



Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica

ISSN: 0377-628X

ISSN: 2215-2628

filyling@gmail.com

Universidad de Costa Rica

Costa Rica

Vidaurre-Arenas, Carmen Vitaliana
La transtextualidad en una animación de Koji Yamamura
Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica, vol. 48, núm. 2, e50551, 2022, Julio-Diciembre
Universidad de Costa Rica
San José, Costa Rica

DOI: <https://doi.org/10.15517/rfl.v48i2.50551>

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=33269730009>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica Redalyc

Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto



Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica

Publicación Semestral, EISSN: 2215-2628

Volumen 48 - 2

Julio 2022 - Diciembre 2022

La transtextualidad en una animación de Koji Yamamura

Carmen Vitaliana Vidaurre-Arenas

Vidaurre-Arenas, C. V. (2022). La transtextualidad en una animación de Koji Yamamura.

Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica, 48(2), e50551.

doi: <https://doi.org/10.15517/rfl.v48i2.50551>



Doi: <https://doi.org/10.15517/rfl.v48i2.50551>

URL: <https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/filyling/index>

La transtextualidad en una animación de Koji Yamamura

Transtextuality in an Animated Film by Koji Yamamura

Carmen Vitaliana Vidaurre-Arenas

Universidad de Guadalajara, Guadalajara, México

maga2315@hotmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-8390-5937>

DOI: <https://doi.org/10.15517/rfl.v48i2.50551>

Recepción: 04-12-21

Aprobación: 14-02-22

RESUMEN

El análisis, mediante algunas propuestas conceptuales de G. Genette, de *Un médico rural de Franz Kafka* (*Kafuka: Inaka Isha*, 2007), cortometraje de animación de Kōji Yamamura, permite observar la forma en que los absurdos, ironías, identificaciones, contrastes y otros elementos del hipotexto literario son enfatizados e intensificados en la versión filmica hipertextual. El filme manifiesta una mirada lúcida sobre el funcionamiento del cuento de Kafka y una imaginación que se expresa mediante elementos poéticos y otros propios del cine de animación que son introducidos en la nueva versión gráfica y audiovisual del relato. El sincretismo es logrado, a partir de afinidades, entre la obra adaptada y algunas características del teatro *kyōgen*, del que se adoptan elementos en el filme.

Palabras clave: transtextualidad; Koji Yamamura; Franz Kafka; análisis cinematográfico; cine de animación.

ABSTRACT

We analyzed the short-animated film by Kōji Yamamura *Franz Kafka's A Country Doctor* (*Kafuka: Inaka Isha*, 2007) using some of G. Genette's conceptual proposals. The analysis allows us to observe how the nonsense, ironies, identifications, contrasts, and other literary elements like hypotext are emphasized and intensified in the hypertextual film version. The film shows a lucid look at the workings of Kafka's tale and an imagination expressed through poetic and other elements of animated film. The film introduces those elements into the new graphic and audiovisual version of the story. The work achieves syncretism from affinities between the adapted work and some characteristics of *Kyōgen* performing art introduced in this film.

Keywords: transtextuality; Koji Yamamura; Franz Kafka; cinematographic analysis; animated cinema.

1. Introducción

Kōji Yamamura ha realizado aproximadamente 30 películas con diversas técnicas, la primera en 1985 y la más reciente en 2021. En su mayoría, se tratan de cortometrajes independientes, otras son reinterpretaciones creativas en la modalidad de homenajes. Algunas de sus obras donde se manifiesta la hipertextualidad son: *El libro de Babel* (*Bavel no Hon*, 1996), inspirada en el relato de Jorge Luis Borges al que el título alude, aunque recupera también elementos del *Libro de los seres imaginarios* del autor argentino, quien es incluido como personaje animado en este filme; *Cabeza de montaña* (*Atama Yama*, 2002), donde adapta uno de los argumentos humorísticos del teatro Rakugo; *El viejo cocodrilo* (*Toshi o Totta Wani*, 2005), basada en *Histoire du vieux crocodile*, (1923) de Léopold Chauveau; y realizó también una nueva versión de un relato de Franz Kafka, se trata de una película que conjunta elementos artísticos de territorios ubicados en dos continentes distintos, cuyas implicaciones semánticas buscamos analizar aquí a luz de algunas propuestas de G. Genette (1989). *Un médico rural* de Franz Kafka (*Kafuka: Inaka Isha*, 2007) es un filme de dibujos animados. Kōji Yamamura fue responsable de la dirección, el guion, la animación y edición; la música es de Hitomi Shimizu, el sonido de Koji Kasamatsu, la producción de Mariko Seto y Fumi Teranishi. Tiene una duración de veinte minutos. En las voces participaron actores de teatro *kyōgen*, como Sensaku Shigeyama, quien interpreta la voz del médico. También actúan en las voces Hitomi Kanehara y el director del cortometraje. La película ganó varios premios: el Grand Prix del Festival International de Cine de Animación de Hiroshima 2008, el Premio Ōfuji Noburō del Mainichi Film Concours 2008, y el Gran Premio 2007 del Festival Internacional de Animación de Ottawa.

El *kyōgen* constituye uno de los tipos de teatro antiguo de Japón (Hayashiya, 1984, p. 22), se caracteriza por: ser escenificado tradicionalmente entre piezas de teatro *nōh*; se centra en la comedia para proporcionar alivio a la densidad dramática; sus personajes suelen ser anónimos y emplean un lenguaje próximo al habla coloquial, e incluye elementos paródicos y satíricos, en ocasiones, conceptos budistas o sintoístas sobre la vida como manifestación regida por el principio de recompensa y castigo (Kiyomi, 2009, p. 19). Se representa generalmente sin máscaras, pues el énfasis está en la voz y los gestos, los movimientos y entonaciones son exagerados y moldeados con fines expresivos por una retórica que permite diferenciar, por ejemplo, la risa de un hombre y la de un dios. En lugar de emplear danza, música o escenografía, la variedad de sonidos creados vocalmente por el artista *kyōgen* busca estimular la imaginación. Sus temáticas implican una perspectiva crítico-jocosa de las costumbres en un contexto rural del pasado, no excluye elementos fantásticos, ni la representación de lo ridículo, haciendo uso del humorismo y el patetismo para destacar aspectos de la naturaleza humana, lo

subjetivo y lo circunstancial, cualidades y defectos, en obras breves y, además: “Las versiones de cada escuela difieren [...] manteniendo el mismo espíritu burlón y satírico” (Turiño, 2012, p. 4).

La importancia de Kafka¹ ha hecho que los trabajos sobre sus obras sean abundantes. Álvarez-Díaz (2008) ha consultado y referido a los principales biógrafos del escritor y a sus diarios, por lo que ofrece suficientes datos de su vida y el contexto socio-cultural de la época, asimismo, aborda las principales líneas seguidas al estudiar sus escritos, las condiciones en que fueron publicados, centrándose en el cuento recuperado por el director japonés, escrito entre 1916-1917, el cual daría nombre a una de las colecciones de relatos publicadas en vida del autor judío-austrohúngaro.

Las obras de Kafka han sido objeto de diversas versiones cinematográficas, a pesar de las dificultades que presentan desde el punto de vista interpretativo por sus singularidades: énfasis en la creación de situaciones en las que domina lo ilógico, lo inaccesible, incomprendible o inexplicado, incongruente, angustioso, acciones anómalas que acaban resultando tragicómicas, poco atinadas, absurdas y que, pese a los elementos de irreabilidad y ambigüedad, se aproximan al funcionamiento de diversas realidades y conductas comunes en variados contextos.

2. Marco teórico-metodológico

Genette definió y estudió la transtextualidad, es decir: “todo lo que pone al texto en relación, manifiesta o secreta, con otros” (Genette, 1989, pp. 9-10). La analizó en obras escritas, filmes (*Play it again, Sam* de Woody Allen, *Les Dames du bois de Boulogne* de Robert Bresson), piezas musicales (Bach, Liszt, Ravel), teatrales y pictóricas (Velázquez y Picasso, etc.). Distinguió modalidades distintas de relaciones transtextuales, que no consideraba excluyentes entre sí: 1) las relaciones intertextuales que se producen entre un texto y los componentes o partes de otro u otros textos específicos, a manera de cita, variación, referencia, alusión, *pasticche*² (Genette, 1989, pp. 10-11); 2) las paratextuales que

¹ Roque Baldovinos señalará que Kafka es autor de una de las obras “más comentadas y debatidas de la literatura del siglo XX” (1997, p. 275). Al lado de Foucault, Kafka ha sido calificado como un autor imprescindible en la literatura y la filosofía (Álvarez Sánchez, 2013, p. 11). James Ramey hablará de algunos de los herederos literarios de Kafka, señalando como tales a Jorge Luis Borges y Vladimir Nabokov (2009, p. 23). Entre numerosos libros (para referir a un texto del presente siglo), *Kafka: preindividual, impersonal, biopolítico* (2010) reúne trabajos de destacados estudiosos y ofrece variadas perspectivas sobre su importancia filosófica. Su papel en la literatura ha sido analizado por Michael Braun, Wagenbah, Mairowitz, Llovet, Caputo, Sokolyansky, Hopper, Eilita, Frye, Adorno, White, Harrof, Ballester, Ibarra Rius, etc.

² Genette define el intertexto en forma objetiva y restrictiva, de modo similar lo hacen otros autores (Dällenbach, 1976; Eco, 2008); a diferencia de Barthes (1994), quien considera que el intertexto es un campo general de fórmulas anónimas cuyo origen difícilmente es identificado. Riffaterre (1981, p. 4) lo concibe: como un *corpus* indefinido, presencia implícita y latente de textos que la memoria encuentra al leer un pasaje. Kristeva se había referido a la intertextualidad, y en *El texto de la novela* (1974, pp. 15-16) la define como diálogo entre múltiples géneros textuales y discursivos (ideologemas), y en este sentido, diálogo entre textos, pues en el espacio de un escrito se cruzan y se neutralizan múltiples enunciados de otras obras.

son conexiones de un texto con su título, intertítulos, notas, prólogo, epígrafes, introducción, advertencias, aclaraciones y elementos accesorios o preparatorios (Genette, 1989, pp. 11-12); 3) las metatextuales que se producen entre la obra y los trabajos de crítica que sobre ella se han escrito (Genette, 1989, pp. 12-13 y p. 493); 4) las relaciones architextuales que se establecen respecto a los indicios y referencias de adscripción taxonómica que figuran dentro de la propia obra (Genette, 1989, p. 13), y 5) las hipertextuales que se producen cuando una obra deriva en su totalidad de otra.

El cortometraje que nos ocupa adapta la trama completa del relato de Kafka indicado en su título, aunque con variaciones significativas. Se trata de un texto derivado (*hipertexto*) de otro anterior (*hipotexto*) (Genette, 1989, pp. 14-17), fenómeno que ocurre en toda obra que es recreación, refundición o parodia, de otra previa (literaria, teatral, histórica, biográfica o filmica). Este filme implica, además, en su nivel verbal, una traducción interlingüística (Jakobson, 1971) del original en alemán al japonés del cortometraje, dos lenguas muy distintas³ que hacen arduo el uso de signos verbales que funcionen como equivalentes semánticos.

Si bien, la traducción se presenta como modificación parcial del original, su naturaleza supone buscar expresar, en la medida de lo posible, lo que el texto traducido implica en su complejidad semántica específica, y no se trata de una transformación orientada a la recreación o transfiguración que incluya contenidos totalmente ajenos al texto y, en caso de que esto resulte inevitable, el traductor buscará neutralizarlos, aclararlos, acotarlos, incluso cuando se trate de traducir signos verbales a no verbales, traducción intersemiótica (Jakobson, 1971).

El paso de signos de un tipo a otro distinto, como adaptación o variación (que puede llegar a ser paródica y que no necesariamente involucra signos verbales, pues puede tratarse del paso de signos pictóricos reinterpretados en una obra musical), es conocida como transcodificación o trasposición intersemiótica. La transcodificación o trasposición intersemiótica es entendida del modo antes señalado por autores como Genette (1989), Eco (2000, 2008), Fabbri (2000), Calabrese (2000) y Greimas (1971, 1989), quienes entienden la traducción como diferente a la denominada refundición o

³ El alemán es una lengua flexiva, la flexión afecta el final y la raíz de la palabra, lo cual hace la declinación y conjugación más complejas, tiene muchas palabras compuestas, tres géneros y cada uno con sus propias declinaciones. Es necesario aprender cada palabra con su género y plural. Existen palabras que no se pueden traducir. Tiene cuatro casos (nominativo, genitivo, dativo y acusativo). El orden de la oración tiene puntos fijos, como la posición inamovible del verbo conjugado. En contraparte, el japonés es una lengua de estructura aglutinante que combina elementos en palabras simples, cada elemento tiene significación fija y apta para existir separada. Es suficiente, con muy pocos prefijos. No hay necesidad de conjugar los verbos para que coincidan sus temas. No existen artículos, ni género gramatical. La pluralidad del sujeto se deduce por el contexto. Los tiempos verbales son el pasado y el presente (empleado también para acciones futuras). El futuro se deduce por la presencia de ciertas palabras. Carece de auténticos pronombres, en consonancia, los verbos son básicamente impersonales, con formas especiales. Desde el punto de vista sintáctico carece de categorías funcionales.

reinterpretación artística, que puede buscar enfatizar algo incluso muy distinto y no involucrado en el texto original, o puede llegar a ser una resemantización radical.

Los anteriores temas fueron tratados en los debates de Boloña (1997 y 1999), al discutir la ampliación del término “traducción” para referirse a la adaptación creativa. Se trata de una propuesta sobre la cual Eco advirtió jocosamente que, de aceptar esa redefinición ampliada, un director de cine que adaptaba una obra literaria se vería en la necesidad de firmar como traductor, aunque esa otra obra estuviera en el mismo idioma del filme realizado. Pese a lo anterior, algunos estudiosos, como Torop (2000 y 2002), han empleado la denominación “traducción intersemiótica” para referirse a trasposiciones creativas.

En el caso del cortometraje que nos ocupa, se produce una traducción interlingüística (intercultural también) de gran parte de los enunciados del escrito original, y una hipertextualidad con numerosas trasposiciones intersemióticas. Las segundas, en ocasiones, se manifiestan como elecciones del director y, en otras, responden a las características del texto adaptado, las cuales hacen muy difícil una traducción a imágenes de lo que taxativamente expresa el escrito y obligan a la intervención creativa, pues Kafka ha empleado oraciones largas, con numerosas cláusulas subordinadas, cadencias musicales y un lirismo que enfatiza ciertos significados, como la herida repugnante, pero también hermosa (“una mina a cielo abierto”) o los caballos sobrenaturales arrastrando un carroaje terrenal (como “un madero en un torrente”) (Robertson, 2018, p. 66). Además, debemos observar que mientras el relato de Kafka inicia: “Me sentí muy avergonzado⁴: un viaje urgente era inminente; una persona gravemente enferma me esperaba en una aldea a diez millas de distancia”⁵; al adaptar gráficamente el cuento, el artista debe ofrecer una configuración del personaje que narra y que no ha sido descrito, ni lo será posteriormente, pues se ofrecen más detalles de la herida del paciente que de los rasgos fisonómicos y somáticos del médico (tiene barba, no es joven, porta un abrigo de piel, lleva un maletín). Algo similar ocurre con el resto de personajes, anónimos en su mayoría, pues del mozo de cuadra se dice únicamente que tiene los ojos azules, de Rosa se hace referencia a su juventud y belleza, y del padre del paciente se indica que era anciano; del resto no se ofrecen rasgos físicos, ni de vestuario, salvo del paciente (flaco, sin fiebre, de ojos vacíos, sin camisa, niño). Se trata de elementos aspectuales que, aunque pudieran suponerse secundarios, cobran importancia en un estudio que considere la estrecha relación que existe entre el plano manifiesto (significante) y el contenido (significado). A esto se añade que, mientras en un texto literario lo significante son las palabras, en uno cinematográfico las

⁴ Juliane Blank (2010) destaca la vergüenza que desde el inicio experimenta el médico. El término *Verlegenheit* podría traducirse como turbado, consternado, confuso, perplejo. Pablo Grosschmid traduce: “Estaba muy angustiado. Tenía que emprender un viaje urgente. Un enfermo grave me esperaba en un pueblo a diez millas de distancia” (Kafka, 2009, p. 19).

⁵ “Ich war in großer Verlegenheit: eine dringende Reise stand mir bevor; ein Schwerkranker wartete auf mich in einem zehn Meilen entfernten Dorfe” (Kafka, 2016, p. 16).

imágenes cobran un papel de primer orden para el estudio, recepción e interpretación del filme, incluso si hablamos de una adaptación filmica que haya respetado literalmente al texto, caso muy raro.

Lo anterior no excluye que en el cine se puedan producir constantemente modalidades de interrelación entre palabras e imágenes en las que ambos tipos de signos lleguen a tener equiparable peso y función, colaborando estrechamente para generar significados. Señalamos esto, sin ignorar que el texto cinematográfico es una obra que participa de distintos tipos de signos, todos ellos interactuando: signos verbales (palabras), sonoros o acústicos (música, ruidos, voces), cinésicos (gestuales fisonómicos y somáticos), espaciales (proxémicos, topológicos), cinéticos (de movimiento), visuales (iconográficos, tanto figurativos como abstractos), vestimentarios, etc., y no podemos ignorar los provenientes de las técnicas utilizadas y soportes materiales (color o blanco y negro, dibujos animados o modelados animados, imagen digital o película, etc.), determinantes de las características de las imágenes⁶.

Es claro que hablamos de textos cuya materialidad es compleja y que han recibido diversas denominaciones, aunque muchos semióticos han preferido no asumir una denominación general por la variedad de modalidades que pueden involucrar (ópera, ballet, historieta, videojuegos, libros ilustrados interactivos, etc.). Se les ha llamado recientemente, en el ámbito de las nuevas tecnológicas para la información y comunicación, textos multimodales (Kress y Van Leeuwen, 2001; Kress, 2003), plurimediales (Wolf, 2009) y multimediales (Torop, 2002). Hay metodólogos que los llaman textos pluricodiciales (Metz, 1973). Eric Buyssens (1943) los denominó semias heterogéneas o híbridas.

3. Análisis de la transtextualidad en el filme

El cortometraje tiene un epígrafe tomado de escritos de Kafka encontrados y publicados póstumamente. Este epígrafe es citado en su idioma original, con la caligrafía de su autor, y aparece desplazándose horizontalmente de derecha a izquierda sobre un fondo blanco, que a su vez se desplaza en vertical ascendente para introducir la descripción visual de un paisaje. El epígrafe corresponde a las palabras: “El verdadero camino pasa por una cuerda, que no está tensada en las alturas, sino apenas por arriba del suelo. Más pareciera estar destinada a hacernos tropezar que a ser recorrida”⁷ (Kafka, 2005, p. 19). Al mismo tiempo que se visualiza el escrito en alemán, es recitado en japonés por un dúo ubicado en un ángulo inferior del campo: dos personajes delgados, de largos cuellos, cabezas ovales,

⁶ Lo que se hace evidente al comparar animaciones realizadas con pintura sobre cristal, con arena, recortes de sombras de papel, pixelación, *collage*, pintura sobre agua, animación 3D, animación con pantalla de puntas, con esgrafiados y otras diversas técnicas, por ejemplo.

⁷ “Der wahre Weg geht über ein Seil, das nicht in der Höhe gespannt ist, sondern knapp über dem Boden. Es scheint mehr bestimmt stolpern zu machen als begangen zu werden” (Kafka, 1931, p. 15).

gemelos y oscuros, cuyas facciones semejan máscaras. A medida que transcurre el *travelling* ascendente, el dúo es desplazado hacia abajo, pero sus voces se escuchan hasta concluir la cita.

Todo epígrafe implica siempre una relación intertextual selectiva respecto al texto del que se extrae el fragmento que antecede una obra de la que pasa a formar parte, pero a la vez, como componente accesorio o añadido, establece una relación paratextual con la obra a la que se integra, tal y como lo señala Genette (1989, pp. 11-12). Algunos elementos del epígrafe pueden presentarse reiterados en diversas partes de un texto (tema, motivos, elementos semánticos o estructurales, filiación ideológica, autoridad que se sigue). En ocasiones, el epígrafe constituye una aclaración, condensa un contenido, orienta sobre el enfoque o tono del texto, constituye también un indicio de afinidades, pues el autor se vale de las palabras de otro para destacar determinados elementos. Genette hace referencia a la existencia de epígrafes-señales (1989, p. 161) que son clave en la interpretación y análisis de muchas obras. Si bien el epígrafe puede llegar a tener una relación estrecha con la obra a la que se integra, también puede establecer una relación un tanto arbitraria para generar un efecto humorístico o de contrapunto. Genette no aborda las diversas funciones de los epígrafes, pero ejemplifica algunas. El epígrafe-paratexto funciona en el cortometraje de Koji Yamamura como un comentario adelantado sobre la historia que será narrada en la película, efecto de sentido creado por la relación establecida en el filme entre la cita del escrito difundido póstumamente y el cuento adaptado, ambos de Kafka. Además, por tratarse de un epígrafe que es recitado por un dúo a coro, en una obra que recupera elementos del teatro tradicional japonés, permite otra interpretación, ya que el coro (*ji-utai*) tiene en el teatro *nōh* la función de exponer los pensamientos o palabras interiores del protagonista. De acuerdo con esa convención, el epígrafe recitado podría interpretarse como la expresión adelantada del pensamiento del personaje sobre la historia que va a protagonizar, a lo que contribuye que el dúo no recita el nombre de Kafka, transformando así el epígrafe en parlamento.

La cuerda a que se hace referencia en el epígrafe reaparecerá en el filme con implicaciones semánticas distintas (riendas, horca, cuerda de campana), pero en todos los casos relacionada con el camino que sigue, desea o está obligado a seguir el protagonista.

En seguida figura en la película la firma de Kafka, por un momento aislada y luego integrada al título del relato y del filme, se introduce el nombre del director para dar paso a una toma general del paisaje nevado, donde destaca una casa con techo a dos aguas, un muro perimetral de piedra que delimita un espacio circundante, en que se visualizan otras edificaciones, y tras la reja de ingreso se ubica el personaje principal: un anciano de pie, barbas blancas, casi calvo, con un maletín, su tipo somático guarda similitud con algunos personajes del pintor Erich Heckel, sin ser intertexto de un trabajo plástico específico en particular, pues se trata de un estilema del artista expresionista alemán. La acción ocurre de noche y en una nevada, pueden verse las luces del interior a través de las ventanas

de la finca de estilo rural europeo, la nieve cae diagonalmente y el viento agita una rama. Domina una paleta cromática de blancos y negros, de opuestos, con notas cálidas de color. Otros opuestos presentes en estas imágenes son lo exterior-lo interior (correlacionados con lo invernal en oposición a lo cálido), lo inmóvil-lo móvil y lo vertical-lo diagonal.

La toma siguiente corresponde a un encuadre en gran acercamiento del médico, diagonalizado en el campo visual, cuya cabeza se deforma. Entran desde un lateral y, en un plano posterior, las cabezas del dúo coral, uno de ellos expresa el estado emocional del médico, respetando la enunciación en primera persona del relato original, el otro refiere la situación que en el escrito es expuesta por el médico. De modo que, en el filme, escuchamos el inicio del relato en las distintas voces del coro.

Las imágenes permiten observar que se ha empleado una gráfica que hace uso de perspectivas magnificadas y deformantes que afectan los contornos, las proporciones corporales y la morfología de los personajes, características enfatizadas por la línea en movimiento constante, derivada de la técnica de animación utilizada⁸. También se puede constatar la función de la voz del coro, que expone las palabras del protagonista como ocurre en el teatro japonés.

El texto de Kafka no incluye puntos de anclaje históricos, ni geográficos, señala condiciones climáticas y una distancia, no precisa una hora, pero se puede suponer que es de noche, el médico refiere encontrarse en un patio y no hace descripción de este o de la casa, ni del pueblo en que se encuentra.

La secuencia filmica será continuada por una toma en la que se ve a un adolescente en cama, en una habitación iluminada por una vela, seguida por un prolongado *traveling* hacia la derecha, que imita un barrido largo a velocidad media y recorre distintos paisajes, para desacelerarse en la figura del médico de perfil.

La descripción permite notar que el cortometraje ofrece una nueva versión del relato de Kafka, caracterizada por conjuntar sincréticamente recursos del teatro tradicional japonés y técnicas narrativas cinematográficas, introduciendo el efecto del traslado del espectador al lugar en que se encuentra el paciente y mostrándole luego el espacio; en lugar de referir simplemente a las millas de distancia. En una versión visual interpretativo-creativa en que se expande, detalla y califica visualmente lo que se señala de manera breve y en un orden distinto en el escrito, pues se dan rasgos concretos al paciente y características a los lugares, se presenta de forma anticipada al paciente.

Los elementos introducidos más notables que no figuran en el cuento son: la metáfora visual generada porque la manta que cubre al paciente se transforma en parte del paisaje nevado, recurso

⁸ La *squigglevision* consiste en la animación CGI en la que los bordes de las figuras tiemblan y ondulan, con vibraciones en contornos, caracterizada por ser artesanal. Hoy, las técnicas digitales han incorporado el *efecto squigglevision*, aplicable en postproducción, para imitar la vibración de la técnica inventada por Tom Snyder.

seguido por la deformación de la esfera de la luna del panorama rural invernal; la inclusión de un gran ojo que se integra a otra parte del paisaje mostrado, y, posteriormente, otro ojo más, en un paisaje nevado distinto, de modo que se humaniza mediante la prosopopeya ese espacio natural que posee los rasgos de un rostro. Podemos considerar esta prosopopeya visual como un elemento proveniente de una tradición oriental, pues Baltrušaitis (1983) había señalado la importancia que adquirió el paisaje antropomorfo desde finales de la Edad Media por la influencia del arte oriental en Europa; motivo distinto al antropomorfismo animal y arbóreo, procedentes de la antigua cultura grecolatina y otras tradiciones europeas.

El *travelling* anterior conecta con la toma con cámara fija del perfil del médico quien mira en la dirección en que inició antes el movimiento de la cámara. Su gesto y postura dejan al espectador la posibilidad de interpretar de varias formas lo visualizado: se ha mostrado aquello que el médico no puede ver y/o lo que debe transitar; aquello que el médico imagina, o lo que ve (de algún modo) desde donde se encuentra. Estas distintas lecturas son propiciadas por la presencia de elementos fantásticos y recursos retórico-poéticos, lo que no ocurre en obras en las que se acota una sola interpretación pertinente de lo que se visualiza. En la banda sonora, el dúo coral ha recitado lo que en el relato es indicado por un narrador: la distancia donde está el paciente.

Por las características del relato de Kafka, el lector puede libremente imaginar personajes, vestuarios y lugares. El filme, en cambio, introduce precisiones visuales, características concretas, al mismo tiempo que hace al receptor participar de dos espacios separados por más de 10 millas, en dos tomas sucesivas.

Pese a las diferencias de edades entre médico (anciano) y paciente (adolescente), se observa que ambos tienen rasgos en común: ojos circulares, pequeñas pupilas, miran fijamente, tienen cabellos ralos y claros, cejas delgadas, pequeñas bocas. Su presentación sucesiva en el filme orienta a contrastarlos, por sus edades y roles (médico-paciente), ubicación (exterior-interior), posición (vertical-horizontal) y los colores de las prendas que los cubren (negro-blanco).

La reducción del texto verbal, pero no la exclusión de muchos de sus contenidos semánticos, se puede ejemplificar cuando, en lugar de expresar con palabras las características del vehículo con que cuenta el médico y el estado del caballo que lo movería, se ofrece la imagen de una carreta y en otra toma un caballo muerto sobre la nieve, imágenes que corresponden a las palabras: “Yo tenía un cochecito, de grandes ruedas, justo lo más adecuado para nuestros caminos [...] pero el caballo... no tenía caballo. Mi caballo había muerto la noche anterior, los esfuerzos de este helado invierno lo habían

agotado”⁹ (Kafka, 2009, p. 19). La comparación permite observar que se han omitido las causas y el momento de la muerte del caballo, así como la indicación de lo idóneo que resulta el vehículo para los caminos rurales.

En las imágenes siguientes se verá la mano del médico que cubre la lente de la cámara, guiño cinematográfico ajeno al cuento, que funciona como elemento architextual al hacer que el espectador tome conciencia de que está viendo un filme de animación. Luego de un fundido en negro se muestra una edificación antropomorfa (la cabeza de anciano con una puerta posterior) en un fondo neutro. La música ha acelerado su ritmo y se introduce un personaje femenino de cabellos rojizos, larga falda negra, delantal blanco y chal rosa, ella sostiene un farol encendido y toca a la puerta de la casa-cabeza pidiendo le presten un caballo, luego desaparece la cabeza con puerta y aparece una nueva más alejada. La joven se mueve de una zona a otra y repite la acción previa con leves variantes, en cuatro ocasiones, en cada caso se muestra una cabeza distinta en diferentes ubicaciones del fondo y, al moverse la joven de un sitio a otro, su figura se deforma levemente (todos estos elementos son ajenos al cuento). Se hace entonces un *zoom* de aproximación hasta ofrecer un plano detalle del farol que la chica sostiene y que se balancea en la oscuridad. La caracterización de la doncella destaca la semántica que el personaje implica, pues tiene el cabello rojizo y lleva un chal rosa (elementos ausentes en el escrito). La joven se llama Rosa en el cuento y en el filme, por lo que notamos que se establece una emblemática del color en las imágenes del filme animado, manteniendo la oposición blanco-negro, amplificada por la oposición luz-oscuridad.

En la anterior secuencia, se ofrece una original interpretación de la búsqueda infructuosa por parte de la doncella del médico que recorría el pueblo tratando de encontrar un caballo. El uso de un fondo neutro corresponde a la ausencia de descripción del pueblo en el cuento, pero también al tipo de escenario neutro¹⁰ que se emplea en el teatro *kyōgen*. La oscuridad del fondo se correlaciona con la temporalidad nocturna (opuesta a la nieve cromáticamente).

El filme hace una caracterización de los pobladores (todos ancianos) que no figura en el escrito. Las prosopopeyas que afectan a las edificaciones, identificadas con las cabezas de sus moradores, aunque ajenas al relato original, resultan afines a algunos de los recursos que los estudiosos de Kafka han destacado al analizar sus textos en su idioma original. Por ejemplo, Juliane Blank (2010) señala como motivos recurrentes en los escritos de Kafka: que los animales se comporten como personas y los objetos como seres vivos, que haya transfiguraciones, conductas hipocondriacas, el tema de la

⁹ “einen Wagen hatte ich, leicht, großräderig, ganz wie er für unsere Landstraßen taugt [...]; aber das Pferd fehlte, das Pferd. Mein eigenes Pferd war in der letzten Nacht, infolge der Überanstrengung in diesem eisigen Winter, verendet” (Kafka, 2016, p. 19).

¹⁰ Aunque el escenario del *kyōgen* es neutro, no es oscuro, lo que si ocurre frecuentemente en el teatro *buraku*.

enfermedad incurable y fenómenos que se relacionan con elementos de irrealidad (Blank, 2010, pp. 219-220). Al respecto, podremos observar que la prosopopeya de las casas es afín a ese tipo de motivos. Además, en ambas obras (filme y relato), el mozo de cuadra saldrá del porquerizo en cuatro patas, imitando la locomoción de los cuadrúpedos, en el filme a gran velocidad (y no casi arrastrándose, como en el cuento), lo que enfatiza el humorismo del gesto y la situación en que un mozo se comporta como un animal, llama a los caballos “hermanos”, muerde a la doncella y es llamado bestia (*Du Vieh*) por el médico, quien amenaza domesticarlo con azotes. De modo inverso, los caballos mostrarán conductas humanas, por ejemplo, abrir de algún modo las ventanas desde el exterior para introducir sus cabezas por ellas en la habitación donde el médico da consulta al paciente.

Encontramos también, en ambas obras, la conducta aparentemente hipocondriaca y el tema de la enfermedad mortal unidas a elementos de irrealidad. A esos motivos se suman transfiguraciones visuales solo incluidas en el cortometraje (la manta transformada en nieve, el paisaje en rostro, las casas como cabezas de ancianos, la luna deformada). La manera en que se han narrado las acciones les imprime además un enfoque poético-subjetivo y enfatiza lo irreal y fantástico en el cortometraje.

Luego de que Rosa ha buscado un caballo, se muestra en gran acercamiento la cara del médico con la mano sobre el rostro (indicio de preocupación), seguida por un gesto de negación, para después agachar la cabeza, levantarla y ver hacia el frente, en espera. La cámara se aleja hasta mostrarlo en un encuadre general y luego en contra plano próximo de espaldas, en una imagen en la que aparece también al fondo la doncella con el farol en su mano ante la reja abierta, vista en diagonal y frente al médico. Veremos por unos momentos a las dos figuras silenciosas en el contexto nevado y nocturno exterior. El cortometraje vuelve a ofrecer aquí una versión distinta de lo contado en el escrito, los cambios implican: depositar la narración en las imágenes, pues el médico deja de ser el narrador y funge como coprotagonista que conoce parcialmente lo ocurrido, su estado emocional es expresado por su gestualidad, para luego enfatizar la relación de los personajes que se entienden en silencio, afectados por la inclemencia del clima y la situación; en lugar de destacar, como en el cuento, la inmovilidad del médico semi-sepultado por la nevada, sabiendo de antemano lo que ocurrirá.

En el texto literario, el médico relata, como testimonio interior, que atraviesa nuevamente el patio. En estado distraído, atormentado y sin encontrar solución, llega hasta la puerta del porquerizo, que no se usa desde hace años, y la patea. Esta narración es remplazada en el cortometraje por la toma del médico de pie, quien gira hacia una edificación alejada, mostrada en un plano posterior, y a cuya proximidad llega el personaje mediante una enorme zancada –en la que sus piernas se alargan desproporcionadamente, en tanto su figura se tuerce hacia atrás y se distorsiona, crece y se encoge elásticamente, para luego volver a una dimensión más proporcionada, aunque sin dejar de

deformarse–, y queda colocado ante la puerta de la edificación, da un paso corto y luego patea la puerta con un pie que se agiganta.

Estas imágenes hacen patente el desplazamiento y movimiento irreal de la figura, enfatizan lo anormal, su morfología cambiante, sus gestos somáticos exagerados hasta la hipérbole, convulsos, irregulares. El receptor del filme es testigo de las acciones y no se ubica en el lugar del lector de las palabras del protagonista del cuento, que narran algo distinto a lo que vemos en la animación. Los cambios elegidos manifiestan el propósito de introducir otros elementos y enfatizar ciertos fenómenos, algunos de ellos no son ajenos al relato, pues el desplazamiento irreal está presente en el cuento en otro momento y de otra forma: cuando se señala que el médico llega a su destino tan rápidamente como si el patio de su paciente se abriera frente al suyo, detalle que también se representa en el filme, pero subrayando el desplazamiento irreal y lo humorístico del mismo.

Las tomas posteriores a la patada en la puerta dan cuenta de la capacidad del director para ilustrar lo que específicamente expresan las palabras de la obra literaria cuando así lo elige, en este caso, mediante el uso del recurso que consiste en representar visualmente lo que se percibe con otro de nuestros sentidos (el olfato), pues al abrirse la puerta del establo veremos al médico aspirar el aroma que sale de su interior, acción que se corresponde con la traducción intersemiótica del enunciado en donde se señala que el médico huele el aroma del establo y, en el filme, el calor del interior se indica por las tonalidades cálidas del color. Este tipo de fenómenos se manifestarán también en diversos momentos del filme, pero en las imágenes dominan las diferencias recreativas, transposiciones intersemióticas con fines expresivo-semánticos que destacan el absurdo, lo imaginativo o simplemente atenúan u omiten implicaciones semánticas presentes en el cuento, pues no se muestran los ojos azules del mozo de cuadra (rasgos principal en el cuento de quien se comporta como animal y agresor), quien tiene en el filme un aspecto robusto, tosco, compacto.

Veremos el gesto de sorpresa del médico y luego las figuras de Rosa y el galeno, de diminutos pies y grandes cabezas, juntos ante la puerta del porquerizo, sonrientes, y que ante el comentario de la joven (traducción al japonés del enunciado en alemán), se carcajean con gestos exagerados para luego voltear a ver al mozo de cuadra ubicado a sus espaldas, de pie y alejado. Si bien, los caballos serán llamados a salir del mismo modo que en relato, saldrán de un modo distinto, pues los veremos sacar primero con dificultad el hocico entre las maderas quebradas de la puerta, avanzar con las patas dobladas como si estuvieran en cuclillas, y arrastrarse sobre la nieve con dificultad. Una vez erguidos los caballos, el médico pedirá a su doncella que ayude al mozo, como ocurre en el cuento, pero se mostrará en el filme la forma en que el mozo sujet a la joven velozmente y muerde su rostro, y no solo se hará referencia a la huella de la mordida en su mejilla, lo que subraya visualmente la agresión y la sorpresa del médico, también el encuadre de acercamiento visibiliza el jadear de la joven, el vaho

de su respiración, y el rostro boquiabierto del médico que insulta al mozo y pregunta “¿Quieres que te azote?” (Kafka, 2009, p. 21).

Contemplaremos entonces la figura del médico, en plano de busto, adelgazar drásticamente, silencioso y, a cada lado suyo, asoma una de las cabezas del dúo coral, la voz de uno de ellos expresará lo que el personaje piensa, la última parte se enuncia a coro, por lo que volvemos a escuchar en voces distintas lo que en el cuento expresa solo el personaje-narrador. El receptor puede captar que la disminución del volumen del médico se relaciona con el reconocimiento de su posición ante el agresor, como un deudor de la ayuda que este le brinda al ofrecerle caballos. De este modo, las emociones del personaje se expresan visualmente en distorsiones somáticas.

La secuencia muestra diferencias respecto al cuento: se expanden y precisan las formas en que se realizan las acciones, el director ha hecho uso del desenfoque, encuadres parciales, planos diagonales (holandeses), picados y contrapicados marcados, grandes acercamientos, destacando lo anómalo de los movimientos acentuados por los escorzos y perspectivas, que incrementa los efectos expresionistas de las gesticulaciones, la desproporción, la movilidad atípica representada, la subjetividad de la representación.

Sin embargo, se conservará el sentido general narrativo de esa previa secuencia del cuento, pues el médico tiene conciencia de las intenciones del mozo y le advierte que no pagará el viaje con la joven, intentando oponérsele al ordenarle que vaya con él, pero cuando el médico ya ha subido al vehículo, obedeciendo al agresor. Entonces el mozo sonríe ante las advertencias del médico y afirma que va a quedarse con Rosa, quien huye despavorida y lanza un grito con gesto expresionista, que ofrece una variante del trabajo plástico más célebre de Edvard Munch, antes de encerrarse en la casa. El mozo hará que los caballos salgan acelerados repentinamente, con el médico en el vehículo, mientras él se dirige a la casa cuya puerta hace pedazos.

Los cambios narrativos, aunque menores que en otros casos, no dejan de ser significativos, porque en el cortometraje se enfatiza la sorpresa del médico, su negativa es rotunda, sus advertencias figuran en tomas que destacan su posición de superioridad, los hechos se presentan con rapidez, por lo que ofrecen poco margen a reaccionar ante el peligro que corre la muchacha. Se omite también el comentario del médico sobre que Rosa presiente acertadamente su inevitable destino, excluyendo exponer que el protagonista del cuento ha señalado que Rosa es capaz de predecir que su patrón no va a salvarla, de modo que, la responsabilidad del médico sobre lo ocurrido queda atenuada en el filme y el ritmo contribuye al humor negro, a connotar la conducta del médico como ingenua. Además, se introduce un intertexto pictórico muy célebre relacionado con el estilo de la vanguardia artística expresionista.

Un elemento identificado por García Gómez como recurrente en la literatura expresionista alemana se manifiesta también en el cuento y el filme, si consideramos la presencia de un personaje en el que: “el animal ‘agazapado en su interior’ aflora como una regresión del individuo a un estadio preliminar en el que [...] es], dominado por los instintos” (Gómez, 2020, p. 137), pues el mozo corresponde a ese tópico y su conducta supone una afrenta al poder social y moral, puesto que “no reconoce otra autoridad superior a su propio yo” (Gómez, 2020, p. 137)¹¹.

Otros cambios se verificarán en el filme respecto a la consulta médica, pues las hipérboles marcarán las imágenes desde la llegada del médico a su destino, y si en el cuento se señala que los caballos permanecían inmóviles, en la animación los vemos en “imagen congelada”. En el escrito se comenta que padre, madre y hermana salen a recibir al médico y casi lo sacan del coche; en el cortometraje los veremos introducir al médico a la casa cargándolo entre los tres.

Si bien se ilustran elementos del cuento: el humo en el interior, el intento interrumpido de abrir la ventana, la petición del paciente, los padres que se inclinan y esperan el diagnóstico, la silla que aproxima la hermana, las pinzas que el médico saca y observa a la luz de una vela, la reflexión del médico sobre la ayuda que brindan los dioses al enviar caballos y un mozo; también se incorporan elementos ajenos, como la gestualidad humorística de la familia, una chimenea en lugar de una estufa, el gesto idéntico de médico y paciente, su similitud fisonómica, el insólito gesto corporal de los padres como siameses dispares, el cuerpo del médico que no permanece estable (crece, disminuye, se balancea, se deforma), la presencia del dúo coral y la lámpara encendida sobre la cama, mostrada en plano detalle, mientras la música sugiere lo que no se dice (lo que le está ocurriendo a Rosa).

Hay también palabras que no figuran en el filme, por ejemplo:

Solo ahora recuerdo a Rosa: ¿Qué puedo hacer? ¿Cómo puedo salvarla? ¿Cómo la arranco de debajo de aquel hombre? A diez millas de distancia, con unos caballos imposibles de manejar enganchados a mi coche, que no sé cómo han desatado las riendas [...]”¹² (Kafka, 2009, p. 19).

Estas omisiones a veces son compensadas por imágenes que corresponderían a lo no enunciado, pero en otros casos no, e implican caracterizaciones diferentes de las situaciones y personajes, o dejan en el sobreentendido, aspectos que son explícitos en el cuento.

Como en el escrito, los caballos introducen sus cabezas por las ventanas y los familiares reaccionan con voces, pero en el filme vemos al médico expresar gestualmente angustia e indecisión,

¹¹ El tópico puede encontrarse también en el cine expresionista alemán.

¹² “Jetzt erst fällt mir wieder Rosa ein; was tue ich, wie rette ich sie, wie ziehe ich sie unter diesem Pferdeknecht hervor, zehn Meilen von ihr entfernt, unbeherrschbare Pferde vor meinem Wagen? Diese Pferde, die jetzt die Riemen irgendwie gelockert haben; die Fenster, ich weiß nicht wie, von außen aufstoßen; jedes durch ein Fenster den Kopf stecken und, unabirrt durch den Aufschrei der Familie, den Kranken betrachten” (Kafka, 2016, p. 20).

retorcerse y girar en direcciones opuestas sin variar de lugar, mientras piensa: “Regresaré enseguida”, para ser luego, inadvertida y cómicamente, arqueado hacia atrás por la hermana del paciente al despojarlo del abrigo sin que él pueda reaccionar.

Se mostrará en un plano detalle que alguien sirve licor en un vaso y, en un acercamiento, vemos al padre ofrecer el vaso al médico, que niega con la cabeza y con su mano aleja al hombre. En otra toma, vemos a la madre próxima a la cama del hijo, extrañamente inclinada, señalando la cama y luego, en gesto de ruego y sin cambiar de posición, indica al médico que se aproxime.

Estas secuencias ofrecen otra versión muy diferente de lo narrado en el cuento, pues el filme omite señalar que el médico piensa en regresar porque interpreta que es como si los caballos se lo pidieran, permite que la hermana del paciente le quite el abrigo y luego el padre le ofreca su “tesoro”: un vaso de ron, le da palmadas en la espalda y el médico rechaza el licor, porque desvalora el universo mental de ese hombre. Las emociones y acciones se expresan con exageración somática y gestual.

Si en algunos casos parecen ser las omisiones las que hacen más notables las diferencias, la forma misma de representar los acontecimientos e introducir las palabras marcará constantemente las variaciones entre las dos obras. El ejemplo lo ofrece la secuencia en que será el dúo coral quien exprese los pensamientos del médico, próximos a los expuestos en el cuento por el narrador; pero en el nivel de las imágenes, se representan acciones totalmente ajenas al escrito: veremos en extremo acercamiento y en vista cenital diagonalizada, la lengua que el paciente ha sacado, parte de su rostro y pecho en pronunciado escorzo, y la imagen del ojo del médico en último plano. El rostro del médico se va definiendo en un fundido y pasa a primer plano, su mejilla se deforma y tiembla, en el extremo opuesto, aparece uno de los personajes del coro a ras del piso. El escorzo diagonalizado y el acercamiento marcan la oposición entre lo vertical y lo inclinado que se ha implicado desde el inicio del filme.

A lo anterior, sigue la imagen de una especie de escenario blanco con sábanas como telones y, en primer plano, entra el médico jalando otra sábana, la extiende, gira en un pie con ella, se cubre con ella, imitando un fantasma, flota, se inclina y se mueve en ese escenario, en el que a cada lado aparece un personaje del coro, que expone a dúo los pensamientos del médico, quien finalmente sale del escenario.

Todo lo que narran las imágenes es totalmente ajeno al escrito de Kafka, además, las imágenes descritas afectan las palabras que oímos, las satirizan, las presentan como un discurso cómico y teatral, lo que no es poco importante porque se trata de la caracterización de sí mismo que ofrece el protagonista como un simple médico que hace lo que debe, “hasta el límite, casi hasta donde es demasiado” (Kafka, 2009, p. 23). De modo que las imágenes comentan y califican lo que se expresa verbalmente, enfatizando y precisando su significado satírico, desempeñando un rol de primer orden

al resemantizar las palabras, similar a la forma en que el tono en que se pronuncia una frase llega a modificar su sentido hasta transformarla en una ironía.

Sin que se interrumpan los parlamentos del coro, se muestra en la toma siguiente un plano general del exterior de la casa en el contexto nevado nocturno y por la puerta emerge progresivamente la cabeza agigantada del médico. En este caso, las imágenes vuelven a introducir lo fantástico y dan cuenta de que el médico se está engrandeciendo a sí mismo con lo que piensa, pues en *off* se escucha que el médico expresa que, aunque está mal pagado, es generoso y ayuda a los pobres.

Las imágenes, aunque alejadas de la literalidad del escrito, no dejan lugar a dudas sobre la perspectiva irónico-burlona de lo narrado, perspectiva a veces no captada por algunos lectores del cuento, pues la ironía solo deja de ser tanto ambivalente en el escrito, cuando consideramos el entramado de las acciones que se relatan: un médico de distrito sin caballo para transportarse, que no ha previsto durante todo un día que puede recibir una llamada urgente en cualquier momento, y permanece esperando bajo la nevada mientras su doncella busca el caballo que él necesita, galeno que confía en un desconocido –que invadió su porquerizo y ha demostrado sus malas intenciones–, solo porque ese desconocido le ofrece lo que otros le niegan, y que no ha sido capaz de prever, ni evitar las agresiones contra su empleada. Médico que, además, deberá hacer dos exámenes para lograr identificar el mal evidente que aqueja a su paciente¹³, anteponiendo lo que él piensa a los resultados de un análisis adecuado, y que muestra desprecio hacia la familia del enfermo, a la que acaba de conocer.

El enfoque subjetivo del relato narrado desde la perspectiva interna del protagonista logra ser captado de manera aguda por el director japonés reiteradamente.

Luego veremos otras imágenes subjetivas que demuestran la forma en que se capta y enfatiza lo señalado por el escritor, aunque introduciendo elementos ajenos a lo implicado en su cuento. Esto ocurre cuando el médico toma con sus manos el disco de la luna (donde se dibuja un cráneo anamórfico), el médico introduce su cabeza en el disco luminoso y este se transforma en una cuerda de horca alrededor de su cuello. Por unos instantes, el personaje cuelga y se balancea en el cielo estrellado, como un suicida, pero luego su figura es remplazada por un caballo ahorcado que desaparece, para dejar lugar a la imagen de la nieve que cae. Estas tomas constituyen una recreación muy imaginativa de un breve comentario presente en el texto de Kafka: “Y el joven tal vez tenga razón y también yo quiero morir” (Kafka, 2009, pp. 23-24), comentario que obliga al lector del cuento a suponer que, en algún momento previo y no narrado, el paciente le ha dicho esto al médico. Pero en el filme, las imágenes metafóricas no solo exponen el estado depresivo del protagonista, análogo al de

¹³ Una llaga del tamaño de la palma de una mano, con pequeños gusanos y coágulos de sangre en su interior, en el costado derecho del chico.

su paciente (que ha pedido lo deje morir), también equiparan al médico con un suicida y con una bestia de carga, identifican la luna llena con la muerte, haciendo evidente que el relato ofrece un enfoque muy personal de la situación por parte del protagonista, y que ese enfoque también tiene connotaciones y matices trágicos y patéticos.

La cámara descendiendo dará lugar a un paisaje humanizado: un conjunto de edificaciones que son cabezas cúbicas de hombres diversos sobre los que cae la nevada. De este modo se ofrecen también caracterizaciones de los habitantes del poblado en que habita el paciente, otro elemento ajeno al escrito.

En otra toma sucesiva vemos al médico jalando una gran forma alargada, luego se mostrará que se trata de la parte posterior de un cerdo con aparejos unidos a otro cerdo, para ilustrar las palabras: “tengo que sacar mi tiro de la pociña¹⁴ y, si casualmente no fueran caballos, tendría que haber usado cerdos” (Kafka, 2009, p. 24). Se muestra en el interior de la casa al médico cargando un cerdo al lado de una ventana por la que se asoma un caballo. Se trata de imágenes que hacen indudable la parodia de los razonamientos del protagonista sobre su situación, implicada también en el cuento en forma menos evidente, y se destaca que las depositarias principales de la narración son las imágenes y no las palabras.

Pudiéramos pensar que las diferencias entre lo narrado en el cuento y el filme se atenúan cuando se ofrecen traducciones al japonés de los enunciados del relato, aunque sean ilustrados libremente, pero esto no ocurre, pues, aunque se conserven las palabras: “es fácil escribir recetas” (Kafka, 2009, p. 24), se introduce en las imágenes diferencias notables y vemos al médico escribiendo un complejo garabato que le toma demasiado tiempo hacer. Sin embargo, las imágenes implican una semántica afín a la perspectiva del autor literario, perspectiva expuesta más discretamente en su cuento, al describir un médico incapaz de comunicarse con las personas, de empatizar y entender o de hacerse entender por los otros.

Después veremos en un plano medio la forma en que la corbata del médico se transforma en la cuerda de una campana y su cabeza agachada se asimila a una campana en movimiento que incluso repica, y oímos las palabras del cuento sobre la llamada que hacen los pacientes, al sonar la campa de urgencia, con que el protagonista señala lo molestan constantemente.

El enfoque subjetivo del médico no solo se expresa en el filme mediante imágenes humorísticas y el uso de recursos retórico-poéticos visuales, se recurre también al expresionismo gestual y somático, a elementos teatrales hábilmente combinados con medios cinematográficos y gráficos. Así, por ejemplo, se destaca la gestualidad angustiada del médico en primer plano, cuyo rostro inicia a temblar

¹⁴ Ritchie Robertson (2018) destaca este motivo presente en la novela *Michael Kohlhaas* (1810) de Heinrich von Kleist, que Kafka parodia.

mientras se escuchan notas de violín y desde su lateral derecho asoma la figura empequeñecida de Rosa, luego jalada con violencia hacia atrás por una mano masculina desapareciendo así del encuadre, mientras el médico tiembla más intensamente con gesto atormentado. En seguida se asoma desde el mismo lateral el dúo coral, que expone en japonés parte del cuento con omisiones y cambios, ya que, si bien se conserva la expresión del pesar que al médico le significa “haber tenido que sacrificar a Rosa”, se omite el comentario: “esa hermosa muchacha que durante años vivió en mi casa sin que yo reparara en ella” (Kafka, 2009, p. 24). La escena del filme se aleja así totalmente de la retórica y los recursos literarios, seleccionando libremente palabras del escrito literario, para hacer uso de los elementos teatrales y filmicos de modo dominante.

En el plano semántico, se ha hecho evidente en el filme que el médico queda afectado por lo ocurrido a la joven, pero no es evidente que al médico poco le importaba Rosa anteriormente, ni que injustamente deposita parte de la responsabilidad de los hechos en la familia del paciente; aunque en el cuento se señala que el médico tiene, de alguna manera, que justificarse “para no arremeter contra esta familia que no me podría devolver a Rosa aunque quisiera” (Kafka, 2009, p. 24).

En otra toma se ve a los tres familiares del paciente de cabeza, introduciendo otro elemento ajeno al cuento, aunque semánticamente afín a la valoración que el médico hace sobre ellos en el relato literario, pues más que incapaces de devolverle a la chica, los familiares se representan en el filme como demasiado distraídos en sus propios asuntos y poco cuerdos, al estar literalmente de cabeza.

Veremos al protagonista hacer gesto de haber concluido su labor ante la familia dispuesta en fila y en orden de altura, y en otra toma se muestra que el padre niega con la cabeza y sostiene un vaso, la madre llora y la hija agita un pañuelo ensangrentado. En el fondo, se ve un cortinaje blanco profusamente manchado con sangre, la cámara se acerca al paño que sostiene la hija y en otro acercamiento se ve la cabeza agrandada del médico que dice estar dispuesto a admitir la enfermedad del paciente. En contraste, el cuento señala:

Pero mientras cierro el maletín e indico que me traigan el abrigo, con la familia agrupada, el padre que olisquea el vaso de ron en la mano, y la madre, a la que probablemente he decepcionado –¿qué espera la gente?– se muerde llorosa los labios, y la hermana agita un pañuelo manchado de sangre, casi me siento dispuesto a admitir, con ciertas reservas, que el joven tal vez sí está enfermo¹⁵ (Kafka, 2009, p. 24).

¹⁵ “Als ich aber meine Handtasche schließe und nach meinem Pelz winke, die Familie beisammensteht, der Vater schnuppernd über dem Rumglas in seiner Hand, die Mutter, von mir wahrscheinlich enttäuscht – ja, was erwartet denn das Volk? – tränenvoll in die Lippen beißend und die Schwester ein schwer blutiges Handtuch schwenkend, bin ich irgendwie bereit, unter Umständen zuzugeben, daß der Junge doch vielleicht krank ist” (Kafka, 2016, p. 22).

Constantemente observaremos que en el filme se introducen elementos que enfatizan la ironía, el sarcasmo, lo metafórico, que ofrecen matices diferenciados del original, al mismo tiempo que se conservan las acciones del relato, aunque reinterpretándolas con variable libertad. La cortina ensangrentada destaca aquí que el galeno no ha sido capaz de notar lo más evidente. Las imágenes son las depositarias principales de los calificativos y características de los hechos, de sus implicaciones semánticas. Los encuadres y angulaciones indican distancia y distribución, que aportan significados a lo narrado, y las deformaciones constantes del protagonista mantienen presentes los contenidos de lo extraño, lo ilógico, el enfoque expresionista y sarcástico de la narración, alejada notablemente de las convenciones realistas. Se muestra también, en las imágenes, lo que queda entre líneas en el cuento.

En la segunda auscultación, los elementos incongruentes descritos en el relato se remarcán en el filme, tanto respecto a los visitantes que entran a la casa de puntitas –iluminados por la luz de la luna y con los brazos abiertos–, como en la forma en que despojan de sus ropas al médico y lo depositan desnudo junto a la herida del enfermo, luego que el médico ha expresado aceptar que hagan uso de él con “fines sagrados” (Kafka, 2009, p. 25). Se incluye aquí el intertexto paródico de *La leyenda de San Julián el hospitalario* (*La légende de Saint-Julien l'hospitalier*, 1877) de Gustave Flaubert que hizo Kafka en su cuento, sobre la anécdota de un leproso que pide al sanador (san Julián) se quite las ropas y entre a la cama, donde el leproso está desnudo, para que ahí tenga lugar el milagro.

Aunque de la leyenda de san Julián existen antecedentes medievales y está representada en la catedral de Rouen (ofreciendo variantes respecto a la versión de Flaubert¹⁶), la desnudez en el lecho del hospitalario con un enfermo ha sido identificada como una innovación significativa que hizo el escritor francés (Hartford, 2007, p. 438). Con esta acción, el sanador logra el perdón divino por el crimen que ocasionó¹⁷ y causó que se impusiera la penitencia de cuidar enfermos. En el cuento de Kafka no se indica a qué “propósito sagrado” servirá el médico desnudo, más bien se señala que las personas han perdido su antigua fe, pero lo que se narra permite identificar la parodia¹⁸ de la narración de Flaubert.

¹⁶ “El leproso volvió la cabeza.

-¡Desnúdate para que reciba el calor de tu cuerpo!

Julián se desvistió, y luego, desnudo como el día de su nacimiento, se acostó, y sintió contra los muslos la piel del leproso, más fría que una serpiente y áspera como una lima.

Procuraba darle ánimos y el otro respondía, jadeando:

-¡Ay, voy a morir! [...] Entonces el leproso le abrazó [...]. El techo desapareció, se desplegó el firmamento y Julián ascendió hasta los espacios azules cara a cara con Nuestro Señor Jesucristo [...]” (Flaubert, 2004, p. 94)

¹⁷ Parricidio involuntario.

¹⁸ “Ya estoy desvestido y miro tranquilo a la gente, cabizbajo, con los dedos en la barba [...] ahora me agarran por la cabeza y los pies y me llevan a la cama. Me ponen junto a la herida, hacia la pared. Luego todos salen del cuarto [...] Dejan de cantar. Las nubes ocultan a la luna. Las mantas me arropan con calor [...] - ¿Sabes? - escucho una voz al oído-.” (Kafka, 2009, pp. 25-26).

En el filme, en cambio, el intertexto de la obra de Flaubert adquiere otro sentido, pues las imágenes producen la impresión de que el médico va a ser sepultado, ya que lo han cargado colectivamente un grupo de hombres vestidos de negro, y lo han depositado en el lecho junto al enfermo desahuciado. Los tipos somáticos de médico y paciente, muy delgados, desnudos y acostados bocarriba, los asemejan a dos cadáveres en la mesa de un forense, de manera que el intertexto paródico es resemantizado y secularizado, pero sin dejar de ser un elemento que contribuye a la narración de acciones inexplicadas que generan el efecto de sinsentidos, sobre todo para quienes desconocen el texto de Flaubert recuperado por Kafka y resignificado en el filme.

Como en el escrito, en el segundo examen médico es subrayado el deficiente diagnóstico inicial del galeno, pues se describe detalladamente la herida del niño, se incluyen traducciones interlingüísticas de diversos enunciados del cuento (“He encontrado tu gran herida”, “pobre muchacho no se te puede ayudar”, “siempre piden al médico lo imposible”), mientras otros son objeto de traducciones intersemióticas (“De cerca parece aún peor”, “oscura en el fondo, más clara en los bordes”, “con coágulos irregulares de sangre”), figuran igualmente recreaciones con variantes (“con gusanos [...] rosados y manchados de sangre”), y se establece también la relación entre la herida y la doncella, mediante la ilustración de detalles contenidos en el cuento, como los calificativos dados a la herida: “Rosa, en muchas tonalidades” (*Rosa, in vielen Schattierungen*), equiparada con una “flor en el costado” (*dieser Blume in deiner Seite gehst*), que está matando al niño, de modo análogo a los pensamientos sobre Rosa que atormentan al médico.

La relación de identificación entre médico y paciente en el mismo lecho se enfatiza notablemente en esta secuencia del filme, porque mientras escuchamos la voz del niño vemos en la imagen el rostro del médico, y a la inversa, los dos hablando sobre la herida, que el chico extrae temporalmente de su costado para mostrarla como una flor. Al mismo tiempo, la confrontación entre niño y anciano se destaca, pues el chico no solo expresa el deseo de sacarle los ojos al hombre, pues también en una toma vemos la esférica forma de un ojo sobre la almohada, y también se ilustran los cortes del hacha –mediante una hilera de árboles siendo talados–, lo que incrementa la violencia implícita en la secuencia.

Del mismo modo que en el relato, el niño que desconfía acaba convencido y guarda silencio, pero además en el filme cierra los ojos, dispuesto a dormir.

Destacaremos que algunas transformaciones presentes en el cuento constituyen inversiones, por ejemplo: el ayudante convertido en agresor; el enojo del médico ante la agresión a su doncella, transformado en placer por la ayuda del mozo; el cambio que afecta a los caballos veloces en el trayecto de ida y al regreso muy lentos; el paciente sano que desea la muerte, presentado después como desahuciado que ruega ser salvado; el reproche del paciente al médico sobre que, en lugar de ayudarlo,

ocupa parte de su lecho de muerte. Se trata de inversiones que también afectan al médico, quien en lugar de pedirle al paciente que se desvista, es desvestido por otros, y en lugar de sacar al paciente de la cama, es metido en ella y que, amenazado por el coro infantil con ser asesinado si no cura, da un diagnóstico mortal a quien no puede curar; médico que inicialmente valora responder a una solicitud urgente, al punto de sacrificar a su doncella, y finalmente reitera que atender esa llamada es siempre perjudicial e inútil. Neumann (1968) ha llamado a estas inversiones, distorsiones y desviaciones que cambian la trayectoria narrativa en las obras de Kafka, paradojas deslizantes, como las reflexiones del médico sobre Rosa que se convierten en reflexiones sobre la rosa del paciente, o el tratamiento médico que se transforma en un ritual. Se trata de elementos que en el filme se incrementan porque el cortometraje nos presenta, además: caballos que inicialmente se mueven con gran dificultad, transformados después en caballos magníficos, y se destaca que la evaluación inicial del paciente sobre el médico resulta más acertada que la del médico sobre el paciente.

En el cuento de Kafka son dos los coprotagonistas, caballos y los lugares a los que el médico desea llegar (la casa del paciente y luego su propia casa), así como los exámenes y diagnósticos, a estos dobles se añaden otros en la animación: el dúo coral, el desdoblamiento de voces, dos poblados de casas humanizadas, dos personajes ahorcados en el cielo nocturno y dos sombras proyectadas sobre suelo al final del filme. Lo que remarca la estructura de la dualidad, relaciona con antítesis y dobles opuestos.

Las incongruencias del viaje de retorno se incrementan en el filme cuando se muestra al médico desnudo saltar por la ventana y su cabalgata de regreso está llena de elementos fantásticos e inexplicados: transfiguraciones que afectan el cuerpo y cara del galeno, otro paisaje humanizado mediante partes de un rostro entre la nieve, el médico lleva arrastrando el abrigo (atorado en los aparejos de los caballos) mientras cabalga totalmente desnudo a la vista de una fila interminable de ancianos vestidos de negro sentados al borde del camino, luego que los escolares dirigidos por un maestro han cantado otra estrofa que invita a la alegría del paciente, por haber tenido en su cama al médico¹⁹. Aunque se conservan las palabras finales del escrito, se introduce la figura convulsa del médico en un interior no identificado y una vista exterior de la casa del médico, pisadas sobre la nieve, una puerta que al abrirse permite ver dos sombras: la de un adulto y un niño. Ofreciendo un desenlace muy diferente del cuento.

¹⁹ Se juega con el sentido de la frase y el contraste entre tener la visita del médico en casa, ante la cama del paciente, y la expresión literal: tener al médico en la cama con el paciente.

4. Conclusiones

Al estudiar la obra de Kafka a la luz del concepto *Gewalt* en sus diversas acepciones en alemán, y sus representaciones en el expresionismo literario, García Gómez (2020) ha observado que “la autodisolución del sujeto kafkiano recuerda a la lucha tanto interna del yo consigo mismo como externa” (Gómez, 2020, p. 134) del individuo con sus circunstancias. También destaca la relación culpa-miedo, derivada de formas de legalidad limitada que se concreta en las instituciones “entendidas [...] como lugares en los que se lleva a cabo un conjunto de rituales de aceptación y ejecución de las reglas [...] que] se contraponen a la suerte individual” (Gómez, 2020, p. 135). Se trata de elementos que están presentes en el cuento y en el filme. El médico es afectado por la pérdida progresiva de su dignidad como profesional, derivada de una lucha externa, porque sus deseos y obligaciones se contraponen a las circunstancias que se le presentan, y de una lucha interna relacionada con la culpa por la falta de protección a su doncella, responsabilidad moral ante la joven bajo su patronazgo a la que se ha antepuesto un deber institucionalizado.

En ambas obras, relato literario y filme, se expresa reiteradamente no solo la contraposición entre la suerte individual y los deberes institucionalizados, entre los deseos y los deberes, pero también entre deseos y las circunstancias.

En el filme se agudiza la “disolución del sujeto” a la que refiere Gómez García porque, desde el inicio, el personaje ofrece una morfología inestable, cambiante, y que en la secuencia final implica una progresiva disolución de su figura, mostrada desnuda primero, para luego ser representada mediante huellas de pisadas en la nieve y, finalmente, como una de las sombras proyectadas en el piso.

El subjetivismo, como percepción del mundo e interpretación de lo exterior desde el yo interior, que desempeña un papel fundamental en el relato de Kafka, se había hecho manifiesto en las tendencias expresionistas de su época, mediante representaciones deformantes de la realidad, como desnaturalización de lo real y transformación (transfiguración) de lo real, a partir del uso de recursos intensificadores, en los que el despliegue de los sentimientos y estados emocionales adquiría una función de primer orden. Se trataba de elementos contrapuestos a recursos como: proporción, equilibrio, coherencia, respeto por convenciones orientadas a generar efectos ilusionistas de fidelidad a la representación de lo “real visible”. Esas tendencias expresionistas, literarias y artísticas admitían la presencia de elementos fantásticos y simbólicos, lo grotesco, lo extraño, pero también un enfoque crítico-paródico, la caricaturización de lo cotidiano y no cotidiano, unida a un énfasis en la subversión de diversos conceptos, valores, criterios y formas dominantes en una sociedad conservadora, ya en crisis en las primeras décadas del siglo XX, y se pueden identificar claramente también en la obra de Kafka adaptada en el filme animado.

Pese a la introducción de numerosos elementos ajenos al texto original del que se ofrece una nueva versión creativa, en el cortometraje se observa que los fenómenos antes enumerados también están presentes e incluso son incrementados en el número de significantes que los implican, pues en el cortometraje es mayor el alejamiento del realismo, se enfatizan los absurdos, anomalías, ironías, el humorismo, lo grotesco, las oposiciones, y otros fenómenos presentes en el texto literario, reiterándolos y expandiéndolos, lo cual hace manifiesta una propuesta estética que recupera elementos de la vanguardia expresionista en el filme.

La ruptura con respecto a lo convencional se hace notable tanto en el nivel de lo sonoro, como en el de las imágenes de la película. De igual modo se procede respecto a los contenidos semánticos que dominan en el relato, pues en el filme se subrayan las identificaciones y contrastes entre médico y paciente, el simbolismo de la rosa (herida, doncella). La desnudez del médico constituye más puntualmente una de las modalidades de su pérdida de autoridad y dignidad, lo que se hace evidente mediante la descripción detallada de la singularidad específica de las imágenes del filme.

Es claro que en el cortometraje se modifica el desenlace abierto del cuento, en el que no se precisan el destino final de médico, ni de Rosa, y donde el médico asegura haber sido engañado, reprocha la ausencia de ayuda de sus pacientes y sentencia que una vez que se ha atendido la llamada nocturna de urgencia no hay solución, es decir, que, en ese final literario, se habrá producido lo inevitable. Ese final es remplazado en el filme de animación por un desenlace fantástico-poético, también abierto y con elementos no explicados, pero que sugieren que el paciente acompaña simbólicamente (pues solo hay huellas de un personaje sobre la nieve) al médico a enfrentar su propia herida (lo ocurrido en su casa con Rosa), otorgándole a la narración una semántica distinta a la original del relato escrito.

Como equivalente a la gestualidad del teatro *kyōgen*, el director emplea los recursos gráficos expresivos y distorsionantes, así como los que aportan la técnica de animación, los encuadres, angulaciones, movimientos de cámara y el montaje conceptual, para adscribir las imágenes a un neoexpresionismo que participa a la vez de rasgos del teatro japonés tradicional, no sin modificaciones de tales elementos, pues los recursos del *kyōgen* también son objeto de adaptación en el filme. El primero de esos elementos transformadores es el argumento de un relato europeo de las primeras décadas del siglo XX, otro más es que se recuperan principalmente la retórica de las voces de los actores del *kyōgen*, pero no los recursos vocales onomatopéyicos, pues en su lugar se emplean efectos de sonido y música, y en la animación se otorga gran importancia al paisaje, a los escenarios, para crear una obra en la que lo multicultural tiene cabida, sin excluir lo propio al integrar lo externo, y en la que los elementos audiovisuales cinematográficos y de la animación se mezclan armoniacamente con los literarios y teatrales.

El filme concilia una mirada lúcida sobre el funcionamiento del relato literario y pone en relieve un sincretismo logrado a partir de afinidades como el absurdo, el uso de recursos retórico-poéticos, la mezcla de lo patético y lo humorístico, la inclusión de lo grotesco, lo fantástico e irreal, la puesta en evidencia de aspectos de la naturaleza humana, el énfasis en la subjetividad, las acciones desatinadas, la inestabilidad del ser y de su actuar, en el entorno de sus circunstancias cotidianas específicas.

El filme ofrece una narración menos ambigua que la del texto literario, pero afín a este, es más indulgente con el protagonista, destaca los conflictos internos y externos que lo afectan, elimina detalles que pudieran tener connotaciones de alteridad racial, como los ojos azules del agresor bestializado, y logra hacer evidentes aspectos del escrito que quedaban entre líneas, mientras excluye otros que eran explícitos, para no prescindir de la necesidad de la participación activa del receptor en la construcción de significados, que también Kafka consideraba en su escrito.

La estructura del doble y de los opuestos que constituyen elementos importantes en el cuento adaptado, se manifiesta en forma más contundente en los distintos niveles del filme animado (visual, sonoro, verbal y narrativo) y afectan elementos incorporados que no provienen del texto literario que da base a la película.

En el filme se identifican diversas modalidades de relaciones transtextuales: hipertextuales (de naturaleza literaria); intertextuales (teatrales, por involucran elementos del teatro y más concretamente del teatro japonés, pero también literarias pues incluyen el intertexto de una obra de Flaubert, pictóricas al ofrecer una variante de la obra de Munch, y musicales, al dotar de música a los cantos provenientes del escrito); paratextuales (provenientes de uno de los escritos del escritor publicados póstumamente y teatrales, al implicar el funcionamiento de los coros del teatro *nōh* y *kyōgen*, la importancia de la gestualidad y su retórica, las funciones de la voz y la entonación); y architextuales (cinematográficas). Las últimas refieren también más específicamente al cine de animación e involucran lo que se ha denominado metarreferencialidad.

El estudio realizado nos confirma que el uso del término “traducción intersemiótica”, considerado por Jakobson en el contexto de los diferentes tipos de traducciones posibles, no es equivalente al de transposición intersemiótica entendida como recreación artístico-interpretativa, y sobre la pertinencia de mantener la diferencia semántica entre ambos conceptos, para poder precisar con claridad el tipo de fenómenos que se verifican en una obra que involucra ambos tipos fenómenos, además de implicar la traducción interlingüística e intercultural.

Bibliografía

- Abrams, M. H. (1962). *El espejo y la lámpara*. Buenos Aires: Nova.
- Acuña, J. B. (2011). Arpa eolia. En P. von Mayer (Ed.), *Obras completas III* (pp. 247-258). San José: Costa Rica
- Alberti, R. (2002). A Rosa de Alberti, que tocaba, pensativa, el arpa (siglo XIX). En M. A. Mateo (Ed.), *Con la luz primera. Antología de verso y prosa. Obra de 1920 a 1996* (p. 90). Madrid: Editorial EDAF.
- Amighetti, F. (2021). Miniatura de la Edad Media. *Literatura Francisco Amighetti. Poesía*. Recuperado de <http://www.franciscoamighetti.com/literatura/poesia/9.htm>
- Andersen, H. C. (2005). El último sueño del viejo roble (Cuento de Navidad). En *Cuentos completos* (pp. 622-626). Madrid: Editorial Cátedra.
- Andrés, R. (2008). *El mundo en el oído. El nacimiento de la música en la cultura*. Barcelona: Acantilado.
- Attali, J. (1995). *Ruido: ensayo sobre la economía política de la música*. México: Siglo XXI.
- Balzac, H. (2014). *Cuentos completos de la Comedia Humana* (M. Armino, ed. y trad.). México: Páginas de Espuma.
- Baudelaire, C. (2000). *Pequeños poemas en prosa (El spleen de París). Los paraíso artificiales*. Madrid: Cátedra.
- Bécquer, G. A. (2008). *Rimas* (J. Rubio, ed.). Madrid: Alianza editorial.
- Bécquer, G. A. (1986). *Rimas y declaraciones poéticas*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Blasco Ibáñez, V. (2007). *La araña negra*. Madrid: Renacimiento.
- Brown, C. S. (1948). *Music and Literature; a Comparison of the Arts*. Georgia, EE. UU: The University of Georgia Press.
- Bruhn, S. (2000). Literature and Painting imitating Music. En *Musical Ekphrasis* (pp. 81-104). *Composers responding to Poetry and Painting*. Nueva York, EE. UU: Pendragon Press.
- Castro, R. (1984). *Poesía*. Madrid: Alianza Editorial.
- Coleridge, S. T. (2007). *Balada del viejo marinero y otros poemas*. Madrid: Visor.
- Cuvardic García, D. y Pérez Parejo, R. (2021). *Tópicos vegetales en la literatura latinoamericana y española. Hojas secas, flores y jardines*. Madrid: Visor.
- Darío, R. (1949). *Antología poética* (A. Torres Rioseco, ed.). Berkeley: University of California Press.
- Darío, R. (1967). *Poesías completas*. (10 ed.). (A. Méndez Plancarte, ed.). Madrid: Aguilar.
- Darío, R. (1968). *Azul*. Madrid: Espasa-Calpe.

- Darío, R. (1950). Niñas prodigios... En *Obras completas. Tomo I. Crítica y ensayo* (pp. 309-321). Madrid: Afrodisio Aguado.
- Darío, R. (2001). Gaspar Núñez de Arce. *Azul. España contemporánea. Cantos de vida y esperanza. Prosas profanas*. Madrid: Edimat.
- Darío, R. (2019). *Prosas profanas*. Barcelona: Red Ediciones.
- Ferber, M. (2007). *A Dictionary of Literary Symbols*. (2 ed.). Cambridge: Cambridge University Press.
- Fernán Caballero. (1857). *Clemencia, novela de costumbres*. (Tomo 2). Madrid: Establecimiento Tipográfico de don Francisco de P. Mellado.
- Fiallo, F. (1926). *La canción de una vida. Poesías. Estudio crítico de Rubén Darío*. Madrid: Editorial Cristóbal Colón.
- Goehr, L. (2010). How to Do More with Words. Two Views of (Musical) Ekphrasis. *British Journal of Aesthetics*, 50(4), 389-410.
- González Martínez, E. (1927). Irás sobre la vida de las cosas... *Repertorio Americano*, 14(7), 5.
- Guerrero, G. (1998). *Teorías de la lírica*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Insausti, G. (2004). El arpa y el ave; dos símbolos románticos de la poesía del exilio de Cernuda. *RILCE*, 20(1), 63-93.
- León Domínguez, E. (1986). Los instrumentos musicales en la obra poética de Rubén Darío. *Anales de literatura hispanoamericana*, (15), 255-270.
- Macías García, A. T. (2012). *El arpa e instrumentos emparentados y su presencia en la obra de Johan Wolfgang von Goethe*. (Tesis de doctoral). Universidad Complutense de Madrid.
- Massanés, J. (1841). *Poesías*. Barcelona: J. Rubió.
- Meléndez Valdés, J. (1991). *Poesías* (C. Real Ramos, ed.). Madrid: Espasa-Calpe.
- Mörike, E. (2013). A un arpa eolia. En *Historia del lied en siete conciertos. (IV) La obsesión poética* (p. 15). Recuperado de <https://recursos.march.es/culturales/documentos/conciertos/co4309.pdf>
- Nattiez, J. J. (1990). *Music and Discourse. Toward a Semiology of Music*. New Jersey: Princeton University Press.
- Núñez de Arce, G. (2008). Las arpas mudas. En J. Urrutia (Ed.), *Poesía española del siglo XIX* (pp. 485-489). Madrid: Cátedra.
- Palau y Catalá, M. (1908). *Discursos leídos ante la Real Academia de la Española*. Madrid: Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos.
- Pérez Parejo, R. (2004). Poética del jardín. Del *locus amoenus* al *jardín novísimo*. *Almiar*, (14), 1-23. Recuperado de http://www.margencero.es/articulos/p_parejo.html
- Pérez, R. D. (1903). El arpa eólica. En *Musgo* (p. 41). Barcelona: Tipografía “L’Avenç”.

- Quasimodo, S. (2004). En las frondas de los sauces. En U. Saba, V. Cardarelli, G. Ungaretti, S. Quasimodo (Eds.) *Poetas italianos del siglo XX* (p. 365). (M. A. Campos, trad.). México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Rivas Groot, J. M. (1886). *La Lira Nueva*. Bogotá: Imprenta de Medardo Rivas y Compañía.
- Rubio Jiménez, J. (2008). Introducción. En G. A. Bécquer, *Rimas* (pp. 7-65). Madrid: Alianza editorial.
- Sánchez de Fuentes, F. (1904). El arpa eólica. En *Arpas cubanas. Poetas contemporáneos* (p. 314). La Habana, Cuba: Imprenta de Rambla.
- Scher, S. P. (1982). Literature and Music. En J. P. Barricelli y J. Gibaldi (Eds.), *Interrelations of literature* (pp. 225-250). New York: The Modern Language Association of America.
- Shelley, P. B. (1952). *Defensa de la poesía*. Buenos Aires: Emecé Editores.
- Sierra, J. (1896). *Cuentos románticos*. París/México: Librería de la Vda. de Ch. Bouret.
- Silva, J. A. (1997). *Obra completa* (H. H. Orjuela, coord.). San José, Costa Rica: ALLCA XX.
- Thompson, J. (2021a). *The Castle of Indolence: an Allegorical Poem. Written in Imitation of Spenser*. Recuperado de <http://spenserians.cath.vt.edu/TextRecord.php?textsid=34286>
- Thompson, J. (2021b). *An Ode on Aeolus's Harp*. Recuperado de <https://www.eighteenthcenturypoetry.org/works/o5154-w0030.shtml>
- Wolf, W. (2009). Relations between Literature and Music in the Context of a General Typology of Intermediality. En L. Black, P. Mildonian, J. M. Djian, D. Kadir, A. Knauth, D. Romero, M. Seligmann (Eds), *Comparative Literature: Sharing Knowledges for Preserving Cultural Diversity* (vol. 1, pp. 133-155). Oxford: Eolss Publishers.