

**ENTRE CINE Y LITERATURA:
SANTA MARÍA DEL CIRCO DE DAVID TOSCANA Y
SAWDAUST AND TINSEL DE INGMAR BERGMAN**

KARLA AVILÉS GUTIÉRREZ¹

BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA

El cine y la literatura son dos lenguajes cuyas aristas encuentran algunos puntos de convergencia y no pocos de distinción. Coinciden en el hecho de ser relatos, si entendemos éstos como la sucesión de eventos narrados. Ambas manifestaciones poseen personajes, atmósfera, ambiente, tiempo, espacio y texto, es decir, los mueve un afán de narratividad. Resulta válido sostener que el estudio de lo literario y de lo fílmico es posible a partir de la relación intertextual² que entablan en tanto narraciones de even-

1 Graduada en la Maestría en Literatura Mexicana de la BUAP, 2009.

2 Al contacto y relación de un texto con otros se conoce como “intertextualidad”. Este término fue acuñado por Julia Kristeva en 1967 y se refiere a que “todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto” (Kristeva, 1997: 3). El término “intertextualidad” será axial para justificar la relación entre nuestra novela y el film con el que encontramos relación. El término ha sido utilizado por varios teóricos y su enfoque ha pasado desde el estructural hasta el kristeviano, que es puramente descriptiva. Este último da cuenta de un status ontológico en el que todos los textos –sean modernos o no– han dejado de ser sólo textos que presuponen otros textos y se han convertido en los elementos que se identifican y refieren a otro texto, su “pretexto”. Dichos elementos son referencias que el autor utiliza para dar sentido y el lector las advierte al tiempo que las comprende. Lo anterior no supone la pérdida de autoridad del autor sobre el texto. El término evolucionó y alcanzó una noción de globalidad que constituye la base de la definición

tos y fenómenos reformuladores de una determinada realidad. Incluso, en algunos casos, grandes novelas han sido llevadas a la pantalla grande como adaptaciones que, si bien no son una reproducción fiel del libro, están en gran parte basadas en él. Escritor y cineasta, como autores modelo, adaptan elementos que consideran pertinentes para describir una acción, recrear una atmósfera, plantear una temática y un tiempo de desarrollo con sus debidos saltos temporales: analepsis y prolepsis –recurso imposible en otras manifestaciones con intencionalidad artística como el teatro, la pintura, la arquitectura, por mencionar algunas–. En este sentido el cine “siendo un arte de síntesis, comprende elementos de la literatura, del teatro, de la pintura, de la música, etc.” (Baldelli, 1964: 348).

El puente entre el cine y la literatura es el guión. El guión es al film lo que el texto literario al espectáculo teatral. Todo film necesita un guión –éste ha surgido como un género literario con valor independiente de su puesta en escena– pues todo hecho narrativo se fundamenta en la palabra. Por tanto, pueden ser estudiados

inicial de Kristeva. Entendemos, entonces, la intertextualidad en el nivel de la construcción del texto, pues representa “el conjunto de las unidades en que se manifiesta la relación entre el texto analizado y los otros textos leídos y escuchados” (Benítez, 1998: 38). Encontramos la noción de intertextualidad entre la novela de Toscana Santa María del circo y el film de Bergman *Sawdaust and Tinsel*. Ambas obras proponen una reescritura sobre el mundo y su representación, una remodelación de lo ya expresado, el mundo y su “realidad”. Por otro lado, Lotman propone el término *semiosfera* para definir el fenómeno de intertextualidad. Parte de una concepción básica: “el texto” que representa una construcción cuya base establece una interacción con otros sistemas poseedores de significado, es decir, “con otros textos, con otros códigos, con otras normas presentes en otra –o misma– cultura, en toda sociedad” (Lotman, 1996: 258). Por lo tanto, para comprender un texto no basta con asimilar las leyes internas que lo rigen, sino también su relación con otros sistemas fuera de él. Al respecto, Prada Oropeza argumenta que: “Un discurso no sólo establece significaciones sino que circula en un medio social dado, según convenciones sociales establecidas y marcos más o menos precisos, y está también en relación con otros discursos (de otros tipos o del mismo) que es preciso tener en cuenta para comprender e interpretar concretamente lo que el discurso nos está estableciendo como su valor propio” (Prada, 2001: 123).

como discursos paralelos. En ocasiones el cine puede parecer la repetición de narraciones que hemos experimentado gracias a la literatura; sin embargo, al ser puesto en escena, automáticamente la historia se somete a una reformulación: los personajes adquieren un rostro; una actitud y una configuración; el espacio una iluminación, un tiempo y un ambiente diferente a la recreación mental que cada lector imagina frente al libro. En el cine de autor no existe este relato previo, me refiero a la novela, más bien, resulta ser una visión personal, una propuesta imaginativa del autor modelo que instauro un nuevo símbolo estético, existente primero en el guión y posteriormente en el film, con rasgos estilísticos propios “que permiten la reconocibilidad de los objetos reproducidos con los que revelan la personalidad y la idiosincrasia de quien ha operado la reproducción” (: 75). Es el caso de Ingmar Bergman.

Para continuar con el paralelismo entre ambas disciplinas, sólo por ser más específicos, encontramos que la literatura es exclusivamente palabra (articulada en discurso), mientras el cine está sustentado principalmente en la imagen. Veamos el siguiente cuadro, que tiene como fin mostrar las partes que integran, por una, lado la literariedad y por otro, la iconicidad.

LITERATURA

CINEMATOGRAFÍA

PALABRA

Imagen
Movimiento
Encuadre
Focalización icónica
Representación espacial
Representación temporal
PALABRA
Actuación de actores
Iluminación
Música
Vestuari
Decorados
Ruidos
Elementos gráficos

Teniendo en cuenta que los discursos artísticos reformulan los códigos y subcódigos de una cultura, advertimos que las diferentes manifestaciones con intencionalidad estética, como el cine y la literatura, toman como forma del contenido situaciones de ciertos contextos sociales, vistos desde varias perspectivas, con intención crítica favorable o perjudicial.

Caso curioso es la relación intertextual que entabla *Santa María del Circo* de David Toscana y el film *Sawdust and Tinsel* del afamado director sueco Ingmar Bergman. Si atendemos a los aspectos sociológicos del film, visto desde la comprensión gráfica de la estructura del montaje, la personificación de los personajes y demás elementos estilísticos, la idea de que el cine y la novela entablan, en efecto y quizá no de modo azaroso, una relación intertextual, se sustenta por sí sola. Lo anterior será posible a partir del análisis de lo que, en términos cinematográficos, se denomina *découpage*, o “descripción del universo verosímil completamente funcional con respecto a la ficción, en el que la fluidez de las secuencias constituye un espacio y un tiempo aparentemente continuos” (Casetti, 2007: 150). Es del interés de este ensayo describir, a partir de la reconstrucción de la diégesis, algunos elementos interesantes para dar cuenta de la relación intertextual, que proponemos. Más allá de las herramientas con las que cada discurso cuenta, las referencias intertextuales las encontraremos en esencia en el marco genérico, es decir, en las convenciones narrativas que desarrollan las expectativas del receptor.

Cabe destacar que la novela de Toscana, *Santa María del Circo* instaaura una figura simbólica que condensa, de forma alegórica, la situación de una sociedad que comienza a establecerse como tal y que apenas logra reconocerse a sí misma. Dicha sociedad está constituida por seres marginales. El impacto psicológico que representa para los personajes el nuevo *modus vivendi versus* la vida de la ciudad, mediante el elemento metafórico circo/sociedad, circo/estatus, soledad/desierto, etc., son señalados a lo largo de la

novela con un fin predefinido. Sin embargo, a pesar de los elementos alegóricos que cualquier lector pueda reconocer en *Santa María del Circo*, hay un discurso paralelo en la novela que se relaciona con el film de Bergman: el circo como símbolo de marginación social. Bergman incluye, para reforzar esta idea, el contraste con el teatro, considerado más prestigioso.

La novelística de Toscana se caracteriza por una tematización de lo social bajo el esquema de lo ridículo que, de cierto modo, se alimenta de lo absurdo. La crítica hacia conflictos religiosos, políticos, sociales y económicos, (introducidas a través de la alegoría³) el manejo del ridículo, del discurso humorístico, de la estética de lo obscuro, de la ridiculización de lo banal y lo cotidiano, son instrumentos o artificios literarios que permiten, de algún modo, forjar, a través de la conformación del símbolo estético o reformulación de la realidad, una apreciación de lo que pasa en nuestro país. Bajo esta perspectiva, el circo en *Santa María...* es una refracción del México "moderno". La implementación de esta alegoría está velada por el "mundo propio" que la novela propone. Lo alegórico se presenta como un cambio de significación que subyace y que impacta directo a la mente del lector. La alegoría es, entonces, una cadena de significados con doble cara. Por un lado está la historia de los cirqueros que se establecen en un sitio abandonado y por el otro la metáfora extensa de la vida en el México "moderno" y su consecución.

La compañía de los hermanos Mantecón habita en el desierto, en el mundo de la desolación, del vacío; hay una manifiesta ruptura de la unidad: el circo, en el que tanto animales como personas conformaban un grupo, se fractura por la disputa entre don Alejo y don Ernesto (hermanos y propietarios), quienes deciden repartirse a animales y actores como si fueran objetos. Esta ruptura modifica el autoconcepto del grupo de don Alejo que se reconocía a sí mismo dentro del espacio de la risa, de la exhibición, de la libertad

3 Más adelante hablaremos de explicar este concepto.

transgresora, y comienzan a percibir un horizonte incierto, trágico. Para don Alejo “más que cirqueros a punto de iniciar el convite, le parecieron los dolientes de un entierro” (Toscana, 2004: 34). Barbarela manifiesta su preocupación porque son “muy pocos” (: 36). Natanael está convencido de que “es obvio que no vamos a ningún lado” (: 37). Narcisa se pregunta si, de regresar, alcanzaría a don Ernesto (: 40).

El circo de la novela de Toscana cumple, pues, esta doble función: simbólica y sociocultural. Se trata de una cultura delimitada por un espacio utópico, que de algún modo refracta la mentalidad mexicana. El espacio vacío, desértico, funge como un universo de lo que significa el proyecto fracasado de la modernidad mexicana. Modernidad entendida como “progreso”, el hombre como centro del mundo y la implementación de la técnica y la ciencia; pero también como espacio alentador de diferencias y marginación de ciertos grupos sociales, culturales, económicos, políticos, al interior de un mismo horizonte geográfico.

Por su parte, la primera parte del film, como es de pensarse, tiene como finalidad la caracterización de los personajes principales. El perfil intelectual, emotivo, actitudinal, sus deseos, la exposición de sus carencias y el modo de enfrentar las circunstancias, configuran el personaje en cuanto persona. Estos elementos son proyectados, de manera simbólica, mediante la vestimenta, los animales que los rodean, el ambiente en el que están inmersos, los rictus, la iluminación, etc.: Albert, el dueño del circo, es un hombre gordo de unos cincuenta años que mantiene un romance con una joven del circo llamada Anne. Albert es un hombre cuyo intelecto es limitado, guiado por el impulso. Es un tipo ordinario configurado como el personaje activo que opera por iniciativa propia. Es *influenciador*⁴ en el sentido de “hacer hacer” a los demás. Es el personaje que sostiene la orientación del relato: a su vez, modificador pues tiene la capacidad de ordenar las situaciones de manera positiva o negativa.

4 Término utilizado en el lenguaje cinematográfico.

En *Santa María del Circo* el personaje colectivo sostiene la relación del “hacer hacer”; no hay un personaje particular que motive al resto del grupo a cambiar de condición, todos son protagonistas autónomos, activos y modificadores de las circunstancias.

Anne, de apariencia dulce pero posesiva y celosa, posee un gato, símbolo de sensualidad. Ella es un personaje pasivo, por ser objeto de la iniciativa de Albert, es más terminal que fuente de la acción. Un dato interesante que podemos consignar es la semejanza de estos personajes con Don Alejo y Narcisa, configurados de una manera muy similar. Don Alejo sostiene una relación con la mujer bella del circo, mucho más joven que él y por la que se pelea con su hermano, Don Ernesto. Anne será también la causante de que Albert rete a duelo a otro personaje del film.

Frost el payaso, hombre joven que pasa la mayor parte de su tiempo ebrio, está casado con Alma, una mujer que se deja llevar por sus instintos. Ella cuida con especial cuidado al oso del circo, símbolo de violencia y sensualidad. La pareja sostiene una relación complicada desde que él la descubrió desnudándose frente a un ejército. El circo de también lo conforma un enano, otros payasos, domadores, un caballo, un oso, un gato entre otros animales que resultan secundarios pero no menos simbólicos como los perros.

En la película de Bergman, el antagonista es Fans, actor de teatro configurado como personaje activo, autónomo, modificador y antagonista. Personaje del “hacer” según la lógica contrapuesta e incompatible con la intención de Anne y Albert. Funcionará como *frustrador*. En el caso de *Santa María del Circo*, Don Alejo se presenta como el antagonista, el que desea orientar las cosas exactamente a la inversa, es un personaje autónomo del «hacer», proponiéndose como causa y razón de sus circunstancias.

La diégesis de *Sawdaust and Tinsel* es la siguiente: El film comienza con la llegada del circo Alberti a un pueblo lejano, lo sabemos porque llevan varias horas andando. Recordemos que los persona-

jes de *Santa María...* también buscan un lugar donde dar funciones; avanzan un largo trecho hasta encontrar el pueblo abandonado.

La caravana de carretas avanza en fila y la escena es similar a la danza de la muerte del film *El séptimo sello* del mismo autor. Un reloj marca la hora, éste, contrario al de Santa María del Circo, sí indica el transcurrir del tiempo. Alberti se percata de la hora y sale de la carroza que continúa su camino, para acompañar al que la conduce. El conductor le cuenta la historia de Frost el payaso y de Alma su esposa: Un día, Alma, vestida de gala con canasta en mano, camina por la orilla del mar y se encuentra a un ejército. En un acto de desvarío mental Alma comienza a desnudarse frente a la tropa que la observa divertida. El capitán envía a un joven a avisarle a Frost que vaya por su esposa. Mientras tanto ella se mete al mar semidesnuda y Frost corre tras ella. Todos se ríen del payaso. El lanza alaridos imperceptibles, se despoja de su ropa y todos callan. Silencio sepulcral. Frost saca cargando a la mujer, avanza descalzo entre las rocas como símbolo de la complicación, de problemas. Sube una colina con ella a cuestas pero se cae tres veces, ella es su cruz, en un sentido secundario su caída moral; se rinde, quizá se desquicia y lo conducen, casi inconsciente, al interior de la carpa.

Termina la analepsis. Se regresa al tiempo cero en el que Albert y el conductor charlan; canta el gallo como símbolo del despertar o del inicio de la historia que está por desarrollarse. Ladran los perros y comienza a llover, la caravana avanza entre las piedras y el fango, elementos por demás metafóricos de la complicación. Deciden instalarse, armar la carpa, pero se dan cuenta de que no tienen comida –como en *Santa María...*– y necesitan idear un plan para sostenerse. Tampoco tienen ropa apropiada para dar una función de gala. Albert decide ir con Anne al teatro a pedir el vestuario, le dice a la joven que se arregle. La vestimenta de ambos es hiperbólica, al grado de la ridiculez, del mal gusto, de la vulgaridad. Su comportamiento también lo es, exageradamente cortés y

la configuración sonora se encarga de reforzar la farsa, el mal gusto propio de las clases bajas. Al llegar al teatro, el director los recibe de mala cara, les dice que les prestará la ropa no sin el temor a que la infecten, lo que marca una diferencia de estatus entre el circo y el teatro. El director, un hombre soberbio, reconoce que los actores de teatro y circo son la misma gentuza, sin embargo asegura que el más bajo actor de teatro podría escupir en el más alto actor de circo. Lo anterior remarca la diferencia entre una manifestación y otra: los cirqueros se hospedan en caravanas, hacen arteificio, arriesgan sus vidas; mientras que los actores de teatro se hospedan en hoteles, aunque estén asquerosos, pero hacen arte y ponen en peligro su orgullo. Como en *Santa María...* los cirqueros son personas de baja condición social, visten atuendos por demás grotescos, incluso el cerdo de *Santa María...* porta un vellorín que Don Alejo hace vestir al enano, marrano y hombre son seres equiparables; bestias. El circo es un grupo nómada, fuera del marco del prestigio, marginado incluso por los marginales, en busca de reconocimiento social. Al igual que en la novela de Toscana, se presenta la dicotomía circo/sociedad como metáfora de quietud/movilidad, que a su vez remarcan la distinción entre *el súper yo/el ello*. La pareja sale del teatro con la ornamenta necesaria para la función de esa noche.

Una carreta y un grupo de cirqueros escandalizan el pueblo anunciado la función de gala. La policía los detiene, los enfrenta, el enano los reta pero terminan por quitarles los caballos. Se entabla una alegoría de la lucha entre la autoridad que representa, en términos de Freud, el *súper yo*, la cultura, lo establecido, y el circo que connota lo instintivo, lo primario, el *ello*. El enano, que como en *Santa María...* representa el *ello*, lo más bajo, se burla de la autoridad. Humillados, sirven de yunta para jalar la carreta. Tal como sucede a los cirqueros de Don Alejo que se van despojados de la carpa, humillados por el "patrón". En ambos casos parece que las

situaciones se conjugan para acabar con los instintos, lo mismo sucede con el teatro que representa lo establecido.

Albert sabía que ése era el lugar donde abandonó a Agda, su esposa y a sus hijos hacía nueve años. Decide ir a buscarlos y ella le dice que está feliz lejos de la vida miserable del circo. Él le pide que lo deje quedarse y reiniciar una vida con ellos, pero Agda se niega. Mientras tanto, Anne, la novia de Albert, celosa porque sabe que éste se reencuentra con su ex mujer, va al teatro, que representa un peldaño arriba en la escala social, en busca de Fans, el actor principal, un hombre con quien había tenido una relación en el pasado. Ella le dice que quiere dejar el circo y él le ofrece un collar de perlas a cambio de sexo; como en la novela, la relación sexual resulta agresiva, infecunda, forzada. El collar lo podrá empeñar y con eso vivir lejos de la carpa. A la salida, Albert ve a Anne que abandona el teatro con dirección a la casa de empeño; cuando llega al circo, la joven le confiesa que estuvo con Fans. Ambos están hartos del otro y de la soledad, de la vida miserable e inestable del circo. Entra a escena Frost el payaso y Albert le confiesa que quiere ser un ciudadano establecido, respetable, con una esposa también digna.

Llegada la hora de la función Fans, el amante de Anne, asiste al espectáculo. Anne sale montando un caballo y Fans grita con mofa que desea que Anne monte con él más tarde. Albert enfurece y lo reta. Fans entra al escenario, un lugar repleto de aserrín. Comienza la pelea, Albert suelta puñetazos al aire, el otro es más joven y ágil. Fans lo golpea, lo sangra, hace que se arrastre, lo humilla al lanzarle tierra en el rostro. Lo derrota físicamente, pero en realidad le da un golpe a su virilidad. Esa noche Albert carga su pistola, va directo a la carpa de los animales y mata al oso, símbolo de la agresión, de la violencia y, de algún modo, de la masculinidad. El oso era el animal preferido de la esposa del payaso, de la prostituta, por tanto, Albert no sólo se deshace de la agresión sino que venga la humillación que la mujer le había hecho pasar a su marido

cuando se desnudó frente al batallón. Albert y el oso representan los instintos, él es el *yo*, y mata al *ello*.

Hacia el final de la película, Albert pronuncia lo siguiente: “*we will go to hell*”, “Iremos al infierno”. Es curioso destacar que *Santa María del Circo* termina con una frase semejante dicha por Natanael: “Anda, putilla –repitió–, vámonos al diablo” (: 2004: 288), frase que a su vez se relaciona, no azarosamente con el último verso de “Muerte sin fin” del poeta José Gorostiza, misma que dice así: “¡Anda, putilla del rubor helado, anda, vámonos al diablo!” (Gorostiza, 2002: 149)

El film de Bergman entreteje una historia cíclica. La última escena es la de la caravana de la muerte, esta vez resemantizada, si se piensa en la intertextualidad con *El séptimo sello*: vivir es estar condenado. Las parejas protagónicas, Alma-Frost, Albert-Anne, se mantienen unidas; las mujeres, una dentro de la carreta, símbolo femenino, y la otra de la mano del hombre, parecen ser metáfora de la casa, la protección.

Las luces y el sonido como parte de la narración, se encargan de objetivar elementos subjetivos como el estado de ánimo, las intenciones, los pensamientos, en ocasiones, de puesta en abismo, de advertencia de transformaciones físicas –como en los films computarizados: *Spiderman*, *Hulk*, etc.– o para dar cualquier otro efecto. La iluminación

[...] neutra hace reconocible los objetos encuadrados, está dirigida a obtener resultados realistas. Una iluminación subrayada puede llegar a alterar los contornos de los objetos encuadrados, dando como resultado algo antinaturalista. Puede también tender a efecto de simple difuminado o de claroscuro, o de contraste violento. Ciertos tipos de efectos parecen nacer, de cierta forma icónica, de alguna modalidad de la iluminación: la angustia, la ternura, o la dureza de las imágenes, etc. (Casetti, 2007: 80)

Albert en un momento de angustia y enojo se presenta ensombrecido, con la mitad del rostro iluminado y la otra sombría en señal de molestia, de ocultar el lado oscuro. El film, en blanco y negro, no obstaculiza los efectos de la iluminación.

Los colores que posee un film son los colores del mundo. Activan códigos cromáticos: la gama de las reacciones perceptivas de las tonalidades, las referencias ideológicas y así sucesivamente. Hay casos en los que los colores son funcionales con respecto al relato, ofreciendo códigos suplementarios a los códigos de la narratividad: cada color se asocia entonces con un personaje o con un estado emotivo, proponiéndose como signo de reconocimiento de los distintos elementos de la historia (: 81).

Dichos elementos pueden ser un sueño o un recuerdo, pero como hemos dicho, el hecho del blanco y negro no significa una desventaja: sabemos cuándo es analepsis o prolepsis, sueño o "realidad" gracias a otros elementos; verbales, temporales y tonalidades de brillo y sombras.

Los sonidos, por su parte, refuerzan la emotividad e incluso funcionan como puesta en abismo, anticipan eventos peligrosos o dan visos de la intensidad de los sentimientos. En un momento de ira la melodía puede incrementarse conforme el enojo del personaje. En un momento tétrico o de suspenso la espera se hace más angustiada gracias al sonido. *Sawdaust and Tinsel* contiene estos códigos genéricos cuya función no se limita a construir al "film como objeto del lenguaje, sino también para definir su forma y sus efectos" (: 80).

En general, el símbolo estético del film se construye gracias a la dupla circo/teatro. A partir de esto fue posible establecer la relación intertextual de la película con la novela, ya que ambos proponen relaciones dicotómicas para representar: en primera instancia, en el caso de la novela, la contraposición de los cons-

tructos circo/sociedad en paralelismo con Circo Mantecón/*Santa María del Circo*. En el caso del film, por medio del binomio circo/teatro como metáfora de lo nómada/establecido. Sin embargo encontramos en el film de Bergman una segunda intención. El teatro representa lo culto, lo que brinda estatus, mientras que el circo, carencia, alienación y desprecio.

En *Santa María...* asistimos a un relato que evidencia el fracaso tanto económico como político, no sólo de México sino de América Latina, signado en la búsqueda de ideales, del pretender ser y de la frustración, que se acentúan por la marcada modernidad europea.

El hombre desolado, marginado y solo se encuentra en permanente estado de búsqueda. ¿Qué busca? No lo sabe. La vida, el circo, el desierto son metáforas de nosotros mismos, de nuestro interior. Casi por ley de isomorfía, el exterior, el espacio físico se corresponde con el estado anímico imperante.

Referencias

Bajtín, Mijaíl M.

1991 *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus.

Baldelli, Pío

1964 *El cine y la obra literaria*. Italia: Galerna.

Bergman, Ingmar

2007 *Sawdaust and Tinsel*. USA: The Criterion Collection.

Carmona, Ramón

1991 *Cómo se comenta un texto fílmico*. España: Cátedra.

Casetti, Francesco y Di Chio, Federico

2007 *Cómo analizar un film*. España: Paidós.

Casetti, Francesco

1996 *El film y su espectador*. España: Cátedra.

Gorostiza, José

2002 *Muerte sin fin*. México: Seix Barral.

Toscana, David

2003 *Santa María del Circo*. México: De bolsillo.

