



**BOGOTÁ COMO CIUDAD HÍBRIDA:
CONSTRUCCIÓN DE UNA TOPOLOGÍA SIMBÓLICA Y DE
UNOS IMAGINARIOS A PARTIR DE LA RELACIÓN
LITERATURA – CINE EN CLAVE DE NOVELA NEGRA**

DIEGO HERNANDO SOSA

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA
FACULTAD CIENCIAS SOCIALES
MAESTRÍA EN LITERATURA
BOGOTÁ, D.C.
2015**



**BOGOTÁ COMO CIUDAD HÍBRIDA:
CONSTRUCCIÓN DE UNA TOPOLOGÍA SIMBÓLICA Y DE
UNOS IMAGINARIOS A PARTIR DE LA RELACIÓN
LITERATURA – CINE EN CLAVE DE NOVELA NEGRA**

DIEGO HERNANDO SOSA RUIZ

Tesis de grado presentada como requisito para optar al título de Magister en Literatura

Director

DR. Jaime García Saucedo

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA
FACULTAD CIENCIAS SOCIALES
MAESTRÍA EN LITERATURA
BOGOTÁ, D.C.
2015**

NOTA DE ACEPTACIÓN

Presidente de Jurado

Jurado

Jurado

Bogotá, D.C., ____ de _____ de 2015

DEDICATORIA

A Dios, copiloto en todas las aventuras.

A mi mamá, Gladys y a Emma, mi hija, la luz que ilumina todo.

A mis hermanos, Javier y Danilo, guías silenciosos en todo este proceso. Y a Juan Alberto y Juan Manuel, cuyo apoyo incondicional me acompañó en todo este proceso.

El AUTOR

AGRADECIMIENTOS

Expreso mis agradecimientos a:

La Universidad Javeriana, por la oportunidad que me brindó para cursar y culminar estudios de maestría, los cuales han determinado derroteros académicos y personales.

Al Dr. Jaime García Saucedo, director de tesis por su permanente y sabia orientación en todo el proceso de desarrollo de la investigación.

Los docentes de la Universidad, especialmente al profesor Jaime Alejandro Rodríguez, por haberme compartido con generosidad sus conocimientos y experiencias, tan útiles y siempre enriquecedoras en el camino académico y personal.

CONTENIDO

INTRODUCCIÓN	7
JUSTIFICACIÓN	8
PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA	10
OBJETIVOS	12
Objetivo general	12
Objetivos específicos	12
MARCO REFERENCIAL	13
LOS CONTEXTOS COMUNICATIVOS DE LA CIUDAD	13
LA HIBRIDACIÓN DE LA CIUDAD	15
LA NOVELÍSTICA NEGRA	18
DE LA ESCRITURA A LA IMAGEN	20
¿El cine para analfabetos, la literatura para letrados?	20
Divergencias y convergencias entre literatura y cine	22
MEODOLOGÍA Y MÉTODO	24
LA TRANSPOSICIÓN TOPOLÓGICA, SIMBÓLICA Y DE IMAGINARIOS	
A PARTIR DE LA RELACIÓN LITERATURA-CINE EN LA OBRA <i>PERDER ES CUESTIÓN DE MÉTODO</i>	26
<i>PERDER ES CUESTIÓN DE MÉTODO</i> COMO NOVELA NEGRA	30
DIMENSIONES CONCOMITANTES EN EL PROCESO DE TRANSPOSICIÓN	32
De la homogenización a la heterogenización como producto de la hibridación cultural	35
BOGOTÁ COMO CIUDAD HÍBRIDA DE TRANSCULTURIZACIONES Y TERRITORIALIDADES	42
Urbanización y desterritorialización	42
CONCLUSIONES	
BIBLIOGRAFÍA	

INTRODUCCIÓN

Hablar de Bogotá, como ciudad híbrida, resulta un tanto complejo en razón a la diversidad de factores que confluyen en su estructuración o construcción como espacio en el que comparten y evolucionan subculturas y/o grupos sociales provenientes de distintas regiones del país.

Es así como, hoy en día, la ciudad evoluciona en diferentes espacios y épocas que pudieran identificarse como cronotopos, dentro de la visión de Bajtin, en el que actúan sus habitantes ya que estos (de acuerdo con sus orígenes y elementos culturales que los acompañan) se han ubicado en diferentes escenarios y momentos generando entonces una variedad de territorialidades que de alguna u otra forma se mantienen por el desarrollo diferente que se ha logrado en cada sector de la ciudad.

Diríase entonces que cada grupo social ha derivado en lo que se conoce como estrato socio-económico, el cual se caracteriza según los presupuestos económicos que maneja, los niveles de educación y/o el bagaje cultural que hayan acumulado.

Dentro de ese ir y venir de tales grupos, a tiempo que se ha producido su desterritorialización de los lugares de origen o de los ámbitos en que transcurre su cotidianidad, se ha visto en la necesidad de reterritorializarse, como lo afirma García Canclini, en procura de lograr su inclusión dentro del contexto global de la ciudad.

De esa forma, se ha producido más que una mezcla: mas bien una hibridación entre identidades culturales que a su vez han generado encuentros y desencuentros, acuerdos y desacuerdos, conflictos y soluciones, que en cierto modo se pueden determinar como “crisis” culturales, en la identidad distintiva de cada cual, que buscan resolverse, unas veces de manera pacífica, otras de manera agresiva y/o conflictiva, según los intereses que se tengan los fines y las metas que se persigan.

Dentro de este contexto, se abren y se cierran espacios, se logran o aplazan momentos que de alguna u otra forma repercuten en la calidad de vida que se alcanza o por el contrario se frena en el pasado, cuando no se deteriora.

De igual manera, el fenómeno de hibridación ha hecho que las circunstancias en el actuar cambien, que lo que puede llamarse como personalidad y valor ético-moral de las personas se transformen según las conveniencias que mejor favorezcan el logro de tales intereses, no importando los medios sino los fines.

En ese sentido, se pudiera decir que la ciudad se ha vuelto en algunos momentos caótica, donde nadie sabe para dónde viene o para dónde va, donde la desconfianza, los miedos, los temores, peligros e inseguridades acechan por doquier muchas veces sin encontrar salidas que sean consecuentes con los deseos que se tienen o se han alimentado, al menos por parte de quienes han pretendido encontrar en la ciudad los medios, los espacios para su superación y progreso que les brinde seguridad de un futuro mejor.

Esa clase de hibridación en Bogotá es la que se advierte a lo largo de la novela *Perder es cuestión de método*, del escritor Santiago Gamboa (1997), y de su homónima versión cinematográfica dirigida por Sergio Cabrera (2005). Y es que precisamente las circunstancias en que transcurren los relatos y el actuar de los personajes, en cierto modo resumen el transcurrir del proceso de hibridación de la ciudad bien sea a través del texto literario o bien a través de la obra fílmica.

Son dos versiones distintas que varían en su forma, más no en su fondo o contenido. Sólo que la una, la escrita, genera una libre comprensión e interpretación a la imaginación de los lectores, mientras que la otra, la fílmica, conlleva la imaginación de quien la dirige, de manera cerrada; es decir, sin mayores espacios para la imaginación de los espectadores quienes deben encararse solamente de las deducciones que les brindan las imágenes. Esto en razón a que el proceso de transposición que se hace de la versión literaria a la cinematográfica se da, como es apenas lógico, en medio de las limitaciones de tiempo y espacio en que se propone la historia.

En dicho proceso de transposición de una a otra versión, sucede lo que podría entenderse como la recodificación de los significados que se manejan en ambas ya que, como se dijo, en la obra escrita es el lector que complementa los relatos, desde sus propias perspectivas, según sus saberes y experiencias, mientras que en la película, esa recodificación aparece construida por el director.

Ahora bien, ¿cómo sucede el proceso transposición y recodificación de la novela tanto en su versión literaria como fílmica dentro del contexto de hibridación de Bogotá?

Este interrogante es el que se espera comprender y explicar en el presente trabajo investigativo que comprende los siguientes capítulos:

El capítulo primero precisa, inicialmente, las consideraciones que se tienen en cuenta en la comprensión de la narrativa novelística, expresada en diferentes lenguajes; en este caso, el literario y el cinematográfico como quiera que son dos códigos que abordan los relatos desde diferentes ópticas que son complementadas bien por los lectores o bien por los espectadores

mediante la utilización de diferentes códigos y figuras lingüísticas cuyos significados en algunos casos se corresponden y en otros se distancian según sea la significación del autor o el director. En ese sentido, se habla entonces de la importancia de tener en cuenta los factores que influyen o determinan la transposición de una versión a otra. Para cerrar más el tema (imaginarios y visiones de ciudad), me concentré más en la diégesis de la novela y en cómo algunos de esos elementos se traspusieron a la versión cinematográfica; este proyecto mira desde la literatura al cine, en consonancia con la maestría que he cursado, si bien la relación inversa o los intercambios mutuos también han sido objeto de mi interés en otros espacios.

En segundo lugar, este primer capítulo también plantea el problema de investigación en el que fundamentalmente se consideran los aspectos que en algún momento determinan los alcances de significación de los relatos en el proceso de transposición del texto, ya que se puede llegar a distorsionar el discurso de la temática degenerando en la incompreensión de los receptores o en una falsa interpretación de los factores, lo cual es necesario considerar al momento de realizar el análisis de la obra desde las perspectivas aquí propuestas; es decir, las inherentes al proceso de hibridación de la ciudad de Bogotá, como se trata de explicar en la investigación.

Según Pere Gimferrer, los problemas de adaptación de una novela al cine son fundamentalmente de dos órdenes: O de *equivalencia de lenguaje*; o de *equivalencia del resultado estético obtenido*. Esta última es la óptica de mi abordaje. En las obras, lectores y espectadores “complementan”, ya que ambos sectores contextualizan de acuerdo con sus propios intereses y emocionalidades. Consideré que la obra de Gamboa permite un diálogo más amplio con el lector desde el prisma de lo imaginario. La inmediatez del filme presenta espacios (con un excelente trabajo de fotografía de Hans Burmann en la versión fílmica de Sergio Cabrera), pero que por producción e intensión no responde a todas las marcas topológicas de la novela.

Aquí también se concretan los objetivos que orientaron el desarrollo de la investigación, cuyo cumplimiento se han logrado de acuerdo con las expectativas inicialmente establecidas.

El capítulo segundo es el marco referencial en el que se abordan los contextos comunicativos de la ciudad en los diferentes espacios donde transcurre la cotidianidad de cuantos los habitan y los tipos de relación que establecen entre sí o con la hibridación que surge de las mismas.

En otro apartado, se aborda de manera general el fenómeno de hibridación que se presenta en el contexto de la ciudad en general y, en sus diferentes variables que lo caracteriza y en las manifestaciones con que se expresa. Más adelante se habla de las características de la novelística negra que, sin ser el eje principal del estudio, sí se considera un referente facilitador para el

análisis de los diferentes episodios de obra objeto de estudio, dado que su temática guarda estrecha relación con dicho género literario.

A continuación se plantean las implicaciones significativas implícitas en la narrativa literaria y la narrativa cinematográfica y que posteriormente permitirán hacer una lectura analítica de las dos versiones en que se presenta la obra.

En el capítulo tercero, la transposición topológica, simbólica y de imaginarios a partir de la relación literatura-cine en *Perder es cuestión de método*, constituye el eje principal del trabajo realizado y en el que en un primer apartado se trata de explicar el carácter del relato como inherente a la novela negra; más adelante se abordan las dimensiones concomitantes en el proceso de transposición de la obra, partiendo de la presentación del resumen de la misma para luego analizar las variables que se establecen en dicho proceso en lo referente a la forma como sucede la transculturización en contextos sociales considerados como homogéneos que aquí se entienden como propios de los grupos sociales tradicionales o de élite y los grupos culturales heterogéneos, entendidos como populares o de provincia.

Posteriormente, se hace el análisis del proceso de hibridación que se presenta en Bogotá, dentro del contexto de la novela, en medio de lo que se identifica como transculturizaciones y territorialidades.

Finalmente, se concretan las conclusiones que se derivan del análisis realizado y en las que se puntualizan los alcances de la transposición del texto literario al cinematográfico, en lo que se refiere a la manera como se surte el proceso de recodificación entre uno y otro y el manejo que se hace de las representaciones sociales, los símbolos e imaginarios, al igual que el direccionamiento que se da o se advierte en la significación de, los mismos, específicamente en la comprensión de los proceso de hibridación de la ciudad de Bogotá

JUSTIFICACIÓN:

Sin duda alguna, toda producción literaria y/o cinematográfica, tiene un trasfondo georeferencial que actúa como dinamizador de contenidos, de las relaciones que se tejen entre los personajes y el entorno en el cual se desenvuelven las tramas que tanto el escritor como el director tratan de comunicar a través de sus creaciones artísticas.

Dicho trasfondo se constituye en el marco espacial que complementa, pero a la vez comporta significados que de diversa manera marcan las pautas de la interacción que se sucede entre los diferentes actores y elementos intervinientes en el tejido mismo de las obras que se transmiten en el desarrollo de las temáticas e intencionalidades de sus creadores. Al mismo tiempo, señalan la temporalidad de los hechos y/o acontecimientos a través de los cuales se suscita el interés de los lectores y/ espectadores.

Es precisamente esa motivación la que mueve y activa la imaginación de aquellos para que complementen y en cierto modo vivencien los discursos desde sus propias perspectivas en las cuales conjugan sus experiencias y saberes para significar de una manera más que particular lo que se les ha querido comunicar. Es decir, pudiera decirse para establecer ese diálogo permanente con los mensajes implícitos o explícitos que autores y directores conciben desde su propia mirada y lectura de los sucesos o episodios.

Se configura así una cronotopía¹ que mantiene la infinitud discursiva de las obras por las oportunidades que brindan para retrotraer los discursos dentro de una espacio-temporalidad permanente de representaciones sociales que con sus símbolos, imaginarios y estereotipos, permiten “viajar” conjuntamente con los personajes de manera siempre abierta a la imaginación.

Por otra parte, dentro del contexto cronotópico, se advierten nuevas versiones interpretativas del sentido que se les da a los escenarios como sucede en el caso de la novela *Perder es cuestión de método* de Santiago Gamboa, con su versión cinematográfica, dirigida por Sergio Cabrera. En ella, la idea de ciudad deja de ser un simple escenario para la acción y se convierte en un protagonista activo de la narración.

¹ El cronotopo es el lugar en que los nudos de la narración se atan y se desatan. Puede decirse sin ambages que a ellos pertenece el sentido que da forma a la narración. [...] El tiempo se vuelve efectivamente palpable y visible; el cronotopo hace que los eventos narrativos se concreten, los encarna, hace que la sangre corra por sus venas. Un evento puede ser comunicado, se convierte en información, permite que uno pueda proporcionar datos precisos respecto al lugar y tiempo de su acontecer. Pero el evento no se convierte en una figura. Es precisamente el cronotopo el que proporciona el ámbito esencial para la manifestación, la representabilidad de los eventos”. Bajtin, Mijail. *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus, 1989, p. 20.

Esta novela propone una nueva noción que replantea, reformula e inventa a su vez nuevas identidades para la urbe bogotana, configurando nuevos imaginarios de ciudad en sus habitantes.

Y estas nuevas ideas adquieren una “corporeidad” en sus versiones cinematográficas, gracias a un proceso de Transposición entre los códigos literarios y fílmicos, creando así un concepto complejo y completo de ciudad imaginaria, en la que antagonizan pero que al mismo tiempo tienen que convivir diversas ideologías, emocionalidades y comportamientos, generalmente comandados desde los centros de poder que anquilosadamente se proyectan a través de la dominación a los sectores marginados de la sociedad dando lugar a un continuo proceso de hibridación socio-cultural que se traslada de igual manera a través de los imaginarios y cronotopos individuales y colectivos, dentro de un marco característico de la novela negra.

Tratar de entender y explicar la manera como se expresa esa complejidad híbrida de la ciudad tanto en la versión novelada como fílmica de la obra mencionada y de la interacción que se suscita entre los personajes, constituye la principal razón para el desarrollo de la presente investigación.

Ello plantea un doble reto: por un lado, será necesario revisar las complejas y ricas relaciones que existen entre la literatura y el cine, dos grandes formas narrativas que vehiculan cada cual sus propios códigos y estructuras, más en este caso que se centra en los códigos de la novela negra y sus versiones cinematográficas. Este intercambio se conoce con el nombre de *Transposición*, concepto y dispositivo clave en cualquier investigación sobre la relación literatura-cine. A lo largo del siglo XX y ya entrado el siglo XXI, ambas expresiones se han cruzado y enfrentado, haciéndose mutuos préstamos, reformulando sus puntos en común y sus divergencias. En consecuencia, se han consolidado como los territorios simbólicos en los que se ha construido e imaginado la identidad de la ciudad y de los mismos personajes actuantes en la obra.

El estado actual de producción cultural en ambas artes no puede ser más propicio para este tema de reflexión: la reciente literatura de nuestros países está mirando con mayor interés a la urbe, reflejando el hecho de que nuestras naciones han dejado de ser mayoritariamente rurales para convertirse en escenarios urbanos, gracias a nuevas formas de narrar y novedosos intereses expresivos. Cada vez más novelas de temática urbana y con rasgos de la novela se producen. El cine colombiano, a su vez, está experimentando un renacer en términos de producción y calidad, con mayores estrenos anuales y con diferentes apuestas visuales. En varias de estas realizaciones fílmicas, Bogotá es “híbrida” (planteando sus imaginarios) como resultado del cruce entre estas

dos expresiones, creando una tipología que, con mínimos matices, puede ser representativa de cualquier ciudad latinoamericana.

Rebasados por una realidad mutante, híbrida, fragmentada, narrada de manera más eficaz por la inmediatez y aleatoriedad de la televisión o los medios digitales, el cine y la literatura se han hecho solidarios, han intercambiado sus códigos y procedimientos, y son estos cambios los que, en primera medida, trataremos de comprender. Habrá entonces que contemplar la puesta en escena de los discursos narrativos, tanto los del cine como los de la literatura (desde las arenas que ofrece el género negro), en un contexto más amplio, aquel cuyas mutaciones han obligado a los géneros tradicionales a diversificarse y multiplicarse, buscando y proponiendo nuevas formas de expresión.

PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

Hoy en día el vertiginoso avance de las nuevas tecnologías de la información y la comunicación TIC, pareciera que ha desplazado las creaciones novelísticas de la narrativa literaria frente a las producciones audiovisuales en las que impera el lenguaje de la imagen, configurada en diversos escenarios, dando lugar a especulaciones de carácter valorativo acerca de la preeminencia de un género sobre otro sin que se tenga en cuenta que ambos de por sí se yuxtaponen y complementan de una manera paralela, en medio de la mutación propia de los procesos socio-culturales en los cuales se hallan inmersos.

De ahí que la primera cuestión que se deba abordar en esta investigación sea la de formular que el diálogo entre cine y literatura; esto ya no se puede hacer exclusivamente desde las coordenadas tradicionales de la narratología, la semiótica o la teoría del relato -si bien estos enfoques proveerán valiosas herramientas de análisis-, los cuales se preocupaban por identificar los problemas estructurales y formales inherentes a cuestiones como la adaptación, la traducción o la transcodificación.

No obstante, se advierte que cuantos pretenden hacer el análisis de las narraciones o relatos, la mayoría de las veces no los abordan desde la perspectiva contextualizada de los actores y personajes o de sus creadores olvidando que ellos también tienen sus propios códigos que de alguna manera significan las miradas e interpretaciones que pueden tener en torno a las tramas y cronotopos con que se manejan en las obras. Hay una limitación en dichos análisis a la mirada de los autores y/o directores.

Se pasa por alto que para acceder a la captación del valor significativo del discurso es preciso entrar en contacto directo con el mismo; según se utilice una u otra vía de acceso, el procedimiento interpretativo tendrá forzosamente que variar. En tal sentido siempre deberá tenerse en cuenta la perspectiva significativa de actores y lectores, al igual que las características de los géneros narrativos, caso de los novelísticos y cinematográficos, pues sus recursos lingüísticos varían de acuerdo con las formas comunicativas y códigos que se utilicen.

Dentro de este contexto, el manejo que se hace de los contenidos de ciudad, en la obra *Perder es cuestión de método* en ambas versiones, muchas veces dan lugar a diversas interpretaciones que se contraponen directa o indirectamente ya que el problema no será de reflejos, réplicas, retratos y de cómo la ciudad pasa a ser *contenido* de los discursos cinematográficos y literarios, sino que implicará asumir, en este caso a Bogotá, como un territorio simbólico en cuya multiplicidad de códigos, representaciones, discursos, dispositivos y actitudes, la literatura y el cine se producen, se transforman y se moldean nuevos imaginarios. Se podría hablar, tal vez, de una “topología simbólica” de la ciudad contemporánea devenida de la relación entre cine y literatura, las señales y mapas de movimiento de un nuevo imaginario para significar a la capital colombiana.

La segunda cuestión problemática es la comprensión en torno a la literatura en su interrelación o desfase con el cine, en donde la ciudad aparece no sólo como un tema o una realidad narrada, sino como un territorio problemático cuyas transformaciones y paradojas serán objeto de indagación. Como señala Rincón refiriéndose a las postrimerías del siglo XX:

La ciudad fue – utilizo el pretérito – símbolo de la cultura moderna, escenario de la modernidad y de sus no resueltos conflictos. Al llegar la última década del siglo la tendencia marcada desde los setenta no ha hecho sino acentuarse: la ciudad parece hundirse en su ocaso, colapsada en un mundo “urbano” sin límites de la telecomunicación y de los transportes en continua aceleración².

Al ser la vida en la urbe un drama en el sentido de los cuestionamientos existenciales de sus habitantes, la ciudad, en sus múltiples facetas, adquiere el carácter híbrido, en el que se entremezclan diversas voces que se expresan en los diálogos y las jergas de los diferentes personajes (el estoicismo de Silampa versus la ingenuidad optimista de Estupiñán, por ejemplo).

Aquí vale la pena recalcar que en *Perder es cuestión de método* hay una abundancia de

² Rincón, Carlos. *La no simultaneidad de lo simultáneo. Postmodernidad, globalización y culturas en América Latina*. Bogotá: Editorial Universidad Nacional de Colombia. 1995, p. 90.

parlamentos, pues son ellos los que guían la acción más que una narración omnipresente del autor. Ellos conllevan en sí la *ideología* que postulaba Bajtin al ser de procedencias educativas y socioeconómicas muy diversas de los personajes.

Cada personaje obtiene su “autonomía”, al ser compartidas con el lector pequeños vistazos de su vida pasada, separándolos de la imagen estereotipada de su papel en la narración y dándoles veracidad. En el terreno fílmico, esta transposición se efectúa a través del vestuario, el maquillaje y el trabajo del actor o la actriz, entre otros.

La hipótesis de trabajo es entonces: el pasaje de esa representación de ciudad entre las visiones propuestas en la novela a la gran pantalla, en las claves utilizadas desde el género de la novela negra, construye, modifica y/o enriquece nuevos imaginarios de ciudad que impacta el acervo imaginario colectivo de sus lectores-espectadores.

OBJETIVOS

GENERAL: Dar cuenta de cómo la transposición entre la novela *Perder es cuestión de método* y su versión cinematográfica crea una topología simbólica (nueva representación social) de la urbe y unos imaginarios urbanos, desde la literatura al cine.

ESPECÍFICOS: 1. Reconocer el modo particular en el que los creadores latinoamericanos (escritores) plasman y construyen un nuevo imaginario de la ciudad latinoamericana a través de su uso del dispositivo conocido como *Transposición*.

2. Identificar las problemáticas sociales que son reflejadas en el transvase literatura/cine del relato *Perder es cuestión de método* y cómo éstas configuran unos imaginario de ciudad.

3. Determinar cómo cambian los códigos específicos de la novela negra en el caso de la obra en *Perder es cuestión de método*.

MARCO REFERENCIAL

A continuación se exponen los planteamientos teóricos que se consideran pertinentes para el abordaje del análisis de los diferentes tópicos que encierra la versión novelada y de producción cinematográfica de la obra *Perder es cuestión de método*. Tales planteamientos se constituyen en referentes para direccionar de manera concreta la interpretación de la obra desde las perspectivas a que da lugar la significación de los códigos lingüísticos, bien sean escritos o visualizados trabajados tanto por el autor como por el director en sus diferentes campos.

Así, se hace referencia a los contextos comunicativos de la ciudad, la cultura híbrida con sus diferentes expresiones a través de las representaciones sociales, los símbolos e imaginarios y la identificación característica de la novela negra.

LOS CONTEXTOS COMUNICATIVOS DE LA CIUDAD

La ciudad enseña desde la actualidad y desde la historia, porque en cada uno de los momentos, es presente y memoria de sus acontecimientos y de sus espacios que son el marco y la escenografía para la vida. Así lo definen Norberg-Schutz, (1995), “son espacios para la existencia”.

Un paso para comprender la ciudad y las imágenes que se encuentran en ella es mirarla en red o una superposición de redes; esto significa observar ese enorme espectro, esa multiplicidad de situaciones, rasgos, acontecimientos y estructuras formales que conforman la cultura y la vida urbana, cada una con sus rasgos propios. Esta afirmación no significa volver a los grandes horizontes culturales o a las intangibles referencias reduccionistas y excluyentes que propusieron el urbanismo moderno y en especial la planificación territorial; por el contrario, esto quiere decir, entender la diversidad, la simultaneidad de situaciones y la inclusión.

Dichas redes locales se pueden estudiar a través de los relatos (que manifiestan acontecimientos), las crónicas, la literatura, el cine, los periódicos, la televisión, la radio, el decir, que los espacios en donde circulan diferentes narrativas en torno al tema urbano. A través de estas formas de representar la ciudad es posible mirar esos horizontes en los que la fragmentación, la multiplicidad y lo simultáneo, forman parte de las características de la vida en la urbe.

Acercarse a las imágenes es querer acceder al significado profundo en torno a la vida urbana. La imagen entendida como un reflejo, como una proyección en la que la realidad es reemplazada por los signos y lo real. Asumiendo de esta manera, que el reflejo reproduce la realidad y convierte en algo fascinante como lo plantea Baudrillard (2001).

La multiplicidad de imágenes que ofrece la ciudad fragmentada reduce la capacidad para asimilarlas y nos exige seleccionar. De la multitud de imágenes se escogen algunas como haciendo *zapping* con el control remoto del televisor: se pasa de una a otra forma, armando la propia ciudad, la ciudad de cada uno, proceso que acentúa el individualismo de la urbe actual. Pero en todos los casos hay la posibilidad de escoger las imágenes por su capacidad simbolizante, que las convierten en fragmentos arbitrarios que se relacionan entre sí.

De esta manera, “el hombre alcanza el equilibrio entre los estímulos del mundo externo y su interioridad experimentando la existencia de símbolos que le permiten utilizar as sensaciones para acceder a la esfera de lo extrasensorial” (Cassirer 2003, p, 29). El concepto de ciudad se aproxima al de signo en la lingüística y en la estética; así el símbolo sería el signo por excelencia, es decir, la entidad o imagen que refiere a otra o que suscita la memoria de una determinada experiencia sensorial o intelectual.

Conforme se desarrolló la vida urbana, los espacios fueron asumidos tanto en su condición existencial como pedagógica, sin reflexionar sobre ellas en particular. En las sociedades en las que se ha consolidado la vida en la sociedad, el espacio es aceptado como tal, sin la necesidad de incorporarle conceptos que lo redefinan. Por lo tanto, todos los espacios son existenciales y también educadores.

Pero la ciudad actual está constituida por los múltiples lenguajes que se manifiestan con imágenes visuales, auditivas y códigos particulares, mediatizados por la moda y el consumo, muchos de ellos a través de las nuevas tecnologías de la comunicación. De esta manera se tejen redes cuya comprensión surge de los acontecimientos consecuentes con los procesos de socialización y cognitivos que ocurren en ellas. Ya no importa tanto la forma del espacio, sino la información que transmite.

A propósito del contexto actual de la ciudad, Carneiro (2005), sostiene que,

En la ciudad post-industrial se plantean cuatro desafíos fundamentales; el primero; consiste en promover inteligencia urbana, es decir, fortalecer la ciudad como instancia de conocimiento y de creatividad en el arte de vivir juntos. El segundo, reside en la construcción de pedagogía urbana, es decir, hacer resurgir ciudades educadoras. El tercero, se centra en la construcción de la casa común urbana, o, dicho de otra manera, en la construcción de la ciudad que acoge y

vence el paradigma de la exclusión. El cuarto es el redescubrimiento de la democracia urbana en la perspectiva de un nuevo diseño de gobierno colectivo que combine progreso y participación” (p.35).

LA HIBRIDACIÓN DE LA CIUDAD

Hoy en día el acelerado procesos de urbanización de las ciudades ha llevado a la transportación y convergencia de diversas manifestaciones culturales, entre lo urbano y lo rural, entre los culto y lo inculto, lo letrado y lo iletrado, el poder y la dominación, que no dejan de producir impactos o choques que repercuten en las relaciones que se gestan entre sus habitantes y en los que se advierten encuentros y desencuentros entorno a la significancia que para unos y otros representan los hábitats o contextos en los cuales se desenvuelven sus existencias.

Para Antonio Cornejo Polar uno de los fenómenos que devino en la nueva concepción de ciudad híbrida, fue la migración de población rural al área urbana. En sus propias palabras: “*Sin duda la migración del campo a la ciudad es el hecho de más incisiva y abarcadora trascendencia en la historia moderna del área andina. Países que hace no muchas décadas eran masivamente campesinos, hoy tienen una población urbana mayoritaria y en constante crecimiento*”.³ Una de las consecuencias de dicho fenómeno, fue la multiplicidad de culturas conviviendo en espacios comunes. Sin embargo, esta relación no generó un diálogo entre las distintas posiciones culturales y de esta forma permanecían la una ciega a la otra.

Para este autor, es el escenario literario que pone de manifiesto el diálogo entre las distintas cosmovisiones, generando una suerte de espacio identitario cuya principal característica es su naturaleza híbrida. De esta misma heterogeneidad resulta una tipología e imaginario de ciudad distintivos del territorio latinoamericano, reflejada en la literatura y sus extensiones cinematográficas.

Uno de los principales teóricos latinoamericanos que tuvieron en cuenta la dinámica social dentro de las ciudades como reflejo directo en la producción literaria fue Ángel Rama, con su concepción de *ciudad letrada*. Dicha propuesta tiene que ver con la representación que los letrados asumieron no sólo como medio de expresión de un poder ausente o presente, sino como lo que está a favor del llamado “bien común”. La centralidad del letrado como un sacerdote del orden de los signos señalado por Rama confiere a la letra una función fundamental sobre todo como ejecutora de poder. Según Rama: “(...) *ciudad letrada, porque su acción se cumplió en el*

³ "Una heterogeneidad no dialéctica: Sujeto y discurso migrantes en el Perú moderno". Revista Iberoamericana Vol. LXII, n° 176-177. Julio-diciembre, 1996, p. 837-844

*prioritario orden de los signos y porque su implícita calidad sacerdotal, contribuyó a dotarlos de un aspecto sagrado, liberándolos de cualquier servidumbre con las circunstancias”.*⁴

La cultura urbana, se ve impelida entonces a experimentar su transformación en una cultura híbrida en la que de manera permanente sucede un proceso de interculturización que al mismo tiempo causa desajustes o desórdenes a la cultura tradicional de las localidades, caracterizada por su homogeneidad en las representaciones sociales, los símbolos, imaginarios y significados. Esa continua transformación y pérdida de una cultura élite que es en cierto modo acosada por culturas populares, muchas veces de baja extracción cuyas manifestaciones se proyectan en los modos y/o géneros de vida que se construyen.

“Es en esos escenarios donde estallan más ostensiblemente casi todas las categorías y parejas de oposición convencionales subalterno/hegemónico, tradicional/moderno, empleadas para hablar de lo popular, sus nuevas modalidades de organización de la cultura, de hibridación de las tradicionales clases, etnias y naciones” (García Canclini 1989, p.1)

Esa hibridación es la que se advierte no solamente en la cotidianidad de la vida de las ciudades como Bogotá, sino que también de diversa manera, se expresa a través de las manifestaciones culturales como lo son las narraciones escritas o cinematográficas que de igual manera han sido intervenidas por las nuevas tecnologías a través de las cuales se transmiten diversidad de lenguajes resultantes del fenómeno de globalización de los tiempos actuales.

No obstante, como afirma García Canclini (1989), “vivir en una gran ciudad no implica disolverse en lo masivo y lo anónimo” (p.3), pues cada subcultura a la vez trata de protegerse de influencias ajenas tratando de sobrevivir ante lo que se considera extraño, refugiándose en la intimidad de la familia y de las personas que le son cercanas. Es un desahogarse de los traumas y conflictos que la hibridación ha provocado.

Ahora bien, como se traduce la hibridación cultural en la relación literatura - cine. Al respecto, se hace referencia al problema de la mal llamada “adaptación”, un campo de estudio que ocupa numerosa bibliografía y posturas en ocasiones absolutamente contrarias entre sí. En general, fanatismos y ortodoxias por parte de estudiosos de cada disciplina han enrarecido el ambiente de vinculación entre ambos géneros. En 1926, Boris Eikhenbaum “formalizó” esta relación a un mínimo nivel:

Como arte de significación, que se fundamenta en el discurso interior del espectador, el cine, en la construcción del filme, debe partir de un guión,

⁴ Rama, Ángel. *La ciudad letrada*. Hanover: Ediciones del norte. 1984, p. 33.

incluso muy esquemático. Esta necesidad del guión es ya un vínculo con la literatura.⁵

La relación entre estos dos códigos ha sido caótica y laberíntica. Los interrogantes surgidos a partir de este encuentro, se vislumbraron muy pronto. Uno de los problemas más visibles hace referencia a la posición jerárquica entre géneros: está el cine en una instancia más alta que la literatura o viceversa en el que la cuestión de origen y decadencia (respecto a la fidelidad de la obra y contenido literario en su expresión cinematográfica) ha sido un obstáculo para una comunicación idónea entre los dos lenguajes. Sin embargo, desde el cine, fue hasta Sergei Eisenstein - quien recalcó las convergencias estructurales entre ambos modos de expresión,⁶ - que se inició una aproximación más estrecha y no jerárquica entre los dos artes.

De esta manera, es importante aclarar el problema terminológico como punto de partida de esa transmisión de formas y contenidos. En vez de utilizar la socorrida y errónea acepción del verbo "adaptar", Sergio Wolf hace una revisión detallada y objetiva de las diferentes denominaciones que se han utilizado para referirse a lo que él llama "ritos de pasaje". El comunicador argentino propone como término correcto, *transposición*.⁷

En sus estudios sobre la transposición, el autor encuentra varias áreas de confluencia, a las que ha denominado "zonas compartidas". Una de ellas, vital para el interrogante que nos ocupa, es la relativa a los personajes involucrados en la historia y sus componentes materiales, tanto en los textos fílmicos como en los literarios. E.M. Foster⁸ distingue aquí dos tipos: los *planos*, de un único rasgo o cualidad, y los *esféricos*, con una variedad contradictoria de rasgos.

La ciudad híbrida latinoamericana y su(s) imaginario(s) entran entonces como un personaje esférico en las narraciones literarias y fílmicas, al tomar una voz narrativa que engloba tantas posturas y visiones como habitantes hay en ella. Para empezar a entender cómo la urbe deja de ser un mero espacio de acción para personificarse y encarnarse en un imaginario colectivo

⁵ *Los formalistas rusos y el cine*. François Albèra, compilador. Barcelona: Paidós Comunicaciones. 1998.

⁶ Peña-Ardid Carmen. *Cine-literatura: una aproximación comparativa*. Madrid: Editorial Cátedra. 2001. "Permitamos que Dickens y toda la fila ancestral yendo hasta los griegos y Shakespeare, nos recuerden qué tanto Griffith como nuestro cine provienen no sólo de Edison y sus colegas inventores, sino también de un enorme culto pasado... Que sea este pasado un reproche para los insensatos que han mostrado arrogancia en relación con la literatura, la que ha contribuido a este arte aparentemente sin precedentes". Esta cita, escrita en 1944, inicia la comparación que entabla el director ruso respecto a su concepto del montaje y las estructuras narrativas literarias, entre otras afinidades entre los dos géneros.

⁷ Wolf, Sergio. *Cine/literatura: Ritos de pasaje*. Buenos Aires: Paidós. 2001. El concepto *Adaptación* sugiere que el sistema literario es tan complejo que al pasarse al cine implicaría una reducción. *Traducción*, a su vez, presupone utilizar un mismo código en la traslación, lo cual no aplica en el caso de literatura/cine (ya que manejan códigos diferentes).

⁸ Foster, E.M. *Aspectos de la novela*. Madrid: Editorial Debate. 1995.

esféricamente es menester partir de algunas nociones del estructuralismo literario y su posterior transposición en los códigos fílmicos.

La presencia de la ciudad letrada como escenario en donde habitan los individuos pertenecientes a la clase hegemónica trae consigo, de forma inherente, otra ciudad a la que hemos denominado “invisible”, y que está constituida por los habitantes de la periferia. Dicho territorio permanece velado, dentro de aquella heterogeneidad estructural y territorial que no garantiza, como se afirmó anteriormente, la relación esencial entre unos y otros.

LA NOVELÍSTICA NEGRA

La narrativa literaria caracterizada como novela negra, tiene sus orígenes hacia los años 20 en los Estados Unidos, ceñida al enfoque realista y socio-político de una temática contemporánea del crimen encausado paulatinamente como un género determinado. Según Coma 2011, un concepto más resumido y sociológicamente más exacto “estribaría en la contemplación crítica de la sociedad capitalista desde la perspectiva del fenómeno criminológico” (Coma 2011, p. 15).

No obstante, la novelística negra, fue denominada así fuera del contexto norteamericano asumiéndose como tal primero en Francia y luego en los países hispanoamericanos. En cada uno de estos contextos fue adquiriendo diferentes características hasta el punto de que en algunos casos se le confunde con la novela policíaca; de ahí que en cierto modo aparezca como un género indeterminado aunque con elementos identitarios los cuales se concretan en los siguientes aspectos que para su mayor comprensión, se tratarán de ejemplificar con la novela *Perder es cuestión de método*, materia del presente estudio.

a) El lenguaje. En la novela negra se caracteriza por ser un lenguaje de carácter realista. “La novela negra introduce una novedad literaria respecto a la novela policial clásica y es la entrada de un lenguaje nuevo, duro, y violento, lenguaje de la calle. Busca ese lenguaje callejero, cortante coloquial o del hampa” (<http://es.slideshare.net/Keliteratura/novela-negra>).

La narración en el género negro de manera recurrente hay el uso de verbos de movimiento y las descripciones son visuales y muy breves. (Una sucursal de banco como todas las de provincias, un largo mostrador de roble). Los diálogos se constituyen en un vehículo que soporta la psicología de los personajes y sus fantasmas.

El relato casi siempre se hace en primera persona tratando de darle mayor realismo a la obra destacándose el rol del protagonista que en ocasiones se destaca como un investigador privado (caso de Silampa), y en otras el protagonismo se enmarca en las actuaciones de un criminal. Sin embargo, en otros casos el personaje principal puede compartir el protagonismo con otro personaje que generalmente suele ser un amigo del detective que tiene bastantes conocimientos de la historia o suceso que se investiga.

b). Los personajes. El o los protagonistas de la historia que cumplen un papel detectivesco, se caracterizan por ejercer sus actuaciones generalmente en las calles y poco permanecen en sus casas; tiene que salir a buscar algo aunque la mayoría de las veces sin un objetivo determinado. Además, este “detective” es un profesional que tiene su propia oficina y gana dinero directa o indirectamente por ello (Caso de Silampa que es periodista y se le concede licencia remunerada para que cumpla su papel de investigador); sus métodos son el soborno, las amenazas, el chantaje. Actúa como justiciero, es un tipo solitario, duro, desencantado de la vida, moralmente inflexible, “Es un triunfador como profesional pero perdedor como individuo”. (<http://es.slideshare.net/Keliteratura/novela-negra>).

c). El tiempo: Los relatos en la novela negra, normalmente son lineales, directos, El conocimiento de los hechos pasados, normalmente se consigue con la información de terceros. En muchas ocasiones son conductistas del desenlace de los acontecimientos. En la narración, se hace una descripción pormenorizada de cada uno de los movimientos de los personajes, señalando las circunstancias precisas en la que se producen las actuaciones de los mismos. La historia se narra en un tiempo pasado, pero el uso constante de diálogos da la impresión de inmediatez, el presente.

d) El espacio: Las historias de la novela negra generalmente transcurren en el medio urbano aunque por momentos se traslada a espacios rurales (como el caso de la novela de Gamboa donde los personajes que principalmente actúan en Bogotá, en oportunidades se trasladan al lugar escena del crimen del empalado y que corresponden a parajes próximos a la laguna del Sisga). Sin embargo, tales escenarios presentan una atmósfera delictiva, “donde el delito, la infamación, la amenaza y el asesinato son el denominador común”⁹, donde también se da con frecuencia la

⁹ <http://es.slideshare.net/Keliteratura/novela-negra>

necesidad de mezclarse con distintos estratos sociales y donde precisamente se presenta el fenómeno de la hibridación socio-cultural vista desde la perspectiva de García Canclini.

DE LA ESCRITURA A LA IMAGEN

Acerca del valor e importancia que se da entre la literatura y el cine, valga decir entre la palabra escrita y la imagen, existen varias teorías y defensores en uno y otro caso, generando varios dilemas sobre cual de los dos resulta primero y/o fue originario en la comunicación de los relatos o historias de sus autores o directores.

No obstante, en cada una de esas tendencias, se establecen similitudes y diferencias entre estas dos expresiones artísticas que permiten hacer una evaluación puntual, más que de su valor, de sus características y/o canales de transmisión de los discursos que se desea comunicar. De ahí que en este caso, se quiera puntualizar sobre las mismas de suerte que se pueda establecer la manera como se corresponden y/o distancian para que los lectores o espectadores, y así logren “traducir” los contenidos en sus reales dimensiones, teniendo en cuenta que “hasta hoy surgen muchas interrogantes y cuestionamientos al respecto, sobre las posibles relaciones e interinfluencias entre ambas formas de expresión artísticas y también sobre las diferencias que existen entre el filme y el texto literario como productos culturales” (Pérez V. 2001, p.21).

¿El cine para analfabetos, la literatura para letrados?

Partiendo de este interrogante, se ha considerado que las historias contadas a través del cine poseen un poder de síntesis de los relatos complementado por la visualización de escenarios o contextos en que suceden los acontecimientos, y que en cierto modo resulta de más acogida por mayor número de personas dado que no implican mayor esfuerzo para ser transvasadas, comprendidas o asimiladas pues basta con verlas para tener en cierto modo un panorama integral de las circunstancias en que se desenvuelven las temáticas.

En dicho caso, se considera que la película como tal es de más preferencia para públicos con ciertas actitudes de “pereza mental” puesto que no se tiene la necesidad de descifrar o decodificar los mensajes que le llegan a través de la pantalla. “El cine surge en el espacio social de los espectáculos de feria y, de modo más marginal, en el elitista de una clase intelectual atenta

a las novedades que se dirigen a las clases populares; por tanto, inicialmente, se sitúa fuera de los ámbitos artístico, cultural o académico” (Sánchez N. 2002,p. 65).

Por el contrario, hay quienes piensan que la literatura es para públicos con un buen grado de formación académica y por tanto que saben “leer”, interpretar, desde su propia perspectiva las historias que se le transmiten por parte de los autores y que por tanto demandan mayor concentración para comprenderlos y “descifrarlos”, lo cual no sería posible si no se tuviera la agilidad mental para decodificar y explicarse las connotaciones conceptuales que comportan los términos utilizados por los autores en los diferentes textos o discursos literarios.

“El lector le da su propio ritmo a la lectura (independientemente a la dada por el autor a su escritura, se entiende), puede aminorar o acelerar la lectura, según el interés que despierte en él el relato y según sus facultades de atención y comprensión de lo que allí está escrito y puede incluso “saborear” algunos pasajes releýéndolos, volver sobre el texto leído varias veces para lograr entenderlo mejor.”(Pérez V. 2001,p. 23).

No obstante, acercarse más a una u otra tendencia de entendimiento del cine o la literatura, denota una fijación valorativa, contraria a todo razonamiento seriamente estructurado sobre el valor que encierra cada una de estas producciones artísticas, que desconoce los aportes que tanto la literatura como el cine ha brindado al desarrollo socio-cultural de los pueblos, como quiera que cada uno de ellos maneja sus propios lenguajes y códigos que en algunos momentos resultan convergentes y en otros divergentes pero que es necesario aprenderlos a valorar, a “traducir” en sus reales significados.

Entra aquí en juego, entonces no sólo la significación que a tales elementos y componentes lingüísticos le dan los autores y/o directores, sino también la que logre ser decodificada por los lectores y espectadores, lo mismo que por quienes se adentran en un análisis más puntual de la carga significativa de tales códigos, teniendo en cuenta que estos comportan representaciones sociales, símbolos, imaginarios y estereotipos que de diversa forma son valorados y/o complementados por narradores tratándose de escritores o de directores que tanto en uno como en otro caso, dejan espacios para ser transvasados por cuantos disfrutan a su manera de las expresiones utilizadas encada una de estas dos expresiones artísticas. “La relación entre cine y literatura es una de tantas que entretejen la objetividad de la cultura. Dentro de esta relación entran influencias de otras infinitas zonas de la culturalidad: la sicología, la filosofía, sicoanálisis, las artes figurativas” (García Saucedo, 1995, p. 10).

En esta discusión algunos argumentan el poder de la inmediatez de la imagen fílmica, en cuyo caso hay un doble transvase en el caso de una transposición: la del guionista, quien traslada elementos de la trama, del sistema de personajes y en el sentido de Genette, del *modo*, para construir un guión. Luego viene la del director, quien convierte ese guión en encuadres y diseños sonoros para, a través del montaje y medido por los productores, convertirlo en un largometraje.

Por esto, los guiones originales “eliminan” el primer paso y ya conocen las limitantes de producción. El espectador es más abierto en cuanto no necesita necesariamente conocer las topologías bogotanas, tan específicas en la novela. Aspectos esenciales de la trama y la ubicación de espacios actantes comunes a cualquier ciudad (el prostíbulo, el billar, las casas de los adinerados, *espacios semipúblicos* según Daniel Hiernaux) cumplen su función en la película.

Bajo este prisma, hay dos públicos para el filme: los que viven en Bogotá, que identifican la casa de La Quica en Ciudad Bolívar (en la novela es en Kennedy) y aquellos, “foráneos” que ven locaciones y espacios en modo “arquetipo”, como los mencionados, que se pueden encontrar en cualquier ciudad latinoamericana.

Estos posibles rasgos comunes de las grandes ciudades latinoamericanas (choque de clases, lo popular versus lo de élite, por dar dos ejemplos de dicotomías presentes en ambos relatos) permiten esbozar una suerte de matriz que, aúnan ciudades aparentemente dispares. Un ejemplo es la transposición de “Tinta Roja”, novela de Fuguet donde Santiago de Chile es trasladada a Lima en el filme de Lombardi, sin perder la esencia de las ciudades ocultas y presentes en la prensa amarillista de nuestras ciudades latinoamericanas.

Divergencias y convergencias entre literatura y cine.

Más que hablar de similitudes y diferencias entre literatura y cine, resulta conveniente atender aquellos aspectos que caracterizan a uno y otro lenguaje, pues conforme se dijo, ambos son complementarios y en algunos momentos simultáneos o equivalentes. Ahora bien, ¿cuáles podrían ser las características que de manera específica y comparativa, se pueden identificar en una y otra expresión, cultural?

En primer lugar, hay que tener en cuenta la espacialidad narrativa de cada una de estas dos artes, pues mientras que el texto literario es más detallado y espaciado puesto que no abarca todos los aspectos de la historia de manera inmediata, el lenguaje cinematográfico transmite, a través de las imágenes, los relatos de manera simultánea y contextualizada; pudiera decirse decodificada en

la que poco es el espacio que se le da al espectador para que descifre la significación de los códigos que se manejan en el filme, desde su propia perspectiva; en cierto modo se le dan ya “traducidos”, cosa que no sucede con el lector de la novela que debe recrear los personajes desde las perspectivas de sus propios imaginarios y significación de los códigos utilizados por el escritor. La novela acumula hechos y circunstancias sirviéndose de la palabra. Para existir tiene la necesidad de que el lector le preste la complicidad de la propia imaginación, su movimiento está subordinado a la inteligencia, al estado de ánimo del lector” (García Saucedo 1995, p.,11).

Así, en el texto el mensaje se tramite en dos direcciones, por cuanto el lector recibe construyéndolo desde su propia óptica, pero con las perspectivas que el escritor brinda para su interpretación y la de los mensajes que transmite a través de los personajes de su obra. Dicha perspectiva del autor es la que se denomina como “huecos” que van surgiendo a lo largo de la lectura estimulando al lector a suplir “los blancos” o entrelineas (las aspectos que faltan, las escenas experimentadas directamente a través de las vivencias personales), desde su propia óptica. “El lector resulta atraído hacia los acontecimientos haciéndolo proveer lo que se quiere decir a partir de lo que no se dice” (Iser 1985, p. 351). De esta doble perspectiva, la del lector y la del autor, es posible en consecuencia retroalimentar permanentemente el relato a partir de la lectura.

Otro tanto no sucede con el lenguaje fílmico que según Baldelli, citado por Pérez (2001), en referencia a las ventajas que se le conceden en la transmisión de los mensajes, afirma que “El lenguaje cinematográfico se encuentra capacitado para comunicar cualquier cosa, a niveles diversos y por ende comunicaciones racionales, conceptos, ideas y emociones, incluso atmósferas impalpables, introversión y reflexión de sentimientos y no sólo hechos materiales, cuerpos, movimientos, intrigas... como es natural, esta comunicación se produce no por vía verbal (adverbio, conjugación y las partículas del discurso verbal) sino con los medios, modos y gramática propia...” (Pérez V. 2001, p.32).

O sea que en cierto modo la imagen limita la actividad discursiva del espectador al entregarle prácticamente todo procesado, contrario al papel activo que cumple el lector de novela que tiene mayores oportunidades de interactuar con el texto de manera más amplia, algo que no le permite el cine por la prontitud y predeterminación con que se transmiten las historias, cuyos códigos prácticamente se entregan ya “digeridos”. Pudiera decirse que el director los entrega ya “leídos”, desde su propia óptica aunque dicha lectura la traduzca a través de los personajes de la película, a

de sus propios imaginarios, estereotipos, símbolos, que se reflejan en los comportamientos de los actores.

METODOLOGÍA Y MÉTODO

Como estudio de caso será tomada una obra literaria (y su versión cinematográfica), donde la ciudad aparece construida desde un estadio protagónico, como campo de aplicación y ejemplificación de lo que será analizado. Se trata de *Perder es cuestión de método* de Santiago Gamboa, llevada a la pantalla grande por Sergio Cabrera.¹⁰

Para configurar el marco teórico, se debe comenzar por ahondar en ese carácter “cronotópico” de la Bogotá hibridada latinoamericana y su(s) imaginario(s). Volviendo a Bajtin, la urbe configurada en estas novelas es un *cronotopo del umbral*,¹¹ donde todo el tiempo los personajes dudan de las decisiones que van tomando y una vez que las toman, se arrepienten de ellas, como aquél que tropieza una y otra vez con la misma roca; entre caída y caída, los protagonistas se mantienen en una constante expectativa de lo que les sobrevendrá, creando un pacto narrativo con el lector quien comparte también su desazón. Los aportes de la crítica literaria respecto al tema son la base ideal para acercarse a esta reflexión.

La metodología se plantea entonces desde dos prismas: por un lado, *analítico*, desde que a través de la reflexión entre los intercambios y trasposos entre los códigos literarios y cinematográficos, se configurarán una serie de variables que serán vistas en *Perder es cuestión de método*. A través de este análisis se plasmará el nuevo imaginario de ciudad presente en la novela.

Los pasos que se llevarán a cabo para la consecución de los objetivos se darán como se enumera a continuación:

1. Lectura analítica de la novela, así como una mirada reflexiva sobre la pieza cinematográfica.
2. Determinar con soltura los componentes básicos del dispositivo de traslado narrativo postulado como *Transposición*, para luego ser aplicados a la novela y su versión fílmica, tomando como punto de reflexión los parámetros utilizados desde la novela negra.
3. Búsqueda de información sobre los habitus del escritor y director de las obras. Aquí se incluye una revisión del campo (en el sentido de P. Bordieu) a las obras.

¹⁰ Para mayor información sobre la sinopsis de la historia, datos sobre autores y directores, ver por favor los anexos.

¹¹ “De modo que el umbral es un momento donde la crisis no ha acontecido aún, pero es inminente. Un tiempo de la inminencia que se estira indefinidamente para mantener la zozobra”. Bajtin, Op. Cit. p.68.

4 Determinación de los criterios para la consolidación de unos *Imaginos* de Bogotá. En este componente, las marcas topológicas de la capital colombiana en la novela y su versión cinematográfica serán registradas y analizadas. La idea de este apartado es determinar cómo esos imaginarios hacen de la urbe un espacio actante en las narraciones y cómo afecta a los individuos (personajes), recogiendo lo que más tarde afectará el imaginario colectivo del lector/espectador. Se tomarán postulados y nociones desde la Teoría de la Comunicación y los Estudios Culturales sobre la ciudad y su imagen.

5 Con estas herramientas se construirá un corpus de nociones, donde se empezará a plantear los contenidos de la investigación, usando ejemplificaciones en ambas manifestaciones de los contenidos narrativos.

7. Comprobación de hipótesis y redacción de las conclusiones finales

**LA TRANSPOSICIÓN TOPOLÓGICA, SIMBÓLICA Y DE IMAGINARIOS A PARTIR
DE LA RELACIÓN LITERATURA-CINE EN LA OBRA
*PERDER ES CUESTIÓN DE MÉTODO***

Antes de abordar los tópicos que se dan en la relación que se da entre la versión escrita de la novela *Perder es cuestión de método*, y su versión cinematográfica, conviene hacer un breve resumen del contenido de la obra, a manera de contextualización que permita tener referentes para su posterior análisis, supuesto que este trabajo investigativo no solamente será leído por conocedores de la obra sino también por cuantos más adelante se interesen por profundizar y/o complementar su análisis o se interesen por conocer acerca del tema.

A continuación se precisa el resumen de la obra *Perder es cuestión de método*, es una transcripción, con algunas modificaciones y/o aclaraciones, del artículo *Perder es cuestión de método, entre el misterio, la crítica y el drama*,¹² cuyo autor es Henry Vinasco, comunicador y periodista de la Universidad Central de Bogotá,

Gamboa sitúa el argumento la novela en la Bogotá de finales de la década de los ochenta, el periodista de páginas judiciales **Víctor Silampa** recibe una llamada del capitán de la Policía **Aristófales Moya**, quien le informa del descubrimiento de un **cadáver empalado** en cercanías de la represa del **Sisga**. Silampa, acosado por las hemorroides, se enfunda en un viejo pantalón de dril y acude al lugar, toma unas cuantas fotografías y escribe un escueto artículo (patrocinado por Moya, a quien Silampa permite el protagonismo de sus historias a cambio de información). Sus pesquisas aumentan y lo llevan a dedicar tanto tiempo a la investigación del empalado que Mónica, su novia, decide traicionarlo con Óscar, un ex novio que nunca la olvidó y permaneció en la sombra, esperando a que Silampa la descuidara para saltar sobre ella.

En la novela la anomia es la rutina. El delito es el código moral y lo anormal es la lucha en su contra. **La ciudad es sórdida**, las paredes de la localidad de Kennedy están roídas por el orín y en cada esquina puede haber un sicario pagado por cualquiera para quitar de en medio a quien molesta.

El enigma, elemento clave en el género negro, se centra en el cadáver del empalado, crimen que a su vez da paso a nuevos misterios y más crímenes. Sin embargo, datos como la identidad de la víctima no resultan ser el punto central de la investigación, ya que tanto Silampa como Gamboa descubren y dejan indicios que apuntan a que es Casiodoro Pereira Antúnez, dueño de

¹² Revista Visitas Al Patio No. 2 - 2008, ISSN 2248-485X, pp. 79-95

varias hectáreas de tierra en cercanías del Sisga. De este enigma inicial se desprenden otros: ¿quién se beneficia con la muerte de Pereira Antúnez? y ¿en qué consiste tal beneficio? Preguntas cliché de una investigación judicial. De momento, sólo una hipótesis resulta plausible: el móvil del crimen es la búsqueda de un beneficio económico. El interés económico está por encima de la vida humana, al menos eso sugiere el enigma planteado en *Perder es cuestión de método*

En este punto de la historia entran Marco Tulio Esquilache, concejal de Bogotá y su yerno, el abogado Emilio Barragán, un *dandy* criollo endeudado hasta el nudo de su corbata de corte francés. Este dúo de leguleyos busca las desaparecidas escrituras de los terrenos del Sisga, otrora propiedad de Pereira Antúnez, pensando en, a través de un proceso legal, cederlas amigablemente a Gran Capital, firma constructora que apoyó a Esquilache en su anterior campaña al cabildo de la ciudad.

Sin embargo, hay una piedra en el zapato de Esquilache: las escrituras originales están desaparecidas. Un nuevo enigma se suma a la trama: ¿quién tiene las escrituras? Es en este momento cuando la alta política capitalina pide ayuda al bajo mundo del hampa, encarnado en Heliodoro Tiflis, un esmeraldero extravagante rodeado de guaches escoltas tan llamativos como él. Tiflis es un viejo zorro. Un lobo que, aunque disfrazado de oveja, muestra sus colmillos afilados y sus lanas ensangrentadas.

Tiflis se compromete a ayudar a Esquilache y a Barragán en la búsqueda de “los papelitos”, hecho que nos lleva hasta Susan Caviedes, ex actriz y mujer seductora, fundadora de una organización naturista llamada “Los Hijos del Sol”, quien es amante de Tiflis y también busca las escrituras, ya que son los miembros de su club los que gozan (o usufructúan) de los benditos terrenos. Ángel Vargas Vicuña, otra víbora del negocio de la construcción, también entra en la carrera con la ayuda de Barragán, quien, como buen jugador, le apuesta sus fichas a más de un número, prometiéndole a Vargas conseguir las escrituras y así poder adjudicar los terrenos a su compañía de finca raíz. En medio, y por los costados, encontramos a un Silampa que capotea lances de uno y otro bando. En el proceso tendrá que esquivar balas, billetes, besos, etc, para terminar erigiéndose como el detonador de una encarnizada lucha de todos contra todos: Las pesquisas del investigador lo llevarán hasta el Hotel Esmeralda, centro de operaciones del esmeraldero Tiflis. Cuya oficina es asaltada por Silampa para robarle las escrituras de los terrenos del Sisga, con lo cual logra que cada uno dude de los demás.

Tras la pista del asesino de la víctima, en la solución del enigma concurren diversos factores: la decepción y soledad del periodista quien prefiere mantenerse ocupado ante la pérdida de su

novia Mónica por la traición que le hizo con su ex novio Oscar. De otro lado, entra en juego el factor suerte: **Lotario Abuchijá**, transportista que trasladó el cuerpo de **Pereira Antúnez**, dueño de los terrenos hasta un lugar cercano al Sisga, la avidez por la aventura de **Emir Estupiñán**, (ayudante del protagonista, ávido de aventuras), quien contacta a Silampa, so pretexto de encontrar a su desaparecido hermano **Osler Estupiñan**. Abuchijá (el transportador), resulta dar indicios clave en la resolución del enigma relativo al crimen, ya que es el primer eslabón en la cadena de pistas que conducen a la resolución final de todos los enigmas. Así entonces, se dan dos elementos clave: la soledad y la casualidad; eso en cuanto a los factores circunstanciales.

De otro lado, los enigmas son resueltos por Silampa y Estupiñán a través de una metodología que combina un proceso lógico-racional, con procedimientos de astucia no ligados a la ética tales como el robo, la suplantación de autoridad o el soborno. Silampa, sin ser un experto o un analista impecable de las relaciones causa-consecuencia, demuestra una lógica investigativa propia de lo que él es: un periodista. De esta forma acude en primera instancia a las fuentes oficiales (Medicina Legal), lo que demuestra un uso de la lógica y la razón (periodísticas ambas).

Es justamente entonces cuando conoce a Estupiñán. En este punto de la trama se da un rompimiento con la conducta del investigador clásico que sustenta su autoridad en el rigor ético de su conducta, ya que sonsaca información de su futuro socio mostrando una placa falsa. Así mismo, se camufla entre los personajes del bajo mundo intentando parecerse a ellos para conseguir información clave que le permita acercarse a la verdad. A través de estos procedimientos Silampa y Estupiñán logran llegar a la resolución de los enigmas.

Silampa organiza sus ideas y escribe un breve documento en el que consigna los resultados de su investigación dejando en el lector la sensación de tener cerrado el caso.

A Silampa le atañe el caso debido a su profesión. Periodistas, abogados y fiscales, junto a los consagrados detectives privados y oficiales, son los llamados a resolver enigmas, ya que sus profesiones mantienen una relación directa con el delito y el misterio. Retomando las características conductuales de Silampa, es necesario resaltar que en su actuar no acude a la violencia. Si bien en un capítulo de la novela dispara mientras se encuentra desnudo en el interior de un vehículo en contra de los matones de Tiflis; Silampa es más “limpio” en su proceder, aunque éste no pueda ser tomado como modelo de ética. Se cuela en los bares pasando billetes a los porteros, irrumpe en habitaciones de moteles gritando “¡Alto, Policía!”, exhibe placas falsas y disfraza sus verdaderas intenciones pensando en obtener información relevante al caso.

Emir Estupiñán no es el ayudante que dota al protagonista de elementos estafalarios que lo sacan de cualquier aprieto, lo que hace es ir él mismo en ayuda de su “jefe”, estar en donde Víctor Silampa no puede, ser un par de ojos, oídos, brazos y piernas extras al servicio del periodista.

Junto a Estupiñán, Silampa cuenta con la ayuda de **Fernando Guzmán**, antiguo compañero de universidad y su oráculo de cabecera. **Guzmán**, quien se encuentra recluido en un siquiátrico, encarna la razón pura, al detective clásico que resuelve (o, como en este caso, intenta resolver) el enigma sin moverse de su habitación. Sin embargo, Guzmán no es infalible y Silampa demuestra que, en casos como éste, la razón debe rendirse ante la experiencia. El periodista, para matar la pena por la pérdida de Mónica, se refugia en el ron, el aguardiente y la compañía de Quica una prostituta a quien conoce en el bar Lolita de Bogotá. Silampa huye constantemente de sus temores.

La sociedad retratada por Gamboa en esta novela expone una sobrevaloración de las metas culturales y una falta de interés absoluta por la estructura institucional que permitiría su alcance, dando como consecuencia la explosión del crimen y la corrupción. Esta transgresión a las instituciones se advierte **Esquilache**, concejal de la ciudad, quien prefiere pagar favores económicos a grupos de mafiosos en cambio de ceñirse rigurosamente a la estructura que le permitiría la obtención de una plaza en el Concejo; es decir, el sistema democrático. De igual manera actúa **Vargas Vicuña**, para quien resulta más cómodo acudir a amenazas y jugadas fraudulentas con miras a adjudicarse las tierras del Sisga, en cambio de procurarse tales terrenos por medio de la vía legal.

Al analizar la conducta de personajes como **Tiflis**, **Esquilache** y **Vargas Vicuña**, se advierte la creación de un nuevo sistema cultural de valores en la que los métodos ilegales, como el secuestro y el homicidio, se constituyen en nuevas vías estructurales conducentes a los fines socialmente compartidos, en este caso, fines relacionados exclusivamente con el poder económico.

Igual de retorcidas que las conductas son retorcidos los objetivos. En *Perder es cuestión de método* el dinero y el poder que éste provee son el código que rige la moral imperante. La misma moral que lleva a Silampa a hacer públicas las conductas privadas, a Moya a servir no a la Nación, sino al mejor postor, a Barragán a disparar en el rostro a su mentor, a Tiflis a ordenar crímenes y secuestrar mujeres y a Vargas Vicuña a robar cadáveres para después empalarlos y así amedrentar a sus rivales.

En Perder es cuestión de método el crimen parece ser el común denominador de todos los personajes, pues éstos terminan por ser siempre víctimas o victimarios, situación que perpetúa el caos imperante.

PERDER ES CUESTIÓN DE MÉTODO, COMO NOVELA NEGRA.

Osorio (2007), basándose en la categorización que Pöppel, hace acerca de las características de la novela negra (*Thriller* para el autor alemán) pero asumidas ambas denominaciones como equivalentes, precisa tres elementos claves que identifican dicho género, a saber:

Mystery (entendido) no solamente como el enigma o el crimen o la amenaza que le da inicio a la novela, sino, en un sentido más amplio, significa el encubrimiento sistemático del enigma que al final le cede el puesto a un descubrimiento totalmente inesperado y sensacional” (p.64). En el caso de *Perder es cuestión de método*, tal enigma esta dado precisamente por el delito (o crímenes que se cometieron y que dan origen a la investigación). Tales crímenes son por un lado el del empalado que a la postre resulta ser el hermano de Emir Estupiñán, asistente del investigador Víctor Silampa, y el dueño de los terrenos del Sisga, Pereira Antúnez, predios que son pretendidos por cuantos ambicionan quedarse con ellos.

Analisis: se llaman los elementos no narrados, sino dialogados o presentados, que le dan al lector la posibilidad de medirse con el héroe-detective genial, o sea todas las pistas y pruebas que en su conjunto permiten la llegada a la solución. Este elemento, se advierte a lo largo de la novela en la que no solamente se dan diferentes tipos de relaciones algunas dialogantes de manera permanente y en otras ocasiones esporádicas, pero que prácticamente son motivadas por el asistente del investigador quien a la postre hace alarde de su astucia y capacidad de intriga para inducir al investigador que prácticamente se configura como un perdedor que se refugia unas veces en el trago, otras en la Quica, u otras, asumiendo monólogos, con pretendido diálogo con una muñeca de plástico y mediante los cuales reflexiona o quizás toma de conciencia de sus equivocaciones y errores.

Action: Este tercer elemento característico de la novela negra, es entendido como las partes narrativas de la novela que dan cuenta de crímenes, de luchas y de persecuciones” (Osorio 2007, 64). Como se desprende a lo largo de la narrativa de la novela este elemento esta presente a lo largo de toda la obra a través de las intrigas, los conflictos que se dan entre los distintos

personajes en procura de dominar y ejercer sus poderes para castigar o manipular al otro, para chantajear, comprar conciencias y contratar sicarios. La acción en tal sentido es una constante que prácticamente termina con la masacre de unos contra otros y que a la vez permite la resolución del enigma.

Estos serían a grandes rasgos los aspectos que permiten identificar a *Perder es cuestión de método* como perteneciente al género de novela negra y que en el siguiente apartado, se tratarán de plasmar de una manera más contextualizada.

Este es el primer cambio notable entre la adaptación y la novela. En este caso no voy a hacer consideraciones del tipo fidelidad al texto original, pero sí a reseñar la importancia de los cambios y sus consecuencias. Al presentar a Silampa sólo como un periodista, se deja de lado que para él, todo se puede cambiar por dinero; es capaz de vender los rollos de película producto de una investigación a un marido infiel al mismo marido, porque éste le ofrece más dinero que la esposa que lo contrató originalmente. En la película este lado inmoral de Silampa desaparece por completo, mostrándonos a un periodista bueno, casi tonto, que no le interesa el dinero y que no se deja corromper por afán de conseguirlo. En este caso los malos y corruptos son los otros y el periodista termina convirtiéndose en un héroe a carta cabal, que al final pierde, pero por su propia bondad o inocencia.

Víctor cree en el determinismo ya que en la novela comienza diciendo: “Todo lo que ocurre tiene un sentido”. La búsqueda de sentido en su vida amorosa, profesional y en las causas del asesinato del empalado son los motivos para que se desarrolle la trama en la novela. Silampa, como individuo está en crisis y el misterio del empalado le da una razón de vida, un impulso para seguir adelante con una existencia solitaria y vacía que le pesa. Al final, en la novela, encuentra sosiego al retornar a la rutina de su trabajo periodístico y volver a sentirse ilusionado con Ángela, una compañera de trabajo.

En la película no: cuando Quica lo busca en su apartamento para que él le pida que se quede, Silampa la deja ir. En la película la derrota es total para el personaje principal. Todo se derrumba a su alrededor, esto acentúa el título de la misma: *Perder es cuestión de método*. Silampa es un perdedor hasta el final, acentuando que el fatalismo del personaje se corresponda con el de una sociedad corrupta y violenta. Es en esta mirada, en esta aproximación ética que tanto la novela como la película, y más la última que la primera, son importantes a la hora de observar de cerca una sociedad colombiana en el momento actual. Ambas sirven para desnudar los vicios morales de una sociedad que se mira a sí misma por medio del arte y que quizá por su intermedio empieza

a vislumbrar opciones, posibilidades, elementos que la rediman del fatalismo extremo que no tiene la novela pero que sí encara la película.

DIMENSIONES CONCOMITANTES EN EL PROCESO DE TRANSPOSICIÓN DE LA OBRA PERDER ES CUESTIÓN DE MÉTODO

Antes de entrar en detalle a analizar los tópicos de la novela y de la película en los que se resalta la hibridez de Bogotá y la construcción de los símbolos e imaginarios que de diversa manera se hacen presentes en ambas versiones de la obra resulta conveniente, una vez más, hacer precisión sobre las dimensiones en que sucede el trasvase entre uno y otro código de representación, esto es novelístico y el cinematográfico.

En este punto es importante detenerse un momento y hacer una breve visión del proceso metodológico, formal y de contenido de la relación literatura - cine. Se hace referencia al problema de la mal llamada “adaptación”, un campo de estudio que ocupa numerosa bibliografía y posturas en ocasiones absolutamente contrarias entre sí. En general, fanatismos y ortodoxias por parte de estudiosos de cada disciplina han enrarecido el ambiente de vinculación entre ambos géneros. En 1926, Boris Eikhenbaum “formalizó” esta relación a un mínimo nivel:

Como arte de significación, que se fundamenta en el discurso interior del espectador, el cine, en la construcción del filme, debe partir de un guión, incluso muy esquemático. Esta necesidad del guión es ya un vínculo con la literatura (Alberà 1998).

La relación entre estos dos códigos ha sido caótica y laberíntica. Los interrogantes surgidos a partir de este encuentro, se vislumbraron muy pronto. Uno de los problemas más visibles hace referencia a la posición jerárquica entre géneros: está el cine en una instancia más alta que la literatura o viceversa en el que la cuestión de origen y decadencia (respecto a la fidelidad de la obra y contenido literario en su expresión cinematográfica) ha sido un obstáculo para una comunicación idónea entre los dos lenguajes. Sin embargo, desde el cine, fue hasta Sergei

Eisenstein - quien recalcó las convergencias estructurales entre ambos modos de expresión,¹³ - que se inició una aproximación más estrecha y no jerárquica entre los dos artes.

De esta manera, es importante aclarar el problema terminológico como punto de partida de esa transmisión de formas y contenidos. En vez de utilizar la socorrida y errónea acepción del verbo "adaptar", Sergio Wolf hace una revisión detallada y objetiva de las diferentes denominaciones que se han utilizado para referirse a lo que él llama "ritos de pasaje". El comunicador argentino propone como término correcto, *transposición* (Wolf 2001,p.47).¹⁴

En sus estudios sobre la transposición, el autor encuentra varias áreas de confluencia, a las que ha denominado "zonas compartidas". Una de ellas, vital para el interrogante que nos ocupa, es la relativa a los personajes involucrados en la historia y sus componentes materiales, tanto en los textos fílmicos como en los literarios. E.M. Foster¹⁵ distingue aquí dos tipos: los *planos*, de un único rasgo o cualidad, y los *esféricos*, con una variedad contradictoria de rasgos.

La ciudad híbrida latinoamericana y su(s) imaginario(s) entran entonces como un personaje esférico en las narraciones literarias y fílmicas, al tomar una voz narrativa que engloba tantas posturas y visiones como habitantes hay en ella. Para empezar a entender cómo la urbe deja de ser un mero espacio de acción para personificarse y encarnarse en un imaginario colectivo esféricamente es menester partir de algunas nociones del estructuralismo literario y su posterior transposición en los códigos fílmicos.

Es claro que entre el lenguaje literario y el lenguaje fílmico, existen múltiples relaciones en algunos casos de cercanía y en otros de distanciamiento en las formas o estilo en que comunican sus relatos, lo mismo que en el uso de códigos cuyas dimensiones significativas muchas veces están cargadas del pensamiento y emocionalidad de sus autores y/o productores. Ello genera entonces diversidad de interpretaciones que a la vez son ampliadas o complementadas por quienes disfrutan de las obras, lectores o espectadores, de acuerdo con el desarrollo intelectual que hayan alcanzado y con la carga de su emocionalidad.

¹³ Peña-Ardid Carmen. *Cine-literatura: una aproximación comparativa*. Madrid: Editorial Cátedra. 2001. "Permitamos que Dickens y toda la fila ancestral yendo hasta los griegos y Shakespeare, nos recuerden qué tanto Griffith como nuestro cine provienen no sólo de Edison y sus colegas inventores, sino también de un enorme culto pasado... Que sea este pasado un reproche para los insensatos que han mostrado arrogancia en relación con la literatura, la que ha contribuido a este arte aparentemente sin precedentes". Esta cita, escrita en 1944, inicia la comparación que entabla el director ruso respecto a su concepto del montaje y las estructuras narrativas literarias, entre otras afinidades entre los dos géneros.

¹⁴ Wolf, Sergio. *Cine/literatura: Ritos de pasaje*. Buenos Aires: Paidós. 2001. El concepto *Adaptación* sugiere que el sistema literario es tan complejo que al pasarse al cine implicaría una reducción. *Traducción*, a su vez, presupone utilizar un mismo código en la traslación, lo cual no aplica en el caso de literatura/cine (ya que manejan códigos diferentes).

¹⁵ Foster, E.M. *Aspectos de la novela*. Madrid: Editorial Debate. 1995.

Según Gimferrer, (citado por Lourdes Pérez), los problemas de adaptación de una novela al cine pueden ser fundamentalmente de dos órdenes:

- O de equivalencia de lenguaje
- O de equivalencia del resultado estético obtenido” (Pérez 2001, p. 52)

En el primer caso, cada una de estas dos expresiones artísticas, desarrolla su propia estructura gramatical, con sus propios códigos y significados que a la vez pueden ser transpuestos y/o “recodificados” al momento de que escritores o directores se interesen por “transponerlos” en sus respectivos lenguajes. Así, en el caso del cinematógrafo, el texto escrito logra ser transpuesto al filme a través de las imágenes que sintetizan en gran medida la narrativa de la novela o a la vez, las imágenes pueden ser “homologadas” en el texto literario aunque de una manera mucho más amplia y pudiera decirse con el uso de figuras literarias cuyos significados adquieren nuevas y particulares dimensiones desde la perspectiva de los lectores.

Sin embargo, “no siempre una imagen literaria, encuentra una equivalencia exacta o al menos lo más cercana posible a su esencia o espíritu en su traducción visual” (Pérez 2011, p. 56).

En ese sentido, es que se puede decir que la obra, fílmica o literaria, es “complementada” y traducida por cada uno de sus receptores o interesados en degustarla, quienes la contextualizan de acuerdo con sus propias vivencias, intereses y emocionalidades. No obstante, personalmente se considera, como se dijo anteriormente, que la obra literaria permite un diálogo más amplio con el lector quien tiene mayor espacios para interactuar con los personajes, con las circunstancias en que se desenvuelve la trama, mientras que la obra cinematográfica limita dichos espacios, dada también la limitación de las condiciones en que se recibe, esto son, tradicionalmente, las salas de cine.

No se quiere con ello demeritar el valor del lenguaje visualizado a través de la película, puesto que de este hay que resaltar el uso de técnicas que permiten hacer una lectura de las historias desde diversas perspectivas como son las que transmiten los actores y los propios escenarios que con sus múltiples y diversos locaciones amplían no sólo las formas de entender los discursos sino que también facilitan la lectura de los “textos fílmicos” para un mayor número de públicos tengan o no formación intelectual o desarrollo de su competencia lectora.

Al respecto, Pérez (2011), afirma: “Es por esta razón, que el cine, por su carácter de ilusión de la realidad, no puede prescindir del peso visual que el entorno ajeno a los personajes posee, de recrear y mostrar en sus fotogramas los paisajes, las calles, los espacios interiores donde

transcurre la acción y sus diversos decorados, así como describir con sus tomas el vestuario de sus personajes y todo su mundo exterior” (p. 88).

Así mismo, resulta oportuno destacar que el tránsito de la novela al cine permite establecer de manera simultánea y contextualizada los diversos comportamientos de los seres humanos y el bagaje cultural que comportan en sus diferentes relaciones y en las que se advierte precisamente la forma como se va dando la hibridación socio-cultural, a medida que se cumple el desenlace de la trama.

Ahora bien, ¿cómo o de qué manera, se manifiesta la hibridación socio-cultural que vivencian los personajes de de la novela y la película en sus diversas relaciones y comportamientos? Conforme se advirtió más arriba, una de las formas que de manera más concreta y específica que permiten o desde las cuales se enfoca este análisis, esáa dada por las representaciones sociales manifestadas a través de los símbolos, imaginarios y estereotipos que se expresan en los diferentes pasajes y/o escenarios de la obra.

De la homogenización a la heterogenización como producto de la hibridación cultural.

Sin duda, una de las características que se advierten tanto en la versión novelada como en la cinematográfica de *Perder es cuestión de método*, es el proceso de hibridación que se da en las diferentes esferas sociales de Bogotá manifestado a través de las transformaciones que de las relaciones y comportamientos que se van tejiendo entre los actores.

En *Perder es cuestión de método* “el crimen es un nudo que cruza las cuerdas de los diferentes estratos y ubica en el mismo contexto a trabajadoras sexuales, empresarios, periodistas, concejales, abogados, mafiosos, matones y oficinistas, empleados de catastro y terratenientes” (Vinasco, 2008, ps.91-92).

Dentro de esa permanente conflictividad de clases sociales, se va sucediendo al mismo tiempo un proceso de hibridación que rompe las barreras en ocasiones de manera brusca y en otras soterrada o abiertamente aceptadas, según la conveniencia y las circunstancias con tal de ganar terreno para sí y/o para lograr sus propios intereses. En cierto modo los personajes van perdiendo su propia identidad cultural.

Esta es otra de las características que hacen la novela de Gamboa cercana al género negro, en la que se diluyen los valores de clase y se mezclan o fusionan con los que se consideraban antagónicos, pero que al mismo tiempo dan paso a la zozobra, la inseguridad, la permanente

expectativa por lo que pueda suceder, la intriga, las decepciones y la frustración de los sueños. “...otros, recrean la ciudad como escenario y modo cultural o social propicio para la ironía, crítica, la parodia y la burla, en una suerte de desmitificación de los modelos ancestrales” (Giraldo,2001,p. xiv).

Igualmente, la hibridación se aduce en el cúmulo de imaginarios que se construyen desde diversas perspectivas y de acuerdo con los antecedentes culturales de cada quien y con las expectativas que se tienen para adentrarse a una sociedad en la que se espera superar complejos y en cierto modo satisfacer falsas expectativas “*No seré un Don Johnson...pero tampoco son un Don Nadie*” (p.22), según se halla escrito en la pancarta que Silampa observa a través de las ventanas del centro comercial, denotando que quien la escribió trata de alguna manera opacar la carencia de no tener orígenes propios de la gran ciudad tildando el pertenecer a una clase alta el de merecer el apelativo de *Don*.

Son frases que si ben en la novela se les da una connotación socio-cultural de gran valor en el contexto citadino, pasan desapercibidos en la película en la que de todos modos se hacen presentes con las actitudes que asumen tanto Emir Estupiñán como Lotario Abuchijá, pertenecientes a un estrato bajo y de provincia, al dirigirse a Silampa como *el Jefe* quien representa la clase culta y educada en la urbe y al añorar una mejor vida a la que pudieron tener en el pasado.

En otros momentos los imaginarios se tornan a la vez en símbolos que permiten superar ausencias, miedos, timideces quizás o simplemente sentimientos de culpa por situaciones que no se han sabido enfrentar por una débil personalidad que se traduce en inseguridades. Es el caso de la muñeca que Silampa guarda en la soledad y silencio de su vivienda y a la que convierte en su confidente, en el desfogue de sus faltas y errores. *No me mires así –le dijo a la muñeca- , ya sé que es culpa mía y que no lo merezco* (46). Estas reflexiones que acusan sentimientos de culpa por no haber sabido responder a los llamados de Mónica, su pretendida conquista amorosa. Para Durand, el imaginario se define como “...la inevitable re-presentación, la facultad de simbolización de la cual emergen continuamente todos los miedos, todas las esperanzas y sus frutos culturales” (Hiernaux 2007, p.18).

Sin embargo, ese tipo de imaginarios sólo se ponen de manifiesto en la versión novelada de la obra ya que en la película pasan a un tercer o cuarto plano que sólo se exponen ocasionalmente y de una manera efímera disponiendo la figura de la muñeca que pasa en cierto modo desapercibida para el espectador y en la importancia que tiene en la vida del periodista-

investigador. *Con una muñeca así nunca más volvería a estar solo* (46). La figura de la muñeca se convierte así en un símbolo que brinda compañía en medio de la soledad inherente a la misma personalidad del protagonista, condición que no se advierte en el filme por la acción misma que este cumple a lo largo de la historia. Así, la figura se convierte en el imaginario que representa compañía en medio de la soledad, confidencialidad en medio de los silencios, temores y miedos que se tienen para afrontar realidades que de pronto resultan desconocidas por las prevenciones que se tienen no sólo ante los demás sino de las propias capacidades.

Dentro de este contexto, “el imaginario funciona sobre la base de representaciones que son una forma de traducir en una imagen mental, una realidad material o bien una concepción. En otros términos, en la formación del imaginario se ubica nuestra percepción transformada en representaciones a través de la imaginación, proceso por el cual la representación sufre una transformación simbólica.(Hiernaux,2007,p.19).

En otros momentos, los símbolos traducen las representaciones sociales del poder que se tiene ante los requerimientos y/o expectativas sociales con respecto a lo que caracteriza o significa fuerza y capacidad *Respira profundo y trata de honrar ese par de bolas de carne que tienes debajo del pene* (40), le dice Esquilache a Barragán, presumiendo de su poder frente a las carencias económicas de su interlocutor. Es un poder que se ejerce no sólo por el cargo que se tiene de concejal sino por contar con relaciones políticas a través de las resulta fácil obtener a cualquier precio la codicia de obtener réditos económicos.

Este episodio, en la versión fílmica, se ve reflejado lo largo de su desarrollo en las actitudes que asume el concejal frente al frustrado abogado, su cómplice en algún momento. Tales presunciones de poder en la versión escrita no tienen la misma fuerza que puede imaginarse el lector del discurso escrito, como si la tiene en la transposición que se hace a la versión cinematográfica en la que el sonido con que se emite el término significando la virilidad resaltada al mencionar la característica biológica de hombría.”...ya que pareciera que los diálogos cinematográficos exigen como certificado de probidad el respeto por el fluir vulgar de las palabras, sin proliferación de sinónimos, sin un uso culto de figuras retóricas, desprovistos del cuidado estilístico de la lengua que implicaría la palabra escrita” (Wolf 2001,p. 46). Esa suplencia de figuras retóricas de la literatura, se ven escuetamente transpuestas en la película con un lenguaje actitudinal y verbal de los personajes en cuestión y dentro de un contexto que les imprime la fuerza a las palabras en la escena donde ocurre el diálogo entre los dos personajes.

Y es que el contexto es precisamente una de las condiciones que vale la pena resaltar en ese transponer de un lenguaje a otro por cuanto en el caso de la literatura es el lector quien lo imagina de acuerdo con sus propios conocimientos y experiencias, mientras que en el lenguaje fílmico, ya está dada dicha contextualización de una manera sintetizada tanto a través de las imágenes como por el sonido de las palabras. “Se supone que la referencia al “diálogo literario” alude de manera velada e imprecisa a una desnaturalización del dialogo como sonido, a que una cierta organización del texto verbal convertiría el resultado en literario o que pueda decirse-con énfasis determinista- que ciertas palabras o construcciones verbales son quienes producen ese efecto de “literalidad” (Wolf 2001,p. 47).

Otra de las figuras que se resaltan en la obra escrita es el uso acentuado de las metáforas que utiliza el autor de la novela y que en algunos casos se transponen de manera directa *el chupaba poco, no le gustaba la timba y con las hembritas apenas lo estricto necesario para cumplirle a la cédula en donde dice masculino* (26), pero en otras escenas dichas figuras literarias se contienen en las características mismas de los personajes como puede ser la referencia que se hace a los rasgos físicos del capitán Moya, *su nariz era un tubérculo atravesado por infinidad de venas a punto de estallar.....*(20) o a la manera como el autor destaca la expresión de timidez de la secretaria del abogado Barragán: *Doctor.- dijo con timidez, una amapola en cada mejilla* (64). Esta dimensión metafórica traduce no solamente la timidez de la aludida sino el complejo de inferioridad ante las atenciones de su jefe. “El problema no es de palabras sino de metáforas. Es encontrar metáforas adecuadas para cambiar un lenguaje por otro, es decir, palabra por imagen” (García Saucedo, 1995, p.25).

En cierto modo se puede afirmar que tales descripciones metafóricas que se hacen en la obra gamboniana, se recodifican en su transposición al lenguaje cinematográfico a través de la caracterización que se da a los actores y en donde ya no se hace necesario un conocimiento previo por parte de los espectadores sobre lo que se distingue como un tubérculo o como una amapola.

Volviendo a los imaginarios y símbolos que se advierten en la obra, vale la pena destacar esa equivalencia que se da a estas dos figuras en episodio que hacen alusión a la falta de seguridad del periodista Silampa y a la soledad e incapacidad que lo aqueja para mantener unas relaciones interpersonales decididas con compromisos reales, buscando por el contrario, suplirlas con su muñeca a la que le imprime una falsa personalidad de acuerdo con su propio estado de ánimo “*Espéreme aquí, le dijo a la muñeca sentándola delante del televisor* (32). En otro escenario, el

maniquí sirve para confidenciarle sus fracasos pero al mismo tiempo sus depresiones e incapacidades. *Miro a la muñeca, que parecía más pálida, le levantó el velo para verle los ojos y le dijo: Ya sé tú me lo habías dicho* (85). Estas dos situaciones no se encuentran plenamente traducidas en el film porque como se dijo anteriormente, la muñeca aquí no cuenta mayor cosa puesto que es la personalidad misma del actor la que traduce esas deficiencias que se tratan de plasmar en la figura que le sirve de compañía y en la que desfoga sus penas, frustraciones, miedos y timideces.

Otra forma de evadir la realidad por parte de algunos personajes, que se explicitan en la novela, más no en la película, es el símil que se hace entre la adición al consumo de alcohol por parte del editor Guzmán, recluido en el sanatorio con el envase que lo contiene, ante las consideraciones que le hace su amigo el periodista. *Soy como esa botella: estoy lleno de alcohol pero no ebrio* (29). A través de esta simbología el personaje evade la realidad en la cual se halla consumido, actitud que de pronto de alguna manera en la película no se traduce a través de las reacciones agresivas que por momentos manifiesta. “la imaginación anclada en esquemas que son comunes a toda la humanidad ...interviene como factor actuante no solo en la construcción del pensamiento, sino también en el ámbito de la actuación individual y social de los seres humanos”(Hiernaux 2007, p.19).

Sin ser más específicos sobre las figuras literarias que se advierten en la obra tanto en su versión escrita como fílmica, se aborda ahora la manera como se contextualizan en el proceso de hibridación y de transposición los códigos que tanto autor como productor utilizan en cada lenguaje. Igualmente, la manera como los personajes perciben y al mismo tiempo redimensionan la visión de la ciudad de Bogotá.

Ante todo, vale la pena reflexionar entorno a los planteamientos que Ernesto García Canclini, hace acerca del fenómeno de hibridación que se produce entre la cultura tradicional o urbana y la cultura provincial que varios personajes traen consigo al pretender ser incluidos en la primera. “Hemos pasado de sociedades dispersas en miles de comunidades campesinas con culturas tradicionales, locales y homogéneas en algunas regiones con fuertes raíces indígenas, poco comunicadas con el resto década nación a una trama mayoritariamente urbana, donde se dispone de una oferta simbólica, heterogénea , renovada por una constante interacción de lo local con redes nacionales y transformacionales de comunicación..(García C. 1989, p.265).

Este proceso de transculturización se advierte en las palabras, las actitudes y comportamientos que bien sea en la novela o en la película, reflejan los distintos personajes y

entre los que se destaca el ejercicio del poder y la ostentación de quienes por tradición pertenecen a la élite urbana frente a quienes provienen de otros ámbitos sin mayor formación. *¿Usted conoce Nueva York, Nancy? No, doctor. Yo soy poco viajada (65)*, diálogo en el que el abogado Barragán presume de gran bagaje cultural frente a su secretaria, proveniente de la llamada “clase popular”.

En otro episodio, es el periodista Silampa el que en su monólogo con la muñeca trata de quemar el tiempo ante la incertidumbre de no saber que hacer, comienza a sacar sus apuntes del bolsillo del vestuario del maniquí. Deteniéndose en uno de ellos que lo invita a sobresalir para ser tenido en cuenta y reconocido por la sociedad. *Sacó al azar otro de los papelititos. Leyó: “Los prohombres gozan de un empleo fijo, de buenos ingresos. Siempre tienen en algún lugar algo que les pertenece, como usted su hotel (46)*. Es una comparación con el poder que ostenta el mafioso Tiflis, propietario del hotel Esmeralda. Ambas situaciones se explicitan en el texto literario con el uso de vocablos que reflejan la clase alta a la que se pertenece o que se propone como meta para conquistar poder ante los demás. Sin embargo, en la película se transponen los códigos a través de las actitudes y comportamientos que los personajes asumen con respecto a sus interlocutores.

No obstante, ante el fracaso por no lograr tales metas de reconocimiento ante la sociedad consagrada como privilegiada, se acude al reconocimiento de aquellos que por su extracción popular son considerados en situaciones de inferioridad. Esta es la constante que exhibe el investigador Silampa frente a sus asistentes como Estupiñán y Abuchijá, o en el caso de Quica con quien intenta compartir su soledad y desengaño por la ausencia de Mónica, su pretendida.

Esta situación se ve ampliada por la actitud que según el narrador de la obra, asume el protagonista ante su fracaso en la conquista de quien consideraba su irrestricta e incondicional novia *Colgó con el alma asomando por debajo de las uñas (145)*. En la transposición del texto al cine tal actitud no se hace evidente, sino tan sólo por algunas expresiones de desánimo que por momentos refleja el investigador. “El escritor puede crear un millón de imaginarios en el lector, mientras que el cineasta deberá buscar en ese millón una sola imagen, la mejor, o la que mejor pueda presentar de ella. El creador del filme debe hacer que con la imagen se vea lo que se leyó, el problema podía ser ¿qué leyó el director? (García Saucedo, 1995, p.25)

Tales imaginarios, plasmados en la novela por medio de metáforas, alimentan al mismo tiempo la imaginación de los lectores quienes le imprimen sus propios significados, alimentados por sus mismas vivencias en su interactuar con los demás: “La imagen entendida como un reflejo, como una proyección en la que la realidad es reemplazada por los signos y lo irreal. Asumiendo

de esta manera, que el reflejo reproduce la realidad y convierte en algo fascinante” (Baudrillard, 1985).

Algunos de tales imaginarios traducidos en metáforas por el autor, en otras ocasiones denuncian la extracción socio-cultural de donde provienen los personajes que, en el caso de quienes están considerados de estratos bajos o populares, se manifiestan en comentarios de doble sentido o que conllevan implícitos un *modus vivendi* en la cotidianidad.y, *aquí entre nos, mojar el nabo de vez en cuando* (25). Es un comentario propio de la idiosincrasia o de las jergas que manejan y se entienden entre contertulios de una misma clase y que a veces resultan ininteligibles para quienes no pertenecen a ella que por su tradicional homogeneidad no aciertan a comprender los alcances significativos de tales términos, que son expresados de manera muy tangencial en la película.

Otro tanto sucede en las descripciones que el narrador hace de los rasgos fisonómicos de algunos de los personajes dando a entender una relación causa-efecto, por la vida desordenada en que han caído debido a sus excesos laborales o de adoptar géneros de vida no propios de la clase social a la que se pertenece. En ese sentido, a manera de ejemplo, la descripción que se hace del otrora editor Fernando Guzmán, mediante el uso nuevamente de la metáfora: *Al filo de las diez de la noche, Guzmán era una especie de papel tornasol: sus mejillas se hinchaban y su nariz parecía un pimiento rojo* (28), situación que se ve complementada con el comentario que se hace del por qué de la transformación de la identidad social del personaje *las salidas nocturnas lo llevaron primero al alcohol y, de ahí ... a las drogas..*(28). Son dos situaciones que si bien se explicitan en la versión novelada de la obra, no se traducen a la fílmica pues están implícitas en las imágenes que se observan del personaje en el sanatorio, dejando en manos del espectador las interpretaciones que se puedan derivar de las mismas.

Dentro de otro contexto, el giro metafórico es directamente expresado por el periodista-investigador al comentarle a Guzmán sobre las condiciones en que han encontrado al empalado, dejando entrever, al menos una actitud de menosprecio y de indiferencia total, *No se ni quien es ni de donde salió. Una bola de sebo repleta de arena y algas...*(30), Este comentario, se explicita tangencialmente en el filme, en la escena del anfiteatro y el hecho de no ser pronunciado con la misma fuerza de las palabras escritas ni siquiera en forma que sonora, hace que no se perciba por parte del espectador en sus correspondientes connotaciones significativas que de tal comentario se pueden derivar.

Hasta aquí se ha hecho un breve análisis puntual sobre la correspondencia o divergencia de algunos códigos lingüísticos utilizados en la obra *Perder es cuestión de método* tanto en la versión literaria como en la cinematográfica; ahora, se abordará de una manera más contextualizada el proceso de hibridación y de las implicaciones que este tiene en las expresiones lingüísticas, actitudinales y comportamentales de los personajes que, sin embargo, de alguna manera conllevan de manera explícita o implícita las figuras literarias ya referenciadas.

BOGOTA COMO CIUDAD HIBRIDA TRANSCULTURIZACIÓN Y TERRITORIALIDAD

Urbanización y desterritorialización.

El retrato que se hace de la ciudad en *Perder es cuestión de método*, tanto en su versión literaria como en la versión fílmica, es el de una urbe donde el cronotopo se hace presente en cuanto a la dinámica con que evolucionan los personajes circunscritos en diversidad de escenarios y de circunstancias temporales en que interactúan.

En el cronotopo “el tiempo se condensa aquí, se compone, se comprime, se convierte en visible desde el punto de vista artístico, y el espacio, a su vez, se intensifica, penetra en el movimiento del tiempo, del argumento, de la historia. Los elementos de tiempo se revelan en el espacio, y el espacio es entendido y medido a través del tiempo”. (Bajtín 1989, p. 238)

Ahora bien, ¿cómo se manifiesta esa simbiosis y cómo procede el fenómeno de urbanización y desterritorialización en la ciudad objeto del presente estudio?

Son muchos los lugares y momentos en que sucede la transformación socio-cultural de los personajes incididos por diferentes intereses, conveniencias y/o necesidades reflejados en las actitudes y comportamientos que asumen en sus variados encuentros e interacciones.

En primer lugar, Bogotá se presenta como una ciudad de contrastes en cuanto a las condiciones de los espacios que son frecuentados por la clase popular venida de la provincia y aquellos que se consideran de distinción y tradición de una ciudad culta y de acentuada categoría.

Así, al hacer referencia en la novela en alusión al lugar donde ocurre un encuentro fortuito entre una pareja de la que la mujer es investigada por Silampa, el narrador precisa: *El 14 quería decir el cuarto número 14 del motel La Bilirrubina que quedaba a la vuelta entre la Caracas y la 13 (102)* y más adelante, ante el descubrimiento de la traición, anota que el investigador *sintió*

*.piedad por esa pobre pareja que se encontraba en moteles baratos por un amor clandestino, rápido ,sin mucho sabor (103). Es la manifestación de aquellos espacios oscuros de la ciudad y que son frecuentados por personas de raigambre popular, contrarios a aquellos donde asisten o comparten quienes hacen gala de una cultura sofisticada y de tradición urbana *El Hotel Esmeralda era una vieja construcción de siete pisos que había vivido mejores días pero que aún conservaba en la fachada y en los toldos de entrada una lejana nobleza, algo de misterio que todavía poseen algunos edificios e Bogotá (167).**

Este comentario del narrador, al destacar el lugar donde Heliodoro Tifflis tiene su oficina, transmite ese antagonismo entre los espacios frecuentados por una clase considerada de un estrato alto y los lugares a los que la clase baja o popular debe acudir para sus encuentros sean amorosos, comerciales o de cualquier otro interés. Este comparativo cronotópico diferencial entre una sociedad homogénea en sus arquetipos socio-culturales y otra que resulta ser heterogénea, por la diversidad de procedencias de sus agentes, lleva a afirmar que

La ciudad se encuentra entonces fragmentada en nuestra mente en un sinnúmero de imágenes que no forzosamente alcanzan coherencia entre sí como significantes. Es, entonces, a partir de los **esquemas** previamente construidos y asimilados (que actúan como matrices de comprensión, como lo señalábamos), que podemos tejer la urdimbre imaginal que conecta entre sí las imágenes que han sido captadas a la manera de una toma fotográfica en ráfaga. Y así, es posible articularlas con los arquetipos. (Hiernaux 2007, p.21)

La heterogeneidad de subculturas que se advierten en la ciudad plasmada tanto en la obra como en la película, llama la atención los lugares de encuentro en los que se urden y planean las diferentes acciones, que a veces dan lugar a lo que en el lenguaje vulgar se conoce como “torcidos”, por parte de los diferentes actores que intervienen en la historia. En ese sentido, el billar, se convierte en el escenario predilecto para los encuentros del investigador con sus auxiliares o colaboradores, Silampa, Emir Estupiñán, Lotaro Abuchijá “*Tenemos cita con él a las 6 de la tarde en los billares de la caracas (84)* “...el uso y la apropiación de las unidades habitacionales, los usos de espacios particulares –semipúblicos-, como salones de bailes, discotecas, centros comerciales y otros, han llevado a un mucho mejor conocimiento de las prácticas cotidianas de la población de las ciudades” (Hiernaux 2007,p 24).

Así, el billar tanto en la novela como en la película se constituye en el espacio urbano que facilita la confidencialidad, en cierto modo la anomia en donde se traman y deciden los planes de interés, sin despertar sospechas y donde se pueden evadir los señalamientos que por suerte

puedan hacerse por parte de extraños. Al mismo tiempo, es el lugar apetecido por la clase popular o de provincia, como aquí se ha querido identificar a quienes provienen de lugares distintos a la ciudad capital, para no levantar ningún tipo de sospechas y poder actuar con cierta seguridad. De este modo, el lugar se antoja como un imaginario sinónimo de garantía para la reserva y el pasar de incógnito ante los demás.

Contrasta ese espacio con los escenarios apetecidos por la clase considerada de élite o de raigambre netamente urbana para sus encuentros, pero a la postre con iguales intenciones de sacar el mejor provecho de los contertulios o para hacer ostentación de poder, esta vez si de manera escueta sin ningún tipo de prevenciones, como sucede con quienes interactúan en el billar, de suerte que se les reconozca su distinción y “clase” *De pronto la puerta se abrió y el vacío se fue llenando con la figura de Emilio Barragán, cuarentón elegante, alopécico de bisoñé importado de Italia, abogado del Rosario temible jugador de Risk y bien contador de chistes verdes en el Jockey Club. Venía precedido por una oleada de perfume Obsession de Calvin Klein*”(38). Son actitudes, comportamientos a través de los cuales se esconde una falsa moral por parte del abogado Barragán quien por un lado, finge astucia, o poder sin fundamento alguno ya que es siempre manipulado por el concejal Esquilache y por otro lado, es infiel con su esposa en los encuentros íntimos con su secretaria Nancy.

Si bien estas actitudes no son tan ampliamente descritos en el discurso fílmico como sucede en la narración literaria, sí logran ser deducidas por parte del espectador a través de los comportamientos que asume el personaje; aunque ciertamente no dan lugar a que se destaquen de manera tan notoria, por la intervención de otros personajes con los que interactúa. Y es que el espacio de su oficina y la consideración de la situación de inferioridad de sus subalternos, da lugar precisamente a que aquí no se busque el anonimato, como el que sí lo pretenden quienes actúan en el billar.

...entre los diferentes elementos de las estructuras sociales y culturales, dos son de importancia inmediata [...], el primero consiste en objetivos, propósitos e intereses culturalmente definidos, sustentados como objetivos legítimos por todos los individuos de la sociedad [...], un segundo elemento de la estructura cultural define, regula y controla los modos admisibles de alcanzar esos objetivos. (Vinasco, citando a Merton 2008, p.89).

Esa definición de objetivos o propósitos es clara en el caso del abogado, por el interés que tiene de hacerse notar y de afirmar la diferencia de clase “letrada” ante sus empleados, mientras

que por el contrario, en quienes programan sus encuentros en el billar, si bien tienen un propósito definido de pasar inadvertidos y de compartir sus propósitos investigativos, no se busca la ostentación sino el anonimato. Son dos espacios distintos, son propósitos definidos, y son imaginarios diferentes.

Igualmente la convergencia que se advierte en el proceso heterogenización cultural que se da en Bogotá se pone de manifiesto, de manera muy marcada en la novela, a través de los recuerdos de infancia del capitán Aristófales Moya quien en su discurso no duda en expresar las costumbres de su pueblo y los quehaceres cotidianos que se vivenciaban en su ambiente familiar. *...mis papás tenían un puesto de fritanga, almuerzos, cerveza ya vena en la plaza de mercado (54)*. Frente a estos costumbrismos de carácter folclórico, se presenta la homogeneidad de clase que se pretende mantener en medio de la hibridación que experimenta la ciudad, por parte de quienes se consideran privilegiados y diferentes ante lo popular. *Quería comentarle una cosita, doctor – se animó a decirle- Usted que es todo un gerente de empresa, cabeza de una de las más grandes constructoras del país, (41)*. Es la condición de igualdad de clase social que el concejal Esquilache, en medio de la adulación, afirma en su conversación con el arquitecto Vargas Vicuña, en procura de lograrle información para sus intereses que tiene sobre los terrenos ubicados en contornos del Sisga, propiedad otrora de Pereira Antúnez. “las sociedades en su interior comprenden fines culturales y medios estructurales encaminados al logro de tales fines” (Vinasco 2008, p. 89).

El proceso de hibridación que se va dando cada vez con mayor intensidad en Bogotá, se observa tanto en la narración literaria como en la película, a través de los contrastes cronotópicos en que actúan los personajes en su diferentes escenarios y momentos de relación y que la mismo tiempo reflejan imaginarios territoriales que se hacen presentes en las prevenciones, miedos y temores que experimentan algunos de los personajes, como sucede en el comentario que se hace en la narración acerca de las incertidumbres e inseguridades de Baquetica, funcionario de la notaria: *Le espantaba la idea, según le confesó una vez a Silampa, de las horas miserables que lo esperaban en su pieza de alquiler en Fontibón, a donde sólo iba a dormir, preferiblemente borracho. Por eso se quedaba hasta las seis entre libros y luego, si estaba de ánimo, se bajaba al Copelia a ver una de sexo (112)*.

El personaje, a pesar de tener demarcado su territorio habitacional donde le asalta la soledad, busca refugio en lugares que son de su misma identidad cultural como los bares y los cines X que lo demarquen o evadan de su cotidianidad y pueda sentir, no el calor sino el bullicio al que esta

acostumbrado en la notaria con el contacto o cercanía a otras gentes cercanas a su propio contexto socio-cultural, como queriendo ampliar o dimensionar su territorialidad. “Sin duda, la expansión urbana es una de las causas que intensificaron la hibridación cultural”. (García Canclini 1997, p. 264).

Es ese mismo deseo por ampliar su territorio socio-cultural el que se advierte en los representaciones que maneja el abogado Barragán a través de los imaginarios que se narran en la novela. *Soñaba con las camisas de Harrods y el mercadito de Candem Town. O París: las tiendas de la rue Saint Honoré, las boutiques de los Campos Elíseos y las mil y una tiendas del barrio de la Opera* (44). Son lugares que se constituyen en símbolos de distinción y clase para el actor que aunque no se explicitan en la película si se entrevén por las actitudes del personaje y que se dejan a la imaginación del espectador.

La hibridación y desterritorialización a que se ven presionados de experimentar algunos personajes, como Silampa, se reflejan tanto en la novela como en la película, en cuanto a que su procedencia cultural y formación académica como periodista, se desterritorializan de su contexto especial urbano, al tener que asumir el papel de investigador sacándolo entonces de su imaginario como persona de “bien” cultivada en las letras, que actúa en condiciones de la seguridad que le brindan las oficinas del periódico, a contextos de la periferia donde vive la clase marginada perteneciente al estrato bajo, como las ocasiones en que debe desplazarse al barrio Kennedy, para encontrarse con Quica, trabajadora en el prostíbulo propiedad de Tifflis y de cuyo lugar de residencia en dicho barrio tiene unos imaginarios de peligrosidad que le despiertan miedos y temores, al mismo tiempo que a tener que presenciar condiciones ambientales a las que no estaba acostumbrado *En la carrera 13 paró un taxi y fue a casa de Quica. De pronto, la ciudad en la que había vivido siempre se convertía en un lugar hostil. Cada esquina podía contener un peligro. Al llegar al barrio Kennedy se sentía francamente mal; podía soportar el espectáculo de la pobreza pero no sus olores, el acopio de basuras y los muros raídos por el orín* (152). Esta situación implica entonces para el protagonista la necesidad de llevar a cabo un proceso de reterritorialización, desde la perspectiva que,

Las búsquedas más radicales de lo que significa estar entrando y saliendo de la modernidad son las de quienes asumen las tensiones entre desterritorialización y reterritorialización. Con esto me refiero a dos procesos: la pérdida de la relación “natural” de la cultura con los territorios geográficos y sociales, y, al mismo tiempo, ciertas relocalizaciones

territoriales relativas, parciales, de las viejas y nuevas producciones simbólicas. (García Canclini 1989, p 288).

En otros episodios, la territorialización de las clases populares, sucede dentro de la misma urbe donde se mueven quienes pertenecen a la clase considerada como culta ...*nos encontramos en la calle 23, esquina con la séptima, y fuimos a comer a lo que diera la panza al punto rojo donde me dijo iban mucho los profesionales del transporte público* (25). Este es el relato que hace Estupiñán en referencia al encuentro ocasional que tuvo con su hermano en un lugar o espacio ciudadano donde los de su clase social acostumbraban ir a comer y en donde se posicionan diferentes representaciones sobre la razón de ser de tales escenarios.

La música, la calle, la casa, el parque, el bar o el café forman parte de los imaginarios tradicionales o transitorios de la ciudad; los inmigrantes, los transeúntes, los marginales y los arraigados, en fin, sus diversos habitantes, permiten el punto de vista de los ciudadanos que viven, su historia en ella o en sus márgenes, en su centro o en la periferia, construyendo su memoria individual o colectiva y afirmando su territorio espacial o mental (Giraldo, 2001, xiv).

Se podría también aquí hablar de los cronotopos de Bajtin en referencia a aquellos lugares y momentos que proporcionan datos precisos sobre las circunstancias en que transcurre el interactuar de los personajes quienes construyen sus propios imaginarios de los espacios urbanos motivados por la aprehensión que hace de los mismos desde su propia óptica. “Es en ese sentido, que los imaginarios en sí forman parte de la subjetividad individual y colectiva” (Hiernaux 2007, p. 18).

Otro de los aspectos inherentes a la hibridez que se da en Bogotá, reflejados en la obra literaria y en la correspondiente producción cinematográfica, es el que se observa en las identidades culturales de los diferentes grupos sociales que se expresan a través de los objetos y símbolos de uso cotidiano, pero que en cierto modo se constituyen en patrimonios individuales para quien los posee o imagina. Esa identidad, es la que se observa tanto en la obra escrita como en la fílmica con respecto a las pertenencias de Quica en su lugar de habitación, ...*un armario metálico con abolladuras, un espejo quebrado, un sillón verde, postales y fotos en blanco y negro pegadas con alfileres a la pared y, en toda la habitación, una fuerte densidad de aire encerrado, lleno de diminutas partículas de polvo* (79), y, más adelante, en palabras de la protagonista, *Si quiere agua caliente hay que calentarla en el fogón* (80). Los productos generados por las clases populares suelen ser más representativos de la historia local y más adecuados a las necesidades presentes del

grupo que los fabrica. Constituyen en ese sentido, su patrimonio propio” (García Canclini 1989, p. 183).

En contraste la identidad cultural de la clase tradicional urbana, se acredita a través de los imaginarios que construye *Usted sabe, un conjunto de casas de campo para fines de semana, un lugar para gente de recursos que pueda venir a jugar golf, esquiar y respirar el aire limpio de las montañas* (137). Son las palabras con que Heliodoro Tifflis le expresa al arquitecto Vargas Vicuña su intención de hacerse a los terrenos supuestamente heredados de Pereira Antúnez y a través de la cual refleja los rasgos de su cultura mafiosa en procura de ampliar su patrimonio económico y consolidar su poder en una cultura cuya identidad es propia de las clases tradicionalmente urbanas.

“El imaginario funciona sobre la base de representaciones que son una forma de traducir en una imagen mental, una realidad material o bien una concepción. En otros términos, en la formación del imaginario se ubica nuestra percepción transformada en representaciones a través de la imaginación, proceso por el cual la representación sufre una transformación simbólica”.

En ese sentido, los imaginarios del personaje sobre el interés de construir una estancia recreativa para la clase pudiente, es el reflejo de su megalomanía, en busca, además de poder, del reconocimiento y dominio sobre las demás clases sociales, en cierto modo, de salir de sus territorios de persona “inculta” que posee varios patrimonios inmuebles y comerciales a fin de ser aceptada por una clase tradicional letrada y de reconocida identidad de la élite urbana.

CONCLUSIONES

Son varios los aspectos que conviene destacar en la realización de este trabajo investigativo: En primer lugar, entre el lenguaje literario y el lenguaje cinematográfico existe una relación de complementariedad en el sentido que la palabra escrita, se ve enriquecida con la palabra transformada en imagen que a su vez se ve dimensionada en sus contenidos y significados con el sonido mismo que se le imprime a las palabras por parte de los actores y de la animación sonora de los ambientes en los que se desenvuelve la trama.

Ciertamente hay una divergencia en cuanto al manejo que se hace de los espacios y de los tiempos por cuanto en el primer caso están sujetos a la imaginación y experiencias del lector mientras que en el segundo, estos dependen de la imaginación del director y del espectador, además de la sujeción a las limitaciones que se dan en la duración del tiempo en que transcurre la proyección del film.

Por otra parte, hay que tomar en consideración la fuerza que se le imprime a las palabras teniendo en cuenta que en la palabra escrita si bien la terminología utilizada por el autor conlleva el acento de los mismos, dicha fuerza depende de la imaginación del lector y de su habilidad lectora para lograr imprimírsela en la dirección con que fue concebida en el texto que también se complementa con el uso de figuras literarias como la metáfora, que aunque puede estar inserta en la narración fílmica, no tiene la misma dimensionalidad o si la tiene es muy sujeta al contexto en el cual los personajes actúan o la pronuncian; en tanto que el texto literario, da la opción de ser comprendida en todos sus alcances interpretativos por parte de la imaginación de los lectores, a partir de las experiencias que pudieren haber acumulado.

Precisamente, son los imaginarios, los símbolos los que permiten derivar los alcances de significación de los códigos utilizados en uno y otro caso, que unas veces son sugeridos o propuestos por los personajes y otras quedan a la libre interpretación de los lectores y/o espectadores.

De suerte que el proceso de transposición transcurre y en cierto modo depende la de la manera como se recodifique el sentido y fuerza de las palabras tanto por quienes las utilizan o pronuncian como de quienes las reciben.

Precisamente es el sentido que se les da a tales figuras literarias el que a la postre permite entender la calidad misma con que se ha realizado la transposición de la escritura a la imagen.

Otro de los factores que intervienen en la comprensión de los discursos, de la novela *Perder es cuestión de método*, es el género literario dentro del cual se inscribe que en este caso corresponde a la novela negra pues son sus características y condiciones las que a la vez transmiten los alcances significativos de las palabras, símbolos e imaginarios. De igual manera las condiciones cronotópicas en que se producen estos van a incidir en la comprensión y explicación de los significados que comportan.

Esta cronotopia en que se producen los relatos de la obra en mención es la que permite, consecuentemente, comprender las dimensiones en que se provoca el proceso de hibridación cultural que se advierte en la ciudad de Bogotá a través de las diversas formas de transculturización, de las desterritorialidades y retorritorialidades que se dan a lo largo de la trama tanto escrita como fílmica.

Respecto a estos procesos, es de destacar que la hibridación de Bogotá, es un proceso constante que no solamente se da en las circunstancias de la narración de la novela *Perder es cuestión de método*, pues no termina ya que la ciudad ha pasado de ser un territorio distinguido por una homogeneidad cultural al de una heterogeneidad en la que convergen e interactúan diversas corrientes, representaciones imaginarios, símbolos sin que pueda decirse que uno se privilegia sobre los demás, como quiera que de alguna manera en ese interactuar se va logrando un relativo equilibrio que impide que las fuerzas se desborden hacia uno u otro lado, al menos en lo que se refiere a las expresiones culturales, por la obligatoriedad que impone ese proceso de hibridación de tener que compartir unos mismos espacios y circunstancias aunque a veces pretendan conquistar por fuerzas oscuras, que solamente buscan la satisfacción de sus intereses bien sean individuales o de clase, como es el caso de las actitudes y comportamientos de violencia, de corrupción que actúan como lastres que frenan el enriquecimiento del mismo proceso de hibridación en la ciudad que redunde en beneficio de toda la comunidad.

En ambas versiones, se mantiene elementos como el componente de **lenguaje** realista, callejero y coloquial. En la novela hay más modismos, pero en el filme se logra, a partir de la proxemia, retratarlos con el trabajo actoral. Silampa casi nunca permanece en su casa. El delito (*Mystery*) como detonante de la acción se mantiene con el caso del empalado del Sisga y tras él, toda la trama de corrupción que involucra varios sectores sociales. La novela presenta más información (**Analysis**) con los elementos no narrados, mientras que el filme se concentra en puestas en escena y montaje para dar cuenta de las pistas que se siguen para llegar al final. Los

roles de Estupiñán y Quica, la astucia callejera y la inocencia, acompañan al periodista en el periplo, que concluye en una masacre entre los “villanos” (**Action**).

Ambos relatos son mayormente lineales (**tiempo**), algo muy presente en el filme y en el caso de la novela, en tiempo pasado con descripciones precisas, clara influencia de escritores como Paco Ignacio Taibo II o Mario Vargas Llosa. Y el **espacio**, como eje central en esta investigación, como se ha anotado trata de corresponderse en función del público al que va dirigido cada obra, con paso de escenarios urbanos, clandestinos, públicos y privados.

En conclusión, a partir de la conceptualización de cronotopos donde se evidencia la hibridación, se construye un abanico de imaginarios donde Bogotá como una construcción simbólica que tanto el lector como el espectador apropian según sus experiencias de la literatura, el cine y la ciudad. Mi interés fue, finalmente, ofrecer un primer acercamiento a la construcción de imaginarios a partir del pasaje de la literatura al cine.

Ciertamente, este trabajo investigativo, centrado en la manera como se da la transposición de la versión escrita a la versión cinematográfica de la novela y la *Perder es cuestión de método*, y de la manera como el relato conlleva el proceso de hibridación cultural que se da en Bogotá, en modo alguno pretende proponerse como único y definitivo, pero sí ser un aporte para continuar profundizando el análisis de la obra, en una u otra de las categorías aquí trabajadas, transposición de la literatura al cine, hibridación, territorialización, transculturización, etc, bien sea en este mismo texto o en otros que sean de interés para quienes quieran complementarlo o emprender el estudio de otras narraciones.

BIBLIOGRAFÍA

- Albèra François-Compilador (1998). *Los formalistas rusos y el cine*. Barcelona: Paidós Comunicaciones.
- Bajtín, M. (1989). *Teoría y estética de la novela*, Madrid: Taurus.
- Baudrillard, Jean. (1985) *Cultura y simulacro*. Barcelona: Oikos
- Bernstein. (1989) *Códigos Elaborados. Códigos Restringidos*, N.Y. Ed. Aumpers y Humas.
- Cabrera, Sergio. (2004). *Perder es cuestión de método*. Colombia. 2004.
- Cohen, Jean.(1981).*Estructura del Lenguaje Poético*. México:Gredos
- Coma, Javier.(2001). *La novela negra: un enfoque sociológico y crítico de un fenómeno literario de un enorme alcance popular*. Barcelona: Edita Ediciones. 2001.
- Cornejo-Polar, A. (1996)"Una heterogeneidad no dialéctica: Sujeto y discurso migrantes en el Perú moderno", en Revista Iberoamericana Vol. LXII, n° 176-177. julio-diciembre. Editores.
- Gamboa, Santiago. (2003). *Perder es cuestión de método*. Bogotá: Seix Barral.
- García Canclini N.(1989) *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo
- _____ (1992). *Imaginario urbano: cultura y comunicación urbana*. Bogotá: Tercer Mundo
- _____ (2003). *Bogotá Imaginada*. Barcelona: Taurus.
- García Saucedo Jaime (1995). *El cine y sus metáforas*. Bogotá, ed. Eberhard editores.

Giardinelli, Mempo.(1996) *El género negro: ensayos sobre literatura policial*. México DF: Universidad Autónoma Metropolitana. 2da edición.

Giraldo Luz Mary.(2001). *Ciudades escritas*. Bogotá: Convenio Andrés Bello.

Hiernaux, Daniel (2007). *Los imaginarios urbanos: de la teoría y los aterrizajes en los estudios urbanos..* Revista Eure. Vol. XXXIII. No. 19. Santiago de Chile.

Iser, Wolfrang. (1981). *La Interacción texto-lector*. México, Ed. Trillas.

Jaus, Hans Robert.(1990) *Historia de la literatura como una provocación a la Ciencia Literaria*.

Osorio José Jesús. *Perder es cuestión de método: un ejemplo de adaptación del cine colombiano*

Pérez V. Lourdes (2001) *Entre la realidad y la imaginación* Quito: Abya Queens borough Community College-CUNY.

Rama, A. (1984). *La ciudad letrada*, Hanover: Ediciones del norte.

Rueda E. José. (1993) *Los Imaginarios y la Cultura Popular*. Bogotá: CEREC.

Silva, A. (1986). *Las grandes urbes y la vida del espíritu. Ensayos de crítica de la cultura*. Bogotá:TM

_____.(2006) *Imaginarios urbanos*. Bogotá: Arango editores.

Vinasco V. Henry (2008). *Perder es cuestión de método, entre el misterio, la crítica y el drama* Universidad Central Rev. Visitas al Patio No. 2.

Wolf, Sergio (2001). *Cine/literatura: Ritos de pasaje*. Buenos Aires: Paidós.