



Nietzsche y el cine latinoamericano: un estudio de tres obras

Mary Elizabeth Barnard

University of North Texas
mebu817@gmail.com

En su primera obra publicada, *El nacimiento de la tragedia*, Friedrich Nietzsche analiza la dicotomía que existía en el mundo de la tragedia griega. Esta dicotomía consistía de dos polaridades representadas por dos de los dioses principales de su mitología: Apolo y Dionisio. Apolo, en la obra de Nietzsche, representa la lógica, el individualismo y la subjetividad. Dionisio, en cambio, representa los sentidos, la unión y la sabiduría. Nietzsche argumenta que estas fuerzas siempre se oponen y que Dionisio es la inspiración verdadera de las artes. Sin embargo, se argumentaría que el cine en sí mismo se compone de una cooperación de estas fuerzas supuestamente diametrales con el fin de producir una experiencia tan sensorial como lógica; tan subjetiva como universal. En tres obras del cine latinoamericano, *Yo, la peor de todas*, *Pedro Páramo* y en *Eréndira*, se presencia esta síntesis al estilo nietzscheano por excelencia en las adaptaciones de sus fuentes literarias.

Al examinar la época clásica, la época en la cual basa su argumento, veremos que esta dicotomía entre Dionisio y Apolo que construye Nietzsche tiene sus principios en la filosofía de Platón. Platón era el primer filósofo en exponer esta discusión del dualismo entre la idea y el original en su libro *Simposio*. La idea según Platón siempre es abstracta y perfecta, pero al tratar de realizar esta idea en forma física siempre resulta ser imperfecta. Nunca hay copias perfectas, según Platón, que capten la esencia original de la idea.

De esta teórica platónica surgió el pensamiento schopenhaueriano. Realmente, la crítica expuesta por Nietzsche en *El nacimiento de la tragedia* tiene sus orígenes en la filosofía de Schopenhauer, específicamente en su libro *The World as Will and Representation*. Según Schopenhauer, en el mundo no hay nada más de una voluntad y que esta voluntad es “present, whole, and undivided in nature” (Schopenhauer I 129). Discute que hay un velo metafórico creado por el acto de individuación que nos engaña, que nos provoca creer que somos separados de todos los demás seres en el mundo.

En la filosofía de Schopenhauer, este concepto de la voluntad tiene dos facetas. Argumenta que la “voluntad universal” o puede representar el todo metafísico abstracto o puede manifestarse como la voluntad individual. Considera que esta voluntad individual sea una modificación o una copia de la voluntad universal. A diferencia de Platón, para Schopenhauer, el original y la copia de esta voluntad universal por esencia son iguales salvo unas diferencias menores. Propone que esta división entre la idea y la copia no sea tan rígida como argumenta Platón sino que puede constituirse en un dualismo sincrético (129).

Nietzsche, en conclusión, re-interpreta esta dicotomía o dualismo entre la idea y la copia y asigna un personaje del panteón griego a cada lado que incorpora en su personaje la esencia de su lado particular: Dionisio representa la idea universal mientras Apolo representa la copia individual. En las palabras de Nietzsche, en el sentido filosófico más profundo, “the Dionysian element, as against the Apollonian, proves itself to be the eternal and original power of art, since it calls into being the entire world of phenomena” (145). Su propósito en dividir varios rasgos estéticos y agruparlos de esta manera es para mostrarnos como la tragedia griega surgió de la música. Opina que la música representa una voluntad universal abstracta y que la poesía, el precursor de la tragedia, es un intento apolíneo de individualizar la experiencia sensorial que provee la música. Mejor dicho, según Staten en su ensayo, *The Birth of Tragedy Reconstructed*:

“The poet, inspired by music, attempts to express in words the impressions evoked by the music. In these words music ‘appears as will’; that is, the poet linguistically represents the ‘agitations of passion’, creating a verbal equivalent (inadequate as it necessarily is) of the appearance of music. Once again it is a question of the example or similitude that symbolizes a universality” (26).

Nietzsche nos presenta un árbol genealógico de la tragedia griega de sus principios en la música y en los mitos en su obra para señalarnos las raíces dionisiacas de la tragedia con el fin de abogar por un regreso a lo dionisiaco en las artes y, específicamente, en la cultura alemana del siglo XIX. Pone el grito en el cielo para un renacimiento del valor de los mitos en la cultura alemana y en la cultura universal debido a que los mitos son una representación de la “sabiduría dionisiaca” que une todos los seres. Nos explica que, durante la época del apogeo de la cultura griega, la mayoría de las obras teatrales se basaban en cuentos de las hazañas de los dioses de su panteón o en relatos de los esfuerzos de los seres humanos para transgredir la ley o las limitaciones que les separaban de los dioses (64). Al tratarse del mundo divino, estas obras teatrales poseían elementos fantásticos que no cabían lógicamente en nuestra realidad terrenal, sino que respaldaban su estatus como mitos colectivos culturales.

Con mucha frecuencia estos mitos culturales no son escritos sino contados oralmente de generación en generación hasta que un día una persona se empeña en realizarlos en forma escrita. Además, muchas veces estos mitos son meros productos de la imaginación o la subconciencia que claman por ser escritos y que, después de su realización escrita y su circulación entre la población, van haciéndose mitos culturales en un proceso llamativo al fenómeno de *Star Wars*. A pesar del punto y modo de origen de los mitos, al convertirlos en forma escrita, se evolucionan en algo que se distancia de su forma original (Nietzsche 103).

Damos un paso más en la evolución del mito o de la idea al adaptar los cuentos que provenían de estos mitos e ideas abstractas para realizarlos teatralmente. Se introducen más elementos que considerar. La cuestión no sólo se hace una de reducir o aumentar líneas de la forma escrita para transmitir el mismo sentido verbal en el guión sino que se ocupa de convertir el imaginario construido en la mente de los receptores al leer la forma escrita en forma plástica y visual también. En el teatro, se añadieron elementos como el coro, el escenario, el vestuario, accesorios de utilería, música, y en nuestra época moderna, empleamos la luminotécnica y efectos especiales computarizados en nuestras producciones teatrales para manifestar y provocar este imaginario, esta idea universal y etérea. Nietzsche argumenta que al convertir estos mitos de forma escrita en obras trágicas y sensoriales, el espíritu universal de lo dionisiaco renace: “The metaphysical delight in tragedy is a translation of instinctive Dionysiac wisdom into images” (104).

El cine es nuestra versión moderna de la tragedia griega. Las películas se originan de este proceso de convertir los mitos en formas teatrales escritas y ejecutarlos verbal y visualmente. Experimentan también el mismo proceso de cambio que las aparta de sus formas originales (Stam 63). La adaptación de las obras literarias al cine, al aplicar la teoría de Nietzsche, es un intento de liberar la sabiduría dionisiaca de los mitos y la música que fue censurada en un idioma de imágenes lógico y limitado por medio de agregar elementos y maniobras sensoriales y patéticos. Es un proceso de mezclar elementos apolíneos y dionisiacos para intentar mantenerse fiel al sentido del original, pese a que la copia, el producto cinematográfico, sufrirá de la subjetividad individual también. En este sentido, seguiremos la teoría de Schopenhauer como lo hizo Nietzsche. Este ensayo extenderá esta teoría al cine, específicamente al cine latinoamericano.

En el cine latinoamericano tanto como en la literatura latinoamericana se manifiestan las estéticas como el realismo mágico, lo grotesco y lo absurdo con el fin de obsequiarnos una representación artística y sensorial de las realidades particulares de la región: la inestabilidad política y social, el estado desigual de las clases sociales subalternas a diferencia del poder de las oligarquías y el choque entre los papeles de género tradicionales latinoamericanos y el *zeitgeist* de nuestra época posmodernista. Los mitos modernos latinoamericanos surgen de estas realidades y se realizan por estos géneros y estéticas diferentes al estilo nietzscheano, utilizando formas retóricas apolíneas y formas poéticas dionisiacas para crear una producción artística que satisface igualmente a nuestra lógica y a nuestras emociones.

Yo, la peor de todas es la primera obra cinematográfica que se analizará según esta retórica. La obra se creó por medio de una síntesis de la obra de Octavio Paz y el imaginario cinematográfico de María Luisa Bemberg. En su obra, *Sor Juana Inés de la Cruz o, Las trampas de la fe*, Octavio Paz recrea la vida y el mundo de sor Juana por medio de analizar las tendencias estéticas, históricas y sociales de su época. A través de su retórica detallada, Paz nos plasma una imagen multidimensional de la monja y académica mexicana con el fin de redimirla de la historia (Paz 18). Nos intenta explicar la razón que subyacía su decisión de hacerse religiosa. Trata de enseñarnos una mujer con una inteligencia precoz que se dio cuenta de que, si se casara, tendría que haberse rendido al control de su marido y a los caprichos de una sociedad patriarcal, así sacrificando su inteligencia descomunal, su “negra inclinación”.

Mientras Paz expone el personaje de sor Juana como una mujer con una inteligencia vislumbrante, el aspecto feminista de sus motivaciones de hacerse monja, y después, de rechazar a las letras, no se destaca en su obra. Paz se enfoca más en la obra y la vida de sor Juana y cómo se relacionan con las corrientes del barroco como el neoplatonismo, el amor cortés, la vida cortesana y la posición de la iglesia como institución comercial, o sea, coloca a sor Juana en un contexto histórico y social. Dado que el acto de analizar es apolíneo, la obra de Paz es apolínea. Sin embargo, es Bemberg quien desarrolla el aspecto feminista de la vida de sor Juana en su película *Yo, la peor de todas* en una síntesis de lo apolíneo de Paz con lo dionisiaco de su producción cinematográfica.

En su obra, Bemberg nos reconstruye artificial y artísticamente la vida religiosa de sor Juana de un punto de vista posmodernista en su re-construcción de la imagen histórica de sor Juana como si fuera la primera feminista latinoamericana. Construye un nuevo mito cultural de su personaje. Muchas de las obras cinematográficas de Bemberg tratan de temas feministas, emancipadores y transgresivos. Manifiestan sus sentimientos y opiniones políticas ante el gobierno argentino y ante la sociedad machista en la cual se crió (King 7). Así que, corresponde que Bemberg se empeñara en proporcionarnos una recreación cinematográfica, con fuertes toques feministas, de la derrota de una mujer tan indómita como sor Juana a manos de una sociedad patriarcal opresiva.

Los dos autores tienen la misma meta: resaltar que sor Juana era una mujer que, con su inteligencia y su osadía, no lograba pertenecer a su época sin dificultad y que su sumisión al poder de la iglesia fue el derroche de una mente maravillosa. Mientras Paz se adhiere a las estrategias apolíneas lógicas para proveernos una representación de su vida, Bemberg emplea varias técnicas cinematográficas, como la luminotécnica y la manipulación de la velocidad de las tomas para enriquecer nuestro entendimiento de la trama de la película. El resultado es una obra que, mientras se basa en la obra ensayística de Paz, se distancia mucho de esa fuente original al adquirir estos elementos visuales y patéticos. En este caso, el original se caracteriza con fuertes rasgos apolíneos y el fin de la copia es extraer los elementos dionisiacos del original.

Bemberg utiliza la luminotécnica en el rodaje de la película magistralmente para señalarnos las dos realidades dominantes en la vida de sor Juana: la de su vida académica y su vida en el convento bajo una abadesa indulgente y la del patriarcado de la iglesia, un sistema que siempre le acecha para cercenar su libre albedrío con su doctrina sofocante. La diferencia entre las tomas claras y las tomas oscuras llama la atención a las teorías de Freud en cuanto a la dicotomía entre Eros, el dios griego del instinto de crear, y Thanatos, el dios del instinto de destruir, otra vez, una dicotomía que consiste en dos polos representados por dos dioses opuestos de la tradición clásica griega (Freud 73). Esta técnica es extra-verbal, así que se asemeja más al lado dionisiaco que al lado apolíneo porque nos ofrece una sensación extra-lógica y completamente intuitiva. Sabemos intuitivamente que las tomas lúgubres revelan las situaciones en la vida de sor Juana en las cuales ella debiera haber sufrido. En cambio, las tomas claras nos representan los momentos en que ella hubiera florecido.

Otro aspecto dionisiaco de *Yo, la peor de todas* es la manera en que Bemberg manipula la velocidad de la trama. En una escena, sor Juana recibe una visita de la virreina en su celda y ella pide que Juana quite su hábito de monja. Paz no nos señala tal acontecimiento en su obra, ni tenemos pruebas históricas concretas de la veracidad de esta escena, pero suponemos que es un ejemplo de la libertad artística de Bemberg utilizado para enfatizar su relación cariñosa con la virreina. La escena dura cinco minutos así retratando cada maniobra de sor Juana mientras se quita el velo. La escena culmina cuando las dos mujeres comparten un beso. Dentro de los parámetros de este ensayo, si el beso representa específicamente los deseos lesbianos de las dos, una manifestación de cariño y admiración, o un querer simbólico de la virreina de unirse con Juana para vivir a través de su talento y sus mañas, no importa. Lo que importa es que simboliza algo pasional y emocional en su relación que el texto no pudiera haber captado, y esa es la esencia de lo dionisiaco.

A diferencia de la obra de Paz, *Pedro Páramo* es una novela que encarna lo dionisiaco por excelencia. Se destaca en la literatura del “Boom” latinoamericano por ser experimental en su estructura narrativa y, por esa razón ha ganado renombre crítico en el mundo literario latinoamericano. La película (1978) que se basó en la novela, según Carlos Fuentes, en cambio, se considera el peor desastre del cine mexicano (Mills 117).

Lo que cabe preguntarse es ¿cómo puede una obra tan elogiada como *Pedro Páramo* de Juan Rulfo ser un fracaso en su forma cinematográfica? La película *Pedro Páramo*, que fue dirigida por José Bolaños y Rulfo en 1978, es un intento de plasmar la obra de Rulfo en forma cinematográfica. Es evidente que en la narración de la novela hay un flujo, o una mezcla de temporalidades y voces narrativas (Peavler 65). También se presencia una comunicación entre dos distintos planos de la existencia: la vida y la muerte. La novela así requiere un receptor con una imaginación activísima para transmitir su mensaje.

La película *Pedro Páramo* de 1978 es ejemplar de los riesgos en tratar de adaptar una obra con fuertes características estéticas dionisiacas al cine. Cuando una obra literaria no tiene una base apolínea en la cual fundar una representación visual es muy difícil añadir una que se mantendría fiel a las demandas de la diversidad de la experiencia estética dionisiaca. En cuanto al flujo de temporalidades, personajes y planos de narración, *Pedro Páramo* intenta realizar el imaginario de Rulfo con eficacia, pero fracasa.

La manera en que la película no tiene éxito para darnos una representación equiparada con la novela es algo que problematiza Nietzsche en su libro, *El nacimiento de la tragedia*. Para entender los mitos, esas manifestaciones de las verdades universales dionisiacas según Nietzsche, uno tiene que admitirse que la única manera en la cual puede llegarse a entender los mitos es por medio de

construcciones intelectuales, o sea, por medio de agregar elementos apolíneos (136). Nietzsche argumenta que en el mito puramente dionisiaco, “the intense clarity of the image fail[s] to satisfy us, for it seem[s] to hide as much as it reveal[s]; and while it seem[s] to invite us to pierce the veil and examine the mystery behind it, its luminous concreteness nevertheless [holds] the eye entranced and [keeps] it from probing deeper” (141). En el caso de *Pedro Páramo*, fue necesario añadir elementos visuales y técnicas cinematográficas más lógicas y lineales para no confundir al receptor. La película es un ejemplo de cómo la subjetividad lógica apolínea es tan necesaria como los elementos patéticos dionisiacos en una obra artística. Los receptores necesitan percibir alguna lógica, algún hilo para seguir para entender el mensaje que se imparte cuando se hace una copia visual en otro género de un original dionisiaco.

Así, una de las maneras en que la película no logra captar la esencia de la obra de Rulfo es por medio del extremado enfoque que pone en la relación frustrada que Pedro Páramo tiene con Susana San Juan. Por lo largo de su vida, Pedro ha estado enamorado de Susana y en la película, sueña despierto con ella cuando se reposa en su cama, como si sus recuerdos de ella fueran las únicas cosas agradables en su mundo. No obstante, estos momentos de soñar despierto con Susana no se hallan en la novela, pero evocan la “sabiduría dionisiaca” en que provocan la emoción, el sentido intuitivo de la trama. Son, por esencia, elementos extra-textuales que desarrollan y enriquecen la trama aún más. Desgraciadamente, son elementos que restan al lector muchos otros aspectos y partes esenciales del texto también.

Una diferencia clave entre la novela, el original, y la película, la copia, queda en el orden de los personajes en la narración. La película más o menos sigue fielmente la narración de la novela, pero se enfoca más en la primera mitad de la narración. Es entendible que *Pedro Páramo* la novela sería una obra muy difícil de representar con todos sus aspectos dionisiacos y así que, al convertirlo en guión cinematográfico había que limitar la narración.

Sin embargo, más libertades creativas fueron ejercidas en la adaptación, ocasionando que la película se distancie del texto original. En la novela, Juan Preciado es el que dirige la narración. En cambio, en la película, es Eduviges quien dirige la narración con su apertura y cierra de los postigos de la ventana de su casa. Al abrir los postigos, la narración analéptica comienza y dirige al receptor por los vericuetos de la historia de Pedro Páramo, saltando de fragmento en fragmento hasta que Eduviges los cierra. Nos guía como el Carón del río Styx, entre los dos planos de la realidad: el de los muertos y el de los vivos.

La novela demuestra un principio fundamental del arte *avant garde* llamado el montaje. El montaje tiene como propósito la fragmentación de la realidad para romper con su supuesta totalidad (Sarup 135). *Pedro Páramo*, la novela se compone en un montaje de analepses y personajes siempre cambiantes que desorientan al receptor. Este montaje de analepses también representa lo dionisiaco en la obra. Por medio de dividir y distorsionar la historia de Pedro Páramo, Juan Preciado y el pueblo entero de Comala en montaje, sólo para combinar los diversos fragmentos del montaje en una narrativa compuesta de dos planos paralelos del tiempo y el espacio, Rulfo nos ofrece una experiencia más sensorial que lógica. A diferencia de la novela, la película convierte el orden narrativo del texto original en un orden más lineal y lógico. Mejor dicho, impone una progresión apolínea en la narración que no existió antes.

En cuanto a la adaptación de *Pedro Páramo* al cine, mucho le niega al receptor tocante a la riqueza sensorial de la novela. Nos señala la dificultad en convertir una obra por excelencia dionisiaca, o sea, abstracta, intuitiva, que queda fuera de la lógica en una obra que posee rasgos apolíneos también. Asociar las narraciones dionisiacas de la novela con imágenes fijas, definidas y estables que representan lo apolíneo,

como a lo que alude Nietzsche, es parecido a echar un velo sobre el arte, cubriéndolo y así quitándole las infinitas posibilidades de su realización en nuestro imaginario (131, 141).

En *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada* (el cuento), la situación de la relación entre los elementos apolíneos y dionisiacos se distancia de la de las otras dos obras examinadas por una razón principal: es una obra con fuertes marcas estéticas del realismo mágico. El realismo mágico por su naturaleza es la mejor encarnación que tenemos de la mezcla entre la estética apolínea y la dionisiaca que propone Nietzsche en las artes. El propósito de la literatura de esta estética es extraer lo mítico y fantástico de la vida y emparejarlo con la realidad con el fin de tratar de “capture those mysteries which, since they are innate to the reality, need not be justified” (Mills 116) de una manera que sirve iluminar lo cotidiano y mundial, una función que debe compartir con el mito según Nietzsche (139).

En el cuento *Eréndira*, García Márquez nos describe la servidumbre de una chica a manos de su abuela cruel. Como el Sísifo de la mitología, Eréndira tiene que esforzarse en un deber que nunca cumplirá: tiene que pagarle la deuda que le debe a su abuela por haber destruido su casa sin querer a cuesta de su propio cuerpo, a través de la prostitución. Eréndira se insensibiliza a su esclavitud y anda sonámbula. Contesta los mandatos de su abuela con un mecánico “Sí, abuela” y, en la película, el viento de su desgracia que se describe en el cuento aúlla opresivamente en el trasfondo. Es obvio que su falta de diálogo enfatiza su percepción como objeto, como un bien de lo cual la gente puede aprovecharse, inclusive su propia abuela.

El cuento y la película están repletos de descripciones fantásticas y mágicas que captan a la perfección el espíritu dionisiaco de las artes. Por ejemplo, hay una escena donde los pescados vuelan, una donde las naranjas esconden diamantes y una donde la abuela vierte sangre verde al estar asesinada. Estas son escenas, por excelencia, no lógicas, sino míticas y dionisiacas. El director Ruy Guerra nos plasma estas escenas maravillosas por medio de la manipulación de la velocidad del rodaje y a través de su técnica minimalista en representar lo fantástico de la obra (Stam 74, Mills 119). Sin embargo, lo apolíneo se halla en la película y en el cuento también: el mundo de la carpa de Eréndira se representa por medio de un pastiche carnavalesco y anacrónico (en la película) mientras la tierra de nadie en que se prostituye es completamente verosímil al mundo cruel en el cual muchas prostitutas viven (Stam 74). O sea, el mundo le rodea a Eréndira, un mundo abusivo, fantástico y estancado en el tiempo, se difiere mucho con el mundo real y cambiante que se le niega por el control que le ejerce su abuela. En *Eréndira* el cuento al igual que en *Eréndira* la película, lo apolíneo y lo dionisiaco llegan a una síntesis nietzscheana que estorba y maravilla a la vez, presentándonos la protagonista Eréndira de una manera mítica.

Nietzsche, en su *Nacimiento de la tragedia*, argumenta que un arte precisa una síntesis de las características de las dos estéticas representadas en la dicotomía entre Dionisio y Apolo para apeteer suficientemente a las necesidades de una sociedad en cuanto a las artes. Una cultura, y una película en un nivel más básico, se nutren de sus mitos y es importante que esos mitos sean entendibles, que posean una lógica y, al otro lado, que prediquen valores universales y que dejen una marca de lo divino en lo cotidiano también. En el cine latinoamericano presenciamos esta cooperación, esta amalgama de las estéticas apolíneas y dionisiacas en la adaptación de los elementos universales y poéticos de los textos originales hacia sus formas cinematográficas más visuales.

Obras citadas

- Eréndira*. Dir. Ruy Guerra. 1983
- Freud, Sigmund. *Beyond the Pleasure Principle*. Trans. James Strachey. New York: W.W. Norton, 1989.
- García Márquez, Gabriel. *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada*. Barcelona: Barral, 1972.
- King, John, Sheila Whitaker & Rosa Bosch. *An Argentine Passion: María Luisa Bemberg and her films*. New York: Verso, 2000.
- Mills, Moylan C. & Enrique Grönlund. "Magic Realism and García Márquez's *Eréndira*". *Literature Film Quarterly* 17.2 (1989): 113-122.
- Nietzsche, Friedrich. *The Birth of Tragedy*. Trans. Francis Golffing. New York: Anchor Books, 1990.
- Peavler, Terry. *El texto en llamas: el arte narrativo de Juan Rulfo*. New York: Peter Lang, 1988.
- Pedro Páramo*. Dir. José Bolaños. 1978
- Paz, Octavio. *Sor Juana Inés de la Cruz o, Las trampas de la fe*. México: Fondo de Cultura Económica, 2003.
- Rulfo, Juan. *Pedro Páramo y El llano en llamas*. Barcelona: Planeta, 2003.
- Sarup, Madan. *An Introductory Guide to Post-structuralism and Postmodernism*. Athens, GA: University of Georgia Press, 1989.
- Schopenhauer, Arthur. *The World as Will and Representation*. Trans. E.F.J. Payne. New York: Dover, 1966.
- Stam, Robert. *Literature through Film: realism, magic, and the art of adaptation*. United Kingdom: Blackwell, 2005.
- Staten, Henry. "The *Birth of Tragedy* Reconstructed." *Studies in Romanticism*. 29.1 (1990): 9-37.
- Yo, la peor de todas*. Dir. María Luisa Bemberg. 1990.

© Mary Elizabeth Barnard 2006

Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Súmesese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](http://www.biblioteca.org.ar/comentario). www.biblioteca.org.ar/comentario

