



Cuadernos de Literatura
ISSN: 0122-8102
ISSN: 2346-1691
cuadernos.literatura@javeriana.edu.co
Pontificia Universidad Javeriana
Colombia

Espacio, cuerpo e intermedialidad: apuntes sobre “Vida de familia”/ *Vida de familia*

de los Ríos, Valeria

Espacio, cuerpo e intermedialidad: apuntes sobre “Vida de familia”/ *Vida de familia*

Cuadernos de Literatura, vol. XXII, núm. 44, 2018

Pontificia Universidad Javeriana, Colombia

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=439859279008>

DOI: <https://doi.org/10.11144/Javeriana.cl22-44.ecia>

Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional.

Dossier

Espacio, cuerpo e intermedialidad: apuntes sobre “Vida de familia” / *Vida de familia*

Space, body and intermediality: notes on “Vida de familia” / *Vida de familia*

Espaço, corpo e intermedialidade: Anotações sobre “Vida de família” / *Vida de família*

Valeria de los Ríos * edelo@uc.cl
Pontificia Universidad Católica de Chile, Chile

Resumen: Este artículo analiza la adaptación del cuento “Vida de familia” de Alejandro Zambra, llevada al cine por Jiménez y Scherson en 2016. Más que analizar exhaustivamente todos aquellos elementos que se traspasan del texto a la imagen, me interesa observar ciertas transformaciones que ocurren a nivel narrativo, como la desaparición del narrador. También analizaré algunas de las principales adiciones de la versión cinematográfica, como son la dimensión espacial y la corporalidad, y algunas prácticas intermediales, tanto en el cuento como en la película.

Palabras clave: Alejandro Zambra, cine chileno, espacio, cuerpo, intermedialidad.

Abstract: This article analyzes the adaptation of the story “Family life” by Alejandro Zambra, taken to the cinema by Jiménez and Scherson in 2016. Rather than exhaustively analyzing all those elements that are transferred from the text to the image, I am interested in observing certain transformations that occur at the narrative level, such as the disappearance of the narrator. I will also analyze some of the main additions of the film version that are the spatial dimension and corporeality, and some intermedial practices, both in the story and in the film.

Keywords: Alejandro Zambra, Chilean cinema, Space, Body, Intermediality.

Resumo: Este artigo analisa a adaptação do conto “Vida de família” de Alejandro Zambra, levada ao cinema por Jiménez e Scherson em 2016. Ao invés de analisar exhaustivamente todos aqueles elementos que são transferidos do texto para a imagem, interessa-me observar certas transformações que acontecem no nível narrativo, como a desapareição do narrador. Mesmo analisarei algumas das principais adições da versão cinematográfica, como são a dimensão espacial e a corporalidade, e algumas práticas intermediais, tanto no conto quanto no filme.

Palavras-chave: Alejandro Zambra, cinema chileno, espaço, corpo, intermedialidade.

Cómo citar este artículo:

De los Ríos, Valeria. “Espacio, cuerpo e intermedialidad: apuntes sobre ‘Vida de familia’/Vida de familia”. *Cuadernos de Literatura* 22.44 (2018): 123-139. <https://doi.org/10.11144/Javeriana.cl22-44.ecia>

En 2011 Cristián Jiménez estrenó *Bonsái*, una adaptación de la novela homónima de Alejandro Zambra.^[1] Dos años después, Alicia Scherson dirigió *El Futuro* (2013), un largometraje basado en Una novelita lumpen

de Roberto Bolaño.^[2] En 2016 Jiménez y Scherson estrenaron *Vida de familia*, un filme basado en un cuento de Zambra. Si hay algo en común entre estas producciones, además de ser adaptaciones de directores chilenos^[3] de textos literarios de escritores nacidos en Chile, es el interés de estos directores por retratar, aunque sea tangencialmente, un problema generacional. Tanto *Bonsái* (la novela y la película) como *Una novelita lumpen* y *El Futuro* tienen como protagonistas a jóvenes y sus conflictos vitales. *Bonsái* ha sido calificada como una novela de formación o *Bildungsroman*,^[4] mientras que la novelita de Bolaño es una especie de *Bildungsroman* invertida, ya que Bianca -la narradora y protagonista- relata su proceso de deformación, o si se quiere, lumpenización, tal como lo indica el título de la novela. Las adaptaciones cinematográficas de estas obras mantienen como protagonistas a estos jóvenes universitarios o escolares. *Vida de familia*, en cambio, a pesar de que también trabaja un problema generacional, no se centra en estos personajes jóvenes o preadolescentes, sino en adultos de 40 años, que es la generación a la que pertenecen tanto los directores como el autor del cuento.

En este artículo me propongo analizar la adaptación del cuento “Vida de familia” de Alejandro Zambra, llevada al cine por Jiménez y Scherson. Como toda adaptación, este trabajo supone una serie de transposiciones, traducciones del texto a la imagen y de claras transformaciones, a pesar de que Zambra -autor del cuento- participó como coguionista e incluso como actor secundario en la película. Más que analizar exhaustivamente la adaptación, identificando a cabalidad todos aquellos elementos que se traspasan del texto a la imagen, me interesa observar ciertas transformaciones que ocurren a nivel narrativo, como, por ejemplo, la desaparición del narrador. También analizaré algunas de las principales adiciones de la versión cinematográfica, como son la dimensión espacial y la corporalidad. En la adaptación cinematográfica el espacio es trabajado a partir del uso del falso raccord, que provoca un extrañamiento en el espectador, mientras que la dimensión corporal se manifiesta a través de la presentación de cuerpos encarnados. Finalmente, analizaré algunas prácticas intermediales, tanto en el cuento como en la película.

La desaparición del narrador

Tal como señala Dudley Andrew, el discurso sobre la adaptación y sus problemáticas es muy extenso. Su carácter distintivo es el emparejamiento del sistema de signos cinematográficos a los alcances de otros sistemas, lo que puede caracterizar a todo el cine representativo. Según Andrew, la concepción de la adaptación tiene mucho en común con la teoría interpretativa, en la medida en que la adaptación es la apropiación del sentido de un texto anterior (97). Pero la típica discusión en torno a la adaptación tiene que ver con la fidelidad y la transformación. Aquí se asume que el deber de la adaptación es la reproducción en cine de algo esencial sobre un texto original, algo así como su “letra” o “espíritu”. Respecto a esto, Robert Stam ha señalado que el discurso de la fidelidad descansa sobre ar-

gumentos esencialistas en relación a los dos medios: asume que la novela contiene una esencia que se puede extraer, entendiendo esencia como un consenso crítico dentro de una “comunidad interpretativa” (Stanley Fish) sobre el significado de un trabajo (49). A juicio de Stam, la demanda por la fidelidad es en sí misma un absurdo, ya que ignora los procesos necesarios para hacer una película, sobre todo las diferencias entre los modos de producción. Una novela generalmente la escribe una persona; el cine, en cambio, es casi siempre un proceso colaborativo. Así, la fidelidad en la adaptación es literalmente imposible: además de que el material de la literatura (palabras, grafemas, oraciones) es de distinta naturaleza que el del cine (luz proyectada, sonidos y formas identificables, la representación de acciones) (Andrew 101), hay un cambio de medio: hacer cine involucra una serie de decisiones sobre actores, presupuesto, lugares, formatos, recursos técnicos, etc. Todos los detalles del *mise-en-scène*, y la edición generan lo que Stam llama una “diferencia automática” (53).

Tomando en consideración estas premisas, me gustaría centrarme en una diferencia importante en el paso del cuento a la película: la desaparición del narrador. El cuento “Vida de familia” tiene veintidós páginas y pertenece al volumen de cuentos *Mis documentos* (2014). Cuenta con una voz narrativa característica de la escritura de Zambra: un narrador omnisciente focalizado en el protagonista, Martín, un hombre de cuarenta años, de cara muy blanca y pelo más bien largo, rizado y negro, que mueve la cabeza mientras escucha música cuando viaja en micro, como los jóvenes. Este narrador que narra los hechos en tiempo presente conoce detalles de la vida pasada de Martín y es capaz de describir sus emociones y pensamientos. Por ejemplo, nos enteramos de que ha quedado huérfano tras la muerte de su padre y que en su funeral se ha encontrado con Bruno, un primo en segundo grado, profesor de literatura en la universidad, quien le pide que cuide su casa mientras realiza una pasantía en Francia. El tiempo que cubre el cuento va desde la llegada de Martín a la casa, hasta que la familia retorna de Francia. Durante ese periodo ocurren una serie de acontecimientos domésticos, como la desaparición de Misisipi, el gato que Martín debía cuidar; el encuentro con Paz, una joven de veinte años, madre de un niño, con quien inicia una relación haciéndose pasar por dueño de casa separado. Algunos ejemplos de omnisciencia del narrador los notamos en estos fragmentos:

A Martín la existencia de esa puerta le suena fabulosa, sólo las ha visto en las películas y en *Tom y Jerry*. Está punto de preguntar cómo la consiguieron pero piensa que tal vez Santiago está lleno de puertas para mascotas y él no lo ha notado. (165)

Qué cosa más estúpida, piensa Martín, un ajedrez literario.

Las piezas del tablero lucen desdoradas, vulgares, y aunque él no es de impresiones rápidas, la casa entera ahora le provoca una inquietud o una molestia, pero no es algo evidente: seguro que el lugar de cada objeto responde a alguna rebuscada teoría sobre el diseño de interiores, pero de todas maneras persiste un desajuste, una secreta anomalía. Es como si las cosas no quisieran estar donde están, piensa Martín, que de todas formas agradece la posibilidad de pasar una temporada en esa casa luminosa, tan distinta a las pequeñas piezas en penumbras donde suele vivir. (167)

En estos ejemplos, vemos cómo el narrador está focalizado en la mente de Martín, conoce algunos de sus recuerdos, que vienen de las películas o dibujos animados que alguna vez vio. También conoce sus opiniones sobre los objetos que observa, como el ajedrez del Quijote. Además de una descripción de la relación de Martín con los objetos y el espacio de la casa, hay en estos comentarios un desdén hacia la literatura, que se hace evidente cuando Bruno le pregunta a Martín si le gusta leer: “Un poco, dice Martín, pero no es verdad. Ahora es demasiado sincero: No, no me gusta leer. Lo último que haría sería leer un libro, dice” ^[5] (169). Esto llama la atención en la producción de Zambra, cuyos jóvenes personajes suelen formarse a partir de la literatura, como en su *nouvelle/novela Bonsái* (2006), donde las referencias a Madame Bovary, Proust o a “Tantalia” de Macedonio Fernández tienen un lugar central; o en *La vida privada de los árboles* (2007), donde la escritura es una especie de narración al estilo *Las Mil y una noches* que no debe acabar hasta que llegue Verónica, la madre de la niña que Julián -el protagonista- cuida. En “Vida de familia” el narrador intenta dar cuenta de una incomodidad que Martín siente en la casa familiar de Bruno, pero que ni él mismo es capaz de formular, y que tiene que ver con su llegada tardía a la adultez y el apremio social por tener una familia, hijos, casa, profesión, etc. Esta idea está relacionada con dejar de ser hijo (recordemos que su padre ha muerto recientemente) o madurar, lo que se refleja en el diálogo que tiene con Consuelo, la mujer de Bruno, a propósito de la puerta para gatos de la casa: “Dijiste algo sobre ‘nuestros padres’ o ‘los papás’. Ah, que esta puerta es como cuando los papás nos dieron las llaves de la casa” (166). En la película los personajes dialogan tangencialmente sobre la noción de paternidad, ^[6] como cuando Martín (interpretado por el rubio actor Jorge Becker) ^[7] dice que le parece absurdo tener automóvil en Santiago y Consuelo agrega que eso es así cuando no se tienen hijos, o cuando la empleada que va a limpiar la casa (personaje inventado en la película) dialoga con Martín y no le cree que no tiene familia. También cuando Martín juega con Sebastián, el hijo de Pachi (Paz en el cuento), o cuando esta última y Martín hablan sobre la decisión de la supuesta exesposa de Martín de no dejarlo ver a su hija. También cuando Pachi le dice a Martín que no tiene cara de papá, sino de hijo. En el cuento, cuando Martín acompaña a Paz a buscar a su hijo al jardín infantil, él dice: “otro pololo más”, y el narrador comenta: “Dan la impresión de una familia perfecta” (178).

En un sentido narrativo, la voz que relata la historia nos cuenta nada más lo que el propio personaje sabe. A lo largo del cuento, como lectores, notamos que hay en esa sensación de extrañeza y rechazo un deseo por apropiarse de ese espacio y esa vida, algo que va ocurriendo paulatinamente en el cuento, hasta el punto de que Martín se inventa un personaje con casa, familia y profesión que al final del cuento es incapaz de deshacer. Sin embargo, el narrador del cuento no justifica ni explica nada de lo que ocurre en la mente de Martín. En ocasiones, este narrador es capaz de autocorregirse, por ejemplo, cuando afirma que faltan dos semanas para que la familia regrese y, al instante, se autoenmienda: “¡No! ¡Una semana!” (182). Del mismo modo, lo que relata el narrador focalizado

en la mente de Martín, corre el riesgo de ser escuchado, no solo por el protagonista sino por otros personajes. Por ejemplo, aquí:

Vas a estar cuatro meses aquí, le dice Bruno, aprovecha este tiempo para tirarte a alguna vecina -me gustaría mucho más tirarme a tu mujer, piensa Martín, y lo piensa con tanta fuerza que hasta teme haberlo dicho en voz alta. (168)

Este narrador omnisciente también puede focalizarse en otros personajes, por ejemplo, al final del cuento, cuando el personaje de Martín sale completamente de escena:

Lo primero que ven, al bajar del taxi, les agrada. Consuelo mira la buganvilia y el rosál, y quiere saludar de inmediato a Martín para agradecerle ese gesto. Enseguida se sorprenden con la foto de Consuelo en la pared principal, y en medio del desconcierto ella incluso piensa, por una milésima de segundo, que la foto siempre estuvo allí, pero no, claro que no. Recorren la casa alarmados y la confusión crece en la medida que recorren las habitaciones: es evidente que Martín trajinó los cajones y los armarios y a cada minuto descubren nuevas manchas en las cortinas y restos de ceniza en las alfombras. (185)

La desaparición de Martín como personaje del cuento, permite que el narrador -ahora focalizado en la familia dueña de la casa- relate lo que sucede con Paz, quien llega a tocar a la puerta de la casa que cree de Martín. Le abre Consuelo, a quien había visto en una fotografía y a quien creía mujer de Martín. El último párrafo del cuento es breve, apenas ocho líneas para describir la escena con poca intervención del narrador. Se hace evidente una especie de falsa anagnórisis por parte de Paz, quien cree reconocer que Martín ha vuelto con su esposa. Del otro lado de la puerta no hay reconocimiento alguno: “Quién era, pregunta Bruno, desde la pieza. Consuelo cierra la puerta y duda un segundo antes de responder: nadie” (186). Este desconocimiento tiene también un cariz generacional, ya que algo que marca la diferencia de edad entre Martín, Bruno, Consuelo y Paz, es que esta última nació en democracia: “Perdona, le dice Martín, se supone que es el hombre el que hace la parte dura. No te preocupes, responde ella, y agrega, risueña: yo nací en democracia” (181). La frase se repite varias veces a lo largo del cuento y en diferentes contextos, para subrayar lo apegada a las reglas y a las convenciones sociales que está la generación de Martín, lo que contrasta con la libertad en que vive la generación de Paz. Además de la mención a la ciudad de Santiago, esta es la única referencia a Chile y su pasado dictatorial en todo el cuento.

En *Vida de familia*, la película, no contamos con un narrador que nos entregue información sobre el pasado o sobre los pensamientos o deseos de los personajes o del protagonista. Los espectadores son expuestos cronológicamente al orden de los acontecimientos y, por momentos, acompañamos a distintos personajes. Solo tenemos acceso a sus emociones o historia pasada a través de sus gestos y de la información verbal que entregan. Podría decirse que la focalización es cero, la mayor parte del tiempo, con excepción de algunos planos subjetivos donde la focalización es, suponemos, interna, porque la ocularización (es decir, la relación entre lo que la cámara *muestra* y lo que el personaje supuestamente ve, según la nomenclatura de Gaudreault y Jost) lo es.

Esto ocurre en algunas vistas en picado o contrapicado de la arquitectura de la casa, o en algunos planos en la carretera al sur, donde suponemos que es Martín quien está mirando, mientras maneja. Hay otros planos que son muestra de la autonomía de la narración fílmica en relación con los personajes, sobre todo ciertos planos-secuencia cuyo objetivo es principalmente mostrar el espacio de la casa y los objetos que la habitan. La ausencia de una voz narrativa facilita la focalización espectral al final de la película, ya que como espectadores notamos el reconocimiento por parte de Paz y la perplejidad de Consuelo, sin necesidad de que el narrador lo relate. A diferencia del cuento, que termina con el diálogo entre Consuelo y Bruno, donde Paz es calificada como “nadie”; la película termina después de este diálogo, con la cámara acompañando de frente a Paz, quien se aleja caminando por la calle de noche, afectada, pero finalmente, resiliente.

Suplementos visuales: el espacio y el cuerpo

En “Vida de familia”, el cuento, abundan las descripciones de objetos de la casa, como el ajedrez de *El Quijote*, los libros que cubren las paredes, los peluches de Sofía (la hija de Bruno y Consuelo), la puerta para gatos, etc. Sin embargo, no hay una descripción de la casa en sí. En la película, en cambio, el espacio de la casa tiene una importancia central. La extrañeza que siente Martín y que es expresada por el narrador en el cuento, en la película es expresada en relación al espacio, ante la ausencia de un narrador. Muchas veces lo único que ocurre es la observación del espacio y sus objetos. Estas imágenes están filmadas generalmente en planos-secuencias que realizan un paneo circular y que están editadas utilizando un falso *raccord*. En lugar de producir la ansiada transparencia narrativa (Bazin), este recurso genera la sensación de estar en un laberinto, ya que por un momento vemos a Martín en un lugar, la cámara gira circularmente y luego vemos al mismo Martín aparecer por el lado contrario. La sutura entre estas tomas es imperceptible y, como resultado, el espacio se confunde y ya no sabemos dónde estamos. La casa, un lugar supuestamente familiar y cotidiano, se vuelve ominosa. Lo mismo ocurre con el uso de espejos que confunden los límites espaciales. La casa está ubicada en el barrio Yungay y durante la búsqueda de Misisipi vemos algunos lugares paradigmáticos de la zona, como la entrada de la Quinta Normal y el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos. Pero más que una película de ciudad, se trata de una película puertas adentro. En *Un cine centrífugo* Carolina Urrutia caracteriza esta tendencia en algunas producciones chilenas contemporáneas, que utilizan el encierro como estética espacial. El “*cine centrífugo*” que Urrutia intenta definir, tiende hacia esta figura:

Esto es pensando, por ejemplo, en la figura del encierro como espacio donde tienen lugar ciertos relatos chilenos contemporáneos (interiores de casas, departamentos, habitaciones de motel, lugares de trabajo) que funcionan como locación -muchas veces exclusiva- de las tramas que se cuentan. El encierro permite una visión hacia

adentro, las relaciones entre familia, entre parejas, como un modo distinto de pensar sobre el mundo desde esa escisión que se hace con él. (129)

En otras palabras, este giro hacia adentro permite pensar al mismo tiempo la conexión o desconexión con el mundo de afuera. Sabemos que la historia está situada en Chile y hay una referencia tangencial a la dictadura. En la película, vemos la fachada del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, fundado en 2010. El protagonista es huérfano, como muchos personajes del cine de la transición,^[8] y vive una crisis tras la muerte de su padre. Llega a una casa ajena y su crisis se manifiesta en el deseo de convertirse en otro, cumpliendo con las normativas predominantes, impulso que termina con el abandono y degradación del espacio habitado. En definitiva, el conflicto no se resuelve y sigue suspendido tras la desaparición del protagonista. Una lectura alegórica del cuento/película en clave nacional, presenta la figura de un antihéroe que no resuelve sus conflictos internos. La destrucción de la casa es cifra del fracaso del personaje y, por consiguiente, del proyecto nacional que la casa representa. Pero incluso más allá de una lectura alegórica, hay en la renuncia y desaparición de Martín una forma de inmadurez y al mismo tiempo, de disenso, que visibiliza las tensiones dentro del modelo familiar o nacional existente, pero que no muestra un modelo alternativo.^[9]

La casa como espacio de lo privado permite que los cuerpos se muestren en su dimensión más íntima. Por ello abundan en la película las escenas de desnudos y los encuentros sexuales, algunos de los cuales están prefigurados en el cuento. Además, en la película hay dos escenas paradigmáticas en el baño de la casa. En la primera, Martín se mira desnudo en el espejo. En la segunda, Consuelo hace lo mismo, pero ha encontrado una máscara de luchador mexicano del hijo de Paz, que pone sobre su cabeza para cubrir su rostro. En ambas escenas, en lugar del reconocimiento del sujeto que supone el clásico análisis lacaniano del “estadio del espejo”, tenemos su desconocimiento a través de la incorporación de un elemento de alteridad. Consuelo tapa su cara con la máscara y se mira en el espejo como un extraño híbrido con rostro enmascarado y brillante. Martín se sube a una pesa y se mira en el espejo, en un plano americano, suspira y escucha el maullido de Misisipi, que, en lugar de ser un gato gris como se describe en el cuento, es un gato negro. Martín, aún desnudo, se vuelve hacia Misisipi, y en un plano medio, lo toma en brazos y le dice calmado, casi con ternura: “Misisipi, hablar con los gatos es ridículo. Además vine acá a estar en silencio, no a hablar, menos contigo”. Luego lo eleva hasta la altura de sus ojos y comienza a hablarle más enérgicamente, casi enojado, mirándolo directamente a los ojos: “Mira huevón, no te voy a comprar comida especial. Te comes la comida de siempre. Si echas de menos a tus dueños, mala cueva. Si necesitas algo, maúlla, pero poco. No me huevees, ¿entendiste?”.^[10] La escena distorsiona y dialoga inconscientemente con la escena descrita por Jacques Derrida en *El animal que luego estoy si(gui)endo*, donde el filósofo relata una escena similar, “turbadora” (29), cuando anuncia “un animal me mira” (20):

Es cierto que yo lo identifico como un gato o una gata. Pero, antes incluso de esta identificación, llega a mí como ese ser vivo irremplazable que entra un día en mi espacio, en ese lugar donde ha podido encontrarme, verme, incluso verme desnudo. Nada podrá nunca hacer desaparecer en mí la certeza de que se trata aquí de una existencia rebelde a todo concepto. (25)

Derrida realiza una reflexión en torno a este encuentro con el animal, del cual concluye que lo que distingue al hombre del animal, es que este último no tiene conocimiento sobre su desnudez, por lo que no estaría jamás desnudo: "El vestido sería lo propio del hombre, uno de los 'propios' del hombre (19). También reflexiona en torno al problema del lenguaje y la respuesta animal, y de lo 'radicalmente otro' que denominamos 'animal'" (27). Según Heidegger, la esencia de la animalidad es la ofuscación muda, el embrutecimiento, el aturdimiento, de allí que el animal se encuentre privado de acceso al ser del ente en cuanto tal. Así, según Benjamin, la tristeza, el duelo, la melancolía de la naturaleza o la animalidad habrían nacido de este mutismo, pero también de la idea de haber recibido el nombre: "Al encontrarse privado de lenguaje, se pierde el poder de nombrar, de nombrarse, incluso de *responder* de su nombre" (Derrida 35). "El animal" sería una denominación que los hombres han instituido, un nombre que ellos se han otorgado el derecho y la autoridad de darle a otro ser vivo (Derrida 39), donde cabrían "todos los seres vivos que el hombre no reconocería como sus semejantes, sus prójimos o sus hermanos" (Derrida 50).

La escena de la película no pretende ser una reflexión filosófica sobre lo animal, sin embargo, me parece una propuesta interesante de la versión fílmica de *Vida de familia*. En el cuento, cuando Paz y Martín se conocen, conversan sobre sus animales perdidos: "Conversan sobre Misisipi y sobre Pancho y también sobre las mascotas en general, sobre la responsabilidad de tener mascotas, y hasta sobre la palabra *mascota*, que a ella no le gusta porque la encuentra despectiva" (177). En la película, Martín le habla al animal, lo reconoce con su mirada y su palabra. El gato responde con un maullido como otra forma de vida, y en la escena aparecen los dos cuerpos enfrentados en un reconocimiento primordial. Al mismo tiempo, resulta sintomático que sea la desaparición de Misisipi la que provoque la salida de Martín de la casa y el encuentro con Paz. Misisipi regresa, tanto en la versión literaria como en la cinematográfica, y en este encuentro con el animal se vislumbra cierta transformación en el personaje de Martín, quien parece conciliarse con la idea de cuidar a otro y, potencialmente, formar una familia. Así se relata en el cuento el regreso de Misisipi:

El gato regresa, sin embargo, una madrugada, apenas capaz de empujar la puerta, lleno de heridas y con una enorme pelota de pus en el lomo. El veterinario es pesimista, pero lo opera de urgencia y le receta unos antibióticos que Martín debe administrarle a diario. Tiene que alimentarlo con papilla para niños y limpiarle las heridas cada ocho horas. El pobre gato está tan mal que ni siquiera le quedan fuerzas para maullar o moverse.

Se concentra en la salud de Misisipi. Ahora lo quiere, lo cuida de verdad. Se olvida de llamar a Paz durante unos días. Es ella quien lo llama una mañana. Se alegra con la buena noticia: Media hora después están sentados alrededor del gato, acariciándolo, compadeciéndolo. (178-179)

Así, el cuidado de la vida animal se prefigura como una forma de vida posible para Martín. Recordemos que Misisipi es quien arroja al protagonista a la calle, al encuentro con el otro y es allí donde encuentra a Paz/Pachi. Sin embargo, esta experiencia se constituye en una experiencia limítrofe que no genera un cambio radical. En la novela leemos el párrafo recién citado. En la película, vemos a Martín, Pachi y Sebastián sentados juntos alrededor de Misisipi, acariciándolo.

Intermedialidad: del oído a la imagen, ida y vuelta

Tanto el cuento como la película incorporan elementos intermediales.^[11] En el cuento aparece la televisión para escenificar su habitar sedentario y rutinario en la casa;^[12] para hablar sobre las puertas para gatos se menciona a las películas y a *Tom y Jerry* (165); Martín llama por teléfono a Paz para reclamarle sobre los carteles que ha pegado sobre los carteles de Misisipi y, al final de cuento, Bruno llama sin éxito a Martín a su celular y le deja mensajes en su buzón de voz. Desde el comienzo se nos presenta a Martín como un personaje que escucha música en la micro, y que usa poleras de grupos musicales para vestirse: “Encuentra una vieja polera de los Pixies, con la portada del disco *Surfer Rosa*. ‘You’ll think I’m dead, but I’ll sail away’, piensa -claro, esa es de otro disco, se equivoca” (171). Cuando Misisipi desaparece, Martín busca en Google la foto de una imagen de gato gris, elige una cualquiera, redacta un mensaje, imprime cuarenta copias y las pega por la avenida (174). Revisando las cosas de la casa, Martín encuentra una maleta con fotografías familiares, entre las que escoge una foto de Consuelo y la cuelga en la pared principal del *living* (174). Cuando ha ganado la confianza del hijo de Paz, comienza a jugar con él:

Ahora juegan con el control remoto. El niño pulsa un botón y Martín se cae, se muerde una mano, lanza un grito o se queda sin voz. Y si realmente me quedara sin voz, piensa, cuando el niño duerme en el regazo de su madre.

Que me bajen el volumen, piensa Martín.

Que me adelanten, que me retrocedan.

Que graben encima de mí.

Que me borren. (185)

La estructura de la página toma forma como de poema con los pensamientos de Martín, en estilo indirecto libre. Estas oraciones utilizan la metáfora del control remoto y de la cinta de video para señalar el deseo de Martín de borrarse, de desaparecer, justo en el momento en que está más cerca de formar una familia. En la película este deseo de esfumarse se manifiesta a partir de una metáfora fotográfica. Martín se traslada a la casa con algunas pocas pertenencias, entre las que se cuentan antiguos álbumes con fotos familiares, que se dedica a escanear en la computadora. Parte del propósito de trasladar estas imágenes desde el papel al formato digital es para borrar de ellas su rostro. En la casa también hay fotografías por todas partes. En el *living* hay una gran fotografía del poeta chileno Jorge Teillier bajo un árbol, de autoría del fotógrafo Miguel Sayago. La fotografía es

cifra de la relación de Bruno con la literatura (es profesor) y cuando Paz le pregunta a Martín a qué se dedica, Martín le especifica que es profesor de poesía chilena. El desdén hacia la literatura por parte de Martín se refleja en este cambio de fotografía, la cual es reemplazada por una foto de juventud de Consuelo. La música también acompaña al personaje de Martín, quien escucha música clásica (Beethoven, Bach), pero también metal. Bruno toca el piano eléctrico junto a Sofía, una canción que más tarde en la película Martín revisa en un karaoke online. La película reproduce la escena del cuento de la búsqueda de una fotografía de un gato negro en la red para hacer los carteles del gato perdido.

El cine se hace presente en *Vida de familia*, a través de un póster de la película *Cero en conducta* de Jean Vigo, Paz trabaja temporalmente como vendedora de películas y videojuegos, y por eso le regala a Martín un DVD de una película cubana independiente. Se trata de *Jorge Molina's Ferozz*, que Martín ve y que nosotros como espectadores vislumbramos por algunos instantes en la pantalla. Después del regreso de la familia a la casa, Consuelo también ve la película revisando los vestigios que ha dejado Martín en su paso por ella. *Jorge Molina's Ferozz* es una película de bajo presupuesto que tiene un carácter transmedial, ya que es una adaptación libre del cuento clásico “Caperucita roja” de Charles Perrault, donde el tema de la familia y sus conflictos internos es muy relevante. La película mezcla violencia y experiencias sexuales extremas, subrayando la ferocidad que se menciona en el título. Paz (Pachi en la película) al pasarle el DVD a Martín, destaca que la película no se ha estrenado en Chile, que es probable que no se estrene y que es una mezcla entre película romántica y de terror.

Como conclusión, podríamos decir que “*Vida de familia*”/Vida de familia, tanto en su versión literaria como filmica, son obras sobre la posibilidad de dejar de ser hijos y convertirse en padres, de allí que se trate de obras generacionales. Martín llega a ello sin quererlo, casi por casualidad, y se ve envuelto en una representación de la que no puede escapar. Recientemente huérfano, se conecta con la posibilidad de cuidar a otro (un gato), tener una pareja y jugar a ser padre. Sin embargo, es incapaz de contarle la verdad a Paz/Pachi, y finalmente cumple con su deseo de desaparecer, generando perplejidad en los personajes a su alrededor. En ese sentido, la noción de “familia” se vive a la vez como deseo y como imposición, con toda su carga de normatividad sexual, emotiva, económica y profesional (literatura), valores encarnados en la pareja de Bruno y Consuelo. Paz/Pachi, en cambio, se presenta como un personaje menos sobredeterminado por estas normatividades, un personaje que como ella misma define, nació “en democracia”. Además, en la película, el origen de clase de Pachi se hace explícito a partir de su ocupación como vendedora de productos diversos, sin estudios, y porque ha regresado a vivir a la casa de sus padres con su hijo.

Tanto el cuento como la película dan cuenta de una ecología mediática contemporánea, en la que conviven libros, dispositivos de audio e imagen, teléfono e internet. Estos medios sirven para caracterizar a los personajes a través de ciertos valores que se atribuyen a estos medios, como, por

ejemplo, el deseo de desaparecer del personaje se explicita a través de estos dispositivos, tanto en el cuento como en la película. Como en toda adaptación, en el paso al cine hay múltiples cambios y transformaciones, pero dentro de ellas los más relevantes son, primero, la desaparición del narrador omnisciente, que relata y comenta la historia y los pensamientos de los personajes; y segundo, la capacidad del cine de encarnar a estos últimos en cuerpos que circulan por espacios determinados. La película aprovecha especialmente la posibilidad de retratar un espacio, y registra la casa en planos-secuencias que junto con determinadas formas de montaje (falso *raccord*), subrayan su carácter ominoso, es decir, su simultánea extrañeza y familiaridad. Tal como señala el título del cuento y del filme, hay una preocupación por la noción de “familia”, la que es cuestionada, deseada y criticada implícitamente. Al mismo tiempo, hay una pregunta por la noción de “vida”, que puede verse como una pregunta radical sobre la multiplicidad de formas que esta puede adoptar, más allá de las normatividades existentes.

Referencias

- Abrams, M.H. *A Glossary of Literary Terms*. New York: Holt, Rinehart and Winston, Inc. 1957. Impreso.
- Álvarez, Ignacio. “Vuelven los padres: niños, historia y autoridad en la narrativa chilena reciente”. *Jornadas: En el país de nunca jamás. Narrativas de infancia en el Cono Sur*. Pontificia Universidad Católica de Chile, Instituto de Estética. Santiago, 2 y 3 de octubre de 2013. Impreso.
- Andrew, Dudley. *Concepts in Film Theory*. Oxford: Oxford UP, 1984. Impreso.
- Cánovas, Rodrigo. *Novela chilena: nuevas generaciones. El abordaje de los huérfanos*. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile, 1997. Impreso.
- De los Ríos, Valeria. “Visualidad, política y animalidad en *Una novelita lumpen* de Roberto Bolaño y *Il Futuro* de Alicia Scherson”. *Revista Confluencia* 31.1 (2015): 101-109. Impreso.
- Derrida, Jacques. *El animal que luego estoy si(gui)endo*. Madrid: Editorial Trotta, 2008. Impreso.
- Gaudreault, André y Françoise Jost. *El relato cinematográfico*. Barcelona: Paidós, 1995. Impreso.
- Mariniello, Silvestra. “Cambiar la tabla de operación. El medium intermedial”. *Acta Poética* 30.2 (2009): 61-85. Impreso.
- Rajewsky, Irina. “Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality”. *Intermedialités* 1.6 (2005): 43-64. Impreso.
- Saavedra, Carlos. *Intimidades desencantadas. La poética cinematográfica del dos mil*. Santiago: Cuarto Propio, 2013. Impreso.
- Stam, Robert. *Teoría y práctica de la adaptación*. México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 2014. Impreso.
- Urrutia, Carolina. *Un cine centrífugo: ficciones chilenas 2005-2010*. Santiago: Cuarto Propio, 2013. Impreso.
- Zamora, Alejandro. *Mis documentos*. Barcelona: Anagrama, 2014. Impreso.

Notas

[1] Alejandro Zambra es un escritor nacido en Santiago de Chile en 1975. También ha escrito poesía, pero se lo conoce por sus novelas. Es autor de *Bonsái* (2006), *La vida privada de los árboles* (2007), *Formas de volver a casa* (2011), *Mis documentos* (2014) y *Facsimil* (2014). Para dar cuenta de su creciente internacionalización, es importante señalar que sus tres primeras novelas y su colección de cuentos fueron publicados por la editorial española Anagrama. En Chile ha recibido el premio de la crítica (2007) y el premio Altazor (2012), entre otros. Recibió el English Pen Award por la edición en inglés de *Formas de volver a casa*, en tanto que la colección de cuentos *Mis documentos* fue finalista en el premio internacional de cuentos Frank O'Connor. Sus libros han sido traducidos a más de 10 idiomas y sus historias han aparecido en *The New Yorker*, *Paris Review* y *Harper's*, entre otras revistas. En 2010 fue nombrado por la revista *Granta* como uno de los mejores novelistas de habla hispana.

[2] Para una lectura de esta adaptación, véase De los Ríos.

[3] A pesar de que la película *Bonsái* (2011) fue filmada en Chile, fue producida con financiamiento de Francia, Argentina, Chile y Portugal, y tuvo estreno en el Festival Internacional de Cine de Valdivia y en Cannes. *El Futuro* (2013), rodada en Roma, fue financiada con fondos provenientes de Chile, Italia, Alemania y España. Su estreno fue en el Festival de Sundance. *Vida de familia* (2016) fue filmada y producida en Chile. su estreno se realizó en el Festival de Sundance y obtuvo el Premio del Jurado en el Festival de Miami.

[4] Según M.H. Abrams, las Bildungsroman son novelas de formación o de educación. El tema de estas novelas es el desarrollo de la mente y el carácter del protagonista, desde que pasa en la niñez por variadas experiencias (y a menudo, una crisis espiritual), hasta la madurez con el reconocimiento de su identidad y rol en el mundo (112-113).

[5] Bruno le selecciona igual algunos libros y le dice que le pueden interesar: “No mira los libros, ni siquiera los títulos. Piensa: libros para gente que acaba de perder a su padre y que ya había perdido a su madre, gente sola en el mundo. Libros para gente que ha fracasado en la universidad, en el trabajo, en el amor (eso piensa: en el amor). Libros para gente que ha fracasado tanto como para que a los cuarenta años cuidar la casa de alguien sea una buena perspectiva” (170).

[6] La literatura chilena de fines de los noventa fue caracterizada por Rodrigo Cánovas como una narrativa de huérfanos (39), que se activa a partir del Golpe de Estado de 1973. En una conferencia más o menos nueva, titulada “Vuelven los padres: niños, historia y autoridad en la narrativa chilena reciente”, Ignacio Álvarez sostiene que en narraciones actuales como las de Zambra hay un retorno a la filiación patriarcal tradicional. Este no parece ser el caso de “Vida de familia”, donde el recuerdo del padre muerto no implica una valoración de su figura, ni, menos aún, una construcción familiar que avale esa estructura tradicional, que es justamente la cuestionada. Para más reflexiones sobre la figuración de los hijos en la narrativa chilena, ver los trabajos de Andrea Jelfanovic y Lorena Amaro.

[7] La descripción del cuento difiere de la caracterización en el cine del personaje.

[8] Esta hipótesis es afirmada, por ejemplo, por Ascanio Cavallo, Douzet y Rodríguez en *Huérfanos y perdidos. El cine chileno de la transición 1990-1999*. En el libro se sugiere una lectura alegórica y nacional, al vincular la figura del padre ausente a la del dictador. Sin embargo, esta hipótesis está meramente enunciada y no es trabajada en profundidad.

[9] Al igual que Urrutia, en *Intimidades desencantadas*. La poética cinematográfica del dos mil, Carlos Saavedra afirma que el cine chileno del periodo está caracterizado por un giro hacia lo íntimo. Sin embargo, a diferencia de Urrutia que ve este giro con un tono optimista, Saavedra analiza desde uno pesimista: el cine del dos mil sería un cine con personajes individualistas, solitarios y melancólicos (no militantes, como en el cine de los sesenta y setenta), cuyo contexto de desarrollo es el neoliberalismo.

[10] En el cuento, en cambio, el plan inicial era otro, diametralmente opuesto, e involucraba la compra de latas de pescado. El narrador relata: “tiene un plan demagógico, piensa que el gato va a entenderlo así: se fueron, me dejaron con un desconocido, pero estoy comiendo bacán”

[11] Según Irina Rajewsky, lo intermedial “designates those configurations which have to do with a crossing of borders between media, and which thereby can be differentiated from intramedial phenomena as well as from transmedial phenomena” (46). Silvestra Mariniello afirma que “en su dimensión más canónica la intermedialidad se refiere a las relaciones entre los medios masivos de comunicación” (61), también designa “el crisol de medios y tecnologías de donde emerge y se institucionaliza poco a poco un medio particular”, dando cuenta de la transferencia de materiales y técnicas de una cultura a otra (62). Luego de un análisis exhaustivo del concepto, Mariniello incluye en la intermedialidad, la noción de archivo, cuando afirma: “hemos llegado a pensar la intermedialidad como el conjunto de condiciones que hacen posible los cruzamientos y la concurrencia de medios, el conjunto de figuras que los medios producen al cruzarse, la disposición potencial de los puntos de una figura en relación con los de otra. La intermedialidad es el conocimiento de sus condiciones, de la posibilidad de múltiples figuras, de la eventualidad con que los puntos de una figura remiten a los de otra. La intermedialidad es también, entonces, un nuevo paradigma que permite comprender las condiciones materiales y técnicas de transmisión y de archivo de la experiencia en el pasado como en el presente” (64).

[12] “Luego ve televisión unas horas y el efecto es narcótico. Llega a encariñarse con la retórica de los programas matinales, consigue una cierta erudición al respecto, los compara, los considera seriamente, y lo mismo con los programas de farándula, que le cuestan un poco, porque no conoce a los personajes, nunca le ha puesto atención a ese mundo, pero de a poco va identificándolos” (173).

Notas de autor

- * Pertenece al Instituto de Estética de la Pontificia Universidad Católica de Chile y es Ph.D de Cornell University. Sus libros publicados son: *Fantasmas artificiales. Cine y fotografía en Enrique Lihn* (Hueders, 2015), *Espectros de luz: Tecnologías visuales en la literatura latinoamericana* (Cuarto Propio, 2011), *El cine de Ignacio Agüero. El documental como lectura de un espacio* (en coautoría, Cuarto Propio, 2015) y *El cine de Raúl Ruiz. Fantasmas, simulacros y artificios* (en coedición, Uqbar, 2010). Dentro de sus últimas publicaciones se encuentran: “Mapas y prácticas cartográficas en el cine de Ignacio Agüero” (452oF, 2017) y “Vida y comunidad en la fotografía de Sergio Larraín” (*Revista de Estudios Avanzados*, 2017).

Información adicional

Artículo de investigación: El presente artículo pertenece al proyecto Fondecyt 1180552 “Nuevos materialismos en el cine y literatura del cono sur”, PUC/Comisión Nacional de Investigación Científica y Tecnológica (Chile). doi:10.11144/Javeriana.cl22-44.ecia