ textual play and production, filling in narrative

gaps and exploring textual excesses through the creation of fanfiction, fanart, vids, and role-playing games” (ibid. 267). Similarly, Louisa Stein argues that “automatically assigning the commercial ‘source’ central importance” in the transmedia debate is the wrong way to approach the subject matter (73). She states that in some cases the original text is simply “a kernel of inspiration, a jumping off point, so to speak” which can inspire a continuously expanding transtext which only retains a small portion of the ‘original’ work (Stein 73). Thus, far from being coordinated or unified the content resulting from fan participation is often not just immense but also contradictory (Booth; Stein). Despite the lack of coordination, scholars have observed that fan-created transmedia texts such as fan videos can fundamentally impact how narratives are understood to an extent which sometimes surpasses the official source text since the unauthorized, creative additions can become part of the franchise, enlarging the fictional world and its narrative (Booth; Stein).

While the abovementioned transmedia research focusing on fan activities challenges the notion that transmedia storytelling must be centrally organized and unified, research focusing on non-fiction has a different bone to pick with the initial definition. Among others, Susan Kerrigan and J. T. Velikovsky challenge “transmedia’s explicit reference to fictional story universes” (250) via an in-depth analysis of non-fiction. They conclude that the characteristics exhibited by non-fiction transmedia are identical to those of fictional transmedia forms, thus claiming that the same definition can be utilized and that non-fiction transmedia “is an extant and ever-increasing phenomenon” (255). The latter assertion is echoed by Renira Rampazzo Gambarato, who found that the realm of non-fiction has incorporated and adapted the same practices as its fictional counterpart. However, it is important to note that not all types of non-fiction were studied with equal intensity. While the interplay of audiovisual non-fiction and interactive transmedia (Gifreu-Castells et al.) as well as transmedia and journalism (Rampazzo Gambarato) have been explored, non-fiction narratives like self-help literature have so far been absent from the debate.

When investigating transmedia storytelling in the context of non-fiction, Renira Rampazzo Gambarato and Lorena Tárzia defined the phenomenon as follows:

In sum, we consider that transmedia [...] in fictional and nonfictional realms, is characterized by the involvement of (1) multiple media platforms, (2) content expansion, and (3) audience engagement. [...] Content expansion, as opposed to the repetition of the same message across multiple platforms, is the essence of TS [...]. The enrichment of the narrative is facilitated by the extended content. Audience engagement involves mechanisms of interactivity, such as the selection of the elements to be explored, [...] and share information through social networks. (1386)

This definition is of course significantly shorter than Jenkins', narrowing a multitude of criteria down to three central aspects. To comprehensively assess whether transmedia storytelling is applicable in the context of transformative non-fiction such as self-help; the more complex definition is favored in the analysis.

2. Analysis of Self-Help Related Social Media Content Against Jenkins' Criteria of Transmedia Storytelling

Rather than separating the analysis into two case studies, a comparative approach utilizing Jenkins' multifaceted criteria for transmedia storytelling to assess the various forms of (fan) engagement with advice literature on TikTok and Reddit was used. To establish a foundation for comparison, diverse sources have been consulted and synthesized, as Jenkins' framework is dispersed across multiple works including monographs and blog posts, reflecting its development over time. The following discussion elaborates on the key aspects identified within Jenkins' writings, i.e. spreadability and drillability, continuity and multiplicity, immersion and extractability, worldbuilding, seriality, subjectivity, and performance, and considers their relevance

and applicability to the expansion of self-help literature into the digital sphere through unauthorized grassroots content, to determine the extent to which they conform to transmedia characteristics. Viewed as a whole, it becomes apparent that certain characteristics are better suited to understanding Argov's reception, while others more clearly describe the online response to Peterson's text.

Spreadability versus Drillability

Spreadability is described as the ability to "engage actively in the circulation of media content through social networks and in the process expand its economic value and cultural worth" (Jenkins, "Revenge of the Origami Unicorn"). This criterion of transmedia storytelling lends itself seamlessly to the discussion of self-help literature on social media platforms because the resulting content is inevitably viewed by an audience of other potential consumers whereby a text's economic value is certainly expanded.

However, spreadability is also prevalent as an isolated phenomenon when it comes to self-help books on TikTok and Reddit. The majority of the observed video-based content advertises one or more books, not going into much detail beyond naming titles, the table of contents, the books' focus, short quotes or chapter summaries [] In many but not all cases this precludes content expansion whereby the other criteria of transmedia storytelling remain unfulfilled, this described type of content essentially being nothing more than unauthorized advertisement which is limited to superficial engagement with the books' subject matter, if any. When Argov's and Petersons works are considered, both this superficial as well as in-depth user engagement can be found on Reddit and TikTok. Especially in Argov's case the inherent spreadability of the book seems to be a contributing factor to its lasting presence and continued relevance despite its comparatively old age.

The countervailing (but not mutually exclusive) principle, drillability, a term coined by Jason Mittell, describes a process reminiscent of Neil Young's additive comprehension, referring to the extent to which a new part adds to the understanding of the transmedia story in its entirety (Jenkins,

“Revenge of the Origami Unicorn”; Jenkins, “Transmedia 202”). Among other aspects, a drillable text is typically characterized by “narrative complexity”, “playful chronology, and deliberate ambiguity and confusion” (Mittell, “Forensic Fandom and the Drillable Text”). These attributes are said to inspire a “mode of forensic fandom”, meaning that a smaller group of readers/viewers will typically invest more time and energy to investigate and understand the complex story which is being told (ibid.).

Peterson’s *12 Rules for Life* demonstrates how the concepts of spreadability and drillability are not necessarily mutually exclusive. When video-based fan content is considered, the concept of spreadability seems the most applicable of the two as most self-help literature lives from its inherent accessibility, comprehensible language, short thematically structured chapters and clear messaging, with some books even using the aid of graphs, pictures or simplistic lists of instructions (e.g. Argov; Barrett; Eggerue; Manson), all of these attributes translating well to the digital sphere. However, this does not imply that the concept of drillability is null and void in the context of self-help literature’s adaptation. Texts, such as Jordan Peterson’s *12 Rules for Life*, seemingly provoke fans to drill due to the convoluted writing style and sometimes almost incomprehensible message. This, in turn not only sparks different online engagement, both by fans and critics than that provoked by a spreadable text but in most observed cases also the use of a different social medium, in this case Reddit rather than TikTok.

Although the title of Peterson’s book sounds straight forward enough, using the genre’s common trope of numbered rules for success, the content is anything but. While the text proclaims to be “An Antidote to Chaos” (Peterson cover), it features chaotic chapter titles which seem deliberately disconnected from the chapters content and commonsense advice. This sentiment is echoed by readers both on TikTok and Reddit. A user on TikTok states: “I’m trying to read this right now and I’m having such a hard time focusing on it. The lengthy, text-book writing is so rough. [...] Does this get easier to read?” This rough writing itself is sometimes enough to create a need for readers to engage in

online discussions and seek the aid of collective intelligence to decipher the book’s content. []

Consumers turning towards Reddit in this endeavor mirrors previous observations regarding the practices relating to drillable texts. As a primarily writing based platform Reddit shares certain characteristics with a Wiki, a type of medium known to be favored by forensic fandoms (Mittell, “Forensic Fandom and the Drillable Text”; Mittell, “Sites of Participation”). Subreddits in this context can focus on self-help as a genre, particular authors or individual publications and their advice as well as personal reading experiences, questions or criticism. Contrary to this, the observed fan-made videos on TikTok focusing on Peterson’s text do not engage with it meaningfully, only reading out the twelve chapter headings for example, while the situation on Reddit looks entirely different. [] The entries are generally characterized by the original poster (OP) asking a question or providing a prompt which sets in motion lengthy discussions in the comment section which outdo TikTok’s comment sections with regard to detail and argumentative continuity. Here, the OP inhabits a role more compatible with the type of activities associated with drillability as the focus is less on the creator of a video, who seems to function as a secondary authority figure after the author on TikTok, and more on the shared experiences connected to the text. Reddit thus includes the deep dives into *12 Rules for Life* that TikTok seems to lack, with hundreds of readers debating issues such as the accuracy of the text’s German translation (NanashiSC).

However, due to Peterson being such a controversial figure, a distinction must be made between posts focusing on his writing and him as a public figure. For example, content creator and American college professor Neil Shyminsky, who goes by *Professor Neil* on his social media platforms and has accumulated 419K followers and 29.6M likes on TikTok alone at the time of writing, discusses Peterson frequently. While his account does feature a scathing review of *12 Rules for Life* which generated around 42K views, most of the mentioned content primarily focuses on Peterson’s public personae, interviews, and politics. Similarly, there are whole subreddits dedicated to Peterson which

either mock or worship him and his teachings. In this case the author's image as well as his polarizing patriarchal political views become part of the transmedia story, which warrants further investigation but goes beyond the scope of this contribution. []

While proving that drillability is possible when it comes to transformative non-fiction, Reddit also delivers the explanation as to why Peterson's book is one of the few self-help texts which do not seem to gel with formats conducive to the more favored practices related to content expanding spreadability. In the context of a book discussion on Reddit the user *LibertyMaestro* describes *12 Rules for Life* as "neither a scientific paper nor a self-help book" (*LibertyMaestro*). This user's comment mirrors the findings that Peterson's book breaks with most of the tropes and structural characteristics commonly found in self-help literature while nevertheless belonging to the genre since its primary aim is that of giving life advice. Interestingly, the inaccessible language and structure do not seem to hinder its overall popularity as it is often viewed as a natural consequence of the author's status as an academic, which reinforces the perceived validity of his advice. In sum, self-help literature can be both spreadable and/or drillable with the former being the more common mode of engagement of the two. In this context, the book, i.e. the kernel of inspiration which incites fans to participate, not only determines which of the two is enacted but also which medium is utilized to do so.

Continuity and Multiplicity

Jenkins states that transmedia franchises either establish and perpetuate "a very strong sense of 'continuity' which contributes to [the recipients] appreciation of the 'coherence' and 'plausibility' of their fictional worlds" or lean into multiplicity which "allows fans to take pleasure in alternative retellings, seeing the characters and events from fresh perspectives" ("Revenge of the Origami Unicorn"). In the context of advice, the aspects of continuity and multiplicity take on a different role, namely that of truth or falsehood. As already mentioned, therapeutic discourse has a history of being perceived as truth (Rieff),

which leaves little wiggle room for fans. There are no alternative versions or parallel universes when it comes to advice as it is meant to be taken seriously and perceived as worthwhile. While one could say that unfavorable reactions to a text could constitute multiplicity, I would disagree as this type of content is meant to discourage others from either buying the book in the first place or enacting the advice contained therein. Instead of providing an alternate entry point to the text, this type of critical post or video constitutes something more akin to an immediate exit.

Continuity, however, is frequently established by the content creators not just extending but also reinforcing the advice the author provides. TikTok accounts such as *Kyraevanshughes* (117.7K followers, 11M likes), who describes herself as "ur internet big sis 4 the girls" (Evans Hughes "Profile") or *Excelrasanen* (67.4K followers, 3.5M likes) frequently engage in this practice. Both of these TikTok accounts feature multiple videos dealing with Argov's book *Why Men Love Bitches* which were uploaded over the course of several months, the most popular of which have gained around half a million views each. These virtual book clubs deal with Argov's text in instalments and are ongoing, the latest addition on Excelrasanen's account having been posted as recently as the 3rd of June 2025 (ExcelRasanen, "If You Don't Have").

Aside from these similarities, the videos uploaded by these two women also follow a similar pattern. The TikToker will hold a physical copy of the text, a practice noted for being part of the performance of bookishness (Birke and Fehrle), read a passage out loud before proceeding to elaborate how this advice is unquestionably true and how it relates to their own dating lives and experiences. Both accounts also frequently share "embarrassing" stories concerning their dating history to highlight where Argov's advice would have saved the day, or patterns of behavior they no longer engage in due to insights gained through Argov's text (Evans Hughes, "Dating Advice;" ExcelRasanen, "Attraction Principle"). The book's central dichotomy of the "bitch" versus the "doormat" is embraced and reaffirmed by the content creators, lending their endorsement to the text. Inflammatory passages

which could discourage viewers from continuing to show interest in the book and/or videos, such as Argov's claim that "[w]hen a woman chases a man, it has the same effect as if she were to deliver a dead moose to his front door" (27), are never featured in the curated social media content. Excelrasanen's account also prominently features her videos on Argov's book as a playlist at the top of her page, making it a part of her own brand identity and allowing her followers access to these clips without having to scroll through unrelated content.

Other accounts, like *Grant.a.wyatt* (92.4K followers, 1.1M likes), a self-proclaimed HR professional, investor and author, content themselves with reading out the attraction principals contained in Argov's book and looking meaningfully into the camera while suspenseful music plays in the background (Wyatt).¹² While not as successful as the previously mentioned examples in terms of views, these videos nevertheless generate engagement in the comment section where other users detail their personal experiences, and Wyatt distributes comments and likes. While Wyatt's videos on Argov's text do not contribute additional anecdotal evidence they provide an additional layer of male endorsement to the primary text. As the primary source is tailor made for a crowd to which traditional gender ideals remain significant, said endorsement is not inconsequential. It seemingly provides a male perspective on a book by a female author which tells other women how men supposedly think. Although examples of male friends litter the book to pre-empt a need for external male approval, the audio-visual, intimate nature of these TikTok videos nevertheless manages to heighten this effect.

Influencer content thus extends the breadth of a self-help text either through anecdotal evidence which provides a sense of legitimacy to the author's claims or by treating them as truisms through serious delivery and the implication of approval. Although both types of content are unauthorized, the authority and significance of the author is consistently maintained through the recitation of parts of the original text, sometimes even including page numbers, or by using a hardcopy of the text as a prop which symbolizes

familiarity with its content. The comment sections provide an additional opportunity for engagement as well as further anecdotal evidence provided by users.

Performance and Activism

Jenkins borrows and extends Pierre Lévy's terminology in order to discuss how transmedia texts can function both as a 'cultural attractor' and 'cultural activator' by gathering diverse communities, creating commonalities and providing a task for them to complete (*Convergence Culture*; "Revenge of the Origami Unicorn"). This definition works well when it comes to self-help related texts. The attractor in this case is the problem the reader is trying to fix, i.e. the reason why the advice is needed and sought out in the first place. The activator, in turn, is responding to the text's call to action, starting the process of fixing the problem and applying the advice provided by the author and/or influencer. Micro-influencer Kyraevanshughes stating that "we are all working on this together" when she talks about *Why Men Love Bitches* in the context of her own and her followers' dating journeys demonstrates this nicely (Evans Hughes "Brutally Honest"). The aspect of collective intelligence is again relevant here as social media users "tap each other's expertise as they work together to solve problems" (Jenkins, "Transmedia Storytelling 101").

While Jenkins initially suggests that transmedia activism can be understood "as a logical extension both of performance and the tension between extractability and immersion" ("Revenge of the Origami Unicorn"), he later describes transmedia activism as its own logic, existing alongside transmedia storytelling instead of being a part thereof. Either way, this overlap of transmediality and activism can be observed when contemporary self-help content is considered. Self-help books often tend to perpetuate an author-activist's agenda and extend their respective brand which in turn influences and shapes the resulting online content. A large spectrum of self-help related author activism is to be found on American best-seller lists, spanning from proudly conservative examples such as the manifesto/self-help

book by senator Josh Hawley, *Manhood: The Masculine Virtues America Needs* (2023), to bell hooks contributions which reflect her anti-capitalist, socialist ideals. In this regard both Argov's and Peterson's books fall into the category of texts which perpetuate conservative ideology to a differing degree, with Argov concealing essentialist gender ideology under the guise of female empowerment. Interestingly, the question whether the canon of American self-help literature primarily features conservative ideology has also generated discussions on Reddit, again reflecting the merging of analogue and digital psy-culture and social medias role as a conduit. [] This intertwining of self-help literature and activism in America warrants further investigation and is beyond the scope at this point in time.

Worldbuilding

When Jenkins talks about worldbuilding, he means the creation of a narrative that extends beyond any single story, medium, or text:

The concept of world building [...] represent[s] ways for consumers to engage more directly with the worlds represented in the narratives, treating them as real spaces which intersect in some way with our own lived realities. [...] fleshing out our understanding of the institutions and practices. (Jenkins, "Revenge of the Origami Unicorn")

Consequently, he stresses that worldbuilding creates a porous boundary between fiction and reality. However, aside from Paulo Coelho's *The Alchemist* (1988), most advice literature makes a point of asserting its status as non-fiction, thereby staking a claim to reality rather than fictional worlds or universes. Both Argov's and Peterson's books present themselves as such, proclaiming that their book's advice is largely based on scientific knowledge, their own personal experiences or that of family and friends. Nevertheless, consumers of self-help content can and do partake in fleshing out their understanding of our own world's institutions and practices as presented by the author and/

or online community who pick up on the book's ideas.

While self-help books are thus not fictional per se, they do construct an imagined world in the sense that they offer a specific vision of reality that recipients are invited to inhabit and enact. Conservative texts, such as Argov's and Peterson's publications, not only give advice but simultaneously attempt to present a coherent worldview which redefines institutions and self-practices. In their case, this includes a set of assumptions about how the human mind and society as a whole work, as well as a roadmap to success. Both Argov and Peterson encourage their readers to accept their worldview as common sense and to imagine themselves as characters within it, following the narrative arc of self-improvement, often using narrative techniques like recurring archetypes (Argov's "doormat" and "dream girl," or Peterson's use of the dichotomy of "order versus chaos," or "the hero," etc.). Everyday practices and institutions, like the workplace or family, are consequently reconstructed as sites where the self can be optimized, whether the aim is to enthrall and keep a romantic partner or to achieve general familial and professional success.

Online communities and social media "success stories" then extend that world transmedially, further broadening and simultaneously reaffirming the shared symbols, rituals, and language, reinforcing its coherence and helping others enact its values. Thus, while the transmedia texts "world" is ostensibly real, self-help content reshapes it into a narrativized space where certain logics and moral orders prevail. Transmedial self-help thus engages in a kind of ideological or participatory process of didactic worldbuilding, constructing a semi-fictional version of the world where its particular model of self makes sense.

Immersion versus Extractability

The previously discussed aspect of worldbuilding is not only central to the concept of transmedia storytelling but also closely connected to immersion. Immersion, defined as "the ability of consumers to enter into fictional worlds" (Jenkins, "Revenge of the Origami

Unicorn”), may seem deceptively irrelevant in the context of self-help, since the genre’s primary purpose is not escapism but the presentation of a roadmap for self-improvement and positive change within the reader’s lived reality. However, if worldbuilding is reinterpreted as the construction of a worldview rather than a fictional universe, immersion becomes both applicable and significant in the context of transmedial self-help. In this sense, the goal of immersion is not the reader’s or viewer’s pleasure, but rather its function as a tool for personal growth and transformation.

The countervailing principle of extractability which is defined by Jenkins as “the ability of fans to take aspects of the story away with them as resources they deploy in the spaces of their everyday life” (“Revenge of the Origami Unicorn”) accidentally captures a crucial and inherent aspect of the self-help genre, both in its transmedia manifestations and its analogue forms. This connection seems almost self-evident: self-help literature that does not offer extractable advice ultimately fails in its purpose to help. Consequently, it is unsurprising that online discussions of major self-help texts, such as those by Argov and Peterson, focus predominantly on the extractability and applicability of the advice they contain, while immersion is rarely addressed explicitly. Yet, when self-help is considered through a transmedial lens, immersion can be understood as a prerequisite for extractability, since online communities often begin by adopting elements of the author’s worldview before extracting, sharing, and discussing the specific advice and its impact on their lives.

Seriality

Another key feature of transmedia storytelling is seriality. According to Jenkins, the majority of transmedia stories is serial in structure (“Transmedia Logics and Locations”), meaning that “chunks of meaningful and engaging story information have been dispersed [...] across multiple media systems” (“Revenge of the Origami Unicorn”).

Both considered examples of self-help literature began as self-contained, stand-alone

publications. Consequently, neither makes use of cliffhangers nor other techniques typically associated with seriality since the focus lies on solutions to psychological or social problems, rather than on the creation of narrative suspense. However, despite their initial stand-alone character both texts later gained sequels, namely Argov’s *Why Men Marry Bitches: A Woman’s Guide to Winning Her Man’s Heart* (2006) and Peterson’s *Beyond Order: 12 More Rules for Life* (2021). This does not, however, qualify as seriality since the later additions did not make use of multiple media systems.

Although these two self-help books were not originally conceived as part of a series, they facilitate and enable transmedial seriality through their structure since both authors deliver their messages as “chunks” of information. Peterson divides his worldview into 12 rules while Argov lists 100 “attraction principals”, supposed truisms which litter her book. This type of structure is commonplace in self-help literature, as it allows the reader to gain quick access to information perceived as relevant and discard the rest. This genre-specific structural characteristic in turn enables readers and content creators to easily deconstruct and extend the original text online. For example, accounts like Kyraevanshughes and Excelrasanen break up Argov’s book into individual instalments using her “attraction principles” as a guideline which are then extended and elaborated on. The resulting videos can either be self-contained and/or belong to a thematically structured book-club-style series and establish the seriality which the texts previously lacked.

Subjectivity and Intimacy

Subjectivity is said to be given when transmedia texts “focus on unexplored dimensions of the fictional world” (Jenkins, “Transmedia Storytelling 101”), “broaden the timeline” or “show [...] the experiences and perspectives of secondary characters” (Jenkins, “Revenge of the Origami Unicorn”). Although allegorical figures like Argov’s “doormat”, the epitome of everything her reader should aspire to avoid or Peterson’s “lobster”, an essentialist metaphor for hierarchy, confidence, and order,

litter self-help books, characters in the traditional sense seem to become redundant. The readers are therefore unable to compare and contrast an array of subjective retellings of the same fictional events by various characters.

However, social media enables users to compare aspects of their lived reality, personal experiences, and emotions with the thoughts and encounters shared by the author, OP, other commenters, or influencers. This shift in the understanding of subjectivity parallels the process described by Rampazzo Gambarato and Tárzia in transmedia journalism, where the journalist and the audience assume roles typically occupied by characters in fictional transmedia narratives. A similar dynamic emerges in self-help: the author and online community take on roles akin to characters. This process is particularly evident with micro-influencers, such as the TikTok accounts Kyraevanshughes and Excelrasanen, whose closer, more homogenous relationships with their followers position them as perceived experts in specific fields (Bousquet; Hawley & Ismail), in this case, dating and Sherry Argov's publications.

For example, in her video on Argov's tenth attraction principle, which claims that women who pursue men will alienate them, the content creator Excelrasanen establishes both subjectivity and continuity by detailing how knowledge of this supposed truism would have been helpful in the past and telling the story of a personal dating disaster which seems to prove Argov's point:

I matched with a guy on hinge [...] it was date number three when things went to shit. And I'm gonna tell you exactly how that happened. First of all, there was no actual plan for the third date [...] he randomly messages me, like 'hey what are you up to later? Want to meet up?' and I was just like 'hmm okay, yeah why not?' That was another mistake [...] because I was extremely attracted to him, [...] I started putting a lot of pressure on the situation very quickly. [...] The desperation was wrecking. [...] So here is me running around stressing, getting ready, trying to find some place to go, while he's just literally chilling, moseying around doing God knows what.

(Excel Rasanen "Attraction Principle")

She details how her overly eager attitude shifted "the energy" between them. Ultimately, the connection faded, and the man left the country. Excelrasanen attributes this outcome to her own behavior, asking the viewer, "Why did I not have this book sooner?" (ibid.). She thus frames the entire experience as evidence supporting Argov's principle that a woman who chases a man will inevitably drive him away, subsequently adding another anecdote to the already extensive catalogue of anecdotal evidence. This "native format of short, punchy videos and culture of casual chattiness combine to create an atmosphere of intense intimacy between content creators and their audience," according to Constance Grady, a point echoed in Crystal Abidin's findings on the emotional bonds formed between Instagrammers and their followers. Together, these observations underscore the affective dimension of participatory subjectivity as it operates on social media platforms like TikTok.

In turn, the Reddit thread "12 rules for a life that no longer exists" paints a picture of a community of readers wrestling with the continued applicability of Peterson's text in the current political climate (No-Candy-4554). The posts reflect both continued appreciation as well as some users' growing disillusionment with the book and its philosophy. Several users emphasize that the book's core messages such as taking personal responsibility, surrounding oneself with supportive people, and working on one's own life before criticizing the world have helped them improve their behavior, mindset, and social relationships. Some also comment that consciously practicing the rules changed how they saw themselves and how others treated them. On the other hand, many reflect that the book's ideal of a disciplined, morally anchored, self-governed life proves difficult to realize or sustain for them personally. Overall, the thread captures a nuanced exchange, filled with multiple experiences by readers/users which function as a non-fiction substitute for stories told by secondary characters and offers a wider range of subjective experiences than the previously mentioned example on TikTok, which

mainly focusses on a single perspective. Reddit threads like these have been found to feature affective engagement due to the anonymous nature of the site which fosters honest and intimate exchanges despite Grady's claim that blog posts cannot compare to "the visceral force of [...] a real person's tearstained face as they sob over their favorite books."

Grady's statement regarding the impact of tears also does not hold true here as the videos about self-help literature must in fact remain tear-free in order for the TikTok to be perceived as reliable and stable. Instead, TikTokers dealing with advice literature encourage the perception of intimacy through alternative visual means, e.g. by inviting the viewer into their personal spaces like a bathroom in a GRWM (get ready with me) format or their room while they are sitting on their bed. Eye masks, unmade hair and a hoodie are sometimes utilized to emphasize the casual sense of intimacy in Excelrasanen's content for example. In most videos the camera focusses on the TikTokers face and upper body as well as the book which hardly leaves the frame, the cover being held into the camera to reassert the connection to the original material and further stress important points.

The content creators thus successfully close a gap between reader and author that otherwise remains unbridgeable while remaining true to the source material and performing approachability. Thus, instead of another fictional character's perspective the reader/viewer of self-help book fan content receives an extradiegetic perspective which often continues the argument made in the primary text while simultaneously extending and legitimizing it, a process which is not only a suitable non-fiction equivalent but also characterized by an additional layer of emotional connection due to the perceived intimacy and honesty on platforms such as TikTok or Reddit.

Conclusion

The examples considered here of social media's engagement with two American self-help texts demonstrate that the concept of transmedia storytelling as defined by Henry Jenkins is not just applicable to self-help literature and related online activities but also a

useful tool which helps to reflect on processes related to pop-psychology in the digital sphere. This includes insights pertaining to the spread of specific ideologies as well as strategies for daily life. Social media's engagement with self-help content reflects a form of grassroots transmediality that disseminates and reproduces ideological positions and (pseudo) psychological knowledge. Fan engagement does not merely adapt or reinterpret self-help messages; it can perpetuate decades-old advice and/or problematic identity constructs that are intended to be internalized and performed. Consequently, the ideological function of transmedial self-help content outweighs its narrative dimension.

Examples showed that the criteria of spreadability and drillability are relevant to the genre, with the mode of engagement being dictated by a text's style, complexity, and an online platform's affordances. Fast-paced, visually driven platforms like TikTok seem to be more conducive to spreadable content based on spreadable literature like Argov's, while more complex texts such as *12 Rules for Life* invite more analytical engagement on writing-based forums like Reddit. The genre-specific feature of self-help to deliver advice in bite-size pieces seems to be conducive to transmedia storytelling as it facilitates seriality since online communities can easily break the material into installments, extend it, and create thematic series. The self-help texts functioned as cultural attractors and activators, drawing in audiences through shared struggles and experiences. The fan-created TikTok content analyzed here also showed that continuity with the source text is maintained in spite of its grassroots nature by creators and users treating self-help literature's advice as truth, legitimizing it through personal anecdotes and symbolic performances of credibility. Here, social media can provide a space which blends personal transformation with more or less covert ideological activism, extending authorial influence while sometimes also sparking broader cultural conversations.

However, criteria like worldbuilding have to be approached differently in order to be workable for self-help. In line with Kerrigan and Velikovsky's conclusions on non-fiction transmedia, the idea that transmedia texts need to explicitly reference

fictional story universes must be disregarded in this context. Instead of building a fictional world, Argov's and Peterson's texts construct their own vision of reality, complete with assumptions about human behavior and societal hierarchies. Social media users further extend these worldviews transmedially, reinforcing shared symbols, practices, and moral frameworks. Consumers of both the books and/or online content are invited to inhabit this worldview and to extract its principles. In this way, self-help texts engage in participatory, didactic worldbuilding, shaping a semi-fictionalized version of reality where the author's model of the self is meaningful and actionable.

This slightly modified approach to worldbuilding also impacts aspects like immersion, which serves as a tool for personal growth rather than a process which provides pleasure in this case. The principle of extractability on the other hand is inherently tied to self-help, since advice must be actionable to fulfill the genre's purpose. Subsequently, online discussions emphasize extractable advice over immersion. Nevertheless, in relation to transmedial self-help, immersion can be seen as a prerequisite for extractability, as communities often first adopt the author's worldview before sharing it and its impact on their own lives.

These preliminary findings require further validation through the analysis of additional cases of transmedial self-help to more precisely capture the underlying dynamics, assess their reliability and generalizability, while also considering the genre's focus on real-world interpretation and collective meaning-making within the wider framework of American psy-culture. In addition, commercially produced transmedia self-help remains largely unexplored and warrants closer examination. Simultaneously, further research is needed on the monetization of grassroots transmedia storytelling within psy-culture. Although the analyzed videos showed no direct collaborations and their eligibility under TikTok's originality criteria remains unclear, the inclusion of store links and personal business websites in influencer profiles indicated an intent to monetize. Future studies should examine how creators use self-help content to build personal brands and drive engagement, shedding light on how

unauthorized material generates both economic and cultural value. Finally, it remains to be seen whether the observed phenomenon is specific to American-dominated platforms and texts or indicative of a broader, global transformation in participatory culture, an open question that calls for further inquiry.

Endnotes

[1] A duet is a video which is being displayed simultaneously and side-by-side with another creator's video; a stitch refers to a creator using 5 seconds of someone else's video as an introduction to their own content. Both features are typically used to comment on other people's content/opinion.

[2] The reader is referred to as "she."

[3] See, for example, Kris Selberg's analyses.

[4] For examples of this confusion, see Ruinvests and PlasKi0907.

[5] Giorgio's "1-Minute Books" provides a telling example.

[6] For an examples, see Professor Neil, along with other commentators on the subreddit dedicated to Jordan Peterson (<https://www.tiktok.com/@kyraevanshughes>).

[7] User 601juno provides such an example on the "Critical Theory" subreddit titled "Leftist Self-Help as Popular/Mainstream as Jordan Peterson?" (https://www.reddit.com/r/CriticalTheory/comments/nleb3e/leftist_selfhelp_as_popularmainstream_as_jordan/).

Works Cited

- Abidin, Crystal. "Communicative Intimacies: Influencers and Perceived Interconnectedness." *A Journal of Gender, New Media, and Technology*, vol. 8, 2015, dx.doi.org/10.7264/N3MW2FFG.
- Argov, Sherry. *Why Men Love Bitches: From Doormat to Dreamgirl - A Woman's Guide to Holding Her Own in a Relationship*. 4th ed. Simon and Schuster, 2009.
- Barrett, Connell. *Dating Sucks but You Don't: The Modern Guy's Guide to Total Confidence, Romantic Connection, and Finding the Perfect Partner*. Tiller Press, 2021.
- Birke, Dorothee, and Johannes Fehrle. "#booklove: How Reading Culture Is Adapted on the Internet." *Komparatistik Online: Komparatistische Internet-Zeitschrift*, Adaptation as Cultural Translation, 2019, pp. 60–86.
- Booth, Paul. "Transmedia Fandom and Participation: The Nuances and Contours of Fannish Participation."

- The Routledge Companion to Transmedia Studies*. Edited by Matthew Freeman and Rampazzo Gambarato. Routledge, 2019.
- Bousquet, Kristen. *How Much Do Micro-Influencers Get Paid? Forbes*. 1 Jan. 2024, www.forbes.com/sites/kristenbousquet/2024/10/30/how-much-are-micro-influencers-really-getting-paid/. Accessed 25 Jan. 2025.
- Delacorte, Carolyn. "What Are the Top Social Media Platforms? We Crunched the Numbers and the Result May Surprise You! *Boxwood*. 1 Jan. 2025, www.boxwoodco.com/articles/top-social-media-platforms-2025?utm_source=chatgpt.com. Accessed 26 Jul. 2025.
- De Vos, Jan. *Digital Therapeutic Culture*. Routledge, 2020.
- Evans Hughes, Kyra. "Brutally Honest Dating Tips from *Why Men Love Bitches*." *Tiktok*, 2025, <https://www.tiktok.com/@kyraevanshughes/video/7491113680499756330>.
- . "Dating Advice I Learned from *Reading Why Men Love Bitches*." *Tiktok*, 2025, <https://www.tiktok.com/@kyraevanshughes/video/7489242190611270954>.
- . "Profile." *Tiktok*, 2025, <https://www.tiktok.com/@kyraevanshughes>.
- ExcelRasanen. "Attraction Principle #1." *Tiktok*, 2024, <https://www.tiktok.com/@excelrasanen/video/7399667557936024864>.
- . "Attraction Principle #4." *Tiktok*, 2024, <https://www.tiktok.com/@excelrasanen/video/7400109075649940769>.
- . "Attraction Principle Number 10." *Tiktok*, 2024, <https://www.tiktok.com/@excelrasanen/video/7416924745679080736>.
- . "If You Don't Have a Life." *Tiktok*, 2025, <https://www.tiktok.com/@excelrasanen/video/7511807976613645590>.
- Gabriel, Rami. *A Suspicious Science: The Uses of Psychology*. Oxford University Press, 2023.
- Gifreu-Castells, Arnau, et al. "Transgressing the Non-Fiction Transmedia Narrative." *VIEW Journal of European Television History and Culture*, 2016, doi:10.18146/2213-0969.2016.jethc108.
- Giorgio Mindset. "1-Minute Books: *12 Rules for Life*." *Tiktok*, 2022, <https://www.tiktok.com/@giorgiomindset/video/7073820983622176006?q=12%20rules%20for%20life%20jordan%20peterson&t=1754034614237>.
- Grady, Constance. "How BookTok Makes Money." *Vox*, 21 Mar. 2023, www.vox.com/culture/23644772/booktok-money-business-sponsored-videos. Accessed 25 Jul. 2025.
- Illouz, Eva. *Saving the Modern Soul: Therapy, Emotions, and the Culture of Self-Help*. 1st ed. University of California Press, 2008.
- Jenkins, Henry, editor. *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*. New York University Press, 2006.
- . "Transmedia Storytelling 101." *Pop Junctions*. 1 Jan. 2007, https://henryjenkins.org/blog/2007/03/transmedia_storytelling_101.html. Accessed 12 Mar. 2025.
- . "Revenge of the Origami Unicorn: Seven Principles of Transmedia Storytelling. (Well, Two Actually. Five More on Friday)." *Pop Junctions*. 1 Jan. 2009, henryjenkins.org/blog/2009/12/the_revenge_of_the_origami_uni.html?rq=principle. Accessed 14 Jan. 2025.
- . "Revenge of the Origami Unicorn: The Remaining Four Principles of Transmedia Storytelling." *Pop Junctions*. 1 Jan. 2009, henryjenkins.org/2009/12/revenge_of_the_origami_unicorn.html.
- . "Transmedia 202: Further Reflections." *Pop Junctions*. 1 Jan. 2011, henryjenkins.org/blog/2011/08/defining_transmedia_further_re.html. Accessed 18 Mar. 2025.
- . "Transmedia Logics and Locations." *The Rise of Transtexts: Challenges and Opportunities*. Edited by Benjamin W.L. Derhy Kurtz and Mélanie Bourdaa. Routledge, 2017, pp. 220-240.
- Kerrigan, Susan, and J. T. Velikovskiy. "Examining Documentary Transmedia Narratives Through the Living History of Fort Scratchley Project." *Convergence*, vol. 22, no. 3, 2015, pp. 250-68. doi:10.1177/1354856514567053.
- LaRosa, John. *Self-Improvement Market Recovers from the Pandemic, Worth \$13.4 Billion in the U.S.* 1 Jan. 2023, blog.marketresearch.com/self-improvement-market-recovers-from-the-pandemic-worth-13.4-billion-in-the-u.s?utm_source=chatgpt.com.
- Madsen, Ole Jacob. "Therapeutic Cultures: Historical Perspectives." *The Routledge International Handbook of Global Therapeutic Cultures*. Edited by Daniel Nehring et al. 1st ed., Routledge, 2020, pp. 14-24.
- Mittell, Jason. *Forensic Fandom and the Drillable Text*. 1 Jan. 2009, spreadablemedia.org/essays/mittell/index.html.
- . "Sites of Participation: Wiki Fandom and the Case of Lostpedia." *Transformative Works and Cultures*, no. 3, 2009, journal.transformativeworks.org/index.php/twc/article/view/118/117.
- Monetize on TikTok: Creator Rewards Program*. TikTok. 1 Jan. 2025, support.tiktok.com/en/business-and-creator/creator-rewards-program/creator-rewards-program. Accessed 14 Jan. 2025.
- NanashiSC (@NanashiSC). "The German Translation from 12 Rules for Life is Horrible Off, Like Scandalously Off." *Reddit*, 2019, https://www.reddit.com/r/JordanPeterson/comments/cja1n9/the_german_translation_from_12_rules_for_life_is/.
- Nehring, Daniel, et al. Introduction. *Therapeutic Global Cultures from a Multidisciplinary Perspective: Present and Future Challenges*, 1st ed., Routledge, 2020.

- No-Candy-4554. „12 Rules for a Life That No Longer Exists.“ *Reddit*, 2025, https://www.reddit.com/r/JordanPeterson/comments/1nqth65/12_rules_for_a_life_that_no_longer_exists/.
- Panteli, Niki, and Ben Marder. “Constructing and Enacting Normality Online Across Generations.” *Information Technology & People*, vol. 30, no. 2, 2017, pp. 282–300. doi:10.1108/ITP-06-2015-0134.
- Parker, Ian. *Lacanian Psychoanalysis: Revolutions in Subjectivity*. Routledge, 2010.
- Peterson, Jordan B. *12 Rules for Life: An Antidote to Chaos*. Random House Canada, 2018.
- PlasKi0907. “12 Rules for Life Someone Explain.” *R/Books, Reddit*, 2019, https://www.reddit.com/r/books/comments/e0mwj/12_rules_for_life_someone_explain/.
- Professor Neil (@CoventryDemon). “12 Rules for Life.” *TikTok*, 2023, <https://www.tiktok.com/@professorneil/video/7205057281539493125?q=12%20rules%20for%20life&t=1739956832891>.
- “Psychologize.” *Dictionary.com*. www.dictionary.com/browse/psychologize. Accessed 4 Aug. 2025.
- Psychologize: Verb. *Merriam-Webster*. www.merriam-webster.com/dictionary/psychologize. Accessed 4 Aug. 2025.
- Rampazzo Gambarato, Renira. “Transmedia Journalism: The Potentialities of Transmedia Dynamics in the News Coverage of Planned Events.” *The Routledge Companion to Transmedia Studies*. Edited by Matthew Freeman and Rampazzo Gambarato. Routledge, 2019.
- Rampazzo Gambarato, Renira, and Lorena Peret Teixeira Tárca. “Transmedia Strategies in Journalism.” *Journalism Studies*, vol. 18, no. 11, 2017, pp. 1381–99. doi:10.1080/1461670X.2015.1127769.
- “Reddit User and Growth Stats.” *Backlinko*. 21 Jan. 2025, backlinko.com/reddit-users. Accessed 30 July 2025.
- Rieff, Philip. *The Triumph of the Therapeutic: Uses of Faith After Freud*. Chicago UP, 1987.
- Rimke, Heidi, and Deborah Brock. “The Culture of Therapy: Psychocentrism in Everyday Life.” *Power and Everyday Practices*. Edited by Deborah Brock et al. University of Toronto Press, 2012, pp. 182–202.
- Ruinvests. “Jordan Peterson’s Book *12 Rules for Life*.” *TikTok*, 2022, <https://www.tiktok.com/@happytoberu/video/7119104048376155435?q=12%20rules%20for%20life&t=1741090798082>.
- Ryan, Marie-Laure. “Transmedia Narratology and Transmedia Storytelling.” *Artnodes*, 2016, doi:10.7238/a.v0i18.3049.
- Scott, Suzanne. “Spectatorship: SEVENTEEN the Trouble with Transmediation: Fandom’s Negotiation of Transmedia Storytelling Systems.” *Shifting Theories of Gender, Sexuality, and Media*. Edited by Roxanne Samer and William Whittington. University of Texas Press, 2017, pp. 267–74.
- Selberg, Kris. “Videos.” *TikTok*, 2025, <https://www.tiktok.com/@kris.selberg>.
- LibertyMaestro (@Senzurann). “An Honest Review of *12 Rules for Life* as a Fan of Jordan Peterson.” *TikTok*, 2017, https://www.reddit.com/r/JordanPeterson/comments/7yf3vd/an_honest_review_of_12_rules_for_life_as_a_fan_of/.
- Shewale, Rohit. “TikTok Users Data in 2025: Demographic Breakdown.” *Resourcera*. 1 Jan. 2025. resourcera.com/data/social/tiktok-users/?utm_source=chatgpt.com. Accessed 30 July 2025.
- Stein, Louisa Ellen. “Transmedia and the Fantext.” *The Rise of Transtexts: Challenges and Opportunities*. Edited by Benjamin W.L. Derhy Kurtz and Mélanie Bourdaa. Routledge, 2017, pp. 71–89.
- Wyatt, Grant. A. “Why Men Love Bitches.” *TikTok*, 2023, <https://www.tiktok.com/@grant.a.wyatt/video/7307763205701422354>.

Author’s biography

Hannah-Maria Fasel, M.Ed, is research assistant and lecturer in American Studies at Paderborn University, Germany. Her research interests include digital book culture and new social media.

Entre Letras e Imagens: Uma Análise da Adaptação Cinematográfica de *A Hora da Estrela* e suas Implicações na Representação de Macabéa

FABÍOLA ISZLAJI DE ALBUQUERQUE (UNIVERSIDADE EÖTVÖS LORÁND, HUNGRIA)

Resumo

Este artigo analisa a novela e o filme A hora da estrela, abordando a complexidade da adaptação cinematográfica, as expectativas de fidelidade que surgem quando uma obra é adaptada e as escolhas feitas pela cineasta ao roteirizar e dirigir o longa-metragem. A hora da estrela, o último livro de Clarice Lispector, foi publicado pouco antes de sua morte em 1977 e oferece uma introspecção intensa sobre o processo criativo do narrador-autor Rodrigo S. M., além de retratar a vida pobre e solitária de Macabéa, uma jovem migrante do Nordeste brasileiro que vive na metrópole do Rio de Janeiro. Em 1985, a obra foi adaptada para o cinema por Suzana Amaral, recebendo reconhecimento em festivais nacionais e internacionais. A cineasta optou por excluir o personagem do narrador, alterando assim a narrativa e dando maior destaque à protagonista, levando para as telas a interpretação de Macabéa como a representação do povo brasileiro silenciado e invisibilizado. O artigo examina as interconexões entre as representações de Macabéa nas obras de Lispector e Amaral. A primeira seção explora a relação entre literatura, cinema e os processos de adaptação; a segunda seção dedica-se à autora Clarice Lispector, analisando a narrativa de seu último livro; e, por fim, na terceira seção, a análise se concentra na diretora Suzana Amaral, explorando sua visão cinematográfica e as escolhas que influenciaram a adaptação.

Palavras-chave: adaptação cinematográfica, expectativas de fidelidade, processo criativo, Rodrigo S. M., Suzana Amaral

A hora da estrela, o último livro escrito por Clarice Lispector, foi lançado pouco antes de sua morte em 1977. A obra apresenta uma profunda reflexão sobre o processo criativo do narrador-autor Rodrigo S. M. e descreve a vida solitária e modesta de Macabéa, uma jovem órfã originária do Nordeste brasileiro. Criada por uma tia autoritária, a jovem foi levada para o Rio de Janeiro ainda na adolescência, onde se formou em datilografia e conseguiu um emprego como datilógrafa. Em 1985, a novela foi adaptada por Suzana Amaral e exibida nas telas de cinema do Brasil e do mundo. Primeiro longa-metragem da carreira da cineasta, o filme foi celebrado e premiado por festivais de cinema dentro e fora do Brasil. O filme ainda chegou a ser escolhido pela Embrafilme para representar o Brasil no Oscar de 1986, mas não foi indicado para a premiação final. Apesar do êxito, não

evitou críticas referentes à sua infidelidade ao texto original, às quais a cineasta sempre respondeu que ela não adaptou, mas *transmutou* o livro. Uma versão digital do filme, após quatro décadas, retornou às salas de cinema brasileiras em 2024 (Franklin), reacendendo o interesse pela obra de Amaral e destacando a importância de reexaminar a relação com a obra de Lispector.

O presente estudo investiga o filme *A hora da estrela*, abordando a adaptação para o cinema e os desafios que essa transição implica, as expectativas relacionadas à fidelidade à obra literária original, as decisões da cineasta referentes ao roteiro e à direção, bem como a influência dessas escolhas na recepção e interpretação por parte do público. Suzana Amaral escolheu eliminar um dos personagens mais cruciais do livro de Clarice Lispector:

Rodrigo S. M., o narrador. Como roteirista e diretora do filme, ela teceu uma nova narrativa para a saga da jovem nordestina invisível e marginalizada sob o olhar de Macabéa como “metáfora do Brasil”, destacando a realidade brasileira e feminina contida no livro de Clarice Lispector. A análise se propõe a explorar de que maneira as interpretações de Macabéa elaboradas por Lispector e Amaral estabelecem conexões entre si e, ademais, evidenciar como a escolha da diretora em omitir o narrador-autor revelou a essência da protagonista. Distante de ser uma obra inferior à original, o filme é um exemplo talentoso de como adaptar literatura para o cinema com liberdade e profundidade.

A primeira seção do artigo aborda a intersecção entre a literatura e o cinema, examinando de que forma as teorias de adaptação interpretam e analisam as versões cinematográficas de obras literárias. A segunda seção apresenta a obra da escritora Clarice Lispector, destacando sua relevância para a literatura brasileira e percorrendo a narrativa de sua última novela. Por último, a terceira seção introduz a cineasta Suzana Amaral, explorando sua visão sobre o cinema e suas contribuições no universo cinematográfico, além de realizar uma análise das escolhas criativas da diretora para o longa-metragem, com base nas categorias expostas na seção inicial.

A literatura no cinema: adaptação

Uma das primeiras questões suscitadas quando uma obra literária é adaptada para o cinema é a fidelidade ao texto. Uma das observações mais frequentes entre o público e a crítica é: “o livro é superior ao filme.” Quando se trata dos admiradores da obra literária em questão, a fidelidade ao original costuma ser imprescindível, pois anseia-se ver na tela o que está escrito. Por meio das teorias de Ismail Xavier, Robert Stam e Linda Hutcheon, entenderemos como os debates sobre a fidelidade de um filme ao seu texto original tornaram-se ultrapassados. Além disso, definiremos o que são adaptações e como os estudos mais recentes sobre o tema podem enriquecer a análise de filmes que se baseiam na literatura.

Um dos primeiros aspectos analisados

pelos críticos é a similaridade entre o filme e o texto literário. Dessa forma, o crítico usa sua própria interpretação das obras para avaliar as possíveis deslealdades cometidas pelo cineasta (Xavier 61). Existem avaliações positivas às adaptações, mas os discursos, em sua maioria, ao invés de voltarem-se para os ganhos que a obra cinematográfica pode ter gerado, preferem olhar para o que foi deixado na passagem do original à adaptação fílmica (Stam, “Teoria e prática da adaptação” 20). André Bazin critica os que acusam a adaptação de poder causar danos à obra original junto ao público, pois quem leu e admirou o romance não muda de ideia. Já quem somente assistiu ao filme pode se interessar pelo texto original. Ele ainda menciona um aumento significativo nas vendas de livros quando um filme correspondente é lançado, o que, conseqüentemente, representa um ganho. A retórica padrão, portanto, além de considerar as adaptações cinematográficas infiéis, também as considera inferiores, já que empobrecem o original com o que deixam de fora das telas (Bazin 93).

Avaliar um filme baseia-se mais na nova experiência que proporciona do que na fidelidade ao original. Livro e filme diferem em tempo e perspectiva do autor e do cineasta. Assim, uma adaptação dialoga tanto com o texto original quanto com seu próprio contexto, atualizando o tema do livro, mesmo visando identificar seus valores (Xavier 61–62). A mudança no olhar sobre as adaptações, de cópias fiéis a novas criações dialógicas, é resultante de um processo que passa pelas teorias do estruturalismo e do pós-estruturalismo. As teorias de intertextualidade de Kristeva e Genette, baseadas no dialogismo de Bakhtin, destacam a constante troca de textualidades, não a fidelidade a um texto anterior (Stam, “Teoria e prática da adaptação” 21). A partir dessa perspectiva, “os textos são vistos como mosaicos de citações visíveis e invisíveis, sonoras e silenciosas; eles já foram todos escritos e lidos” (Hutcheon 45).

Ao abordarmos literatura e cinema, um dos aspectos cruciais é a narrativa. A narratologia valoriza a narrativa em toda a cultura, não se limitando apenas à esfera literária. Considera que as pessoas utilizam histórias como meio para compreender o mundo, não apenas em

contextos ficcionais, mas de maneira constante e em todas as esferas (Stam, “Teoria e prática da adaptação” 24). A narrativa, como forma de discurso, pode descrever o universo fictício das personagens ou abordar aspectos da narração em si, sem considerar as especificidades de cada meio (comunicação oral, texto escrito, filme, teatro, quadrinhos, novela de TV). O narrador determina o momento em que uma informação é apresentada e o meio pelo qual é transmitida. O filme, a peça de teatro, o conto e o romance compartilham uma semelhança estrutural, que se refere à maneira como os eventos e ações dos personagens são organizados. Ele afirma que qualquer narrativa pode ser dividida em fábula — a história em si, personagens e eventos em determinado tempo e lugar — e trama — a maneira como a história é apresentada ao público. Uma única fábula pode ser narrada de muitas maneiras, criando várias tramas diferentes, organizando de formas distintas os elementos da história (Xavier 64). “Narrar é tramar, tecer. E há muitos modos de fazê-lo, em conexão com a mesma fábula” (Xavier 66). As partes de uma história podem ser adaptadas para diferentes mídias, sofrendo mudanças radicais, inclusive na ordem do enredo. O ritmo, o tempo e o ponto de vista podem ser alterados, gerando diferenças significativas na história adaptada (Hutcheon 32–34).

Com base na premissa de que a adaptação envolve dois textos que teoricamente comunicam a mesma história (ou fábula), Stam propõe uma narratologia comparativa entre o romance e o filme, levantando algumas questões: “Que eventos da história do romance foram eliminados, adicionados ou modificados na adaptação e, mais importante, por quê?” (Stam, “Teoria e prática da adaptação” 39). E segue argumentando que uma análise comparativa também investiga as maneiras pelas quais as adaptações incorporam, removem ou condensam personagens. Ou seja, “que princípio guia o processo de seleção ou ‘triagem’ quando um romance está sendo adaptado? Qual é o ‘sentido’ dessas alterações?” (39).

Hutcheon traz novidade ao debate ao questionar quem é o adaptador principal na conversão para cinema e TV. A escolha óbvia seria o roteirista; porém, segundo ela, a resposta

não é tão simples. O diretor/compositor musical tem um papel crucial, intensificando emoções e influenciando a percepção dos personagens com sua música; entretanto, geralmente se baseia no roteiro, e não no texto original, para adequar a música à produção. Figurinistas e cenógrafos se inspiram no texto original, mas priorizam a visão do diretor, uma perspectiva geralmente compartilhada pelos cinegrafistas. Atores, mesmo seguindo o roteiro, podem se inspirar na obra original ao interpretar personagens literários conhecidos. O editor de filmes e TV, embora crie o todo de forma única, geralmente não é visto como o principal adaptador de uma produção, semelhante a roteiristas, compositores, designers, cinegrafistas e atores. O diretor precisa confiar nos artistas para gerir e criar novos trabalhos. O cinema é uma arte colaborativa, onde o adaptador interpreta e molda a obra considerando vários fatores. Geralmente, o diretor é visto como o principal responsável pela adaptação, apesar do roteiro ser escrito e adaptado por outra pessoa. Em filmes, o diretor e o roteirista compartilham a tarefa principal da adaptação (Hutcheon 119–24).

Adaptadores possuem razões pessoais para escolher obras a serem adaptadas e a mídia apropriada. Eles interpretam e posicionam-se em relação à obra, enquanto o público, ao valorizar a adaptação, considera seu próprio conhecimento e interpretação, além de informações sobre o adaptador (Hutcheon 133, 155). “Qualquer formulação para a pergunta ‘Por que adaptar?’ precisa levar em consideração a variedade de respostas oferecidas pelos próprios adaptadores” (156). O debate sobre adaptação também questiona se romancistas e cineastas compartilham afinidades temáticas ou estilísticas, apesar das críticas à abordagem biográfica nas artes (Stam, “Teoria e prática da adaptação” 35). As intencionalidades do adaptador são relevantes para a análise de um filme criado a partir de uma obra literária. A adaptação de romances para o cinema é influenciada pelo contexto temporal e pode ser realizada imediatamente após a publicação do livro ou até mesmo séculos mais tarde. As modificações entre a obra literária original e sua versão cinematográfica têm o potencial de

refletir diferentes ideologias e discursos sociais, seja questionando ou reforçando hierarquias relativas à classe, raça, sexualidade, gênero, religião e nacionalidade. Ademais, o cenário da narrativa pode permanecer inalterado ou ser modificado na adaptação para o cinema (Stam, “Teoria e prática da adaptação” 44–47). “Cada recriação de um romance para o cinema desmascara facetas não apenas do romance e seu período e cultura de origem, mas também do momento e da cultura da adaptação” (48). Adaptar é um ato criativo que envolve recontar e reinterpretar histórias, considerando fatores como gênero, política e histórias pessoais. É influenciada por ideologia, sociedade, história, cultura e estética (Hutcheon 152–53, 156).

Assim, tanto o cinema quanto a literatura são formas de arte que narram histórias, permitindo inovação e novas interpretações. A adaptação de um texto literário para a tela da sétima arte é um exercício de criatividade. Sob essa ótica, Suzana Amaral realizou sua transmutação e deu vida à personagem Macabéa no cinema. Transmutar também é adaptar, mas sem a preocupação em ser fiel à obra original. O roteiro surgiu de uma perspectiva íntima da cineasta, que se reconheceu em Macabéa, pois, assim como a nordestina no Rio de Janeiro, também experimentou a solidão e a desorientação na metrópole, em Nova Iorque, durante seu período de estudos em cinema nos Estados Unidos (Kâmera Livre, “Vox Populi Suzana Amaral”). Como adaptadora, nesse processo, a diretora e roteirista tornou-se a autora de uma nova obra. É possível comparar um filme inspirado em um romance e sua obra original, mas por meio de categorias que não estabelecem uma hierarquia entre ambos — o que enriquece o debate acadêmico entre cinema e literatura.

Clarice Lispector e *A hora da estrela*

A hora da estrela, nas palavras de Clarice Lispector, “é a história de uma moça que só comia cachorro-quente. Mas a história não é isso só não. A história é de uma inocência pisada, de uma miséria anônima” (TV Cultura, “Panorama”). Sobre a inspiração para a obra, ela diz:

Eu cresci em Recife, morei no Recife, me criei no Nordeste. E depois, no Rio de Janeiro tem uma feira de nordestinos no Campo de São Cristóvão e uma vez eu fui lá. E peguei o ar meio perdido do nordestino no Rio de Janeiro. Daí começou a nascer a ideia. Depois eu fui a uma cartomante e imaginei... E ela disse várias coisas boas que iam acontecer e imaginei, quando tomei o táxi de volta, que seria muito engraçado se um táxi me atropelasse e eu morresse depois de ter ouvido todas essas coisas boas. Então a partir daí foi nascendo também a trama da história. (TV Cultura, “Panorama”)

Clarice Lispector despontou como uma das vozes mais originais e influentes do modernismo brasileiro. O movimento surgiu no Brasil em 1922 como uma resposta às transformações sociais, políticas e culturais que o país vivenciou no início do século passado. Autores como Mário de Andrade, Oswald de Andrade e Manuel Bandeira buscavam romper com as tradições literárias vigentes e criar uma nova forma de expressão artística que refletisse a realidade do Brasil moderno, marcando, assim, a primeira geração do movimento. A segunda geração modernista é menos inovadora e radical em questões estéticas e vai recuperar o realismo. Destacam-se escritores como Graciliano Ramos, Jorge Amado e Raquel de Queiroz. A prosa dessa fase se aproximou da linguagem coloquial e regional, explorando temas sociais e políticos de forma profunda. O grande foco foram os romances regionalistas e urbanos.

A escritora está associada à terceira geração do modernismo, também conhecida como geração de 1945. De acordo com Massaud Moisés (405–05), a prosa de ficção passou por mudanças nesse período, com uma preocupação maior com a estrutura e a forma. Clarice Lispector e Guimarães Rosa se destacaram nesse cenário, elevando a prosa a um patamar mais alto que a poesia em termos de renovação e impacto duradouro. A escrita introspectiva e poética de Lispector, aliada a uma profunda reflexão sobre a existência humana, conquistou leitores e críticos em todo o mundo. A obra da escritora se destaca pela experimentação formal, pela introspecção

psicológica e pela linguagem inovadora. Para Benjamin Moser, autor de uma das biografias de Lispector mais lidas dentro e fora do Brasil, a escritora “revolucionou a língua portuguesa no Brasil” (TV Cultura, “Clarice 100 anos”). *Perto do coração selvagem*, seu primeiro romance, foi publicado em 1944. Elogiado pela crítica especializada, logo foi comparado ao espírito e à técnica de James Joyce e Virginia Woolf (Bosi 424). Além disso, também conquistou grande apreciação do público. A partir daí, ela se tornou uma das escritoras mais importantes da literatura brasileira.

Nascida em 10 de dezembro de 1920, na cidade de Tschetchelnik, na Ucrânia, aos dois meses de idade imigrou para o Brasil com a família. Chegaram ao país, passaram pouco tempo em Maceió, Alagoas, e se estabeleceram em Recife, Pernambuco. Aos quatorze anos, já após o falecimento da mãe, Lispector e a família mudaram para o Rio de Janeiro. A escritora teve uma infância marcada por mudanças e desafios, mas desde cedo demonstrou um talento ímpar para a literatura. O primeiro romance foi escrito aos dezessete anos, mas só publicado anos mais tarde. Aos dezenove anos, ingressou no curso de Direito da Universidade Federal do Rio de Janeiro e começou a se dedicar mais intensamente à escrita.

Além de seus contos e romances, Lispector também escreveu crônicas, embora não fosse sua forma preferida de expressão. Em seus textos publicados no *Jornal do Brasil* de 1967 a 1973, a autora revela pensamentos, emoções e reflexões, oferecendo ao leitor uma visão de sua obra. Apesar de abordar diversos temas do cotidiano, Clarice Lispector fala predominantemente de si mesma, como se estivesse criando ficção, o que torna suas crônicas tão peculiares. Também usava sua escrita para atuar contra a ditadura militar (Moisés 406–07). De acordo com Florencia Garramuño, “as crônicas que nessa época ela publicava no diário carioca *Jornal do Brasil* (grifo do autor) contêm várias referências contrárias a algumas das leis promulgadas pela ditadura [...]” (Garramuño 173).

Em seus romances e contos, Lispector abordou a condição feminina de maneira incisiva, evidenciando a subjetividade das mulheres

e questionando os papéis tradicionalmente impostos a elas pela sociedade. Explorou a interioridade das mulheres, suas angústias, desejos e a busca por autonomia. Ainda que Clarice Lispector não se engajassem diretamente com o movimento feminista, sua obra contribui significativamente para o debate sobre gênero, emancipação e liberdade individual. Por isso, ela é frequentemente celebrada como uma voz precursora de temas caros ao feminismo, influenciando escritoras e pensadoras brasileiras como Marcia Leite (*Clarice Lispector: Uma escrita da diferença*), Tania Carvalho (*Assim como Clarice*), Ana Cristina Rodrigues (*Clarice e o feminismo*), Luciana Nunes Leal (*Entre o silêncio e a palavra: A influência de Clarice Lispector*), e a francesa Hélène Cixous (*A hora de Clarice Lispector*).

Lispector recebeu muitas críticas ao longo de sua carreira por não abordar temas sociais. Mas, segundo Gotlib, *A hora da estrela* extrapola a temática social recorrente na literatura brasileira dos anos 1930. A novela, uma versão dos anos 1970 do chamado “romance nordestino,” ultrapassa a indignação pela injustiça social enfrentada pelos nordestinos. Proporciona uma reflexão crítica sobre a representação cultural, questionando a função do intelectual que busca representar esse extrato, indo além da mera crítica e da comovente perplexidade (Gotlib 188). Publicada em 1977, pouco antes da morte da autora, a novela revela a genialidade e a sensibilidade presentes na escrita de Lispector. Sobre a obra, a escritora e filósofa francesa Hélène Cixous, uma das primeiras estudiosas internacionais da obra de Lispector, escreve:

Há um texto que é como um salmo discreto, uma canção de graças à morte. Este texto se intitula *A hora da estrela* (grifo do autor). Clarice Lispector escreveu-o quando ela já quase não era mais ninguém sobre a terra. Em seu lugar imenso, abria-se a grande noite. Uma estrela menor que uma aranha passeava ali. Essa coisa ínfima, vista de perto, mostrava-se uma criatura humana minúscula, que pesava talvez trinta quilos. Mas, vista a partir da morte, ou a partir das estrelas, era tão grande como qualquer coisa no mundo e tão importante como qualquer pessoa

mais importante ou sem importância de nossa Terra. Essa pessoa ínfima e quase imponderável se chama Macabéia: o livro de Macabéia é extremamente fino, tem a aparência de um pequeno caderno. É um dos maiores livros do mundo. (Cixous 132)

E assim Lispector inicia sua última narrativa: “Tudo no mundo começou com um sim. Uma molécula disse sim à outra molécula e nasceu a vida” (Lispector 47). Tudo começa com um ato de vontade e afirmação, um sim. A consciência humana, paradoxalmente, possibilita a busca pelo sentido da vida, ao mesmo tempo que gera dúvidas e a sensação de falta. O narrador-autor expõe sua angústia em relação à dualidade da natureza humana e à busca constante por respostas (Fukelman 198). A narrativa acompanha a história de Macabéia, “uma moça pobre de Alagoas, o estado onde os Lispector se estabeleceram ao chegar ao Brasil, e que migrou, como os Lispector e tantos milhões de outros, para a metrópole do Rio de Janeiro” (Moser 582). Para Gotlib:

Trata-se, pois, de uma história que postula uma questão decisiva, tal como a vida; uma questão de vida ou morte. Neste sentido, *A hora da estrela* (grifo do autor) — hora da extrema miséria e glória de cada um — serve tanto para Clarice quanto para os que são seus personagens: o narrador que escreve a história; e a personagem desta história que ele conta. (Gotlib 185)

Clarice Lispector mergulha na alma da protagonista, revelando sua solidão, sua simplicidade e sua busca por sentido em meio a uma realidade árida e cruel. A escritora recria personagens em um contexto de profunda incerteza, não apenas a jovem nordestina, mas também o narrador-autor. Este ser divaga, tem excesso de confiança e medo diante do poder das palavras. Entretanto, é capaz de passagens extremamente belas e precisas, como em suas reflexões sobre a natureza e a existência humana (Tóibín 168): “Quero acrescentar, à guisa de informações sobre a jovem e sobre mim, que vivemos exclusivamente no presente pois sempre e eternamente é o dia de hoje e o dia de amanhã será um hoje, a eternidade é o estado das coisas neste momento” (Lispector

53).

A linguagem utilizada pela autora é marcada pela experimentação e pela profundidade psicológica. Ela brinca com a estrutura narrativa, mesclando a voz do narrador com reflexões metaficcionalis, como nesta frase colocada entre parênteses no meio da narrativa: “(Quanto a escrever, mais vale um cachorro vivo.)” (Lispector 67). A narrativa se desenvolve entrelaçando as histórias de Macabéia, do narrador-autor e da escrita, promovendo reflexões sobre o ato de escrever e a linguagem como personagem em crise; aborda o embate entre o escritor moderno e a condição da população brasileira; ironiza a dificuldade de inserção do escritor na sociedade; e desmascara o preconceito contra escritoras mulheres (Fukelman 200–01). Nas palavras de Rodrigo S. M., o narrador-autor: “[...] também eu não faço a menor falta, e até o que escrevo um outro escreveria. Um outro escritor, sim, mas teria que ser homem porque escritora mulher pode lacrimejar piegas” (Lispector 49). Lispector provoca com o chiste. Para Hélène Cixous, a escolha de um autor homem faz parte de uma distância necessária entre Lispector e Macabéia:

Para chegar a falar o mais proximamente dessa mulher que ela não é, que nós não somos, que eu não sou, e que provavelmente, como conta Clarice em certo momento, ela teve de encontrar por acaso na rua indo ao mercado, foi preciso que Clarice fizesse um exercício sobre-humano de deslocamento de todo o seu ser, de transformação, de afastamento de si mesma, para tentar aproximar-se desse ser tão ínfimo e tão transparente. E o que fez ela para tornar-se suficientemente estranha? O que ela fez é ser o mais outra possível de si mesma, e isso resultou nesta coisa absolutamente notável: o mais outra possível era passar ao masculino, passar por homem. (Cixous 135)

A trama traz à tona questões como a marginalização social e a efemeridade da existência humana. O narrador-autor oscila entre divagações sombrias sobre a existência e Deus e uma perambulação quase cômica em torno de sua personagem, Macabéia. Ele demonstra piedade e simpatia por ela, mas também está

consciente das artimanhas necessárias na escrita de ficção. Fica difícil decidir quem é mais digno de pena, se Macabéa ou o narrador. O texto de Clarice Lispector transita entre a descrição da personagem e da cena, passando por reflexões sobre vida, morte, tempo e Deus. Ela revela uma profunda consciência da tragédia da existência, mas também reconhece a vida como uma comédia. O Brasil real se mescla com o Brasil imaginário, criando um universo rico em palavras e imagens (Tóibín 169). A narrativa se solidifica ao explorar a história do Nordeste por meio de personagens como Macabéa e Olímpico (Fukelman 206). Abrindo um diálogo com a literatura brasileira, Clarice “reescreve assim a famosa frase de Euclides da Cunha — ‘O sertanejo é, antes de tudo, um forte’ — para ‘O sertanejo é antes de tudo um paciente. Eu o perdoo’” (Fukelman 206).

“Macabéa. — Maca o quê? — Béa, foi ela obrigada a completar. — Me desculpe, mas até parece doença, doença de pele” (Lispector 73). Olímpico queria saber o nome da moça que acabara de conhecer. A nordestina não sabia a origem de seu nome, mas sabia que veio de uma promessa feita pela mãe a Nossa Senhora da Boa Morte, uma santa bastante adorada no Nordeste brasileiro. A promessa foi feita com o objetivo de garantir sua sobrevivência além do primeiro ano de vida: “nascera raquítica, herança do sertão” (Lispector 61). No sertão, a extrema pobreza tornava desafiador para as crianças sobreviverem, dada a alta taxa de mortalidade infantil antes do primeiro aniversário. Ela era um exemplo de resistência. Sobrevivera ao sertão. Mas, aos dois anos de idade, ficou órfã: “lhe haviam morrido os pais de febres ruins no sertão” (61), e teve que ir morar com sua única tia em Maceió, capital do estado de Alagoas. Era muito maltratada pela tia, a mesma que a levou para o Rio de Janeiro ainda adolescente, pagou-lhe um pouco de curso de datilografia e arrumou-lhe um emprego de datilógrafa. Com a morte da tia, sua única parente, não havia mais ninguém.

Macabéa, a nordestina alagoana de dezenove anos, feia, magra, frágil e desamparada, desperta a compaixão do leitor. Sua falta de perspectivas e sua dificuldade em se comunicar com o mundo ao seu redor a tornam um retrato da alienação e

da invisibilidade social. A trajetória de Macabéa é marcada por encontros e desencontros, revelando a dureza da vida nas camadas mais desfavorecidas da sociedade brasileira. Seu namorado, Olímpico, é também do Nordeste, oriundo da Paraíba. Trabalha como metalúrgico, porém aspira a ser deputado e ostentar uma boca repleta de dentes de ouro. Trata Macabéa com uma indiferença cruel. A presença dele na vida da protagonista evidencia como as relações interpessoais podem ser brutais, como no momento em que ela diz que seu maior desejo na vida era “ser artista de cinema” (Lispector 82). Olímpico então responde que ela “tem cor de suja. Nem tem rosto nem corpo para ser artista de cinema” (82). Ou quando termina o namoro com ela e diz: “Você, Macabéa, é um cabelo na sopa. Não dá vontade de comer. Me desculpe se eu lhe ofendi, mas sou sincero. Você está ofendida?” (88). Ao longo da narrativa, este padrão permeia as interações entre o casal. Quando Macabéa tenta compartilhar o que ouviu na Rádio Relógio, a estação que escuta diariamente, expressar seus sentimentos ou buscar respostas para suas indagações, é a Olímpico que ela recorre. Entretanto, recebe em troca respostas que a humilham, diminuem e silenciam. Olímpico a silencia. A jovem, quase muda, com pouca compreensão da vida e de seus próprios sentimentos, é constantemente reprimida pelo namorado, a quem ela considera um conhecedor do mundo. Contudo, ele precisa mentir o próprio nome para afirmar sua identidade numa sociedade na qual ele sabe ser tão insignificante quanto Macabéa. Olímpico de Jesus Moreira Chaves mentiu, pois “tinha como sobrenome apenas o Jesus, sobrenome dos que não têm pai” (Lispector 74).

Glória é a colega de trabalho de Macabéa, uma mulher forte e determinada que contrasta com a fragilidade da protagonista. A relação entre as duas personagens revela as disparidades sociais e as dificuldades de comunicação entre indivíduos de realidades tão distintas. Segundo Gotlib, Macabéa é retratada pelo narrador como inapta para a vida, ocupando um lugar único em seu círculo social. Glória, apesar de sua atenção cuidadosa com Macabéa, anseia pelo casamento com Olímpico. Ao conhecê-la, ele decide deixar a namorada. Seu chefe,

Raimundo, exige dela habilidades que não possui. O médico frustrado, irritado pela sua incapacidade de aliviar a pobreza de Macabéa, evidencia sua má sorte. As colegas de quarto mal tentam contato com ela. Para as outras pessoas, pelas quais ela passa na cidade grande, ela é invisível (Gotlib 189–90). Madame Carlota, a cartomante “que lhe vende ilusões, dá a última cartada: o sonho de um casamento feliz, de um happy end (grifo nosso) nos moldes do ‘gran finale’ ultrarromântico, apressando, assim, o fatal atropelamento da infeliz personagem” (Gotlib 189).

A cartomante é um dos elementos simbólicos que permeiam a narrativa, representando a busca de Macabéa por respostas para os enigmas de sua existência tão incompetente. Sua figura sugere a presença do sobrenatural e do destino na vida da protagonista, adicionando uma camada de mistério e de fatalidade à história. Todo este cenário adquire uma nuance extremamente peculiar ao levarmos em conta que a cartomante é uma antiga prostituta. Ou seja, Macabéa é até mesmo privada de uma revelação digna, pois quem, em teoria, seria responsável por tal revelação, é uma impostura. Por fim, a morte, “que é nesta história o meu personagem predileto” (Lispector 108), é o personagem-sombra que paira sobre Macabéa e que a acompanha em sua jornada rumo ao desconhecido. A morte simboliza a finitude e a fragilidade da vida, confrontando a protagonista com a sua própria mortalidade e com a inevitabilidade do seu destino. A jovem nordestina, que sonhava ser estrela de cinema, encontra na estrela reluzente do Mercedes amarelo páginas e páginas de uma história que caminha para o fim e não para o começo. Macabéa morre em posição fetal, “pois ela nascera para o abraço da morte” (Lispector 108). A moça, no fundo “não passara de uma caixinha de música meio desafinada” (Lispector 110).

Suzana Amaral e sua adaptação para o cinema

A cineasta Suzana Amaral era admiradora dos textos de Clarice Lispector. Havia lido todos os livros da escritora quando decidiu adaptar

um deles para a tela grande. Em uma de suas muitas entrevistas à televisão brasileira, décadas depois de lançar o filme, Amaral contou como foi a escolha de qual obra da escritora adaptar. Segundo ela, olhando para uma prateleira com os livros de Lispector, escolheu o mais fininho (TV Brasil, “Suzana Amaral”). A pequena novela, tão franzina como Macabéa, era *A hora da estrela*.

A hora da estrela foi o primeiro longa-metragem de Suzana Amaral. Nascida e criada em São Paulo, casou-se jovem e teve nove filhos. Chegou a ingressar no curso de Letras, mas não concluiu. Gostava de literatura e de escrever contos e poesias, mas nunca publicou. Em 1968, com quase quarenta anos de idade, decidiu estudar cinema, o que sempre a atraiu desde criança e adolescente, e ingressou na Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). Terminado o curso, foi professora na mesma instituição em que se formou e iniciou seu trabalho na TV Cultura, onde ficou por dezoito anos. No longo período em que esteve na emissora, trabalhou em telejornal como repórter de rua, fez alguns programas especiais e seguiu para a produção e direção de documentários e curtas-metragens. Entre 1976 e 1979, fez mestrado em direção de cinema na Universidade de Nova Iorque. Em 1979, produziu e dirigiu seu filme de tese, o documentário *Minha vida, nossa luta*, um filme que retrata a luta de uma mulher para manter uma creche na periferia de São Paulo. A cineasta dirigiu e produziu mais dois longas-metragens ao longo de sua carreira, também adaptados de obras literárias e premiados: *Uma vida em segredo* e *Hotel Atlântico*. Reconhecia-se como uma boa diretora de atores. Também foi professora no curso de cinema da Fundação Armando Alvares Penteado — FAAP (TV Sesc). Faleceu aos 88 anos de idade em 25 de junho de 2020.

Suzana Amaral não se considerava nem de esquerda e nem de direita, mas via sua arte como meio para seu ativismo político e social. Porém, apesar de seu engajamento, nunca foi alvo de censura por parte dos órgãos de controle estatal (Kâmera Livre, “Suzana Amaral”). A democracia brasileira sofreu um golpe militar em 1º de abril de 1964 e, a partir de 1968, o

controle sobre os meios de comunicação tornou-se ainda mais rigoroso. Documentários e curtas-metragens feitos para a televisão, como os que ela produzia, por exemplo, tinham que ter seus conteúdos aprovados pelos órgãos de censura. Da mesma forma, Clarice Lispector manifestava suas opiniões sobre questões sociais e políticas por meio de suas crônicas no *Jornal do Brasil*. Embora a censura também afetasse os periódicos, a escritora, assim como a cineasta, não foi censurada. É interessante destacar que, embora as crônicas da autora tenham conseguido escapar dos órgãos de censura, sua participação em manifestações públicas contrárias ao regime resultou em registros de vigilância na polícia política da época, revelados recentemente pela biógrafa Teresa Monteiro (672–73).

Embora Amaral nunca tenha se estabelecido como escritora ou publicado algumas de suas histórias e poesias, a cineasta e a romancista compartilhavam uma afinidade pela escrita (TV Sesc). Foi Amaral quem escreveu o roteiro final do filme *A hora da estrela* (Heco). Segundo a cineasta, adaptar o livro foi um trabalho “de remexer dentro da alma de Clarice Lispector, remexer dentro da minha alma, pra ver o que havia de identidade entre a minha alma e a dela. E havia muita coisa [...]” (Kâmera Livre, “Suzana Amaral”). Indagada sobre por que adaptar Clarice Lispector, uma escritora de linguagem considerada difícil e, para alguns, impossível de ser levada para o cinema, Amaral respondeu que gostava do difícil e que parte da escolha vinha de sua rebeldia (Kâmera Livre, “Suzana Amaral”). “Não foi fácil adaptar Clarice, mas acho que é muito da minha personalidade” (Kâmera Livre, “Suzana Amaral”).

O desejo de adaptar *A hora da estrela* surgiu em 1978, logo após a morte de Lispector, quando leu a novela e ainda fazia o mestrado nos Estados Unidos. À procura de um livro, de uma história, para preparar seu primeiro longa-metragem, Amaral disse que a visão que teve de Macabéa foi muito forte (Kâmera Livre, “Suzana Amaral”). Foi algo como “uma inspiração com I maiúsculo, muito grande [...] uma necessidade [...]. Eu li Macabéa e imediatamente eu tive vontade de fazer essa história [...]. Foi uma coisa muito de mim mesma para mim mesma” (Kâmera

Libre, “Suzana Amaral”). Ela chegou a dizer, na mesma entrevista, que se sentiu um pouco Macabéa no tempo em que esteve nos Estados Unidos estudando cinema. Uma mulher sozinha, meio perdida na cidade grande. Para a cineasta, “[...] nós somos todas um pouco Macabeás, nós temos assim um pouco de inferioridade, um pouco de medo, insegurança [...]. As Macabéas do mundo todas se identificaram com ela. [...] É uma coisa estranha, mas tem em toda mulher uma Macabéa” (Kâmera Livre, “Suzana Amaral”). Além do amor à primeira vista que disse ter sentido por Macabéa, houve também uma identificação com a protagonista (Kâmera Livre, “Suzana Amaral”). A identificação inicial com a escritora, seguida pela conexão com Macabéa, culminou na adaptação cinematográfica.

No programa de entrevistas *Vox Populi*, transmitido em 1986 pela TV Cultura, o escritor e jornalista Caio Fernando Abreu afirmou que no filme “Macabéa aparece como um símbolo do Brasil, como ela mesma sendo o Brasil, esse Brasil feio, burro, com fome que anda pelas ruas meio desempregado, meio perdido” (Kâmera Livre, “Suzana Amaral”). Ele destacou que isso não aparece tão bem na novela de Lispector e questionou Amaral sobre “até que ponto essa imagem da Macabéa como Brasil foi intencional no filme” (Kâmera Livre, “Suzana Amaral”). A cineasta reconheceu que foi intencional: “Macabéa pra mim tem cara de Brasil. É o homem, é a mulher que você encontra atravessando o viaduto, nas esquinas, indo nos botecos” (Kâmera Livre, “Suzana Amaral”). Para ela, a realidade do Brasil e da mulher brasileira está no livro e no filme, pois todo brasileiro tem um lado pobre, carente e subdesenvolvido dentro de si e a decisão de levar isso para o filme “foi consciente e deliberada” (Kâmera Livre, “Suzana Amaral”). Também fez referência ao prefácio de Eduardo Portella da primeira edição de *A hora da estrela* de 1977, em que ele diz que “a moça alagoana é um substantivo coletivo” (Kâmera Livre, “Suzana Amaral”).

Em entrevista concedida ao *Memória do Cinema* em 2012, Amaral defendeu que a história de Macabéa representa o período da repressão vivenciado no país, que se estendeu até a década de 1980, e declarou que quando leu o livro pela primeira vez descobriu em

Macabéa “a metáfora do Brasil” (Heco). Em *A hora da estrela*, na dedicatória do autor, Clarice Lispector expressa que a “história acontece em estado de emergência e de calamidade pública” (Lispector 46). Obra literária e fílmica encontram-se no mesmo recorte histórico do país. O livro foi escrito e publicado antes da promulgação da Lei da Anistia [1] em 1979, e o filme foi produzido entre 1984 e 1985, ano em que o Brasil viu a ascensão de seu primeiro presidente civil após 21 anos de uma ditadura militar. No entanto, não se pode afirmar que os anos que distanciam as duas obras representam a divisão entre dois Brasis. A construção da Nova República democrática ainda estava em seus estágios iniciais e só seria oficializada com a Constituição de 1988. Assim, ao levar a Macabéa de Lispector para as telas, a cineasta também levou a representação de um povo silenciado e invisibilizado por anos em uma ditadura que censurou, perseguiu, torturou e matou brasileiros que ousaram se opor ao regime.

Suzana Amaral gostava de adaptar obras literárias para o cinema. Todos os seus longas-metragens e projetos, ainda que não concluídos, foram adaptações de romances. Segundo ela, trabalhar com textos já escritos “é mais cômodo para dirigir os atores” (Heco). Sua maior preocupação em um filme era com os atores e a câmera. A primeira orientação que dava aos atores era para lerem o livro e extrair de lá a essência do personagem que iriam interpretar (Heco). A abordagem da cineasta responde à questão proposta por Linda Hutcheon sobre se os atores podem ser vistos como adaptadores (Hutcheon 120). Nesse contexto, enquanto diretora e roteirista do filme *A hora da estrela*, ela moldou os personagens com base na interpretação individual de cada ator. Isso os torna, de certa forma, cocriadores da obra cinematográfica. Nas palavras da cineasta:

Eu não adapto, eu transmuto. Eu transformo os livros. [...] Vou no cerne do livro [...]. Eu entro no espírito do livro e a partir do espírito do livro e dos fatos mais importantes eu faço uma recriação. Não tenho respeito nem escrúpulo nenhum. [...] A própria Clarice dizia que as palavras

não importam, o que importa é o que está atrás das palavras. (TV Sesc)

A perspectiva de Suzana Amaral, quanto ao cerne da obra, alinha-se com a de André Bazin, que defende que “a boa adaptação deve conseguir restituir o essencial do texto e do espírito” (Bazin 96). Segundo ela, o que a interessou para escrever o roteiro foi “o sussurro de Clarice, o sussurro de Macabéa que estava presente dentro das palavras, no meio das palavras” (Kâmera Livre, “Suzana Amaral”). Ela faz alusão à frase da autora em *A hora da estrela*: “os fatos são sonoros, mas entre os fatos há um sussurro. É o sussurro que me impressiona” (Lispector 58). Clarice Lispector escolheu o narrador-personagem Rodrigo S. M. para contar a história de Macabéa. Amaral eliminou Rodrigo porque achou “que o narrador era chato” (Amaral, “A hora da estrela” 25), queria começar a história de forma simples e direta, “sem nenhuma intelectualização” (Amaral 25). E declarou: “eu queria contar a história eu mesma” (25). Ela então decidiu criar um filme realista seguindo uma sequência linear. O que não significa que ela não tenha escutado o “sussurro” (Lispector 58) por trás das palavras de Rodrigo S. M., “na verdade Clarice Lispector” (Lispector 45), para criar a versão cinematográfica de Macabéa. E assim, a cineasta criou um filme “parco e singelo demais” (Lispector 49) como a jovem nordestina.

Segundo Robert Stam, “a escolha básica de Amaral também assume uma dimensão de gênero” (*A literatura através do cinema* 323). A diretora do filme substituiu o narrador masculino do romance, o masculino associado a traços como objetividade e distância, e assumiu essa função narrativa (323). Assim como Clarice Lispector, a cineasta não se considerava uma ativista do feminismo; entendia que o feminismo era ela fazendo as coisas que queria fazer independentemente de ser mulher: “eu ponho o feminismo na minha vida” (Kâmera Livre, “Suzana Amaral”). É importante salientar que o primeiro roteiro para o filme foi elaborado pelo argentino Alfredo Oroz. Inicialmente, ela optou por não assumir a tarefa de escrita, contratando-o para o serviço. No entanto, após avaliar a versão produzida por Oroz, ela

percebeu que o resultado não estava de acordo com suas expectativas, decidindo, então, reescrever o roteiro por conta própria. A diretora e roteirista parece não ter se intimidado com a profecia de Rodrigo S. M. de que mulher “pode lacrimejar piegas” (Lispector 49) ao contar a história de Macabéa. Suzana Amaral e sua câmera cinematográfica tornaram-se as novas narradoras da história.

A invisibilidade de Macabéa é ainda mais cruelmente materializada na tela do cinema, seja nas cenas em que ela perambula solitária pela cidade, ou nas conversas com seu namorado Olímpico, que mal a reconhece com seu olhar. Em 1986, quando questionada pelo professor e cineasta Jean-Claude Bernadet acerca da crueldade imposta à personagem Macabéa no filme, Amaral afirmou que tal crueldade de fato existe. Tal aspecto pode ser observado no penteado e no figurino escolhidos para a personagem, bem como na direção dada à atriz Marcélia Cartaxo (Kâmera Livre, “Suzana Amaral”). Mas, segundo a cineasta:

[...] é uma continuação da crueldade de Clarice Lispector em relação à Macabéa. A própria Clarice foi muito cruel com a Macabéa, a vida foi cruel com a Macabéa, a cidade foi cruel com a Macabéa, as raízes dela são cruéis com ela [...]. A realidade brasileira é que é cruel com a Macabéa [...] (Kâmera Livre, “Suzana Amaral”)

A rejeição de Suzana Amaral pelo narrador está ligada à reflexividade da obra (Amaral, “A hora da estrela” 25). Como Stam define, essa reflexividade muitas vezes assume uma forma psicologizada na obra de Clarice (*A literatura através do cinema* 323): “seus romances funcionam através do desdobramento da vida interior do personagem. Na adaptação de Amaral, ao contrário, a interioridade só é percebida por sinais externos” (323). Para a cineasta, “a lógica cinematográfica pressupõe uma recusa da reflexividade, descartada como ‘estática’ e ‘ruído’ supérfluos que nos distraem daquilo que realmente importa: a história” (324). Assim, a concepção estético-narrativa do filme apresenta uma grande diferença em relação à

novela de Clarice Lispector (324). Ao analisar o aspecto estético do filme, o autor salienta que:

A câmera geralmente não chama atenção para si, e o filme tampouco adia artificialmente a entrada da protagonista. [...] A história também não encontra dificuldade em ‘dar partida’. Na novela descobrimos o nome da heroína somente na página 43, quase na metade do livro, enquanto no filme ficamos sabendo seu nome imediatamente. (324)

No romance, Macabéa é retratada através de suas experiências físicas, não por avaliações externas como “ingênua”. Sua definição é baseada em percepções corporais, como urinar, tossir, menstruar e outros gestos brutos. Ela não tem controle sobre suas funções corporais e nem mesmo consegue se masturbar sem provocar uma tosse, simbolizando uma desconexão com seu próprio corpo. No entanto, Macabéa tem breves momentos de êxtase, emocionando-se com música, arco-íris e uma flor vermelha. Seu júbilo é retratado no filme pela dança com um lençol como vestido de noiva (Stam, *A literatura através do cinema* 325).

A cena mencionada por Stam é um dos momentos mais tocantes de Macabéa no filme. Ela dança, envolta em um lençol branco, girando pelo quarto da pensão ao ritmo de *Danúbio Azul*. Eventualmente, ela se senta na cama e se observa no espelho. Levanta-se, aproxima-se mais do espelho e, então, usa o lençol como se fosse um grande véu branco. Nesse instante, a música *Danúbio Azul*, que tocava no seu rádio, começa a ser substituída por uma trilha sonora que remete a um clima de suspense. Macabéa, olhando-se no espelho, define-se: “sou datilógrafa, virgem e gosto de Coca-Cola.” A música *Danúbio Azul* continua tocando em segundo plano, sobrepondo-se à música de suspense, porém agora com a melodia de uma caixinha de música sendo aberta. A referência é à última descrição que o narrador faz de Macabéa, ao final do romance: “No fundo, ela não passara de uma caixinha de música meio desafinada” (Lispector 110). A cena parece ser o prelúdio do desfecho trágico de Macabéa, como o “‘gran finale’ seguido de silêncio” (Stam, *A*

literatura através do cinema 48) anunciado pelo narrador no início do romance. Em seguida, Macabéa passa por uma vitrine e avista um vestido de noiva. Ao tentar imitar uma noiva, ela se posiciona em frente ao vestido. Mais tarde, enquanto passeia pelo parque, ela se senta em um banco, segurando uma flor vermelha no colo, como se fosse um buquê. É nesse momento que ela conhece Olímpico.

Amaral usa vários recursos, como o mencionado anteriormente, para construir sua narrativa mantendo a “voz” do narrador. Observamos que ela escolhe entender o que se esconde atrás das palavras de Lispector. Entretanto, Stam apresenta um ponto de vista segundo o qual a narrativa do filme, de fato, perde a perspectiva de classe sem a presença do narrador. Ficamos mais focados na história da mulher trabalhadora do que na perspectiva burguesa do narrador. Essa abordagem pode ser vista como menos elitista, pois promove a identificação com a personagem de classe inferior. Entretanto, isso minimiza as diferenças sociais entre o narrador e a personagem (Stam, *A literatura através do cinema* 326). Segundo o autor:

A narração ‘impessoal’ do filme exhibe a diferença social de Macabéa ao revelar que ela não consegue atender às normas burguesas de comportamento socialmente correto, normas que não precisam ser formuladas porque elas foram internalizadas pelo público de classe média que julga os personagens de acordo com elas. (326)

Uma das modificações realizadas por Amaral se refere ao desfecho envolvendo Glória e Olímpico. No romance, Glória é assertiva ao afirmar que a cartomante previu que Olímpico seria dela (Lispector 96). No longa-metragem, a cartomante prediz que, como penitência pelos seus abortos, Glória deveria seduzir o namorado de uma colega, garantindo que este homem seria seu para sempre se tivesse sucesso. Ela então conquista o namorado de Macabéa, mas, após conhecer um amigo de seu pai durante um almoço em sua casa — onde Macabéa também estava presente — ela desiste de Olímpico. Os

momentos finais do filme mostram Olímpico rejeitado por Glória e em busca de Macabéa. Essa era uma das projeções de Madame Carlota que, embora não se concretize na novela, se materializa no filme.

Durante a entrevista concedida ao programa *Vox Populi* em 1986, a cineasta foi questionada sobre o desfecho do filme. O jornalista, de maneira provocadora, afirmou que o final se assemelhava a um clichê comum em filmes românticos, no qual a “mocinha” caminha em direção ao “príncipe encantado” (Kâmera Livre, “Suzana Amaral”). Ela respondeu que “queria transmitir uma coisa e outra” (Kâmera Livre, “Suzana Amaral”). Ou seja, a previsão da cartomante e o final da novela de Lispector. Então, optou pela cena de Macabéa atropelada sozinha no chão e o final em direção ao “príncipe” em câmera lenta, como uma estrela de cinema (Kâmera Livre, “Suzana Amaral”). Já em 2012, em uma outra entrevista, ela admitiu que era budista e acreditava que a morte não é o fim. Então, Macabéa correndo em direção ao “príncipe” foi uma continuação, ela quis dar uma continuidade usando o que a cartomante tinha dito a ela. Ela morre, mas realiza o encontro impossível (Heco). Segundo a Amaral, “foi pra outra vida!” (Heco). Nesta vida alternativa, ela não desejaria mais o Olímpico e correria para os braços de seu belo e próspero amor estrangeiro. O conceito da cineasta engajar-se na ludicidade proposta pela escritora é intrigante. Clarice Lispector compartilhou a experiência de uma consulta a uma cartomante que fez previsões otimistas para seu futuro. No entanto, enquanto retornava para casa de táxi, ela se viu mentalmente sendo atropelada por um táxi, refletindo sobre a possibilidade de que nada daquelas boas notícias se concretizasse e que, de repente, sua vida chegasse ao fim (TV Cultura, “Panorama”). Este foi um dos motes para *A hora da estrela*. Amaral então devolve a brincadeira para Lispector, como se questionasse: e se Macabéa não fosse atropelada?

A versão cinematográfica de *A hora da estrela* não se passa no Rio de Janeiro, mas em São Paulo. A diretora confirmou que a escolha se deu por questões financeiras. A ideia original era filmar na capital fluminense, mas não se tornou

viável. Havia também uma tentativa de gravar a cena do zoológico no Rio, porém, devido ao orçamento limitado do filme, todas as cenas foram filmadas na capital paulista. Para resolver essa questão, Suzana Amaral afirmou que optou por planos mais fechados que não pudessem identificar tão claramente que era São Paulo, mas que ficasse evidente para o público que era uma cidade grande (Amaral, “A hora da estrela” 28). Segundo ela, a inspiração sobre as locações externas veio dois meses antes das gravações do filme, quando fez um documentário para a TV Cultura sobre o bairro do Brás chamado *Próxima parada: estação metrô*. A arquitetura do local era favorável, e as pessoas que lá transitavam e residiam contribuíam ainda mais para essa atmosfera, já que o bairro era um importante reduto nordestino naquela época. Para a diretora, o nordeste estava lá (Kâmera Libre, “Suzana Amaral”).

Conforme observamos, a adaptação realizada por Suzana Amaral promoveu alterações significativas que eliminaram o narrador e descartaram a metaficção da obra de Clarice. Além disso, ocorreram modificações no enredo dos personagens, houve uma mudança de cenário sem a respectiva referência, e ela ainda se empenhou em manter as referências do narrador em seu enredo. Mesmo aclamado e premiado, o longa-metragem não escapou de críticas sobre a adaptação. Luiza Lobo, em seu texto sobre o filme e a novela, escreveu que “ao ser retratado na tela, este enredo [do livro] (grifo do autor) ignora a riqueza da narração, de certos diálogos e os meios-tons da descrição, no sutil universo de significações constantes do texto de Clarice, que não podem ser transmitidos pela câmera” (citado em in Randal 40–41). Já Geraldo Carneiro opinou:

Para evitar mal-entendidos, esclareço que *A hora da estrela* (grifo do autor) é um belo filme, uma das estrelas da cinematografia brasileira dos anos 80. Ainda assim, no confronto com o livro homônimo de Clarice Lispector [...] arriscaria afirmar que o filme é extraordinariamente insatisfatório. (citado em in Randal 40)

As avaliações são evidentemente baseadas na concepção de que a adaptação cinematográfica deve ser fiel à obra original, ignorando que uma nova criação surgiu a partir da história de Macabéa, concebida por Lispector. O especialista em adaptação, Randal Johnson, argumenta que a diferença entre romance e filme não se resume à linguagem escrita versus imagem visual, pois isso seria uma simplificação. Um autor utiliza a linguagem verbal rica em metáforas, enquanto um cineasta possui cinco meios de expressão: imagens, linguagem verbal, sons não verbais, música e escrita. Esses elementos são manipulados conforme a intenção do diretor, tornando a diferença mais complexa que a distinção entre linguagem escrita e visual (Johnson 246–47). Segundo ele:

O filme *A hora da estrela* (1985) é uma obra de Suzana Amaral e, não, de Clarice Lispector [...]. É claro que pode ser interessante discutir as estratégias de adaptação, mas criticar um filme porque não é igual à obra na qual se baseia não faz muito sentido. Esse tipo de exigência tende a ignorar as diferenças entre os dois meios de expressão artística. [...] Além do mais, a exigência de fidelidade tiraria a liberdade criativa do cineasta; impediria, por exemplo, que Suzana Amaral focalizasse a história dramática de Macabéa ao eliminar a voz do narrador masculino do romance da Clarice [...] (246).

A Macabéa de Suzana Amaral foi ao cinema interpretada pela atriz paraibana Marcélia Cartaxo. A cineasta estava em busca de uma atriz nordestina que pudesse dar vida à protagonista na tela grande. Assistindo a uma peça de teatro em São Paulo, encenada por Marcélia, a diretora encontrou o que procurava e convidou a atriz para o papel. Ela aceitou o convite e passou a ser dirigida à distância; atriz e cineasta se comunicavam por cartas. Marcélia morava no interior da Paraíba e Suzana em São Paulo. Como vimos, uma das técnicas de direção de Suzana é a dos atores lerem a obra original. Marcélia então leu o texto, observou as “Macabéas” de sua cidade pequena como lhe

instruiu a diretora e, depois de oito meses, as duas se reencontraram em São Paulo para as filmagens (TV Sesc). Jovem, magra e nordestina como a personagem principal, Marcélia surgiu pela primeira vez no cinema. Sua interpretação pegou a essência da Macabéa do romance, observada no olhar e no silêncio interpretados pela atriz. Amaral então teceu a Macabéa “metáfora do Brasil”. Ela e Marcélia deram rosto e corpo à moça nordestina “de uma inocência pisada, de uma miséria anônima” (TV Cultura, “Panorama”) de Clarice Lispector.

Conclusão

A adaptação fílmica de romances é um processo complexo que envolve a interpretação e recriação do texto original pelo cineasta. Nesse sentido, é importante ressaltar que o filme não precisa seguir à risca cada detalhe do livro, pois são formas de expressão artística distintas. O cineasta tem a liberdade de explorar novas abordagens e interpretações, levando em consideração as particularidades da linguagem cinematográfica. Dessa forma, a adaptação cinematográfica de um romance pode ser vista como uma releitura criativa, que busca capturar a essência da obra original sem se prender à fidelidade estrita ao texto literário. Foi partindo dessa concepção que Suzana Amaral fez sua transmutação e deu vida à Macabéa no cinema.

A hora da estrela traz à tona a história de Macabéa, uma jovem nordestina que representa a inocência pisada e a fragilidade da vida. Suzana Amaral, de forma notável, interpretou que essa inocência e essa fragilidade representavam o povo brasileiro. Um povo familiarizado com a pobreza e a violência. Colonizado, escravizado, reprimido e silenciado por séculos de colonização e décadas de ditaduras. Na época, aspectos ainda pouco elaborados pela nação que acabara de sair de uma longa ditadura militar. A miséria anônima de Macabéa então se junta à de milhões de brasileiros e brasileiras. Não apenas no Brasil, mas também internacionalmente, vimos que muitas mulheres se identificaram com a Macabéa, refletindo assim as consequências de ambientes sociais hostis e cruéis com as mulheres, que as invisibilizam e silenciam.

A obra cinematográfica, ao excluir o narrador-

autor, capturou a essência de Macabéa. A maneira como o filme capta a invisibilidade de Macabéa e retrata a vida simples e triste da protagonista é tocante ao espírito da obra original. A escolha de Suzana Amaral em dar voz a essa personagem é uma afirmação do feminino em um cenário cinematográfico que, historicamente, tem sido dominado por narrativas masculinas. Ela exclui o narrador masculino de Lispector — uma ironia da autora — e coloca Macabéa no centro da narrativa. A direção de Suzana Amaral é fundamental para a construção desse protagonismo feminino. A forma como ela utiliza a câmera para captar a alma da personagem e suas emoções cria uma conexão íntima entre Macabéa e o espectador. Através de planos e ângulos que enfatizam sua solidão e fragilidade, a diretora não apenas narra a história de uma mulher, mas também convoca o público a se sensibilizar com ela.

Assim, tanto a obra de Clarice Lispector quanto o filme de Suzana Amaral deixaram um legado significativo para a cultura brasileira, mostrando que a arte pode ser uma poderosa ferramenta para refletir sobre a condição humana e as injustiças sociais. Macabéa, como metáfora do Brasil, nos convida a refletir sobre as contradições de um país marcado pela marginalização, invisibilidade e silenciamento que, muitas vezes, permanecem à margem da nossa percepção.

Notas

[1] A Lei da Anistia de 1979 é um marco na história política brasileira. Envolvida em controvérsias, esta lei garantiu o perdão aos crimes políticos ocorridos durante o regime militar (1964-1985). Concebida no final da ditadura, permitiu o retorno dos exilados e a retomada das atividades políticas por opositores ao regime. No entanto, é criticada por também anistiar agentes do Estado que cometeram abusos de direitos humanos. Ainda hoje, a discussão persiste sobre a revisão desse aspecto da lei.

Obras citadas

- Amaral, Suzana. “A hora da estrela: do livro ao filme.” *Revista Comunicação e Artes*, jan.-jun. 1991.
- Bazin, André. “Por um cinema impuro: defesa da adaptação.” *O cinema: ensaios*. Brasiliense, 1991.
- Bosi, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. Cultrix, 1994.

- Cixous, Hélène. "Extrema fidelidade." *A hora da estrela: edição com manuscritos e ensaios inéditos*. Rocco, 2017, pp. 131–63.
- Franklin, Laís. "Após restauro, filme 'A Hora da Estrela' retorna aos cinemas." *Revista Bravo!*, 19 mai. 2024. Web. Consultado 9 jul. 2025.
- Fukelman, Clarisse. "Escreve estrelas (ora, direis)." *A hora da estrela: edição com manuscritos e ensaios inéditos*. Rocco, 2017, pp. 195–210.
- Garramuño, Florencia. "Uma leitura histórica de Clarice Lispector." *A hora da estrela: edição com manuscritos e ensaios inéditos*. Rocco, 2017, pp. 171–82.
- Gotlib, Nádia B. "Quando o objeto, cultural, é a mulher." *A hora da estrela: edição com manuscritos e ensaios inéditos*. Rocco, 2017, pp. 183–93.
- Heco Filmes. "Memória do cinema: entrevista com Suzana Amaral." *YouTube*, 16 maio 2019. Web.
- Hutcheon, Linda. *Uma teoria da adaptação*. Traduzido por André Cechinel, Ed. da UFSC, 2013.
- Kâmera Livre. "Vox Populi Suzana Amaral (1986)." *YouTube*, 26 out. 2022. Web.
- Lispector, Clarice. *A hora da estrela: edição com manuscritos e ensaios inéditos*. Rocco, 2017.
- Moisés, Massaud. *História da literatura brasileira, volume III: desvairismo e tendências contemporâneas*. Pensamento Cultrix, 2019.
- Monteiro, Teresa. *À procura da própria coisa: uma biografia de Clarice Lispector*. Rocco, 2021.
- Portella, Eduardo. "O grito pelo silêncio." *A hora da estrela: edição com manuscritos e ensaios inéditos*. Rocco, 2017, pp. 211–14.
- Randal, Johnson. "Entrevista com o Professor Randal Johnson." *Revista Fragmentum*, n. 59, jan.–jul. 2022, pp. 239–64. Web. Consultado 1º mar. 2024.
- . "Literatura e cinema, diálogo e recriação: o caso de *Vidas Secas*." *Literatura, cinema e televisão*. Ed. Senac São Paulo; Instituto Itaú Cultural, 2003.
- Stam, Robert. *A literatura através do cinema: realismo, magia e a arte da adaptação*. Traduzido por Marie-Anne Kremer e Gláucia Renate Gonçalves, Ed. UFMG, 2008.
- . "Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade." *Revista Ilha do Desterro*, n. 51, jul.–dez. 2006, pp. 19–53. Web. Consultado 23 fev. 2024.
- Toibín, Colm. "Uma paixão pelo vazio." *A hora da estrela: edição com manuscritos e ensaios inéditos*. Rocco, 2017, pp. 165–70.
- TV Brasil. "Atrás do pensamento de Clarice." *YouTube*, 21 dez. 2020. Web.
- TV Cultura. "Clarice 100 anos." *YouTube*, 11 dez. 2020. Web.
- . "Panorama com Clarice Lispector." *YouTube*, 7 dez. 2012. Web.
- TV Sesc. *Sala de cinema: Suzana Amaral*. *YouTube*, 1º set. 2013. Web.
- Xavier, Ismail. "Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema." *Literatura, cinema e televisão*. Ed. Senac São Paulo; Instituto Itaú Cultural, 2003.

Biografia

Fabíola Iszlaji de Albuquerque é doutoranda no programa de Literaturas Hispânicas e Lusófonas da Universidade Eötvös Loránd, em Budapeste, e é mestre em Língua, Literatura e Cultura Portuguesa pela mesma instituição. Formou-se em História pela USP e em Pedagogia pela UNESP. Atuou na educação básica brasileira por vinte anos e hoje é psicanalista, em constante formação pelos Fóruns do Campo Lacaniano.