



Mariarosaria Colucciello
Giuseppe D'Angelo
Rosaria Minervini (eds.)

Tomo 1

ENSAYOS AMERICANOS

Penguin
Random House
Grupo Editorial

— Colección —

al-Dabarān

Ensayos que persiguen

TAURUS

PENSAMIENTO

— 9 —

— Colección —

al-Dabarān

Ensayos que persiguen

Dirigida por

ANTONIO SCOCOZZA

Mariarosaria Colucciello,
Giuseppe D'Angelo y
Rosaria Minervini (eds.)

ENSAYOS AMERICANOS

Tomo 1



UNIVERSIDAD CATÓLICA
de Colombia
Vigilada Mineducación

Ensayos americanos / editores, Mariarosaria Colucciello, Giuseppe D'Angelo y Rosaria Minervini. – 1ª. ed. – Bogotá : Penguin Random House : Universidad Católica de Colombia, 2018.

2 v. – (Colección al-Dabaran. Ensayos que persiguen / dirigida por Antonio Scocozza ; 9-10)

Incluye índice onomástico al final de cada tomo.

ISBN 978-958-9219-65-2 (Tomo I) – 978-958-9219-66-9 (Tomo II)

1. Ensayos latinoamericanos - Siglo XXI I. Colucciello, Mariarosaria, 1981-, ed. II. D'Angelo, Giuseppe, 1959-, ed. III. Minervini, Rosaria, ed.

CDD: L864.5 ed. 23

CO-BoBN- a1034076

COLECCIÓN AL-DABARÁN.

ENSAYOS QUE PERSIGUEN

DIRIGIDA POR ANTONIO SCOCOZZA

Título: *Ensayos americanos*. Tomo I
Primera edición: diciembre de 2018

© 2018, de la presente edición en castellano
para todo el mundo:
Penguin Random House Grupo Editorial, S. A. S.
Cra 5A No 34A – 09, Bogotá – Colombia
PBX: (57-1) 743-0700

Penguin Random House Grupo Editorial apoya la protección del *copyright*. El *copyright* estimula la creatividad, defiende la diversidad en el ámbito de las ideas y el conocimiento, promueve la libre expresión y favorece una cultura viva. Gracias por comprar una edición autorizada de este libro y por respetar las leyes del *copyright* al no reproducir, escanear ni distribuir ninguna parte de esta obra por ningún medio sin permiso. Al hacerlo está respaldando a los autores y permitiendo que PRHGE continúe publicando libros para todos los lectores.

Diseño y diagramación: Haidy García Rojas

Revisión de textos: Santiago Méndez

ISBN: 978-958-9219-65-2

Compuesto en caracteres (ITC New Baskerville y Seravek)

Impreso en Colombia - Printed in Colombia

El editor, la Universidad Católica de Colombia y la Università degli Studi di Salerno no se hacen responsables del contenido de los textos. Es responsabilidad plena de los autores.

Este tomo ha sido evaluado con un procedimiento de *blind peer review*.

El editor agradece la Università degli Studi di Salerno, *Dipartimento di Scienze Politiche, Sociali e della Comunicazione* y la Universidad Católica de Colombia el apoyo institucional para la edición de esta obra.

COMITÉ CIENTÍFICO DE LA COLECCIÓN

Giuseppe Accocella (*Universidad de Nápoles "Federico II"*)
Laura Bazzicalupo (*Universidad de Salerno*)
Giuseppe Cacciatore (*Universidad de Nápoles "Federico II"*)
Antonella Cancellier (*Universidad de Padua*)
Horacio Cerruti (*Universidad Nacional Autónoma de México*)
Giuseppe D'Angelo (*Universidad de Salerno*)
Virgilio D'Antonio (*Universidad de Salerno*)
Francesca De Cesare (*Universidad de Nápoles "L'Orientale"*)
Luis De Llera (*Real Academia de la Historia de España*)
Francesco Donadio (*Universidad de Nápoles "Federico II"*)
Annibale Elia (*Universidad de Salerno*)
Simona Forti (*Universidad Piemonte Oriental, Italia*)
Dianella Gambini (*Universidad para Extranjeros, Perugia*)
José Alpiniano García-Muñoz (*Universidad Católica de Colombia*)
Francisco Gómez (*Universidad Católica de Colombia*)
Pablo Guadarrama (*Universidad Católica de Colombia*)
Augusto Guarino (*Universidad de Nápoles "L'Orientale"*)
José Lasaga Medina (*UNED, Madrid*)
Michele Lenoci (*Universidad Católica de Milán*)
Giuseppe Lissa (*Universidad de Nápoles "Federico II"*)
Carlos Maldonado (*Universidad del Rosario, Bogotá*)
Victor R. Martin Fiorino (*Universidad Católica de Colombia*)
Aurelio Musi (*Universidad de Salerno*)
Raffaele Nocera (*Universidad de Nápoles "L'Orientale"*)
Enrico Nuzzo (*Universidad de Salerno*)
Graziano Palamara (*Universidad Externado de Colombia*)
Elisabetta Paltrinieri (*Universidad de Turín*)
Lucia Picarella (*Universidad Católica de Colombia*)
Carlos Rojas (*Universidad de Puerto Rico*)
Ricardo Sánchez (*Universidad Nacional de Colombia*)
Javier San Martín (*UNED, Madrid*)
Carmen Scocozza (*Universidad Católica de Colombia*)
José Sevilla Fernández (*Universidad de Sevilla*)
Germán Silva (*Universidad Católica de Colombia*)
Javier Torres (*Universidad Externado de Colombia*)
Eric Tremolada (*Universidad Externado de Colombia*)
Antonio Tucci (*Universidad de Salerno*)
Bernardo Vela (*Universidad Externado de Colombia*)

COORDINACIÓN EDITORIAL

Giuseppe D'Angelo (*Universidad de Salerno*)
Lucia Picarella (*Universidad Católica de Colombia*)

Índices

Tomo 1

MARIAROSARIA COLUCCIello - GIUSEPPE D'ANGELO - ROSARIA MINERVINI Prólogo	19
FLOR MARÍA ÁVILA HERNÁNDEZ - VÍCTOR MARTIN FIORINO La cultura y el advenimiento de la identidad en tiempos de transición de la modernidad	27
ENRIQUE AYALA MORA Bolívar y la educación. Breves apuntes	51
LAURA BAZZICALUPO Sujetos políticos poscoloniales entre estudios culturales y nacionalismo populista	59
MARIO BENVENUTO Alternancia de código y transculturalidad en las letras de tango: análisis de frecuencia y ocurrencia del léxico lunfardo	75
ALESSANDRA CAPPABIANCA Constitución del héroe en el discurso neopopulista latinoamericano: el caso de Bolívar en Hugo Chávez Frías	109
DANIELA CARPANI Naufragios en el mar, naufragios en la selva: portugueses y españoles frente al desafío de Ultramar	127

CAMILLA CATTARULLA	147
Entre analogías y estereotipos: representaciones del gaucho argentino en la literatura de viaje italiana (1860-1914)	
RODOLFO COLALONGO	165
Populismo y kirchnerismo. Hacia una lectura populista de la política exterior de Néstor Kirchner	
MARIAROSARIA COLUCCIello	193
El oficio gramatical de las palabras. La modernidad de Andrés Bello y de su teoría de las partes de la oración	
PIER LUIGI CROVETTO	219
“El mundo es poco, el tiempo es breve”. Tradición y experiencia entre el mundo antiguo y nuevo	
GIUSEPPE D’ANGELO	245
Celso Furtado y la economía de Venezuela: subdesarrollo con abundancia de divisas	
VIRGILIO D’ANTONIO - SIMONA LIBERA SCOCOZZA	279
El derecho al olvido en el diálogo entre el modelo europeo y las experiencias suramericanas	
FRANCESCA DE CESARE	307
Elementos populistas en algunos discursos de Cristina Fernández de Kirchner	
GIOVANNI BATTISTA DE CESARE	331
El tercio napolitano en la guerra de Brasil (1624-1640)	
ANTONELLA DE LAURENTIIS	343
“Unidad en la diversidad”: el valor económico de la lengua española	
MADDALENA DELLA VOLPE - FRANCESCA ESPOSITO	371
Empresarialidad e innovación: el ecosistema startup en Colombia e Italia	
LUIS DE LLERA	405
Ortega y las <i>Meditaciones del Quijote</i>	

GIAN LUIGI DE ROSA	435
Entre multilingüismo y diglosia: la creación de nuevos espacios discursivos en el Brasil del siglo XVIII	
DIMITRI ENDRIZZI	453
La economía solidaria en Colombia: de la definición del concepto a la actualidad	
ELVIRA FALIVENE	477
Díaz Rodríguez y Rodó más allá de la frontera del 'grand tour'	
GIOVANNA FERRARA	489
Una lectura intersemiótica de "Los inmigrantes" de Rómulo Gallegos	
MARÍA JOSÉ FLORES REQUEJO	513
De los viajes a los libros: José Manuel Caballero Bonald y la literatura hispanoamericana	
ERMINIO FONZO	533
Un intelectual italiano en América Latina: el viaje de Enrico Corradini de 1908 y los orígenes del nacionalismo en Italia	
ERIKA GALICIA ISASMENDI	559
La conquistadora, la advocación de la Virgen María en la Nueva España	
JOSÉ ALPINIANO GARCÍA-MUÑOZ - ALBA ISABEL GARCÍA GIRALDO	577
Poder político y moneda en el siglo de oro español: la lección ignorada	
ROBERTA GIORDANO	609
Guillermo Cabrera Infante: superar el experimentalismo lingüístico	
VALERIA GIORDANO	629
Maternidad subrogada. Una mirada al caso colombiano	

ÍNDICE ONOMÁSTICO

Giovanna Ferrara es investigadora de Lengua y Traducción – Lengua Española en la Università degli Studi della Basilicata (Potenza-Italia). Sus líneas de investigación están relacionadas con la traducción en ámbito ibérico e iberoamericano; pragmática contrastiva e intercultural en la didáctica de lenguas afines; análisis de las variantes lexicográficas del español de América (variante venezolana); análisis del discurso y lenguaje político. Se destacan entre sus publicaciones: «Intercambio lingüístico: ideas y palabras del español de España y Venezuela» (2008); «La traducción intralingüística y cultural en Rómulo Gallegos» (2008); «Variantes lexicográficas del español de Venezuela» (2008); Lingüística, análisis y pragmática contrastiva. Una perspectiva de estudio en la enseñanza/aprendizaje de lenguas afines (2011); «Lo cortés no quita lo valiente. Uso de la cortesía en el lenguaje político de Hugo Chávez» (2012); «Me lo dijo un pajarito: pervivencia de Hugo Chávez en el lenguaje político venezolano» (2015); «Dimensión social y cultural de las palabras como-dín en Venezuela» (2016). Contacto: giovanna.ferrara@unibas.it.

Giovanna Ferrara

Università degli Studi della Basilicata

UNA LECTURA INTERSEMIÓTICA DE “LOS INMIGRANTES” DE RÓMULO GALLEGOS

Abraham, el del Líbano; Domenico, el calabrés, la tierra ajena les barrió
del corazón el amor a la propia y les quitó los hijos que ellos le dieron...
(Rómulo Gallegos “Los inmigrantes”)

RESUMEN

El presente trabajo se propone analizar el cuento “Los inmigrantes” (que en las obras completas aparece con el título “Los emigrantes”) desde una perspectiva intersemiótica, es decir, analizar la transposición del texto a la pantalla chica producida por RCTV en el ciclo de oro Rómulo Gallegos. Optaremos por un cotejo entre los modelos narrativos fílmicos y literarios y consideraremos la diferencia de medios de expresión como suma y no para restarle valor. Semejanzas, diferencias, elusiones y elisiones son el punto de partida y clave de lectura para el análisis.

PALABRAS CLAVE

Rómulo Gallegos, Traducción, Los Inmigrantes, Transposición.

ABSTRACT

The present work is aimed to analyse the tale “Los Inmigrantes” (that is titled “Los emigrantes”, in the Complete Works) from an intersemiotic point of view, meaning the analysis of the transposition brought on tv by RCTV in the “Ciclo de Oro de Rómulo Gallegos”. We chose to make a comparison between the filmic and the literary narrative model, by considering the difference of the means of expression as addition and not to diminish its value. Similarities, differences and elisions are the starting point and the interpretation for the analysis.

KEYWORDS

Rómulo Gallegos, Translation, “Los Inmigrantes”, Transposition.

INTRODUCCIÓN

Una vez más nos acercamos a la figura del escritor venezolano Rómulo Gallegos. En esta ocasión se trata de rendir homenaje al profesor Antonio Scocozza, quien en mis primeros años de estudios universitarios me hizo acercar nuevamente a la escritura, conciencia lingüística y política de este ilustre personaje venezolano. Tomemos como referencia sus palabras:

Dentro del panorama literario venezolano Gallegos es la expresión del escritor “totalizador”, capaz de asimilar tanto los modelos literarios europeos como los elementos esenciales de su cultura, tomando como referencia la memoria histórica de la nación puede interpretar el tiempo en que le ha tocado vivir. En esta óptica los personajes y, por consiguiente, las novelas de Gallegos, se dejan llevar por los acontecimientos sociales, políticos y económicos, transformándose en monumentos contra la violencia de los caudillos, transportando al escritor continuamente dentro y fuera de la actividad literaria. En sus escritos hay siempre un llamado directo o indirecto a las condiciones políticas, sociales y económicas del país. Emplea todo su genio artístico,

a través de la literatura y del ensayo político, hacia la búsqueda de soluciones de los problemas que afligen la nación¹.

En 1984 el canal de televisión venezolano RCTV, con el “Ciclo de Oro de Rómulo Gallegos”, lleva a la pantalla una serie de cuentos del insigne escritor para conmemorar el centenario de su nacimiento, entre ellos “Los inmigrantes” (que en las obras completas aparece con el título “Los emigrantes”). El propósito del presente trabajo es realizar un análisis desde un punto de vista intersemiótico del mismo. En la traducción intersemiótica, siguiendo a Jakobson, la transferencia se produce entre diferentes tipos de lenguaje, en este caso específico, el verbal y el audiovisual. En el proceso de transcripción intersemiótica, que es siempre una adaptación, como prefiere llamarla Eco, se pone en evidencia el problema de la diferente naturaleza de los medios que se confrontan y por consiguiente el de sus posibilidades. Nos encontramos en un lugar de frontera entre la traducción, la literatura y el cine, pues el texto de partida es una obra literaria y el texto de llegada es una obra cinematográfica. De modo que una misma narración puede ser contada utilizando distintos medios, en nuestro caso literario y audiovisual.

El estudio quiere, de alguna manera, enseñar a deconstruir y reconstruir un objeto, en nuestro caso un texto, con el propósito de comprender su configuración y articulación para poder entrar en el engranaje de la transposición desde una perspectiva diferente, es decir, captando las leyes de su estructura y acercándose al nuevo tipo de lenguaje.

EL CUENTISTA Y EL CUENTO

Entre 1908 y 1922 Gallegos publica toda su cuentística². Es una etapa, como afirma Juan Liscano, de preparación para la escritura de sus novelas, que sin embargo “no han merecido la misma atención que sus novelas. [...] valiera intentar un estudio general de sus cuentos y

1. A. Scocozza, *Rómulo Gallegos, labor literaria y compromiso político*, La Casa de Bello, Caracas, 1995, p. 15.

2. Las revistas y periódicos en donde aparecen son: *La Alborada*, *El Cojo Ilustrado*, *La Revista*, *Actualidades* y *La Novela Semanal*.

poner en evidencia su condición de núcleo embrionario de las grandes novelas que serán escritas posteriormente”³.

Alejandro Fernández García, en el artículo “El año Literario” de 1912, afirma que Gallegos es uno de los nuevos cuentistas venezolanos junto a Julio Horacio Rosales, Juan Santaella y Leoncio Martínez entre otros:

En sus cuentos han logrado expresar variados y diversos asuntos nacionales. Ya el cacique analfabeto y alcohólico, el doctor sin clientela, el político rural [...]. Es de notarse en todos ellos una marcada y uniforme tendencia hacia un realismo un tanto melancólico. Todos están impregnados de una amarga melancolía, reveladora del enfermo estado social de nuestra patria. [...] en cada una de ellos se hospeda un pedazo vivo y palpitante del alma patria⁴.

Las habilidades de Gallegos como cuentista se describen en otro artículo de la sección bibliográfica de *El Cojo Ilustrado*:

Narrador hábil, fuerte y original, cuyo ser literario se encuentra ya definitivamente formado. [...] Podremos contar con un cuentista cabal, tal vez con un excelente novelista, pues en estos relatos muestra tendencias hacia la novela de largo aliento antes que hacia el cuento breve y sucinto⁵.

Arturo Uslar Pietri en el prólogo a la *Antología del cuento moderno venezolano* después de reconocer en la figura del escritor “un inmenso aliento creador y laboriosa virtud de buen artesano” afirma que “sus cuentos son apenas un episodio o un ensayo de herramientas del novelista nato. Tienen inconfundible aspecto de capítulo aislado. Pero la fuerza, la veracidad y penetración que lucirán sus mayores obras están enteras en algunos de sus cuentos”⁶.

3. J. Liscano, *Rómulo Gallegos y su tiempo*, Universidad Central de Venezuela, Caracas, 1961, p. 46.

4. A. Fernández García, “El Año Literario”, en *El Cojo Ilustrado*, año XXI (Enero 01, 1912), N. 481, pp. 36-38.

5. En más de una ocasión Gallegos refiere que el autor de dicho artículo fue el crítico Jesús Semprún que para esa época trabajaba en *El Cojo Ilustrado*. “Sección Bibliográfica”, en *El Cojo Ilustrado*, año XXII (Marzo 01, 1913), N. 509, p. 146.

6. A. Uslar Pietri, *Antología del cuento moderno venezolano (1895-1935)*, Ministerio de Educación, Caracas, 1940, vol. I, p. 10.

De más está decir que en los cuentos reverberan los pensamientos expresados en la revista *La Alborada*: la preocupación por el destino de la nación; el conflicto entre barbarie y civilización; lo que definió como "el vicio educación"; la condición del pueblo venezolano y sus posibilidades de superación; la necesidad de cada persona de "hallarse a sí misma". De modo que los dos polos de la personalidad de Gallegos, el artista y el teórico, interactúan dramáticamente en toda la escritura de esa época.

En los cuentos prevalece el estudio psicológico de los personajes, la especie más deteriorada de la sociedad, como bien afirma Bellini⁷. Con ello Gallegos trata de hacer una crítica de los tiempos que corrían en Venezuela. Pero como afirma Gustavo Díaz Solís: "La atención a los dramas psicológicos distraen al escritor de aspectos que podríamos llamar técnicos, como la narración, o los tiempos de la acción, o el manejo de la trama: se pasan por alto o se descuidan un poco porque el narrador está como empinado mirando hacia donde quiere llegar"⁸.

En 1922, en la revista *La Novela Semanal*, publica el cuento o "novela breve" sobre la regeneración, "Los Inmigrantes". Dos emigrantes, Abraham el libanés y el italiano Domenico, contemplan la tierra brava que duramente los había acogido "en el momento mismo en que consideran que sus hijos, ricos a costa de los sacrificios a los que esta tierra inhóspita los había obligado, son parte integrante de una nueva sociedad y se preparan a desarrollar un papel menos sufrido"⁹.

Traemos a colación los estudios de Rosario Rexach, quien afirma que todos los cuentos de Gallegos poseen un contexto diferente del que expondrá en sus novelas, no sólo por el hecho de que éstos sirven como práctica para sus novelas, como afirma la mayor parte de la crítica, sino porque el escritor asume una posición pesimista en la manera de tratar a sus personajes, los paisajes, así como las tramas y enredos: "Un tono pesimista, desencantado, desolado, desilusionado, si se piensa amargo. En suma un tono angustiado y doliente"¹⁰.

En el cuento "Los inmigrantes" nos encontramos ante una paradoja, pues si bien es considerado como el cuento de la regeneración por

7. Cfr. G. Bellini, *Il romanzo di Rómulo Gallegos*, La Goliardica, Milán, 1962, p. 13.

8. G. Díaz Solís, "Su manera de ser cuentista", en VV.AA., *Rómulo Gallegos. Multivisión*, Ediciones de la Presidencia de la República, Caracas, 1986, p. 163.

9. A. Scocozza, "Rómulo Gallegos, labor literaria y compromiso político", cit., p. 30.

10. R. Rexach, "Texto y contextos venezolanos en los cuentos de Rómulo Gallegos", en VV.AA., *Relectura de Rómulo Gallegos*, Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos, Caracas, 1980, p. 295.

excelencia, por otra parte pone en evidencia lo peor del venezolano en Domitila. El escritor revela los desvalores del personaje para poder corregirlos: la soberbia, la altanería y la vanidad:

Abraham seguía siendo el hombre humilde, de una raza despreciada, mientras que ella, gracias al influjo del dinero y como resultado de su tenaz empeño de introducirse en esferas más altas, comenzaba a saborear los halagos de una distinción social que le daba derechos para ir olvidando ya su pasado oscuro y para comenzar a considerarse como una gran señora [...] ¹¹.

También el lenguaje utilizado refleja esta posición; abundan los sustantivos de tono despectivo, deprimente: “[...] sembrándole en los corazones la peste de la vana soberbia y la ruindad de la envidia, les inculcaba el menosprecio de la humildad paterna” ¹². Como revela Rexach el autor “ve con mirada angustiada un mundo –su Patria– que hay que redimir” ¹³. Diagnostica los males del ser humano para después indicar el camino hacia la salvación: la esperanza que siempre presentan sus novelas y su compromiso político. Basta recordar sus palabras: “Yo escribí mis libros con el oído puesto sobre las palpitaciones de la angustia venezolana” ¹⁴.

TRANSPOSICIÓN

Cuando hablamos de Gallegos hay siempre un respeto reverencial hacia el personaje y su literatura. Es lo que sucede con las transposiciones cinematográficas de sus grandes obras y nos proponemos evidenciar si acontece lo mismo con la serie de cuentos llevados a la televisión ¹⁵. Algunos datos técnicos a saber sobre la adaptación *Los*

11. R. Gallegos, “Los inmigrantes”, en *La Novela Semanal*, tomo I, Septiembre 09, 1922, entrega I. Tomaremos como referencia la edición de las obras completas de Rómulo Gallegos en donde aparece con el título “Los emigrantes”. R. Gallegos, “Los emigrantes”, en *Obras Completas*, Tomo I, Aguilar, Madrid, 1959, p. 1345.

12. *Ibid.*

13. R. Rexach, “Texto y contextos venezolanos en los cuentos de Rómulo Gallegos”, cit., p. 300.

14. R. Gallegos, “Mensaje al otro superviviente de unas contemplaciones ya lejanas”, en *Una posición en la vida*, Vol. II, 1948-1954, Ediciones Centauro, Caracas, 1977 [1949], p. 96.

15. El respeto hacia el escritor es evidente pues después del título de la transposición aparece el fotograma que indica que está basado en el cuento de “Don Rómulo Gallegos” versión de... Es importante recordar que Gallegos fue uno de los pioneros del cine venezolano con Ávila film, y con la transposición de sus obras maestras al cine, esto sobre todo gracias a la industria mexicana

Inmigrantes: se realiza dentro del Ciclo de Oro Rómulo Gallegos en 1984, tiene una duración de 48 minutos; es transmitido por Radio Caracas Televisión (RCTV) dentro de un especial dedicado al actor. La versión es de Sonia Chocrón, bajo la dirección de Luis Manzo. Contó con la participación de Carlos Cámara y Henry Zakka como protagonistas y un elenco de primera entre los que figuran Julie Restifo, Alicia Plaza, Lourdes Valera y Victor Cámara.

La transposición presupone siempre un ejercicio de negociación entre el cuento y el texto audiovisual. La pregunta clave es ¿por qué volver a Gallegos? Pues porque en 1984 se celebra el centenario de su nacimiento. Todo el ámbito cultural venezolano celebra al ilustre escritor y por supuesto la televisión le rinde homenaje con una serie de adaptaciones de sus cuentos titulada "Ciclo de Oro de Rómulo Gallegos". Estos relatos eran poco conocidos a diferencia de sus novelas más importantes y por lo tanto a través de este medio de comunicación se trata con mucho éxito y acierto de dar a conocer al público televisivo esta faceta de su obra. Los cuentos adaptados son: "Alma aborigen"; "El análisis"; "La casa de todos" (que comprende: "Una resolución energética", "El cuarto de Enfrente", "Cuento de carnaval", "Un caso clínico", "El último patriota"); "Los aventureros"; "La ciudad muerta"; "El encantador de faroles"; "Estrellas sobre el barranco"; "La hora menguada"; "Los Mengáñez"; "Los inmigrantes"; "El milagro del año"; "Las novias del mendigo"; "El paréntesis"; "Paz en las alturas"; "Sol de antaño"; "La rebelión". Todos ellos con una excelente producción y los mejores actores venezolanos.

El lenguaje audiovisual llega al espectador a través de una operación de montaje, en la que entran en juego la doble naturaleza material de la palabra, la escritura y el sonido, es decir, la heterogeneidad de los materiales expresivos. Siguiendo a Mínguez, encontramos: "la imagen móvil secuencial registrada" (movimiento, representación, montaje), luego los materiales expresivos (la voz, los ruidos, la música y los elementos gráficos) y, finalmente, los materiales no específicos o extra-cinemáticos (iluminación, vestuario, decorados, color, pantalla y desempeño actoral)¹⁶.

(Doña Bárbara, Canaima y La trepadora). Recordemos que él mismo colaboró en la redacción del guion cinematográfico de la película Doña Bárbara. El interés de la pantalla chica es casi inmediato en la transposición de *Doña Bárbara* en el ámbito de la "telenovela cultural" a partir de los años setenta. Luego será el turno de *Canaima*, *Sobre la misma tierra*, *La trepadora* y *Pobre negro*.
16. N. Mínguez Arranz, *La novela y el cine. Análisis comparado de dos discursos narrativos*, Ediciones de la Mirada, Valencia-España, 1998, p. 46.

Es innegable que ambos medios coinciden en la potencialidad de narrar pero el instrumento de transmisión es diferente: la palabra frente a la imagen, de la ejecución a la representación. Muchos discursos sobre la adaptación se basan sobre el lugar común según el cual una buena transposición debe ser antes que nada una respetuosa “audiovisualización” del texto escrito. La consecuencia de esta forma de pensar es inmediata: la obra de partida es el lugar ideal al que el filme debe acercarse lo más posible. Se trata de una forma de pensar en la adaptación como en un programa de operaciones. El texto escrito es visto como un conjunto de instrucciones y datos concernientes el universo diegético hecho de ambientes, personajes, acciones, sentimientos, temáticas, etc., que la realización fílmica puede más o menos utilizar a partir de los que son, por una parte, sus vínculos de lenguaje y, por otra, las elecciones estéticas, expresivas y semánticas del autor, o de los autores del filme¹⁷.

Antes de continuar es necesario considerar los conceptos de adaptación y transposición. A partir de la *Nouvelle Vague* se utiliza el término adaptación como una multiplicación de sentido del texto de partida, que muchas veces lleva consigo una reducción del original, aunque esto suele suceder en el ámbito de traducciones intersemióticas de textos muy largos. Eco prefiere utilizar el término de adaptación, sin embargo Dusi llama la atención sobre ese “ir más allá” del texto de partida implícito de la transposición, que en el cambio de código respeta las diferencias y las coherencias internas¹⁸. Utilizaremos una y otra forma sin ninguna toma de posición específica, al relegar a la amplia literatura este debate aún abierto, ya que estamos de acuerdo tanto con la multiplicación de sentido de la adaptación, como con ese “ir más allá” del texto de partida de la transposición.

Las estrategias fílmicas ayudan a transvasar el sentido enunciativo y el contenido. Consideramos siempre la narratividad como herramienta comparatista. El ir más allá que conlleva el sentido de transponer evidenciado por Dusi. Las imágenes son siempre mediadoras de la narratividad fílmica. De modo que optaremos, en esta lectura intersemiótica, por un cotejo entre los modelos narrativos fílmicos y literarios considerando la diferencia de medios de expresión como suma y no

17. Cfr. S. Cortellazzo, D. Tomasi, “Dal romanzo al film, dal film al romanzo: l’adattamento”, en S. Cortellazzo, D. Tomasi (eds.), *Letteratura e cinema*, Laterza, Bari, 2006, pp. 66-67.

18. Cfr. U. Eco, *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Bompiani, Milán, 2003; N. Dusi, *Il cinema come traduzione. Da un medium all’altro: letteratura, cinema, pittura*, UTET, Turín, 2003, p. 16.

para restarle valor. Semejanzas, diferencias, elusiones y elisiones son el punto de partida y clave de lectura para el análisis. Así, veremos que se mantiene una cierta fidelidad al texto con la incorporación de algunos cambios por parte del director.

Las técnicas narrativas de ruptura temporal, el punto de vista, la enunciación, las descripciones se reincorporan en el nuevo lenguaje gracias a los recursos filmicos adoptados por el director y el equipo de producción en un proceso de deconstrucción y reconstrucción.

Es importante recalcar el modo de llevar a la pantalla este tipo de textos literarios pues implanta una marca particular: a partir del formato, el tipo (ficción), la intención de entretenimiento pero también pedagógica e institucional dada la envergadura del escritor y el género. El medio por el cual se lleva a cabo la transposición es la pantalla chica, es decir, la televisión, y es que en esos años constituye un medio de largo alcance, llega a todos los sectores de la población, es una de las mediaciones más expresivas de arquetipos y fuentes narrativas. Baste pensar en la inmensa máquina productora de telenovelas a partir de los años setenta en Venezuela. La clave de lectura, como bien apunta Garaycochea, se encuentra en el gran alcance mediático de la narrativa televisiva a la vez que es mediadora de imaginarios identitarios, narrativos y culturales¹⁹.

Otro factor relevante es que muchas veces un filme puede convertirse en una lectura adicional de un texto conocido y revelar nuevas facetas del mismo. En este caso es un texto doble para la persona que conoce el texto fuente y la comparación entre el primero y el segundo es inevitable. La visión no puede ser separada de la lectura del texto original. Pero mientras el libro requiere la complicidad directa del lector, como bien apunta Eco, el filme, en cambio, nos hace ver lo que ha interpretado el director y el guionista de la obra literaria del que nace.

La mediación narrativa filmica consta de un soporte visual (la cámara), posee formas de enunciación. La literatura posee en sí misma una esencia visual, en una constante conexión entre imagen y palabra. Nos encontramos en un lugar de frontera entre el relato narrativo literario y el filmico cuyo punto de encuentro es la condición común de relato:

19. Cfr. Ó. Garaycochea, *Narración audiovisual en Venezuela. 1973-1983*, Fondo de Fomento Cinematográfico, Caracas, 1986.

Una obra literaria y un filme tienen en común su condición de relato o narración de unos sucesos reales o ficticios, encadenados de acuerdo a una lógica, ubicados en un espacio y protagonizados por unos personajes, que se caracteriza por poseer un principio y un final, diferenciándose del mundo real, ser contado desde un tiempo y referirse a ese otro tiempo, etc²⁰.

Se trata de analizar las estrategias comunicativas que permiten una reelaboración analógica del texto original, es decir, las herramientas narratológicas propuestas por Genette a saber: enunciado, enunciación, historia y discurso²¹.

Hay que buscar las igualdades que hacen brotar el texto literario en la interacción entre cine y literatura. Para ello, y siguiendo a Peña-Ardid, el montaje en paralelo y alternado es de fundamental importancia pues es el que organiza el “cronotopo enunciativo”, es la alternancia que permite “cambios rápidos de tiempo y lugar”²². Es el “entre/mientras tanto” utilizado en la narración. Otra semejanza se establece con la función descriptiva de ambos medios, la omnipresencia de la cámara “que entre primeros planos y planos generales ofrecen la oportunidad de equiparar el sentido descriptivo de esas imágenes”²³. También la ruptura temporal, el punto de vista, una determinada ambientación son herramientas utilizadas por ambos medios.

En el caso específico se trata de una adaptación aparentemente fiel, pues observamos la relación que se establece entre las páginas del libro y la duración de la transposición, aunque se añaden algunos episodios y se eliminan otros. En fin, narratividad y ficcionalidad son las características comunes entre ambos medios.

La comparación de ambos textos procederá a través de las acciones de los personajes. A partir de allí, la construcción de la ficción, el nuevo texto filmico en donde los personajes construyen su propia identidad e interactúan con los componentes del relato establecidos por el director y el guión a seguir. La ficción se revela como una pista a seguir para instaurar procesos de identificación. Encontramos en lo real ficcional referentes a la realidad venezolana con personajes que han marcado las pautas en el acontecer político venezolano como Marcos Pérez

20. J.L. Sánchez Noriega, *De la literatura al cine*, Paidós, Barcelona, 2000, p. 81.

21. Cfr. G. Genette, *Figuras III*, Lumen, Barcelona, 1989.

22. C. Peña-Ardid, *Literatura y cine. Una aproximación comparativa*, Cátedra, Madrid, 1999, p. 136.

23. Ivi, p. 139.

Jiménez, el mismo Rómulo Gallegos en calidad de Presidente de la República y Carlos Delgado Chalbaud. El primero y el último nombrados por Domenico, siempre atento a los aconteceres políticos de la tierra que lo ha acogido, mientras que Gallegos es citado por Domitila, quien desearía compartir su nombre en un artículo de la columna social del periódico junto al del Presidente.

La noción de fidelidad respecto al texto de partida en algunos casos es alterada, aunque trata de recrearse siempre esa particular atmósfera del novelista. De esta forma se entretienen una serie de relaciones de equivalencia entre el texto de partida y el texto de llegada. El director y el guionista asumen una actitud pendular entre el respeto de la obra y su propia versión. El papel del guionista es de fundamental importancia pues es el intermediario entre el original y el producto final en un proceso de trasvase.

Cabe preguntarse si se puede ser original al adaptar una obra. Impera siempre el respeto hacia el texto literario, su peso en la cultura y en el saber popular y goza sobre todo del reconocimiento del público. Se filtran los factores de fidelidad/infidelidad tan decantados por Eco. En palabras del reconocido guionista venezolano Rodolfo Restifo "el éxito de la adaptación radica en lograr construir un guión que sea una película en sí misma, que se sostenga por sí sola, sin que por esto se haya violentado el espíritu de la obra literaria"²⁴.

Sabemos que el cine, y en nuestro caso la pequeña pantalla, debe ser fiel a sí misma antes que a ningún otro medio. El arte cinematográfico admite muchas formas expresivas en una conjunción armónica entre palabra propia/ajena y otras manifestaciones expresivas. El guionista debe ser capaz de "reinterpretar el sentido y fuerza expresiva de la obra que está adaptando", como bien apunta Gustavo Michelena, quien aclara más adelante que la función del guionista es "argumentista, dialoguista y guionista propiamente dicho"²⁵.

El prestigio literario de la obra es en cierta medida una garantía de éxito para la adaptación. Mantenerse lo más cerca del texto literario muchas veces se justifica por la divulgación de una obra y por la comercialización. El primer rasgo de fidelidad es la perpetuación del mismo título del texto literario. Por otra parte, en la transposición

24. Citado en O. Mesones, "Nuestros guionistas no se consideran artistas", en *Encuadre*, 1985, 3, pp. 30-42, p. 39.

25. *Ibíd.*

encontramos un justo equilibrio entre ambos personajes, mientras que en el cuento de Gallegos parece prevalecer la figura de Abraham.

INTERFERENCIA LINGÜÍSTICA Y ESTEREOTIPOS

La mediación narrativa de Gallegos establece en la transposición un imaginario de identidad y algunos estereotipos que tienen que ver con el extranjero. Si bien Abraham es libanés, será siempre “el turco”, Domenico el *musiú* es calabrés, y en más de una ocasión se juega con los estereotipos típicos de los italianos en el extranjero: canta *O’Sole mio*, y su santo devoto es San Gennaro. Además es muy fuerte el idiolecto e interferencia lingüística de Domenico en la transposición, el italiano interfiere constantemente creando lo que denominamos “itañolo” esa fase normalmente transitoria de interlengua cuando se aprende la L2. Normalmente, y es lo que sucede también con Domenico, esa interlengua no altera la comunicación y en el caso específico sirve como ente connotativo del personaje.

Cabe destacar aquí el término *musiú* con el que se identifica a los extranjeros en Venezuela y en el caso específico a los italianos. La palabra procede del francés *monsieur* que significa “señor”. No se encuentra en el DRAE, sin embargo para el *Diccionario de Venezolanismos* se trata de una persona extranjera, especialmente la que no habla bien español o la que posee rasgos anglogermánicos. Se aplica a lo que procede de otro país²⁶.

Pareciera que Domenico no logra integrarse con la lengua aparentemente cercana, mientras que Abraham sí lo hace. Es un juego de conexiones, pues es Domenico quien se integra perfectamente en la “tierra brava”, mientras que Abraham después del fracaso familiar vuelve a su tierra natal, viviendo nuevamente el drama del extranjero, pues nadie lo reconoce ya, y al final regresa nuevamente a Venezuela.

Además de *musiú*, con el que se designa a Domenico, no se hace ninguna referencia o presencia de la lengua italiana en el cuento, contrariamente a lo que sucede en la adaptación, en donde el lenguaje de Domenico está impregnado desde el principio por la influencia del italiano. Otros intercalares presentes en la adaptación: “*molto lavoro*”

26. *Diccionario de Venezolanismos*, M.J. Tejera (ed.), Universidad Central de Venezuela, Academia Venezolana de la Lengua, Caracas, 1993.

frente a “mucho trabajo” de Abraham; “si Allah quiere” frente a si “San Gennaro quiere”. Otro estereotipo, pues Domenico en el cuento es calabrés y seguramente San Gennaro no podía ser su santo protector con toda la devoción posible, además que en italiano es muy típica la expresión “se Dio vuole”. Los problemas del emigrante tratados en el cuento funcionan desde un mecanismo de relaciones que se van creando y trasladando a la pantalla: hoy como ayer, él como nosotros, ellos, etc.

MÚSICA DE FONDO

El cine es el arte de las imágenes, y relegar a una voz narradora, en nuestro caso a la música de fondo, muchas veces se ha visto como una renuncia por parte del cine. La música de fondo acompaña el texto audiovisual, proviene de un espacio-tiempo “otro” respecto al de la diégesis, no se encuentra dentro de la historia, es algo que escuchamos los espectadores y no los personajes, su espacio-tiempo es el del discurso y se da de forma intermitente para destacar algunas secuencias e imágenes²⁷. Vemos pues una superposición entre fotografía y música mediada por la palabra e integrada en la articulación del lenguaje cinematográfico. Se entreteje con el *fluir* de las imágenes y de los otros sonidos (el diálogo de Domenico y Francesca) tratando de enriquecer las informaciones. Presenta lugares geográficos, como la llegada de los emigrantes al puerto de la Guaira con el “Va pensiero” de Giuseppe Verdi, símbolo del viaje errante, del arraigo y desarraigo de los emigrantes; sucesos y personajes, como el nacimiento de Giácomo; acompañado por la *Primavera* de Antonio Vivaldi, para recalcar el nuevo fruto que aporta Domenico a la nueva tierra. El *bel canto* acompaña siempre a Domenico en una áurea de optimismo imperante, incluso es como si comentara los estados de ánimo y sentimientos de los personajes, tal como hace el autor en el cuento.

Se trata de plasmar el contenido con el máximo detalle, al enriquecer las informaciones enunciadas al espectador, y junto a esta función cognitiva, asume también una función afectiva que afirma el punto de vista del personaje con el que el espectador tiende a identificarse. Así la música de fondo ocupa la escena y la domina.

27. Cfr. S. Cortellazzo, D. Tomasi, “Dal romanzo al film, dal film al romanzo: l’adattamento”, cit., p. 72.

CUENTO VS TRANSPOSICIÓN

El marco temporal en el que se desarrolla abarca unos 30 años. El ritmo temporal está marcado por la alternancia de los protagonistas, por el antes y el después de cada proyecto, lapsos de tiempo que se interrumpen para incorporar la vida del otro protagonista.

El modelo narrativo fílmico se alinea con la idea de un relato realista apegado a la verosimilitud mediadora de la personalidad de los personajes. La meganarración está focalizada en la vida de los protagonistas. El cambio de punto de vista se alterna entre Abraham y Domenico. Hay casi siempre una focalización interna variable de Abraham, aunque también encontramos una de Domenico al final en el cementerio cuando saluda a su esposa muerta. Como formato fílmico, el realismo ficcional se inscribe dentro de un relato circular siguiendo un orden cronológico de: final, principio, desarrollo, final.

En el cuento la voz y la mirada del narrador omnisciente se sustenta en explicar el porqué de las conductas de los personajes; en la transposición, los diálogos y las imágenes se vuelven con frecuencia en mensajes aleccionadores.

En la adaptación encontramos el mismo ritmo narrativo del cuento. La alternancia es siempre la misma: Domenico es eufórico y reflexivo mientras que en Abraham predomina el desánimo y abandono. La intriga radica en cómo se conforman las miradas y las voces de ambos personajes en cada etapa de su vida.

La transposición empieza desde el final, dos ancianos se encuentran en el banco de una plaza y de inmediato hay dos referentes a la realidad: la estatua de Simón Bolívar y la referencia (por uno de los personajes, Domenico el italiano) a Marcos Pérez Jiménez. Cuando cruzan las miradas se reconocen: Abraham del Líbano y Domenico el calabrés, han pasado más de treinta años. La tierra ha sido dura y generosa con ellos. De inmediato notamos la dicotomía que caracterizarán a ambos personajes: desolador Abraham “Me fue mal” y optimista Domenico “pero te has quedado [...] esta tierra se hace querer”²⁸. La trama se desarrolla circularmente con un *flash-back* que abarca todo el desarrollo de la ficción. Será el mismo Domenico quien empiece a recordar, y utiliza la interlengua entre el italiano y el español, como ya

28. La transcripción es nuestra. De ahora en adelante TN.

se ha evidenciado antes: "*Io ricordo tutto del día que arrivammo*"²⁹. Con estas palabras empieza el recorrido emotivo hacia atrás de ambos y sólo en este momento aparece el título en la pantalla.

En la reproducción de la época cada detalle es estudiado y resaltado con precisión, desde el tren que subía de La Guaira a Caracas, aunque se trate de un elemento extradiegético no presente en la narración. Los dos aparecen sentados uno junto al otro en el tren. Abraham duerme apoyando su cabeza en el italiano Domenico cuya mirada está llena de optimismo y entusiasmo hacia todo lo nuevo que representa la tierra a la que han llegado; así despierta a Abraham tratando de contagiarlo con su entusiasmo.

En la transposición hay una interacción continua entre ambos emigrantes, sus historias son paralelas. En el cuento Gallegos los trata por separado, parece dar más importancia a nivel narrativo a Abraham, pues le dedica la mayor parte del cuento.

En la oficina de emigración se dividen los caminos de los dos emigrantes. Abraham trabajará como "marchante". Aquí se mantiene fiel al texto original "ropa bonita, barata, marchante". Lo llaman "turco" y él se obstina en repetir "turco no, libanés", la respuesta expresada por un señorita será siempre la misma "bueno, es lo mismo"³⁰. Es que en el imaginario del venezolano todos los extranjeros árabes eran turcos y quizás también por las mismas palabras de Gallegos: "Abraham se alojó en el barrio turco de Camino Nuevo, donde, en viviendas comunes, hacían vida promiscua, sórdida y laboriosa los buhoneros de Caracas"³¹.

Domenico en cambio "fue a vivir, con otros compatriotas suyos, en una casa de vecindad, llena también, a toda hora, de la bulliciosa confusión de los varios oficios de los inmigrantes"³². Domenico aparece como vendedor de fruta ambulante.

Sus historias son paralelas y se entrecruzan sus caminos de vez en cuando, como cuando Domenico descansa en un banco de una plaza y detrás se ve a Abraham caminando, pero en cuanto lo ve se acerca. Si bien Gallegos dice en el cuento que Abraham al principio "sabía decir, apenas: *quincalla, marchante, bonito y barato*"³³, en la adaptación habla mucho mejor la nueva lengua respecto a Domenico, quien sigue utilizando su lengua madre: "*Come andiamo?*"³⁴.

29. TN.

30. TN.

31. R. Gallegos, "Los emigrantes", cit., p. 1333.

32. *Ibid.*

33. *Ibid.*

34. TN.

El tiempo pasa y vemos a Domenico haciendo pan; está muy feliz porque llega Francesca, una chica de su pueblo natal con la que va a casarse: “a Francesca le va a gustar la *terra* que he comprado para ella [...] juntos la sembraremos”³⁵. Está es otra disonancia respecto al original, al igual que su trabajo, cuando Francesca llega hay un letrado frente a la casa que dice “se hace pan” mientras que en el cuento de Gallegos Domenico hacía pasta. A medida que pasa el tiempo disminuye la interferencia con el italiano. Domenico es siempre entusiasta. “*Musiú* ¿por qué no tocas el aparatito?”³⁶, le pregunta una empleada refiriéndose a la armónica, mientras que en el cuento el italiano toca el acordeón.

En este salto temporal vemos a Abraham abriendo su almacén de telas *La bonita*, Domitila vive enfrente de la tienda y se acerca a pedir trabajo. Domitila desde el principio se presenta con un engaño y ya empieza a enterearse su naturaleza ávida y arribista: “puedo ayudarlo en todo, soy también costurera [...] tengo muchos hermanos y mucha necesidad”³⁷. En el cuento Domitila aparece directamente cuando Abraham decide cerrar su tienda y volver a su tierra. En este caso nos encontramos frente a una traducción fiel y literal pues el diálogo presente en el cuento se traslada directamente a la ficción así como el juego de movimientos de seducción llevado a cabo por Domitila:

En la tarde, a la hora de cerrar, cuando ya se habían ido todos los dependientes del detal, notando Abraham que Domitila, la encargada del taller de sombreros, no había salido todavía, pasó al interior de la tienda llamándola:

-Criatura. ¿Usted se va a quedar a dormir aquí?

La mujer, que estaba de codos frente a su mesa de trabajo, con la cara hundida entre las manos y como absorta en sus pensamientos, se levantó sorprendida por la voz de Abraham, y como éste notase su aire apesadumbrado y le preguntara afectuoso:

-¿Qué le pasa, Domitila? Está usted triste.

-¡Qué ha de pasarme! Que estoy obstinada de la vida.

Y parándose frente al espejo del taller comenzó a arreglarse el peinado. Ya la tienda estaba cerrada y sólo quedaban dentro Abraham y Domitila. Aquél la contemplaba en silencio; ella dándole la espalda lo miraba con disimulo por el espejo.

35. TN.

36. TN.

37. TN.

Era una muchacha buena moza [...] Abraham la distinguía entre todas sus empleadas por la discreción e inteligencia con que desempeñaba su trabajo; pero nunca le había sucedido, como ahora le acontecía, detenerse a mirarla como a una mujer. Ocupado siempre con el pensamiento del negocio ni había podido fijarse en el juego de sus seducciones que hacía algún tiempo venía desplegando Domitila en torno suyo, esmerándose en el trabajo, excediéndose en agradarlo, rodeándolo de atenciones y solicitudes por las cuales sus compañeras de taller la llamaban adulanta; pero nunca se le había ocurrido a Abraham pensar que aquello fuese inspirado por algo más que por el deseo de conservar el puesto de la casa y lograr un aumento de sueldo. Ahora todo aquello adquiría para él un sentido claro y preciso, al mismo tiempo que se abría paso en su corazón, inconfundible, un sentimiento que hasta entonces ignoraba que existiese en él³⁸.

A partir de este momento, Abraham tratará de complacer siempre a Domitila en una forma errada de amar, y por otra parte Domitila empezará a cambiar de actitud en un arrebato de arribismo social suyo y de sus hijos.

La alternancia de imágenes y secuencias no lleva al nacimiento del hijo de Domenico "Giacomo Albano, *el* venezolano hijo de esta tierra". El italiano está siempre pendiente de los hechos de la realidad imperante en ambos continentes, en efecto, hace referencia al final de la segunda guerra mundial que coincide con el nacimiento del hijo. La secuencia pasa una vez más a Domitila, quien no quiere trabajar más en la tienda y desea mudarse al Paraíso, lugar en donde residía la alta sociedad caraqueña para que sus hijos empezaran a disfrutar las comodidades desde pequeños. También es este caso es fiel al texto original:

Abraham era rico y era tiempo de que ella entrase a disfrutar de aquel bienestar, de manera más cónsona con sus aspiraciones. Siempre había pensado, aun cuando era la humilde y pobre empleada a sueldo en la tienda del turco, que ella no había nacido para llevar vida obscura y mezquina, sino para figurar en las alturas, para brillar en la sociedad. Por otra parte ya sus hijos estaban creciendo y ella quería que se acostumbrasen desde pequeños a la buena vida., en esfera de comodidad y de distinción. Confundiendo la vanidad con el amor maternal, se pro-

38. R. Gallegos, "Los emigrantes", cit., pp. 1338-1339.

ponía introducirlos en la aristocracia por el camino de la ostentación de la riqueza³⁹.

En la transposición los hijos de Abraham se llaman Samir y Nadia, a diferencia del cuento cuyos nombres son Samuel y Sara. En una secuencia oímos la voz fuera de campo de Abraham cuando sus hijos ya son grandes y han crecido bajo la mala influencia de Domitila, que ha producido en ellos un daño irreparable, pues es “ahora cuando comienzan, verdaderamente el infortunio y las tribulaciones del pobre Abraham”⁴⁰, como señala el mismo Gallegos. Completamente diferente en la adaptación es Giacomo, el hijo de Domenico, quien aparece a caballo, un digno llanero hijo de la tierra venezolana. En efecto Gallegos nos dice que:

Era Giácomo un simpático mozo que parecía unido a su medio por profundas raíces ancestrales. Gallero, coleador de novillos y gran aficionado a joropos, nadie más popular y querido que él en todos los valles de Aragua, donde se decía, como para elogiarlo, que era venezolano neto, criollo purito, aunque fuesen italianos el padre y la madre⁴¹.

Es el justo equilibrio tan querido por Gallegos entre dos tradiciones y culturas, tomando lo mejor de cada una para formar al hombre nuevo que necesita la tierra para poder avanzar y progresar. Se evidencia una vez más el arraigo de Domenico a la nueva tierra sin perder el amor a la propia. El italiano delega el trabajo al hijo, en la adaptación, porque está cansado, sigue valiéndose de la interferencia de su propia lengua “*traballadore el figlio*”⁴² y, por supuesto, no podía faltar nuevamente la “Primavera” de Vivaldi como música de fondo.

El hijo de Abraham es un muñeco consentido por su madre, no duda en decirle al padre “cuando tú tenías mi edad eras buhonero”⁴³ y acusarlo ante la madre “Papá quiere que trabaje en la tienda”, a lo que Domitila afirma que su hijo nunca será un buhonero. Abraham le recuerda que cuando se conocieron él era tendero, pero la mujer no

39. Ivi, p. 1341.

40. Ivi, p. 1343.

41. Ivi, p. 1350.

42. TN.

43. TN.

quiere esa vida para sus hijos y una vez más le pide no interferir en la educación de los mismos.

Nos preguntamos por qué en la adaptación no hay una referencia explícita a la religión de Abraham y al menosprecio que siente su mujer por ella (y que transmite al hijo), como sucede en el cuento, donde el escritor le dedica un apartado entero:

Era la víspera de Kipur, cerca de anocheciendo. Abraham, que era fiel observador de la ley hebraica, había cerrado temprano la tienda, la cual no se abriría durante doto el día siguiente, y estaba en su casa tomando una pequeña colación antes de entrar en el ayuno y en las oraciones de aquella solemnidad, que celebraban todos los años los miembros de la colonia israelita en Caracas, en la casa de un comerciante marroquí que era el rabino.

Samuelito, envalentonado por lo que tantas veces le oyera decir a su madre acerca de la ceremonia judía, comenzó a hacer burla y escarnio del Kipur y de la religión paterna, y como Abraham le exigiese respeto a su fe, así como él respetaba la de ellos, y viendo que no lo lograba, lo amenazó con castigarlo y lo mandó que se retirara de su presencia. Domitila apoyó al muchacho y le dio ánimos para que siguiera molestando e irrespetando al padre. Protestó Abraham, más con resentimiento que con energía y ella respondió cubriéndolo de oprobios. [...] Clamaba y decía que bien merecida tenía su suerte por haberse casado con un judío. Razón tenía Dios para castigarla.

-¡Partida de hipócritas! ¡Quién los viera! ¡Y esperando al Mesías! ¡Seguramente para crucificarlo otra vez!⁴⁴

El drama es puesto en evidencia de nuevo por las palabras de Gallegos:

El dolor detuvo en el corazón de Abraham el movimiento subitáneo de la cólera y la secular resignación de su raza maldita ahogó en su alma el deseo de la protesta. [...] desde aquel día llevaría para siempre en el fondo de su pecho una incurable amargura: ¡él en su casa, como su raza en el mundo, no tenía un sitio de amor en los corazones!⁴⁵

44. R. Gallegos, "Los emigrantes", cit., pp. 1343-1344.

45. Ivi, p. 1344.

Advertimos una cierta confusión por parte de Gallegos con lo que se refiere a los orígenes y religión de Abraham: es libanés, lo llaman turco y de religión judía. El rabino de la comunidad israelita de Caracas era marroquí. No es nuestra intención en estas páginas abrir una diatriba concerniente a este hecho, baste la simple referencia quizás debida a los falsos estereotipos de la época y seguramente puede constituir el punto de partida de futuras reflexiones.

En la transposición se advierte sólo el fracaso moral por parte de Abraham con lo que respecta a su familia sin ninguna alusión, como ya se ha dicho, a su religión, sólo estas palabras “¡Quizás de qué pueblo miserable habrás salido! ¡No te gusta nada! ¿Por qué no te quedaste con los turcos esos?”⁴⁶.

La secuencia pasa a Giacomo en una pelea de gallos. Cabe resaltar la paradoja presentada por Gallegos, pues debería ser Domitila quien acercara a Abraham y a sus hijos a las tradiciones de la tierra venezolana, en cambio son Domenico y su hijo quienes toman lo mejor de ella, tanto es así, que en la transposición vemos al italiano con el *liqui liqui*, traje típico venezolano.

Gallegos en los cuentos extrae lo peor de algunos personajes; así Domitila se interesa sólo por ascender en la alta sociedad caraqueña, a costa de lo que sea y su ambición es que su nombre aparezca en las páginas sociales de los periódicos junto al del presidente Gallegos. Esta es la única referencia de Domitila respecto a la realidad venezolana y, por supuesto, un homenaje por parte de la producción al gran escritor y hombre político. La ambición de Domitila la lleva a gastar y derrochar todo el dinero de Abraham, disfrutar el momento y ya luego se verá la forma en que en el cuento sólo la hija siente apego –o quizás lástima– por el padre.

En el fracaso total, tanto moral como económico, oímos una voz fuera de campo, la del mismo Abraham que dice: “tanto trabajar ¿para qué? La familia me reniega, ¡se avergüenza de mí! El trabajo de tantos años perdido, y todo ¿Para qué? ¿Qué hacer ahora? ¿Volver de nuevo?”⁴⁷.

La misma hija le dice que es como un ser de otro mundo. Abraham no recrimina a la nueva tierra pues cuando llegó lo protegió, le dio todo: dos hijos, una mujer y la tienda. No obstante el rencor inculcado

46. TN.

47. TN.

por Domitila en la hija, ésta representa de alguna manera la esperanza de Gallegos, pues le dirá al padre: "vas a ver como mañana todo va a mejorar"⁴⁸. Sin embargo para Abraham es el presente el que duele. En estas secuencias se refleja el mismo sentimiento de lástima y compasión descrito por Gallegos en el cuento.

En la alternancia de secuencias de la adaptación Giacomo le dice al padre que quiere dejarlo todo e irse a Caracas. Domenico le pregunta: "¿No eres *felice* aquí? ¿Tu gallo? ¿Tu caballo? ¿Tu siembra? ¿Por qué Caracas? Con tanto tiro y problemas. Acaban de asesinar al Presidente Chalboud"⁴⁹. Y esta es otra referencia a hechos reales.

Se evidencia otra divergencia respecto al cuento, pues cuando Giácomo decide marcharse a la ciudad la madre ya ha muerto, en cambio en la transposición Domenico le dice que va a tener que decírselo a su madre. En esta secuencia entran en juego diferentes tipos de lenguaje: Domenico que observa a su mujer e hijo hablando con el *Vapensiero* como música de fondo para subrayar la partida, esta vez del hijo, nuevamente el viaje, eterno peregrinar del extranjero. En el formato audiovisual, el punto de vista se encuentra en donde se ha colocado la máquina de presa, es la realidad atrapada por la cámara y corresponde a los ojos de los personajes. Vemos los acontecimientos a través de los ojos del protagonista, pero como espectadores.

Nuevamente un salto temporal, y esta vez encontramos a Domenico en el cementerio llevando flores a su esposa muerta. Ha ido a saludarla pues se siente solo y se va él también a la ciudad a encontrarse con su hijo.

Las últimas escenas de la transposición nos llevan al lugar de partida, la plaza caraqueña para cerrar el círculo. Ambos terminan de ponerse al día con sus vidas. Ahora Domitila le tiene cariño, respeto y consideración, sabe que es buen hombre, trabajador. Le dice que su hija se casó con un hombre rico, un muchacho venezolano de San Fernando de Apure, quien le compró una casa dónde viven Domitila y él.

Giácomo y Nadia (Sarita en el cuento) aparecen en la plaza, y es en ese momento que ambos se dan cuenta de que sus hijos se han casado. La transposición termina con la música de fondo del *Va pensiero* de manera circular como ya se ha dicho antes. Cabe destacar, sin embargo, que el final es un tanto apresurado y crea algunas dudas

48. TN.

49. TN.

en el espectador. Abraham, si bien dice vivir en la casa de su hija, no conocía a su yerno; los hijos viven en San Fernando de Apure; por lo tanto quedan abiertas estás incógnitas, que la lectura del cuento aclara de alguna manera. Recurrimos a Gallegos, quien disipa el enredo generado en la adaptación.

Siguieron pasando los años. Ya han pasado muchos. Musiú Domingo está viejo; Abraham está además pobre. Un día el azar los reúne en uno de los paseos de Caracas. No se conocen, pero cruzan un saludo al sentarse a la vez en un mismo banco.

[...] Sarita que se había casado con el hombre con quien se fugó, que tenía dinero, le mandó una suma de regalo y ella (Domitila) compró una casita [...]. Allí vivía unido de nuevo a su mujer, que ahora era con él buena y cariñosa, y viéndolo viejo y enfermo no quería que trabajase. Sarita [...] escribió que vendría con su marido a verlo, cuando pasase el invierno. Vivía en San Fernando, donde el marido tenía hatos y casa de comercio. Un hombre del país, un criollo que se había metido en una revolución y después fue Jefe Civil de San Fernando y ahora vivía de su trabajo, con plata bastante... un tal Giácomo Albano.

-¡Ese es mi hijo! ¡Giácomo Albano! ¡Venezolano neto! ¡Criollo puro! ¡Un palo de hombre! Como dicen aquí⁵⁰.

En el cuento no hay ningún encuentro con los hijos, es Domenico, ahora Domingo, quien al oír el nombre entiende que se trata de su hijo. Entendemos también el por qué Abraham no conoce a Giácomo, pues acaba de regresar del Líbano, su tierra a la que había vuelto después de perderlo todo. La narración finaliza con unas pinceladas dignas de la escritura galleguiana y que vale la pena recordar:

Ya obscurecía cuando abandonaron el banco del paseo. Estaban viejos, se arrastraban penosamente por los caminos de la tierra, de aquella tierra que había sido dura y cruel con ellos, pero allá en el corazón del país, sangre de su sangre corría, transformada, vigorosa y fecunda por los cauces infinitos de la vida⁵¹.

50. R. Gallegos, "Los emigrantes", cit., p. 1352.

51. Ivi, p. 1353.

La capacidad narrativa de un texto escrito se funda en la palabra y necesita que el lector le ofrezca la complicidad de su propia imaginación. En cambio, la transposición presenta una precisa mediación visual entre palabra e imaginación: en el primero los acontecimientos son revividos, en el segundo "acontecen" ante los ojos.

Para finalizar, podemos afirmar que el lenguaje cinematográfico está lleno de las mismas posibilidades del lenguaje literario: el director usa la máquina de presa del mismo modo en que el escritor utiliza el papel en el que escribe. El medio del escritor son las palabras, el de la transposición la reproducción de imágenes y palabras.

Mariarosaria Colucciello es profesora contratada de Lengua, Cultura e Instituciones de los Países de Lengua Española por el Departamento de Ciencias Políticas, Sociales y de la Comunicación de la Universidad de Salerno. Se ocupa de los aspectos histórico-políticos de la teología de la liberación latinoamericana, de paremiología contrastiva italo-hispana y de historiografía lingüística.

Giuseppe D'Angelo es investigador de Historia Contemporánea por el Departamento de Ciencias Humanas, Filosóficas y de la Formación de la Universidad de Salerno. Se ocupa de historia política y social de América Latina y, en particular, de Venezuela, de historia urbana y de las relaciones entre los deportes y la historia social italiana desde la dictadura fascista hasta la Italia republicana.

Rosaria Minervini es profesora titular de Lengua, Cultura e Instituciones de los Países de Lengua Española por el Departamento de Ciencias Políticas, Sociales y de la Comunicación de la Universidad de Salerno. Se ocupa de lingüística aplicada a la enseñanza del español como lengua extranjera, de didáctica y metodologías del aula, de variantes lingüísticas del español, de léxico y traducción.

www.megustaleer.com.co

 /megustaleerColombia

 @megustaleerCo

 @megustaleerco

ISBN: 978-958-9219-65-2



taurus




UNIVERSIDAD CATÓLICA
de Colombia
Vigilada Mineducación