



Universidad Nacional Autónoma de México

Facultad de Filosofía y Letras
Colegio de Letras Modernas

Los cruces intermediales en *Os famosos e os duendes da morte*

Tesis

que para obtener el título de

**Licenciado en Lengua y Literaturas Modernas
(Letras Portuguesas)**

Presenta:

Diego Jiram Hernández Vallejo

Asesor:

Dr. Diego Sheinbaum Lerner

Ciudad Universitaria, Ciudad de México 2022





Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Los cruces intermediale en *Os famosos e os duendes da morte*.

Índice.

Introducción.

Capítulo 1. La adaptación cinematográfica de *Os famosos e os duendes da morte*.

Capítulo 2. *Saudade* en *Os famosos e os duendes da morte*.

Capítulo 3. *Mr. Tambourine man*, *Jingle Jangle* y el cruce entre medios.

Consideraciones finales.

Introducción

Decidir ingresar a la carrera de Letras Modernas Portuguesas ha sido una gran oportunidad para cubrir un campo de mi interés dentro de la literatura latinoamericana y su cultura: Brasil. Este país-continente tan cercano y lejano de México en varios sentidos me intrigaba, desde años atrás, por diversos aspectos: histórico, cultural, social, deportivo, ambiental. Ahondar en las realidades y producciones literarias de Portugal, Angola, Mozambique, Guinea – Bissau, Cabo Verde y Timor Leste fueron grandes y enriquecedores descubrimientos al proporcionar una visión amplia sobre los contextos donde se utiliza la lengua portuguesa. También fue esta polifonía de regiones lo que me inclinó a elegir la carrera. Sin embargo, la identificación innegable con Brasil como país latinoamericano fue determinante en mis preferencias a lo largo de trabajos y seminarios.

Os famosos e os duendes da morte no formaba parte del programa de la Licenciatura, pero fue en la UNAM donde me encontré con la obra, primero en su forma cinematográfica. La proyección fue parte del Coloquio Universitario de Análisis Cinematográfico, el cual presentaba un ciclo dedicado al cine brasileño contemporáneo impartido por la Dra. Josette Monzani de la Universidade Federal de São Carlos, Brasil, en 2011. La doctora nos contó que se trataba de una adaptación de la novela de Ismael Caneppele, quien también actuaba en la película, pero más allá de las formas, lo que me llamó la atención fue la historia y el lugar de Brasil donde se desarrollaba.

No era el popular cine de “favelas” o un drama de la clase media paulista. La obra presentaba otro paisaje diferente del Brasil mestizo y tropical, con fiestas alemanas en un pueblo recóndito, predominantemente blanco y golpeado por las muertes repentinas de sus habitantes. Me llamó mucho la atención esta obsesión con Bob Dylan narrada de manera contemplativa y con un aura de nostalgia desde el punto de vista de un adolescente. Desde esa primera vez quedé enganchado con la película y la consideré entre mis favoritas. La novela era algo que no esperaba leer pronto debido a su tiraje limitado y que era casi imposible comprarla por Internet. En Brasil no parecía tener mucha resonancia, en ese entonces, salvo por algunas notas periodísticas, siempre relacionadas a la película y un pequeño nicho de seguidores en Facebook y Tumblr, donde se publicaban frases tanto de la novela como *stills* de la película. Sin embargo, al paso de los años he visto cómo ambas obras reciben más atención en medios brasileños y en trabajos académicos. En 2014 encontré la película disponible en la cuenta de *Vimeo* de Saliva shots, casa productora desde donde Esmir Filho realiza sus proyectos audiovisuales, y al fin pude verla otra vez, pues el DVD también era difícil de traer a México.

Tras ver la película otra vez en años recientes, y gracias a la oportunidad de comprar el libro en Portugal, decidí adentrarme en el universo de *Os famosos e os duendes da morte* para este proyecto. Me dediqué a investigar más acerca de los autores y el contexto de la historia. Esmir Filho se graduó de la Fundación Armando Alvares Penteado (FAAP) de São Paulo en 2006 y ha realizado diversos cortometrajes exitosos como *Saliva*, estrenado en Cannes en 2007 y premiado con la mejor dirección en el Festival de Gramado ese mismo año; *Alguma coisa assim*, que recibió el premio a mejor guion en el Festival de Cannes en 2006 y mejor cortometraje en los festivales de Biarritz y Gramado. *Os famosos e os duendes*

da morte es su primer largometraje y fue el ganador del premio a mejor película en el Festival de Río 2009; ha sido seleccionado para la competencia oficial Berlinale Generation 14+ y Locarno; y ganó los premios a mejor película, dirección y crítica en los festivales de La Habana, Valdivia, Granada y Guadalajara. La película tuvo estreno en Francia, Japón y Portugal. También destaca la nominación al Gran Premio Cinema Brasil en 2011 a mejor guion, la cual comparte con Esmir Filho, y misma que repitieron en 2021 con el largometraje *Verlust*, también escrito por ambos.

El escritor gaúcho Ismael Caneppele recibió el premio Machado de Assis por la Academia Brasileira de Letras por su segundo libro, *Os famosos e os duendes da morte* en 2010 y en 2014 recibió el premio Funarte de Dramaturgia por su texto “Corte seco”. Ha publicado *Música para quando as luzes se apagam* (Ed. Jaboticaba, 2007), *A vida louca da MPB* (Ed. Leya Brasil, 2015), y *Só a exaustão traz a verdade* (Ed. Pergamus, 2014). Ha colaborado con Esmir Filho en otros proyectos cinematográficos, incluido el espectáculo *Kollwitzstrasse 52* (2012), expuesto en el *Museu da Imagem e do Som de São Paulo*, el cual mezcla ficción y realidades en un espectáculo audiovisual acerca de Berlín.

Os famosos e os duendes da morte se desarrolla en *Rio Grande do Sul*, en el extremo sur de Brasil. Si bien no es claro en cuál pueblo o ciudad ocurren los eventos, el Rio Taquari es representativo de la zona, pues en ambos márgenes y en los alrededores se asentaron colonias de inmigrantes alemanes (entre italianos, polacos, holandeses) desde finales del s.XIX y hasta la década de los 30. Las migraciones fueron promovidas por el Imperio y, posteriormente, por la República de Brasil con el objetivo de atraer mano de obra y poblar la región. Los asentamientos dieron lugar a núcleos coloniales en los que la identidad étnica determinó el desarrollo de las relaciones y la cultura. En medio de un país que avanzaba hacia

la homogeneización nacionalista, estas comunidades trabajaron por perpetuar sus valores y rasgos culturales así como sus lenguas. Mucho de esto se puede apreciar en la película, desde los nombres de los personajes, las características de la *feira junina* y las de los abuelos del protagonista hablando alemán. Este conjunto de rasgos culturales provocan la desidentificación de Bernardo con su entorno y puede ser motivo de estudios más amplios acerca de la identidad en aquella región de Brasil, a partir de la película.

La recepción de la película *Os famosos e os duendes da morte* fue destacada a partir del premio a mejor película en el Festival de Rio en 2009 y la posterior gira por festivales internacionales. La crítica en medios coincidió en el alto valor artístico y emotivo de la cinta, resaltando la manera en que Esmir Filho aborda una atmósfera “saudosa” audiovisualmente. También ha sido valorada la propuesta de la obra al dar un punto de vista íntimo, y a la vez desapegado, o de extrañamiento sobre la cultura de aquella región impregnada de elementos alemanes que le hace distinguirse entre el Brasil que se acostumbra a ver en las pantallas, sobre todo el urbano y, en específico, el cine de favelas que se encontraba en pleno auge. La presencia de Bob Dylan es señalada como parte de los elementos que conjugan la expresión de las angustias e inquietudes del protagonista, a pesar de sólo haber una pista suya en la película, pues su presencia es determinante en la historia como referente cultural.

Tras leer la novela me sentí intrigado por la manera en que la potente prosa de Caneppele me remitía a la película, no sólo al recuento de acciones, sino desde el punto de vista del personaje principal cuya expresión parecía abrir un nivel narrativo diferente a la película, más íntimo y rigurosamente orquestado. Esta sensación de complementariedad que daba el texto, junto a la imagen de Julian y Jingle Jangle desde la portada del libro y los videos remitidos en ligas de *YouTube*, transcritas en medio del texto, daban la sensación de

una experiencia que estaba trascendiendo las páginas y la pantalla, donde cada pieza se extendía fuera de su soporte hacia otro y viceversa, generando cruces intertextuales que añadían a la experiencia estética.

Al conocer el guion me quedó más clara la intención de los autores y quise ahondar en los procesos de cómo lograron ese paralelismo expresivo. En primer lugar, me llamó la atención la expresión de la *saudade* en ambas obras y la manera como cada medio resuelve los matices del sentimiento con sus propios recursos artísticos. La pérdida, el deseo, la añoranza y la melancolía, asociadas a la atmósfera *saudosa*, encontraban sutiles maneras de expresarse en diferentes poéticas.

Dejé de considerar a la película como una adaptación en términos convencionales y surgió la idea de una obra intermediática. *Os famosos e os duendes da morte* es una obra constituida por una película, una novela y videos en internet. Para apreciarla en toda su dimensión expresiva es necesario hacerlo a través de esos tres medios. Sin embargo, la obra no se calca de un medio hacia otro ni se repite, sino que cada elemento articula un discurso en diversos niveles donde la *saudade* es el eje que dirige las narraciones. Dicha emoción se expresa con diferentes énfasis a través de la prosa de Caneppele, el montaje de Esmir Filho, los videos en internet de Jingle Jangle y la música de Bob Dylan.

La presencia de Bob Dylan en las obras es indispensable. No sólo el protagonista anhela ir a un concierto, sino que su música, letras y su presencia latente es lo que articula la relación entre el protagonista, Mr. Tambourine man, y la chica misteriosa de internet Jingle Jangle, con quien comparte angustias y deseos. Al mismo tiempo, las referencias a Bob Dylan ayudan a orquestar las relaciones entre medios: las identidades digitales de los personajes

apuntan a la música y esa “parte” de la novela, la que está en internet, es el punto de encuentro entre las obras.

Como parte del análisis de las obras hice una traducción de la novela, la cual me ayudó a comprender el estilo de Ismael Caneppele. En ella procuré conservar el ritmo de la prosa y adaptar las expresiones a mi variante del castellano. Para las letras de Bob Dylan hice traducciones libres en las que el único objeto era establecer relaciones entre el sentido de las estrofas y los versos, con los guiños intertextuales que encontré en la novela. Por último, en la traducción de fragmentos del guion sólo busqué mantener la claridad.

Utilizo la noción de *poéticas de la saudade* para referirme a la manera en que novela y película construyen los diversos matices de aquel sentimiento y cómo la recepción de cada obra contribuye a una experiencia estética intermediática. Por eso, en el primer capítulo, decidí acercarme a la obra desde el proceso de adaptación, pues ésta implica necesariamente el traslado de sentidos de un medio hacia otro. Además, la naturaleza lírica de la novela contrasta con la manera en que la película se narran los mismos eventos, motivo por el que también recurrí al guion y al proceso de escritura de éste como espacio de intercambio e interacción entre texto fuente y el montaje final.

En el segundo capítulo analizo los diferentes matices de la *saudade* presentes en la película. Contrasto estas secuencias con los fragmentos correspondientes de la novela. Estas comparaciones me permiten rastrear los recursos cinematográficos y literarios que tejen los sentidos de *saudade* y analizar cómo cada medio contribuye a enriquecer la experiencia. Por último, en el tercer capítulo exploro las diversas relaciones entre los medios y los temas, a partir de la figura de Bob Dylan, que hacen de *Os famosos e os duendes da morte* una obra intermediática, donde cada parte participa de un todo y, a pesar de ser obras independientes,

tienen una relación muy estrecha, que va más allá de la simple adaptación, entendida como el traslado de un contenido literario hacia otro medio.

Os famosos e os duendes da morte como conjunto es una obra que se ha ganado la atención de la crítica cinematográfica y la literaria gracias a la novedosa manera en que integra diversos medios. Este trabajo pretende acercarse al proceso de gestación, ejecución y recepción de la obra con el fin de explorar los alcances de sus poéticas.

Como aclaración, el orden de la composición de *Os famosos e os duendes da morte* es el siguiente:

1. Primer manuscrito de la novela *Os famosos e os duendes da morte* hecho por Ismael Caneppele
2. Guion colaborativo entre Ismael Caneppele y el cineasta Esmir Filho a partir del manuscrito mencionado.
3. Versión cinematográfica de *Os famosos e os duendes da morte*
4. Edición final y publicada de la novela *Os famosos e os duendes da morte*

Para este trabajo utilicé el guion mencionado, la película y la edición publicada de la novela.

Capítulo 1

La adaptación cinematográfica de *Os famosos e os duendes da morte*

Al aproximarse a *Os famosos e os duendes da morte* salta a la vista que, mientras la novela narra el discurso interno de Bernardo (o *Mr. Tambourine man*), en la película se ve transcurrir la historia “desde fuera”; es decir, desaparece el acto verbal, pero permanecen las acciones y los personajes descritos en el texto. En la contraportada del libro tenemos la declaración del director Esmir Filho, quien señala que *Os famosos e os duendes da morte* no se trata de una película “adaptada” sino de un diálogo entre el texto y las imágenes de la película (*Os famosos e os duendes da morte*, um filme de Esmir Filho, 2010). Asimismo, dice que por eso no existe esa “tontería” de leer la novela antes para entender la película (2010). Este hecho plantea varias preguntas en torno al proceso de adaptación y las intenciones detrás de llevar una historia del texto literario al lenguaje audiovisual.

Para Robert Stam hay una serie de prejuicios generalizados en torno a la reputación de las adaptaciones cinematográficas, que las han llevado a ser tomadas como obras impuras, subordinadas o parasitarias en relación con las obras literarias que mantienen su prestigio por antigüedad, primacía y por poseer un lenguaje “superior” al visual, de acuerdo a un consenso generalizado, incluso en la actualidad (Stam, 2014, pág. 24). Por lo tanto, se suele pensar en las pérdidas que sufren las obras literarias al ser llevadas al cine, y no en la “fertilización cruzada” (pág. 25) que siempre ha existido entre ambos medios. Por otro lado, Linda Hutcheon sugiere que todas las adaptaciones actualizan, extrapolan o critican el texto adaptado a su manera (2006, pág. 3).

Me interesa hablar de *Os famosos e os duendes da morte* como adaptación, en la medida que adaptar pone de relieve la naturaleza doble de una obra, como producto y proceso (Hutcheon, 2006, pág. 7). Aunque considero que dicho concepto es insuficiente para referirnos a ambas naturalezas, y a las tres perspectivas distintas más sugerentes para un análisis: ver la obra como una *entidad formal o producto*, como un *proceso de creación*, y como una perspectiva sobre su *proceso de recepción*.¹ (Hutcheon, 2006, págs. 7-8)

A partir de estas tres perspectivas se entiende a la adaptación como una continua repetición con variación. A partir de la concepción de “derivación no derivativa” (Hutcheon, 2006, pág. 9), es posible tener mayor claridad sobre la forma en que los discursos literario y visual no compiten, sino que se complementan; no por carencias, sino al expandir la experiencia de la obra. Precisamente, esta era la intención explícita de Ismael Caneppele y Esmir Filho.

Según lo explica Esmir Filho, se le ocurrió adaptar cinematográficamente la historia a partir de un manuscrito que le hizo llegar Ismael Canepelle. Las características de ese texto son descritas en los prefacios que ambos hicieron para el guión cinematográfico, publicado por la editorial brasileña Imprensa Oficial. Según Canepelle, es imposible hablar de una transposición de la prosa poética hacia el guion, pues ambos estaban trabajando sobre un libro no editado y fue precisamente el hecho de que él, como escritor, no estuviera

¹ Hutcheon explica de la siguiente manera estas tres perspectivas. Primero, como una *entidad formal o producto*: una transposición extensiva desde un trabajo en particular. Esta transcodificación involucra un cambio de medio, género o contexto: se cuenta la misma historia desde un punto de vista diferente que entre otras cosas, altera su interpretación. Segundo, como un *proceso de creación*: el acto implica ambas, la (re)interpretación y (re)creación; estos han sido llamados apropiación y rescate (de los materiales a adaptar, o transponer). Tercero y último, perspectiva sobre su *proceso de recepción*, es decir como una forma de intertextualidad que experimentamos al asumir la obra “como adaptación”, como palimpsesto a través de nuestra memoria en relación con otro trabajo con el que hace resonancia. (Hutcheon, 2006, págs. 7-8)

enteramente satisfecho con ese manuscrito preliminar, unas de las razones por las cuales pudieron transitar con más libertad en la creación del guion. (2010, pág. 11)

Esmir Filho cuenta que, para él, el texto inconcluso ya proyectaba imágenes a partir de la prosa de Canepelle. “As palavras de Ismael já eram um filme na minha cabeça” (2010, pág. 15).² De ahí que lo invitara a escribir juntos un guion, a partir del universo del libro, o mejor dicho, del borrador inédito para una novela. Este documento contenía la historia, los personajes y el entorno del que se extraería material para el guion cinematográfico, a pesar de no hallarse en lo que sería su forma final. Sin embargo, a los ojos del director, era suficiente para desarrollar un guion.

Los temas ya eran sugerentes para Esmir Filho desde ese primer manuscrito, sobre todo el hecho de ser tan universal el sentimiento de un adolescente que vive el conflicto entre quedarse y partir, pertenecer y no. Durante el proceso, conforme Ismael se sumergía en el universo propio, Esmir se adentraba al “mundo frio e nebuloso, no inverno rigoroso do sul alemão de um país tropical.” (2010, pág. 16).³ Como parte de esta inmersión, ambos se alojaron en Rio Grande do Sul, principalmente en Lajeado, para recabar el material útil para el desarrollo de un guion pensado para ese mismo entorno. La escritura colaborativa no se limitó a la transposición mecánica de prosa a imagen, como refiere Caneppele (2010, pág. 11), sino que implicó una inmersión en la que la fuente de referencias no era únicamente el texto base sino directamente experimentar el entorno.

² “Las palabras de Ismael ya eran una película en mi cabeza.” (Esmir Filho, 2010, pág. 15)

³ “mundo frío y nublado, en el invierno riguroso del sur alemán de un país tropical.” (Esmir Filho, 2010, pág. 16)

¿Cómo se podría haber adaptado una obra inconclusa? Según los autores, su intención al adaptar no era apenas ilustrar la obra literaria sino traducirla en el sentido de transmitir las emociones que están en el texto con los recursos propios del cine. Por ello el manuscrito inconcluso no significó un obstáculo sino la posibilidad de abordar la reescritura de historia con mayor libertad en el guion (Esmir Filho, 2010, pág. 11). Este proceso implica transformaciones para las que Stam sugiere ampliar el campo semántico con conceptos como reescritura, resucitación, transfiguración, lectura, encarnación, etc. (2014, pág. 25).

Primer manuscrito, película y la novela final

Os famosos e os duendes da morte aparece primero como un manuscrito sin título que llega a manos de Esmir Filho. Entre las primeras cosas que Filho percibe es “um retrato das inquietações do adolescente atual e a sua relação com a internet, na eterna busca de uma identidade, onde os pixels são uma realidade e vida real não tem fronteiras.” (2010, págs. 15-16)⁴. A partir de aquí se inicia una exploración de relaciones horizontales entre medios. Así la adaptación, en lugar de ser parasitaria del texto fuente, se convierte en “otro texto parte de un amplio continuo discursivo” (Stam, 2014, pág. 37) donde la película y la novela dialogan sin jerarquizaciones, no sólo como obras de distintas naturalezas, sino incluyendo el cruce de medios (cine, narrativa escrita y medio digital) en donde cada representación proporciona una lectura alterna y focalizada de la misma historia.

⁴ “...retrato de las inquietudes del adolescente actual y su relación con el internet, en la eterna búsqueda de una identidad, donde los pixeles son una realidad y la vida real no tiene fronteras.” (Esmir Filho, 2010, págs. 15-16)

La novela y la película difieren mucho en cuanto a las condiciones en que se crean. Mientras la novela se construye verbalmente sobre cualquier soporte donde se pueda escribir, la película se produce en medio de contingencias materiales complejas que involucran una infraestructura material, por lo menos mayor a la requerida para terminar una obra escrita. Al elaborar un guion lo ideal es partir de que, en términos de producción, la historia sea realizable (casting, locaciones, tecnología), y muchas veces la misma escritura del guion requiere de un proceso de *scouting* o exploración e investigación en torno al ambiente a filmar. Para la etapa de desarrollo del guion, ambos escritores se juntan en el Vale do Taquari, en Rio Grande do Sul, rodeado de pequeñas ciudades de origen alemán, italiano y polaco (Esmir Filho, 2010, pág. 16). Lajeado es la base de su estancia. Esmir hace una inmersión a lo desconocido, visita lugares descritos en el libro y conversa con los mayores que aún hablan alemán dentro de las casas, y los adolescentes que dedican mucho tiempo a blogs, *Flickr* y *YouTube*. De esa experiencia recupera dos aspectos como ejes temáticos de la obra: la desconexión de la adolescencia con los antecesores alemanes y la conexión al mundo exterior a través del internet

Filho reflexiona sobre la experiencia liberadora que tienen estos jóvenes al poder expresarse hacia el mundo virtual con fotos, videos y textos en blogs, y al mismo tiempo la claustrofobia que les generaba la imposibilidad de volver real lo que el internet les inspira (2010, pág. 17). Hay una ambivalencia en su relación con el internet, por un lado, el confort de poder expresarse y comunicar a través de las redes y conocer lo que hay fuera sin tener que ir lejos del valle, y, por otro lado, la ansiedad y la desesperación de no poder asir una vida allá afuera, tan cerca, y a la vez tan lejos.

Durante la fase final del guion se realizó la búsqueda del elenco. Filho deseaba trabajar con adolescentes de esos pueblos de Rio Grande do Sul porque era importante contar con su experiencia de vida en la región y que compartieran en algún grado las mismas preocupaciones de los personajes. Para esto, comenzaron a buscar en blogs, *fotologs* y *Flickr*s: “Por meio da internet, eu entenderia o olhar de cada um perante o mundo através de suas fotos, vídeos e sentimentos escondidos nos blogs com *nicknames* que protegiam sua real identidade. Primeiramente eu estava interessado em descobrir o “eu virtual.”⁵ (Esmir Filho, 2010, pág. 19)

Este proceso incluyó la audición de cuatrocientos adolescentes. Seleccionaron a cuarenta, con quienes se hicieron talleres de actuación. Con los diez candidatos seleccionados, Esmir decidió que se eligieran los personajes de acuerdo con la química que se generaba entre ellos en los talleres (2010, pág. 19). Henrique Larré fue elegido para encarnar “*o menino sem nome*” o *Mr. Tambourine man* o Bernardo; Tuane Eggers, a la misteriosa chica virtual, *JingleJangle* o Jordana, y Samuel Reginatto, a su hermano Diego. Para representar el papel de Julian, Esmir invita a Caneppele, pues el encuentro entre *Mr Tambourine man* y Julián en la novela es misterioso, oscuro, magnético, “é como se ele visitasse no cinema seu próprio eu do livro. É o autor do livro encontrando a si mesmo no filme.”⁶ (2010, págs. 19-20)

El mejor amigo virtual de *Mr. Tambourine man* en la película aparece con las iniciales de E.F. (Esmir Filho) y, posteriormente, también en el libro. Y, por último, las fotos, que

⁵ “Por medio del internet entendería la mirada de cada uno frente al mundo a través de sus fotos, videos y sentimientos escondidos en los blogs con *nicknames* que protegían su identidad real. Principalmente estaba interesado em descubrir el “yo virtual.” (Esmir Filho, 2010, pág. 19)

⁶ “... es como si él visitara en el cine a su propio yo del libro. Es el autor del libro encontrándose a sí mismo en la película”. (Esmir Filho, 2010, págs. 19-20)

llevaron a Tuane Eggers a ser elegida como la misteriosa *JingleJangle* virtual, fueron incorporadas al montaje de la película, así como los videos hechos por ella y Caneppele para la película y que son accesibles en *YouTube* a través de los enlaces en la versión publicada de la novela. “As barreiras estavam sendo rompidas. Real e virtual, ficção e vida, misturavam-se.” (Esmir Filho, 2010, pág. 20) ⁷ Todos estos rasgos de “contaminación” entre realidad, novela y película son sugerentes. De pronto, me parece, que no podría describirlos y narrarlos de una manera más potente.

La contribución musical del compositor Nelo Johann fue esencial. Las pistas (alrededor de ciento cincuenta) fueron escuchadas por el guionista y el director durante el proceso de investigación y escritura en el Vale do Taquari, todas basadas también en el primer manuscrito de Caneppele (Esmir Filho, 2010, pág. 22). De manera paralela, fue muy importante la música de Bob Dylan, a quien se hacen múltiples referencias tanto en la novela como en la película, pero cuya única pista utilizada en la película es *Mr. Tambourine man*, de la cual se extraen los *nicknames* de ambos protagonistas: Bernardo y Jordana. Para Filho, esta canción “reflete o sentimento que ronda o filme. Todo adolescente sonha com aquele que virá para tocar uma música e o levará para outro mundo, um mundo de possibilidades, com novas propostas” (2010, pág. 22) ⁸. Esta canción representa un eje narrativo que será analizado más adelante. Ismael comenta que durante la escritura de su manuscrito y del libro leyó mucho sobre Bob Dylan y escuchó sus canciones (Esmir Filho, 2010, pág. 13).

⁷ “Se estaban rompiendo las barreras. Real y virtual, ficción y vida, se mezclaban.” Esto es metalepsis, quizá habría que señalarla y quizá ampliar su desarrollo (Esmir Filho, 2010, pág. 20).

⁸ “refleja el sentimiento que merodea la película. Todo adolescente sueña con aquel que vendrá para tocar una canción y lo llevará a otro mundo, un mundo de posibilidades, con nuevas propuestas.” (Esmir Filho, 2010, pág. 22)

Durante los ensayos con los actores, se estudiaba el texto de cada escena y los chicos aportaban cosas que se terminaban reflejando en el guion, para volverlo un proceso más orgánico. De alguna manera, además de interpretar, tuvieron oportunidad de enunciar desde su propia experiencia. Más allá de improvisar, llevaban al set el texto que trabajaron en conjunto, texto que contenía “su verdad” y que los ayudó a sumergirse en el universo de la película, que al final también era el suyo.

Finalizada la película, Caneppele siguió trabajando en la novela. El texto final fue la versión número dieciséis: es decir, que sufrió cambios incluso después de que la película fuera estrenada (Esmir Filho, 2010, pág. 11). Para él la confluencia entre el libro y la película se da cuando los vídeos de *YouTube* invaden las páginas y los personajes se vuelven más palpables en el universo literario pues, además, desde la portada del libro aparecen los mismos personajes que aparecen en la película. Al ver su imaginario visual restringido al guion y la película, Ismael pudo desapegarse de la parte descriptiva y perderse “pelos laberintos da alma do protagonista”⁹ (Esmir Filho, 2010, pág. 12) para radiografiar cada vez más su interior y el de los otros personajes.

El cruce entre medios encarna el corazón de estas obras. Existe una voluntad expresa de entablar diálogos horizontales y simultáneos entre cada medio, entre cada autor que participa: Ismael Caneppele como escritor, guionista y actor; Esmir Filho como director, guionista y un personaje de identidad anónima pero sugerida; Tuane Eggers como autora de los vídeos e imágenes y como personaje ficcional.

⁹ “por los laberintos del alma del protagonista” (Esmir Filho, 2010, pág. 12).

Escritura colaborativa del libreto

En sus prefacios para el guion publicado ambos autores revelan detalles de su experiencia de escritura que ayudan a comprender sus motivaciones y algunas de las decisiones tomadas durante este proceso. Me interesa abordar este momento porque el guion es el territorio de contacto no sólo entre el medio verbal y el audiovisual, sino entre los criterios visuales de ambos autores, por lo tanto, en estas declaraciones podemos vislumbrar la fertilización cruzada (Stam, 2014, pág. 25), más que un traslado llano de situaciones y diálogos del texto a la pantalla.

En primer lugar, para Caneppele es imposible hablar de una “transposição da prosa poética para o roteiro, uma vez que eu e Esmir nos debruçamos sobre um livro ainda não editado. Não foi exatamente uma transposição, mas um diálogo”¹⁰ (Esmir Filho, 2010, pág. 11) Es posible señalar, entonces, que cuando Caneppele y Filho utilizan el término “adaptar” lo hacen de manera pragmática, pues su meta era crear un diálogo intermedial. Para Filho las palabras de Caneppele ya eran una película en su cabeza, una que no había hecho, pero tendría que hacer (2010, pág. 15).

Este diálogo aprovecha la especificidad de la literatura, sugerida (Genette, 1989) como un medio que no muestra las cosas sino la referencia a las cosas, pues el plano donde se expresa el texto es la imaginación; es decir, a partir de los signos lingüísticos los lectores van proyectando en su propia mente las acciones, espacios, sonidos, olores y todo lo que está presente en la lectura. Así se producen interpretaciones relativamente libres del texto al depender de la idiosincrasia, cultura y referentes de cada persona. Por otra parte, las palabras

¹⁰ “...transposición de la prosa poética para el guion, una vez que él y Esmir se inclinaron sobre un libro que todavía no se editaba. No era exactamente una transposición sino un diálogo...” (Esmir Filho, 2010, pág. 11).

ocultan latencias fenoménicas sujetas a la percepción de cada lector (Stam, 2014, pág. 27) y es a partir de esta lectura que Esmir Filho invita a Caneppele a escribir el guion “partindo do universo do livro” (2010, pág. 15)¹¹. Este universo es un mundo narrado, un cúmulo de efectos de sentido (Pimentel, 1998, pág. 25) que se concretará en imágenes tangibles, primero descritas en el guión y posteriormente filmadas para la pantalla.

Las imágenes ya están sugeridas ahí, sin embargo, fue necesaria la inmersión en el contexto narrado para no “descaracterizar” la historia, según Filho (Esmir Filho, 2010, pág. 18). El encuentro con esa realidad potencializa la lectura al dotar a Esmir de referentes visuales más concretos y apegados a la realidad contextual. Este proceso necesariamente implicó una relectura del texto por parte de ambos donde para Caneppele: “Esmir, como meu parceiro na escritura do roteiro, sempre teve os sentidos muito abertos para detalhes mínimos que minhas palavras tentavam capturar, e, nesses momentos, nossos olhares enxergavam o mesmo e entendíamos que aquele era o detalhe que elegeríamos para transparecer na película.” (Esmir Filho, 2010, pág. 12)¹².

Paralelamente, al nutrirse de referentes, la aportación de Filho recae en la mirada “práctica y objetiva” que exige un guion para cine (Esmir Filho, 2010, pág. 12). Esta situación apunta a las diferentes maneras de narrar que varían según el medio. Mientras el texto cuenta, describe, explica, resume, todo desde el punto de vista de Mr. Tambourine man, la película muestra en el sentido de que vemos las acciones conforme se desarrollan. De ahí la distinción de la visión práctica y objetiva de Filho que hace Caneppele, mientras él se adentraba en su

¹¹ “partiendo del universo del libro” (Esmir Filho, 2010, pág. 15).

¹² “Esmir, como mi colega en la escritura del guion, siempre tuvo los sentidos muy abiertos para detalles mínimos que mis palabras intentaban capturar, y, en esos momentos, nuestras miradas observaban lo mismo y entendíamos que aquél era el detalle que elegiríamos para aparecer en la película (Esmir Filho, 2010, pág. 12).

propio universo lírico expresado en el texto, Esmir ayudaba a encontrar resoluciones *fotogénicas* a lo expresado.

La noción de *fotogenia* fue propuesta por Louis Delluc (Delluc, 1993) y, posteriormente, desarrollado por Jean Epstein. Es un concepto que captura la manera en que el lenguaje del cine le añade expresividad a cosas y objetos, a partir del registro de cámara, la iluminación, el color, la puesta en escena, el ritmo, el montaje, es decir, todos los elementos que configuran la imagen fílmica (Epstein, 1993, pág. 22). La traducción inherente a la adaptación busca “criar um diálogo entre as palavras do livro e as imagens do filme, buscando sentimentos análogos para o leitor/espectador.” (Esmir Filho, 2010, pág. 15)¹³

En este contexto, el guion se convierte en un territorio de diálogo, con miras a hacer visible en la película lo que es virtual en el texto (Stam, 2014, pág. 48). Cuando Caneppele se refiere a análogos da por sentado que no existe un núcleo extraíble de la novela que pueda ser transferible a la película, no hay una esencia oculta (Stam, 2014, pág. 49). La improbabilidad de la fidelidad literal al texto se vuelve virtualmente imposible debido a las diferencias inherentes de los medios. Según Filho, su mayor dificultad fue transformar en imágenes todas las entrelíneas del manuscrito, el cual considera bastante subjetivo (2010, pág. 18). Se negaba a extraer fragmentos del texto y trasladarlo a la película por medio de la voz en off, como hacen muchas películas para no perder la cualidad literaria o apoyarse en ella; en ocasiones para valerse de la jerarquía generalizada que tiene el texto fuente respecto a la película derivada.

¹³ “crear un diálogo entre las palabras del libro y las imágenes de la película, buscando sentimientos análogos para el lector/espectador.” (Esmir Filho, 2010, pág. 15).

Este es un problema recurrente en la adaptación y el cual deviene en uno de los mayores prejuicios contra ella: la supuesta incapacidad del cine para penetrar en las mentes de los personajes de la manera en que lo hace la literatura. Sin embargo, al tratarse de una remediación, el acto reflexivo pierde su primacía sin perder su presencia, pues el cine nos enseña que el lenguaje verbal no es la única manera de expresar sentidos o relatar historias. El medio audiovisual también puede crear asociaciones complejas con gestos, música y equivalencias a oraciones que pueden sublimar y reforzar los sentidos (Hutcheon, 2006, pág. 26). Si bien el cine no puede explicar y describir, sino presentar el mundo, se puede encarnar físicamente las emociones a partir de todos los recursos a su disposición.

Es importante insistir que, como señala Gaudreault (1998a, pág. 65) cada medio posee sus propias energías comunicacionales y, por ende, no podemos pretender extraer una misma experiencia de cada cual. A Esmir le pareció importante respetar las palabras del autor, pues consideraba que tenían vida propia y no tendría sentido reducirlas a una simple narración (2010, pág. 18). Mientras en el libro cualquier fragmento es parte de una construcción que depende del acto de leer, Filho ha querido que la película no sea “parasitaria” de esa expresividad, ha querido mostrar y no contar, como recomienda Robert McKee (1997, pág. 27), valiéndose de la especificidad cinematográfica, de las imágenes en movimiento.

Los autores se encontraron ante el desafío de plantear en imágenes y movimiento el lirismo de una obra introspectiva. “Começamos um processo interessante de diálogo entre palavras do livro e imagens que sugeriam sentimentos análogos aos fragmentos. Tudo nascia a través do roteiro” (Esmir Filho, 2010, pág. 18)¹⁴. Este trabajo de creación análoga se logra

¹⁴ Comenzamos un proceso interesante de diálogo entre palabras del libro e imágenes que sugerían sentimientos análogos a los fragmentos. Todo nació a través del guion” (Esmir Filho, 2010, pág. 18).

a partir de la fotogenia en su sentido más elemental: se lleva a cabo una traducción de palabras a imágenes que deviene en la iconización del texto, y estas imágenes son dotadas de los sentidos y cualidades emotivas encontradas en la lírica de Caneppele. Este proceso puede ir desde el trabajo con los actores y los escenarios hasta homologar el punto de vista de la narración a través del encuadre. Todo esto implica la dramatización del texto. Además, interviene la música que puede sustituir las referencias a estados internos con su carga emocional (Hutcheon, 2006, pág. 72).

Si bien la adaptación no se limitó a la ilustración de la novela, en el guion se encuentran varias escenas donde aparece la pantalla de la computadora con textos de la novela siendo escritos desde la primera persona del protagonista, Bernardo. Filho (Esmir Filho, 2010) señala que, aun sabiendo que no filmaría todas esas escenas, en el guion servían para dar tono a la atmósfera. De acuerdo con el director, la riqueza en detalles de la subjetividad de Bernardo hizo de la novela la base para pensar la película: “Nós líamos e relíamos trechos do livro juntos e os sentimentos viravam planos, objetos, olhares e gestos. Foi muito mais rico trabalhar dessa forma uma vez que os sentimentos internos descritos no livro podiam trazer para a fotografia e atores muitas ideias para elaborar cada detalhe na cena (Esmir Filho, 2010, pág. 20) ¹⁵.

En esta escritura colaborativa también participaron otros integrantes del equipo, contribuyendo a otro sentido de *desjerarquización* dentro de la obra y el diálogo horizontal entre actores y medios. La producción de nuevos significados se nutre de las varias lecturas

¹⁵ “Leíamos y releíamos fragmentos del libro juntos y los sentimientos se convertían en planos, objetos, miradas y gestos. Fue mucho más rico trabajar de esa manera una vez que los sentimientos internos descritos en el libro podían traer para la fotografía y los actores muchas ideas para elaborar cada detalle en escena.” (Esmir Filho, 2010, pág. 20)

que tuvieron como dirección y base el guion realizado por Filho y Caneppele. La complejidad del medio implica un proceso colaborativo donde todos tenían contacto con el texto adaptado como recurso de inspiración para los distintos departamentos: música, vestuario, montaje, actores, fotografía y edición.

Problemáticas de la adaptación

Las adaptaciones cinematográficas han tenido por mucho tiempo un status subalterno respecto de las obras literarias. Incluso cuando la obra fuente no se trate de una obra consagrada, se tiende a pensar que oculta la esencia de la película, o que en ella reside la totalidad de la historia y la experiencia como espectador/lector. Robert Stam anota que es la idea de infidelidad a la obra fuente una de las que sustentan este prejuicio generalizado que lleva a pensar las adaptaciones como “profanaciones”, en las que se “degrada” a la obra original (2014, pág. 23). Otro de los factores que justifican este prejuicio es la anterioridad tanto del medio expresivo como de las obras, respecto al cine y las adaptaciones. Sin embargo, hemos visto que la palabra “adaptación” en su sentido más amplio nunca se refiere a una sustitución ni denota *equiparabilidad* entre obras, y en todo momento se hace énfasis en el cambio tanto de la forma como del uso o la función de “lo adaptado”.

Se trata de equivalencias, una “repetición sin replicar” que busca significar en sistemas de signos diferentes (Hutcheon, 2006, pág. 10). En ambos casos hay un trabajo de desciframiento de diferentes características, y es esta doble naturaleza lo que hace imposible juzgar o analizar ambas obras dentro de una misma categoría, a pesar de conservar el contenido en diferentes formas. Según Stam, cuando una película aparece como fiel, se

considera poco creativa, y cuando no es fiel se piensa que “traiciona al original” (2014, pág. 31).

Los estudios intertextuales abren una aproximación diferente hacia las obras literarias y las adaptaciones al pensar en ambas cual texto, al mismo nivel, y analizar las transformaciones de esas textualidades. La adaptación es un texto en segundo grado (Genette, 1989) y esto nos ayuda para acercarnos a la adaptación, no es un traslado o ilustración de la fuente, sino una lectura transformadora para la cual la fidelidad no es un objetivo, como se pensaba al intentar que la obra cinematográfica conservara el prestigio de la literaria. El texto adaptado es tratado como texto.

La escritura del guion es un proceso de sustracción en el sentido de que hay una variedad amplia de elementos narrativos que, en este caso, han resultado sugerentes a Esmir Filho para trasladarlos a una película. Sin embargo, muchos de ellos se quedaron sugeridos en el guion y no fueron filmados, mientras otros se quedaron como parte de la novela final, probablemente porque no añadían a la narrativa audiovisual. Aun si el texto adaptado no era una obra terminada, se trataba de una obra escrita para ser una novela, y eso, consensuadamente, le daría un lugar primario sobre la adaptación cinematográfica, al no ser directamente un “argumento” pensado y escrito para cine desde su origen. Ambos adaptadores del guion tomaron el lugar de “orquestadores de discursos preexistentes”, idea bajtiniana que sintetiza el trabajo que hacen sobre el guión (Bajtín, 1989, pág. 19).

Su acercamiento a una construcción híbrida del discurso (el guion a partir de un texto, pero que concretiza imágenes a filmar) hace que se despoje a la obra fuente del sentido de primacía y originalidad. Esto logra que asuman cierta autonomía, no como relatores de un discurso inserto en el texto fuente, sino mediadores de éste “hacia otro lado”, que es el medio

audiovisual. Aquí podemos señalar la voluntad expresa de ambos por “buscar imágenes” y un diálogo, como menciona Filho (2010, pág. 15), entre las palabras del libro e imágenes que sugerían sentimientos análogos a los fragmentos. El guion se convierte, entonces, no en un filtro que extrae imágenes del texto a la pantalla, sino un mapa amplio y variado donde se imprimen los hallazgos audiovisuales en el proceso de interpretación del discurso (Esmir Filho, 2010, pág. 18).

Mediatización desde lo lírico a lo audiovisual

Un concepto útil para referirnos a la amplia definición de adaptación es la traducción, en este caso del lenguaje literario al audiovisual. Hutcheon cita el diccionario Oxford cuya aproximación a “translation”, o traducción es la de “libre conversión o amplificación de un pasaje”, proceso que implica una interpretación creativa y una creación interpretativa (2006, pág. 19). En un sentido más abstracto estamos hablando de una transposición intersemiótica desde un sistema de signos a otro.

Como se ha mencionado, la zona de significación literaria es la abstracción en la mente del receptor, aquellas imágenes internas son inestables y están sujetas a todo tipo de condicionantes como el conocimiento de la lengua, la competencia lectora, los referentes culturales, etc. Por otro lado, el discurso audiovisual deja por interpretar situaciones espaciales y fotogénicas determinadas que se presentan en la pantalla. A la hora de traducir texto a imágenes, sucede una lectura donde lo literario se desarticula en otro discurso literario cuya función es verbalizar imágenes y sonidos, es decir, el guion. Este documento se

convierte en un espacio de diálogo intertextual e intermediático entre el texto fuente y la película por hacer.

En el ámbito de las lenguas, durante la traducción ocurre un traslado de sentido del texto fuente a un texto meta donde los significados, por precisos que sean, serán equivalencias y no copias fieles. Algo similar sucede en las adaptaciones donde la película no pretende ser o re-presentar el texto sino presentarse como “otro texto parte de un amplio continuo discursivo” (Stam, 2014, pág. 37).

En el proceso de traducción se debilita el núcleo semántico de la novela (Stam, 2014, pág. 38) por el simple hecho de que la meta es otro medio expresivo. De todas las lecturas posibles se elige una, la que a juicio del adaptador, en este caso adaptadores, podrá expresar analógicamente las emociones o sentidos de la primera a través de los medios audiovisuales, como lo han manifestado. En *Os famosos es os duendes da morte*, la dificultad para lograr esta traducción se encuentra en el tipo de discurso del texto fuente: la narración subjetiva del protagonista. De acuerdo con Esmir Filho, la riqueza en detalles sobre su vida interior fue la guía para encontrar imágenes que pudieran expresar esas emociones (2010, pág. 18). Aquí se lleva a cabo un proceso de interpretación y creación, la *imitatio* como una forma de creatividad; no se copia el texto fuente, sino que se hace una apropiación de su textualidad para emitir otro discurso. La traducción busca transponer los sentimientos que evoca el discurso verbal a imágenes concretas, es decir, poder expresar sentidos del texto fuente a través de la especificidad cinematográfica.

En la película el mundo visible no se presenta como tal sino como signo semántico, a través de una selección de imágenes (Epstein, 1993, pág. 13), y es por ello que la traducción implica también las relaciones semióticas entre medios colindantes. Esmir relata este proceso

de manera pragmática: “Nós líamos e relíamos trechos do livro juntos e os sentimentos viravam planos, objetos, olhares e gestos. Foi muito mais rico trabalhar dessa forma, uma vez que os sentimentos internos descritos no livro podiam trazer para a fotografia, arte e actores muitas ideias para elaborar cada detalhe na cena.” (2010, pág. 20) ¹⁶

Conocida la obra literaria, el espectador se aproxima con la expectativa de ver la materialización de su propia lectura, la cual implica no sólo la concordancia del aspecto físico que en su imaginación le dio al mundo leído sino sus tendencias en cuanto a los temas y sentidos que personalmente extrajo de la obra, sus preferencias y referentes culturales. Sin embargo, la adaptación es un proceso dialógico constante, no solamente entre contenidos y el heterocosmos presentado, sino entre sistemas de signos diferentes.

Podemos constatar que la idea de traducción no es suficiente para referirnos al proceso de adaptación, sin embargo, la considero útil para ayudarnos a dimensionar y entender el proceso de lectura y significación involucrado en la etapa del guion.

Diálogo entre textos y medios

Filho y Caneppele expresan desde el inicio su intención de establecer un diálogo entre el texto y las imágenes, sin embargo, ¿a qué tipo de diálogo se refieren? Existe un diálogo entre obras desde que el texto fuente se traslada al guion, en la comparación entre las obras, los sentidos que expresa cada una, el registro que emplean, etc. Creo que en el corazón de su

¹⁶ “Leíamos y releíamos los fragmentos del libro juntos y los sentimientos se convertían en planos, objetos, miradas y gestos Fue mucho más enriquecedor trabajar de esa forma, una vez que los sentimientos internos descritos en el libro podían traer a la fotografía, la dirección de arte y actores muchas ideas para elaborar cada detalle de las escenas.” (Esmir Filho, 2010, pág. 20).

aproximación yace una concepción horizontal de la adaptación, al ver la lectura (del texto) y la escritura (del guion) como un intercambio íntimo, y no un proceso de extracción o traslado en el que el texto fuente pierde mientras la película se limita a intentar hacerle justicia o replicarlo. Al desjerarquizar el texto fuente, al no ser una obra terminada, justifican su tránsito con mayor libertad (Esmir Filho, 2010, pág. 11). Sin embargo, el diálogo horizontal se mantiene después de exhibida la película, al sufrir la novela transformaciones consecuentes.

Su concepción de diálogo abarca la manera en que ambas obras se complementan y llenan lagunas mutuas, esto sin restarles autonomía. Al explorar cada obra de manera distinta se rellenan espacios en la percepción con elementos similares a los que apela cada medio de manera cruzada, ya que en la película se dramatiza lo virtual y se acentúa la ausencia de lo que está presente en el texto (Hutcheon, 2006, pág. 71). Por ejemplo, parte del discurso interno del libro está presente de forma física en la película y sensorialmente es visto y escuchado a partir de las imágenes y el sonido.

Podemos sugerir que la historia trasciende a su mediación y hay testimonio de Ismael sobre ello, pues no podemos hablar de diálogo entre medios y textos sin tomar en cuenta a los actores que generan ese diálogo. Ismael cuenta: “Esmir, como meu parceiro na escrita do roteiro, sempre teve os sentidos muito abertos para detalhes mínimos que minhas palavras tentavam capturar, e nesses momentos, nossos olhares enxergavam o mesmo e entendíamos que aquele era o detalhe que elegeríamos para transparecer na película.” (Esmir Filho, 2010, pág. 12) ¹⁷

¹⁷ “Esmir, como mi colega, en la escritura del guion, siempre tuvo los sentidos muy abiertos para detalles mínimos que mis palabras intentaban capturar, y, en esos momentos, nuestras miradas abarcaban lo mismo y entendíamos que aquel era el detalle que elegiríamos para revelarse en la película.” (Esmir Filho, 2010, pág. 12)

Queda manifiesto el diálogo intermedial entre la lectura cinematográfica de Filho y la relectura de Caneppele, las cuales se condensan para unificar criterios en un proceso que involucra a otros artistas, como he mencionado. Por ejemplo, la música en la película es una arista de sentido dentro de la experiencia cinematográfica y como tal, ha participado de la construcción de la película desde el guion. Los músicos suelen recurrir al texto adaptado para inspirarse o interpretar. En ese sentido el proceso de adaptación también pasa por ellos al mediar entre el acto verbal y el audiovisual, aportando pistas de sentido emotivo y narrativo, todo esto dentro del marco de los requerimientos del guion y el director.

Por otro lado, se encuentra el caso del personaje Jordana/Jingle Jangle, que merecerá un capítulo más adelante, pero me gustaría adelantar cómo forma parte de este diálogo constante y fértil entre medios y textos. Durante el proceso de audición, se encontraron con la fotógrafa Tuane Eggers, a partir de su perfil de Flickr, donde subía fotografías que hacía de su entorno y autorretratos. Ella representaría a la hermana fallecida de Diego, de la cual Bernardo mantiene recuerdos recurrentes y a quien se remite varias veces en su discurso interno. Caneppele narra su encuentro y participación: “Juntando-se ao nosso olhar, surgiu Tuane Eggers, com suas fotografias olhando para a mesma pequena aldeia alemã isolada geograficamente do mundo real... Com Tuane aprendemos o tamanho exato de um artista influenciando diretamente em nossa obra.” (Esmir Filho, 2010, pág. 13)¹⁸. Esmir Filho ahonda en la injerencia de Tuane Eggers como voz y lectura dentro de la misma dinámica dialógica del guion: “Antes de conhecer a Tuane, a personagem era mais *dark* no roteiro. Eu a visualizava mais depressiva, cores escuras, atitudes mais intempestivas (...) A morte virou

¹⁸ “Juntándose a nuestra mirada, surgió Tuane Eggers, con sus fotografías mirando el mismo pequeño pueblo alemán aislado geográficamente del mundo real... Con Tuane aprendimos el tamaño exacto de un artista influenciando directamente nuestra obra” (Esmir Filho, 2010, pág. 13).

branca, doce e de cores suaves (...) Foi assim que a peguei emprestada do mundo real e virtual para o filme e isso revolucionou a personagem.” (2010, pág. 26) ¹⁹

En lugar de subordinarse al personaje proyectado en el guion y ser fieles con la caracterización que tenía, ambos guionistas decidieron incorporar la voz plástica de Tuane para caracterizar a Jordana / Jingle Jangle, tomando como referencia las fotos de su perfil de *Flickr*, las cuales entraron también al guion. En el proceso se decidió también que Caneppele, quien interpreta a Julian, y Tuane Eggers, que interpreta a Jordana / Jingle Jangle, hicieran juntos los videos sugeridos en el guion, que expresan su relación íntima. Estos vídeos se incorporaron también a la novela, apareciendo como enlaces de *YouTube* intercalados en la narración. Basta con transcribir los enlaces para observar el video al que reacciona Bernardo en su discurso interno. En el perfil de *Youtube* aparecen también otros videos hechos entre ambos actores, y que pueden ser ubicados como hipotexto, tanto de la película como de la novela. El diálogo no se limita, así, a comentarios superficiales desde y hacia el guion y el texto fuente, sino que se expande a los actores involucrados en el proceso de gestación del guion, así como otros medios y otras etapas de la novela.

Qué contar y cómo contarlo.

Cualquier lector puede parafrasear un texto y siempre habrá detalles en los que se pone énfasis y otros que pasan a segundo término. Esta situación puede cambiar según el interlocutor, su estado de ánimo, etc. Con la adaptación pasa algo similar: quien adapta un

¹⁹ “Antes de conocer a Tuane, el personaje era más *dark* en el guion. Yo la visualizaba más depresiva, colores oscuros, actitudes más intempestivas. (...) La muerte se volvió blanca, dulce y de colores suaves. (...) Fue así como la tomé prestada del mundo real y virtual para la película y eso revolucionó al personaje. (Esmir Filho, 2010, pág. 26).

texto lo perfila a una audiencia ideal. Como señala Hutcheon, se trata de un trabajo de creación y recepción entrelazada donde el adaptador funge como mediador en la transposición del contenido hacia otro medio (2006, pág. 114). Mas no es posible transponer todo el contenido como al hacer una calca, hay un trabajo de selección a partir del texto adaptado, de acuerdo con las necesidades o características del medio al que se adapta.

Según Hutcheon, en muchas ocasiones las adaptaciones (parece una extraña razón) se realizan porque aportan un entendimiento más completo del texto fuente y en la dinámica de repetición con variación, ofrecen ver lo mismo pero de una manera distinta (2006, pág. 114): esto también puede ser un objetivo del adaptador, proporcionar otro tipo de entendimiento acerca de un texto (entramado) previo. En *Os famosos e os duendes da morte*, Esmir Filho afirma que al leer el manuscrito las palabras de Caneppele se apoderaron de él y sugiere lo siguiente “Aquella era a história de muitos meninos e meninas que precisaram conhecer a dor para crescer. Constatei quão universal era o sentimento da obra, apesar de ela ter forte caráter regionalista e ainda não estar finalizada” (2010, pág. 15)²⁰

La universalidad a la que apela nos remite a las intenciones generalizadas detrás de la adaptación como visitar un tema con variaciones, o repetir una narrativa específica con medios diferentes. Para Hutcheon existe en la adaptación un diálogo permanente con el pasado detrás de las adaptaciones (2006, pág. 117), sin embargo, no es este el caso de *Os famosos*, una vez que son obras virtualmente simultáneas al darse el caso inverso de adaptación durante el proceso, es decir, la novelización de la película.

²⁰ “Aquella era la historia de muchos chicos y chicas que necesitan conocer el dolor para crecer. Constaté cuan universal era el sentimiento de la obra, a pesar de tener un fuerte carácter regionalista y todavía no estar finalizada.” (Esmir Filho, 2010, pág. 15)

Al novelizar las películas se ofrece a la audiencia una visión más próxima a los procesos de pensamiento de los personajes y mayores detalles sobre sus antecedentes (Hutcheon, 2006, pág. 117). *Os famosos* no escapa de esa tendencia, la cual tiene que ver con las cualidades de un medio respecto al otro, es decir cómo la literatura puede penetrar en los procesos mentales a través del acto verbal, mientras el cine los encarna o apoya según sus propios recursos. En *Os famosos* llama la atención esta dimensión en los momentos iniciales en las obras. En la novela leemos cómo Bernardo se acuesta en su cama a oscuras alumbrando rincones con una lámpara y al ver una de las estrellas fosforescentes en el techo recuerda cuando durante su infancia su padre las montó para que no tuviera miedo a la oscuridad. Mientras tanto, en la película vemos a Bernardo también acostado en su cama a oscuras llevando a cabo la misma acción, pero no sabemos lo que pasa por su cabeza, y, sin embargo, el estado contemplativo permanece, así como la relevancia de aquella estrella sola que queda. La sensación de pérdida o carencia permanece en el sentido de la escena, pese a que todavía no sabemos que el padre falleció ni por qué montó las estrellas.

El entrecruce entre este fragmento literario y la escena cinematográfica establece la naturaleza complementaria de las obras, no interdependencia, ya que no se devela ningún detalle que resuelva u oculte información sobre el desarrollo de una frente a la otra. Hutcheon señala que las novelas en ocasiones pueden explicar motivaciones que permanecen ambiguas en la película (2006, pág. 117) este es el caso de todos los personajes en *Os famosos*, como espectadores estamos mirando la encarnación directa de sus procesos internos, sin que ello signifique que nos perdamos de ellos, es decir la película consigue expresarlos mas no verbalmente y no hace falta el conocimiento de la obra literaria para terminar de entender la película. Pese a esto, las obras no están aisladas. *Os famosos e os duendes da morte* se

presenta como una novela y una película. Si bien la exploración de ambas obras para extraer el sentido completo no es requerida, sí es promovida.

De acuerdo con Hutcheon, al conocer el texto y ver la película adaptada, invariablemente llenamos huecos con información del texto adaptado, pues al reconocer a la adaptación como tal, la lectura permea la experiencia cinematográfica (Hutcheon, 2006, pág. 121). El caso opuesto también ocurre, pero la lectura se ve condicionada por el aura performativa física de la encarnación en pantalla. Una vez vista la adaptación, la imaginación se remite a esos referentes visuales, desplazando la decodificación desde el imaginario propio.

En *Os famosos*, sin embargo, tenemos interacción con los mismos referentes visuales en ambas obras. Mientras las ediciones del libro utilizan *stills* de la película, la interacción por web con el canal de *YouTube* de Jingle Jangle expande la experiencia tanto audiovisual como de lectura. Por lo tanto, el heterocosmos de la obra se restringe a lo que vemos en la película y no hay tanto margen para desasociar la lectura de estos referentes visuales. Aquí al menos dos personajes son presentados desde la portada del libro. El *still* utilizado no se limita a ser un recurso publicitario. Como espectadores no tenemos la noción de primacía en el libro o de originalidad, salvo por el consenso generalizado en torno a la adaptación. En los primeros acercamientos entendemos que las obras se entrecruzan en un grado muy alto. Por eso las comprendo como una obra simultánea, inmersa en el campo de la adaptación, pero con características particulares que sugieren un análisis singular.

Uno de los detalles del proceso que me ha llamado mucho la atención es la inmersión en el contexto de Lajeado. Esmir menciona el carácter regionalista del texto y cómo empatizó fuertemente con la historia y el tema a pesar de él haber vivido toda su vida en São Paulo

(2010, pág. 15). Para el proceso de interpretación y transcodificación probablemente ambos adaptadores estuvieron conscientes de que necesitaban nutrir sus imaginarios con referentes tangibles para la escritura del guion, que a final de cuentas es la base verbal para la realización de la película. Esmir pudo leer de cierta manera el manuscrito, pero decidió llevar el proceso de adaptación al sitio para realizar una especie de investigación de campo, que refleja una intención de fidelidad, no al texto, sino al heterocosmos propuesto. Asimismo, afirma que no daría el guion, o el trabajo de dirigirlo, a ningún director que no haya tenido la misma experiencia de inmersión, pues considera a la experiencia como “iluminadora”.

Cada obra, o parte de la obra, requiere una manera diferente de involucrarse con ella. La novela sucede en la imaginación, la película es presentada, y la presencia del internet requiere de la participación activa del lector con el teclado y la pantalla como extensiones de su cuerpo. Mientras contar (la novela) requiere del trabajo conceptual de la audiencia, mostrar precisa de su habilidad perceptual y codificante (Hutcheon, 2006, pág. 128). En el primer caso se imagina y visualiza un mundo a partir de palabras impresas conforme leemos; en el segundo nuestra imaginación es estimulada conforme percibimos imágenes, junto con sonidos, música y diálogos en el montaje, a las que damos sentido; y en la tercera, nos involucramos de manera más directa física y mentalmente, en el sentido de que hay que actuar sobre el material de la plataforma para ir descubriendo los sentidos, concretamente navegar en el perfil de *YouTube* y elegir alguno de los videos (los cuales son más que los que aparecen en la película y enlazados en la novela).

Estos tres tipos de interacción intervienen en *Os famosos* como experiencia artística. La obra se puede experimentar perceptualmente en la película, reflexivamente en la novela, y se puede interactuar con un momento de ella a través del canal de Jingle Jangle. Cada tipo

de interacción nos revela lados diferentes de los personajes y, en cierto grado, se desvanece el pacto ficcional al momento en que interactuamos con la obra, ya que por un momento ocupamos un lugar similar al de Bernardo como internautas al acceder a los enlaces de internet e interactuar en el mundo real con una historia de ficción, ya que la página no es una representación de *YouTube*, sino el sitio mismo y no existe algún indicador de que esos videos sean parte de *Os famosos e os duendes da morte* como novela o película.

La caracterización de dos personajes desde el propio libro hace el pacto imaginativo más estable al darnos la pauta de qué imaginar. En este sentido el juego entre real, imaginado, virtual y tangible es la base de las intenciones sobre qué y cómo adaptar, tanto el texto fuente como la película ya que, salvo el “anonimato” en que se presenta el perfil de *YouTube*, las obras se entrecruzan, no sólo a partir de su contenido sino de la presencia de personajes y actores que invaden cada obra e incluso juegan con sus identidades: E.F. (Esmir Filho) como el amigo de internet de Bernardo. Ismael Caneppele como Julian, Tuane Eggers como la chica misteriosa de internet que dejó varios videos a los que se puede acceder de la misma manera en que lo hace Bernardo. Todas estas interacciones y juegos son parte de una propuesta de adaptación que busca dinamizar las obras y sugiere guiños en torno a la identidad y la pertenencia.

Capítulo 2

Saudade en Os famosos e os duendes da morte

En principio, *saudade* es una palabra complicada de traducir al español. Ese es el lugar común a la hora de pensar en este término. Su peculiaridad radica en la polivalencia. Es imposible llegar a una definición unívoca y objetiva, ya que los hablantes han regulado las diversas acepciones de la palabra al ser un sentimiento tan individual e intimista (Cláudia Assunção Dias, 2016, pág. 8). Por otro lado, para rastrear los sentidos y llegar a una definición exhaustiva del término, es difícil abarcar la vastedad de representaciones líricas, musicales y literarias, así como sus matices y particularidades dentro de la psique colectiva que la *saudade* puede engendrar (Cláudia Assunção Dias, 2016, pág. 11), por ese motivo me limitaré a abordar los sentidos más amplios y los más útiles para los fines de mi análisis.

Podemos aproximarnos a la *saudade* a partir del contexto marítimo en el que, según el escritor Moacyr Scliar, se comenzó a referir como la emoción experimentada por aquellos marineros que se iban y por quienes esperaban por ellos, ambos enfrentados a la incertidumbre de un próximo encuentro (Cláudia Assunção Dias, 2016, pág. 9). Por extensión, también se ha referido como un “anseio de voltar a estar na companhia de alguém de quem foi necessário se distanciar, desejo motivado por algum elo de identificação ou afinidade.” (Cláudia Assunção Dias, 2016, pág. 10)²¹. Estas dos primeras acepciones dan

²¹ “Deseo de volver a estar en compañía de alguien de quien fue necesario alejarse, deseo motivado por algún vínculo de identificación o afinidad” (Cláudia Assunção Dias, 2016, pág. 10).

cuenta de un sentimiento provocado por la separación entre personas cercanas o afines, personas con un vínculo fuerte.

En este sentido, la relación entre Bernardo y su padre fallecido encaja bien con las situaciones que provocan esta emoción, pues desde el comienzo sabemos que tiene poco de haber muerto y a lo largo de las obras el protagonista experimenta la irrupción de recuerdos vívidos de cuando era pequeño, cuando “eran tres” y el padre estaba presente. Por otro lado, la inconformidad de Bernardo con su entorno suele ser paliada por recuerdos agradables de un pasado al que quisiera regresar, detonando otro matiz de su *saudade* si la consideramos como “sensación de pérdida, ausencia, vacío, soledad; recuerdo de las pequeñas costumbres cotidianas de la infancia o que quedaron interrumpidas” (Sánchez-Moreno, 2017, pág. 114).

El *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa* se refiere a *saudade* como “incompletude, privação de presença de alguém ou algo, afastamento de lugar ou coisa, ausência de certas experiências e prazeres já vividos e considerados como um bem desejável.” (Houaiss, 2001)²² Además de la experiencia de Bernardo, en las obras se trata el sentimiento de pérdida en otros personajes como son los padres de Julian, la madre de Andreo/Paulinho y su hermana, y la propia madre de Bernardo.

Pero la *saudade* en tanto una emoción compleja y con variadas representaciones no se limita a las definiciones de los diccionarios. Han existido diversos estudios sobre ella, sobre todo a partir de su valorización como un signo identitario de las sociedades de habla portuguesa y gallega en la inercia nacionalista del s. XX. El escritor Teixeira de Pascoaes, precursor del *saudosismo* considera a la emoción como “uma síntese de memória ou

²² “incompletitud, privación de la presencia de alguien o algo, alejamiento de un lugar o cosa, ausencia de ciertas experiencias y gustos ya vividos y considerados como un bien deseable” (Houaiss, 2001)

lembrança e de desejo ou esperança, envolvendo, por isso, ao mesmo tempo, uma dolorida evocação ou presentificação criadora do passado e um elemento futurante, referidos, um e outro, a pessoas e situações concretas e singulares” (Teixeira, 2004, pág. 20)²³. Esta abstracción se puede asociar a los deseos de Bernardo respecto al futuro y lo desconocido, lo que está “allá”, que al ser desconocido se ubica en el porvenir que busca con un deseo e incertidumbre similar al de aquellos navegantes que no sabían lo que les deparaba allende los mares. Estos deseos del protagonista son explícitos en ambas obras y son el eje principal que motiva la acción.

Dicho lo anterior, ¿qué distingue a la *saudade* de la nostalgia? La nostalgia está asociada al dolor y a la tristeza, sea por algo o alguien; sin embargo, la *saudade* también se refiere a un deseo ardiente de revivir un tiempo pretérito feliz. La *saudade* va y viene entre estos dos matices que son la pérdida irreparable y un deseo casi irrenunciable tanto de revivir experiencias como de experimentar las desconocidas, sean posibles o no (Sánchez-Moreno, 2017, pág. 113). Bulat señala a la *saudade* como “la felicidad del deseo de lo ausente y la ansiedad de la falta” otorgando a la emoción una ambivalencia sentimental. Es por ello que también es asociada a una “melancolía pasiva”, un estado depresivo entre la añoranza optimista y la tristeza melancólica (Silva, 2012, pág. 112).

Pascoaes traduce esta emoción como “evocación dolorida del pasado y un clemente futurante y esperanzoso (Cláudia Assunção Dias, 2016, pág. 13)²⁴, y en relación con la *saudade* hacia el porvenir, se puede señalar la voluntad de Bernardo de irse de un pueblo en

²³ “una síntesis de memoria o recuerdo y deseo o esperanza, involucrando, por ello, al mismo tiempo, una dolorosa evocación o presentificación creadora del pasado y un elemento futuro. Referidos, uno y otro, a personas y situaciones concretas y singulares”. (Teixeira, 2004, pág. 20)

²⁴ “evocación dolorosa del pasado y deseo de un futuro esperanzador.” (Cláudia Assunção Dias, 2016, pág. 13)

el que, como abordaré en el análisis, está muy inconforme, por variedad de motivos. Este deseo de partir está canalizado en su intención de asistir al supuesto concierto de Bob Dylan y es el principal motor de ambas narraciones, pues determina sus acciones y en ello se expresa lo que Vasconcelos (Silva, 2012, pág. 115) señala sobre *saudade* como una “sensación de aislamiento social y patrimonial que surge de la ausencia, el abandono y la carencia no solo de otras personas significativas sino de cosas (materiales e inmateriales) que se desea reencontrar”. Bernardo es un chico que se siente aislado tanto de su entorno social como físico a causa de la ausencia de sus amigos “de allá”, su padre, y Jordana, así como la posibilidad de experimentar otra realidad más allá de la suya inmediata en Lajeado. La personalidad *saudosa* de Bernardo, sin embargo, posee un trazo positivo o de felicidad, pero que está únicamente vinculado a la esperanza de irse, reencontrarse con Jordana, de volver al pasado. Sobre esta misma línea, en las obras lo vemos experimentar la angustia y la esperanza, como señala Piñeiro (Silva, 2012, pág. 118) enmarcadas entre el recuerdo del pasado y el porvenir del futuro.

Al explorar el significado de *saudade*, el brasileño José Antonio Tobias menciona una idea o “sentimiento amargosamente gustoso de un amor ausente” (Cláudia Assunção Dias, 2016, pág. 13)²⁵ y esto define muy bien las irrupciones de Jingle Jangle en ambas narraciones. Mientras en la novela Bernardo narra momentos de interacción con ella, en la película vemos cómo son constantes y arbitrarios los recuerdos con ella, pues en ningún momento ella participa en la acción que se desarrolla. En este sentido, es un amor platónico para Bernardo, pues se limita a admirarla desde la distancia física y, posteriormente, desde la imaginación y el internet. En relación con los recuerdos que vemos y que leemos del protagonista, es útil

²⁵ “sentimiento amargamente delicioso de un amor ausente”. (Cláudia Assunção Dias, 2016, p. 13).

la definición del diccionario Aurélio donde la *saudade* es una “lembrança nostálgica e, ao mesmo tempo, suave, de pessoas ou coisas distantes ou extintas, acompanhada do desejo de tornar a ve-las ou possuí-las” (Ferreira, 2009)²⁶. El deseo de Bernardo es inmenso, llevándolo incluso a la masturbación, pues ya sea en su mente o en la pantalla de la computadora no se conforma con verla e insiste en un reencuentro que por motivos obvios es irrealizable, sin embargo, el propio deseo le genera placer.

En las definiciones anteriores he distinguido entre tipos de anhelo, matizados por la relación entre el sujeto y el objeto, además de las circunstancias que envuelven cada distanciamiento y separación como son el desapego, la muerte, la distancia. Para decantar con mayor precisión las principales lecturas de *saudade* que he identificado en las obras y que serán analizadas puedo enfatizar, entonces, tres significados:

- a) Ligera melancolía causada por el recuerdo de un bien del que se está privado y al que se desea regresar (la infancia de Bernardo, la vida en familia, la madre de Andreo/Paulinho).
- b) Recuerdo/idea de algo agradable que se encuentra distante en el tiempo y en el espacio, la esperanza por encontrarlo en el porvenir (el deseo de Bernardo por irse)
- c) Tristeza por la pérdida de alguna cosa o persona con la que se estaba muy ligado afectivamente (la relación con Jingle Jangle).

²⁶ “recuerdo nostálgico y, al mismo tiempo, suave, de personas o cosas distantes o extintas, acompañada del deseo de volver a verlas o tenerlas” (Ferreira, 2009).

Cabe mencionar que estas emociones no sólo se experimentan y exponen, sino que motivan diversas acciones de los personajes, lo cual hace avanzar la historia (por lo que tenemos un detonante de la emoción – acción – y consecuencia).

Poética de la *saudade* en las obras

Entiendo la poética de la *saudade* como la manera en que cada obra expresa este estado de ánimo, con recursos literarios o audiovisuales, y cómo dialogan entre sí para construir una experiencia receptiva muy particular e intermedial. Hay acciones que aparecen en ambas obras pues parten de la misma “fábula” y del mismo universo diegético. En ambas Bernardo roba dinero a su madre, hay un examen de química, fuma marihuana con Diego, se abruma al ver que Julian regresó, y se suicida la madre de Andreo/Paulinho, por mencionar algunas. En relación con estas escenas, la novela es, a través del monólogo interior, una ventana al punto de vista más íntimo del protagonista. Pero, ¿cómo se expresa en pantalla esta vida interior? Y, ¿cómo han hecho los autores para crear sentimientos “análogos” del medio escrito al audiovisual y viceversa?

Para rastrear el diálogo entre obras y cómo se resuelve la expresión de la *saudade* en cada caso, he decidido enfocarme en tres temas principales, los cuales son: a) la pérdida del pasado, b) la voluntad de irse y c) el papel de Jingle Jangle (Jordana en el guion). De esta manera podré exponer cómo funcionan estos cruces en la recepción de las obras, sin la necesidad imperiosa de leer ambas, pero sí haciendo de la “lectura” conjunta una experiencia estética más completa de lo que Esmir Filho llama “un movimiento” (Caneppele, 2010).

Por otro lado, al ser parte central la escritura de Bernardo y no sólo algo que sucede en su mente —hecho que se corrobora con las secuencias en la película donde éste redacta fragmentos textuales de la novela en su blog e insiste en volver a casa para escribir— se puede entender a la película como una vista “objetiva” del mundo de Bernardo y a la novela como su escritura sobre ese mundo. Por este motivo puedo sugerir que la discordancia entre el orden de algunas acciones en el transcurso de ambas obras y el cambio de algunos detalles como el nombre de Andreo/Paulinho, o del vehículo de Julian (de una motocicleta a un vocho) son decisiones de Bernardo como autor en la creación de su blog, que constituye un tipo de autoficción. Este detalle no afecta, en realidad, el curso de las historias, al ser ambas obras poco dinámicas en cuanto a su estructura, más contemplativa la película y más lírica la novela.

Las pérdidas y el pasado

Los temas de muerte y suicidio están presentes en ambas narrativas comenzando con el reciente fallecimiento del padre de Bernardo. La referencia a la muerte del padre se da gradualmente en la narración, como dando pistas, comenzando por “Ela tinha os olhos vermelhos ainda. Eu não sabia se ela já voltara a trabalhar ou se ainda fazia de conta que sua vida também havia parado” (Caneppele, 2010, pág. 6)²⁷. Estas dos frases remiten en primer lugar a una imagen concreta, la de ojos llorosos, desvelados, cansados y, en segundo, a una sensación de incertidumbre. Se da a entender que algo importante ha sucedido. Más adelante la madre pregunta a Bernardo si se encuentra bien y le recuerda que ya pasó casi una semana,

²⁷ “Ella tenía los ojos rojos todavía. Yo no sabía si ella ya había vuelto a trabajar o si todavía hacía de cuenta que su vida también se había detenido.” (Caneppele, 2010, pág. 6)

¿de qué?, no se dice, pero le comenta que son sólo ellos dos ahora “e que devíamos tentar ser fortes. E tentar ajudar um ao outro” (Caneppele, 2010, pág. 6)²⁸, narra Bernardo. La madre entra a la cocina y todo vuelve a la normalidad salvo por “os diálogos que ninguém respondia. Que ninguém responderia. Ele não estava mais lá” (Caneppele, 2010, pág. 7)²⁹. Después Bernardo sube deprisa a su habitación. Apenas dos páginas dentro de la lectura ya quedan establecida la ausencia del padre y la dificultad que tienen ambos para lidiar con ello. Este momento no sucede en la película, sin embargo, antecede al primer momento de cruce entre las narrativas que describo a continuación.

La película comienza con la voz de Bernardo sobre negros leyendo lo que teclea, que es la primera página en la novela: “*Naquela cidade cada um sonhava o segredo...*”. Aparece la pantalla de la computadora con el texto y se ve a Bernardo, a oscuras, escribir y cambiar entre ventanas de Messenger para después echarse en su cama. Mientras, en la novela pretende evadirse de los deberes de escuela y del llamado de las notificaciones de la computadora acostándose igualmente en su cama para mirar el techo. Narra: “Assim passavam as horas: deitado na cama, olhando para o teto e escolhendo, entre todos os eus, aquele que melhor seria. Bastava permanecer parado para as estrelas acordarem ao primeiro sinal de escuridão” (Caneppele, 2010, pág. 7)³⁰. Más adelante escribe: “Foi ele quem colocou para eu não ter medo de dormir” (Caneppele, 2010, pág. 7)³¹, para referirse a que su padre colocó las estrellas en el techo, estrellas fluorescentes que aparecen a la primera señal de oscuridad. En pantalla lo que se ve es a Bernardo efectivamente acostado mirando hacia

²⁸ “y que debíamos intentar ser fuertes. E intentar ajudar uno al otro.” (Caneppele, 2010, pág. 6)

²⁹ “los diálogos que nadie respondía. Que nadie respondería. Él ya no estaba ahí.” (Caneppele, 2010, pág. 7)

³⁰ “Así pasaban las horas: acostado en la cama, mirando hacia el techo y escogiendo, entre todos los yos, aquél que mejor sería. Bastaba permanecer detenido para que las estrellas despertaran a la primer señal de oscuridad.” (Caneppele, 2010, pág. 7)

³¹ “Fue él quien las colocó para que yo no tuviera miedo al dormir.” (Caneppele, 2010, pág. 7)

arriba y fuera de cuadro, pero sosteniendo una lámpara que dirige hacia la pared y después hacia el techo. Al apagar y encender la lámpara en dos ocasiones es posible distinguir una constelación de pequeñas estrellas por todo el cuadro, sin embargo, es sólo una estrella la que aún brilla al apagar y encender la lámpara. Mientras esto sucede, en la novela se narra el recuerdo del padre, caracterizándolo como risueño, juguetón, “tentando viver em mim uma infância que lhe foi negada” (Caneppele, 2010, pág. 7)³². Bernardo también cuenta sobre la vergüenza que le daban esas estrellas a los catorce años cuando sus amigos las veían: “Foi difícil arrancar. Sobrou uma, bem pequena, no canto, quase em cima da cama.” (Caneppele, 2010, pág. 8)³³ En la novela se refiere a esa última estrella que en la película mira reflexivamente durante unos segundos, y continúa:

Pequena e quase sem brilho, ela ilumina lugares esquecidos, memórias apagadas, sentimentos que não existem mais. O canto do meu quarto onde deixei um pedaço de mim. As frases que não foram ditas enquanto ainda havia. Enquanto o espaço entre nós permitia que nossas vozes tocassem nossos ouvidos e que conversássemos como membros de uma família conversam quando vivem juntos todos os dias. A última estrela anunciava metástase. Faria ainda mais frio naquele inverno. Imóvel, adormeci outra vez. (Caneppele, 2010, pág. 8)³⁴

En pantalla advertimos el ensimismamiento de Bernardo, quien deja la computadora encendida, se acuesta y alumbrá ociosamente su habitación con una lámpara. La presencia de una única estrella en comparación con las que se sospechan por el rastro que dejaron puede

³² “¡intentando vivir en mí una infancia que le fue negada.” (Caneppele, 2010, pág. 7)

³³ “Fue difícil arrancarla. Sobró una, muy pequeña, en el rincón, casi encima de la cama.” (Caneppele, 2010, pág. 8)

³⁴ “Pequeña y casi sin brillo, ella ilumina lugares olvidados, memorias borradas, sentimientos que ya no existen. El rincón de mi cuarto donde dejé un pedazo de mí. Las frases que no fueron dichas cuando todavía había. Cuando el espacio entre nosotros permitía que nuestras voces tocaran nuestros oídos y que conversáramos como conversan los miembros de una familia cuando viven juntos todos los días. La última anunciaba metástasis. Haría todavía más frío ese invierno. Inmóvil, me dormí otra vez.” (Caneppele, 2010, pág. 8)

dar cuenta del paso del tiempo, quizá una huella de la infancia de Bernardo en contraste con su presente. La única otra decoración de la habitación es un poster de Bob Dylan. La manera en que mira la estrella por unos segundos invita a conjeturar qué pasa por su mente, y es eso a lo que tenemos acceso en la novela. El aislamiento y ensimismamiento que se infiere por la acción en pantalla se complementa con la irrupción de los recuerdos de su padre y las emociones que le producen.

La *saudade* —falta del padre, nostalgia por el pasado— está manifiesta en el texto, sin embargo, la intensidad es gradual, como se verá adelante. Por otro lado, en la película ese sentido está un poco oculto, pero no deja de manifestarse sutilmente en la construcción de las escenas, y si no es directa la información, al menos permanecen las referencias al texto y los recursos estilísticos que asemejan el estado de ánimo.

Esa misma noche, Bernardo sale a encontrarse con su amigo Diego en las vías abandonadas del tren. En la novela, antes de salir de casa, hay una pausa digresiva (Pimentel, 1998, pág. 51) donde el narrador habla, entre otras cosas, sobre el tedio y monotonía de su ciudad, su relación con “los de allá” a través de la computadora y el dolor de su madre por la pérdida del padre. Al llegar a las vías, ambos chicos fuman marihuana. En actitud reflexiva, en el texto Bernardo habla de la huida de Julian y de Jordana (a quien se refiere con *tu*, en segunda persona singular de portugués), y de cómo nunca regresaron, es decir, murieron: “O rio atravessava a cidade carregando quedas que eu não conseguia entender” (Caneppele, 2010, pág. 22)³⁵. Como he mencionado, el tema del suicidio y la muerte es recurrente en la descripción de los lugares, hablar del río es hablar de las muertes y los suicidios.

³⁵ “El río atravesaba la ciudad cargando caídas que yo no lograba entender.” (Caneppele, 2010, pág. 22)

Ya juntos, los amigos fuman marihuana. Bernardo describe el momento: “Observei a brasa queimar a ponta dos meus dedos. Senti o cheiro forte da maconha. O cheiro que um dia foi errado. Guardei dentro dos pulmões até arder a garganta. Depois soltei devagar todo o ar que estava dentro de mim. E saquei que era só eu e o Diego nos trilhos abandonados sobre a cidade vazia” (Caneppele, 2010, pág. 23)³⁶. En la secuencia Diego habla de cómo su madre le ha oído las manos al volver a casa, con lo cual se rescata esa atmósfera de clandestinidad que hay en el texto. La cámara utiliza el barrido para remitir a la alteración de sentidos por la que pasan los chicos: “Fumamos devagar, como se o tempo, pela primeira vez, estivesse perto de ser nosso” (Caneppele, 2010, págs. 23-24)³⁷ y tras hablar incoherencias se echan en el pasto a reír. En ese instante, desde un *medium two shot* cenital, se observa a Bernardo ponerse serio mirando al vacío mientras Diego continúa riendo. La toma se abre y aleja mientras lentamente atraviesa estrellas fluorescentes que flotan, mismo tipo de estrellas que hay en la habitación y posiblemente las mismas, pero vistas a través de la memoria. Bernardo observa con atención como parte de su estado alterado de sentidos y narra: “Há noites em que sobram as estrelas, as que nunca saíram de lá, ainda, brilhando em silêncio sobre meus olhos quando deito na cama esperando dormir” (Caneppele, 2010, pág. 23)³⁸. Y más adelante: “O Diego riu sem olhar para mim” (Caneppele, 2010, pág. 24)³⁹ y piensa en “As mensalidades da escola que o meu pai pagava, eu não sei se ela sozinha vai continuar”

³⁶ “Observé la brasa quemarme la punta de los dedos. Sentí el olor fuerte de la mota. El olor que un día fue incorrecto. Lo guardé en los pulmones hasta que ardiera mi garganta. Después solté lentamente todo el aire que estaba dentro de mí. Y saqué que éramos sólo Diego y yo en los senderos abandonados sobre la ciudad vacía.” (Caneppele, 2010, pág. 23)

³⁷ “Fumamos lentamente, como si el tiempo, por primera vez, estuviera cerca de ser nuestro.” (Caneppele, 2010, págs. 23-24)

³⁸ “Hay noches en que sobran las estrellas, las que nunca salieron de ahí, todavía, brillando en silencio sobre mis ojos cuando me acuesto en la cama esperando dormir.” (Caneppele, 2010, pág. 23)

³⁹ “Diego se rio sin mirarme.” (Caneppele, 2010, pág. 24)

(Caneppele, 2010, pág. 23)⁴⁰. Tras la toma de las estrellas, se observa a Bernardo acostado contándole a Diego que su madre no está bien sin su padre, éste confirma que eso está jodido. Bernardo le cuenta que su madre se la pasa hablando con Inés, la perrita, y Diego se carcajea. Bernardo le pregunta a Diego dónde está la gracia y le dice que se irá a casa.

El mismo momento aparece en ambas obras y los recuerdos del padre están presentes de manera espontánea. Este cruce es interesante ya que plantea dos perspectivas sobre un mismo hecho, pero lo importante es cómo la *saudade* permea el discurso de Bernardo al hablar de la ida sin retorno de Julian y Jordana, o la falta que hace su padre. Lo anterior se expresa en pantalla conservando la atención en él y sus gestos la mayoría del tiempo, pues en la secuencia Diego permanece en segundo plano y ligeramente fuera de foco, a diferencia de Bernardo cuyo perfil está bien definido y a pesar de permanecer más en la sombra es fácil distinguir todas sus gesticulaciones y adivinar que está alejado de la acción o distraído, además de que tampoco hace contacto visual con su amigo, tras su visión de las estrellas. A pesar de la presencia de Diego, Bernardo no consigue salir de aquel estado ausente provocado por los constantes recuerdos del pasado y las personas fallecidas.

La siguiente secuencia aborda la mañana después de la aparición de Julián. Bernardo desayuna mientras su madre habla y le da trozos de comida a la perrita. Un locutor de radio en *off* anuncia el recuento de las muertes del día anterior. Al responder las preguntas de su madre sobre lo que hacían anoche y si estaban con alguna chica, Bernardo responde cortante e irritado. La madre le avisa que irá a visitar a su padre, es decir, irá al panteón, y Bernardo

⁴⁰ “Las mensualidades de la escuela que mi papá pagaba, no sé si ella sola va a continuar.” (Caneppele, 2010, pág. 23)

dice tener trabajo de la escuela y sale de casa. En la novela Bernardo escucha desde su habitación aquel recuento de muertes:

“ela ouvia no radio o anúncio das mortes ocorridas na madrugada passada, sem saber que eu estava entre eles... Esperei a lista terminar e não escutei o meu nome no meio dos que foram anunciados. A localização dos cemitérios chegou ao fim sem que meu sepultamento fosse mencionado. As pessoas recebendo, todos os dias, antes do sol nascer, a notícia daqueles que, a partir daquele dia, não estavam mais entre nós... O rio engolindo algumas existências onde as estradas não passavam... Ainda era cedo demais para ela notar a minha falta dentro da casa. Para ela, eu continuava dormindo. Para mim, eu estava morto. Não importaria o quanto ela me visse. O quanto ela falasse comigo. Me fizesse perguntas. Eu não estava mais lá.” (Caneppele, 2010, pág. 40)⁴¹

Estas reflexiones van en concordancia con la actitud de Bernardo durante el desayuno al sentirse aislado. La descripción de las interacciones que evita con su madre hablan además de un estado de aislamiento interno y cierta irritabilidad, probablemente producto de la frustración de las pérdidas, de no sentirse rodeado de nada más que de muerte y verse forzado a lidiar con ello.

Otra secuencia donde se percibe ese matiz de *saudade* es la que ocurre durante la última noche de la película. Bernardo y su madre están de frente al cuadro, sentados en cada extremo del sillón y dejando un espacio considerable entre ellos ubicándose en los bordes del

⁴¹ “ella escuchaba por el radio el anuncio de las muertes ocurridas en la madrugada pasada, sin saber que yo estaba entre ellos... Esperé a que terminara la lista y no escuché mi nombre entre los que fueron anunciados. La localización de los cementerios llegó al fin sin que mi sepulcro fuera mencionado. Las personas recibiendo, todos los días, antes de salir el sol, la noticia de aquellos que, a partir de ese día, ya no estaban entre nosotros... El río tragando algunas existencias donde las calles no pasaban... Todavía era demasiado temprano para que ella notara mi falta dentro de la casa. Para ella, yo seguía durmiendo. Para mí, yo estaba muerto. No importaría cuánto ella me viera. Cuánto hablara conmigo. Me hiciera preguntas. Yo ya no estaba allí.” (Caneppele, 2010, pág. 40)

cuadro. Miran la televisión y ella habla de que algún día volverá con hijos a visitar a su abuela y la casa debe tener aspecto de casa de abuela. Al insistir en ir a visitar la tumba del padre, Bernardo se desespera y con otras palabras dice lo mismo que en la novela: “O velho ainda nem apodreceu e eu já tenho que ir lá encher o saco do coitado?” (Caneppele, 2010, p. 65)⁴² a lo que la madre le responde gritándole que a ella sí le interesa si a él no. Permanecen un par de segundos en silencio y ella se retira, mientras en la narración: “Seus olhos vieram até mim e talvez eles tenham se enchido de água. Eu tentei rir, mas a minha cara queimava e o calor subia pelas minhas pernas desaguando novos rios sob os meus braços. E eu a abracei com toda a força, mas ela não conseguia perceber. Seus passos a arrancaram e ela voou para cair sobre a cama do seu quarto.” (Caneppele, 2010, pág. 65)⁴³

Las tomas en esta secuencia continúan con la narrativa de distanciamiento entre Bernardo y su madre, quienes, a pesar de compartir la misma pérdida, en el texto “perdíamos o mesmo sonho” (Caneppele, 2010, pág. 46)⁴⁴, en pantalla parecen llevar una relación complicada y no terminan de aproximarse emotiva ni físicamente el uno del otro. El texto revela las sensaciones y sentimientos de Bernardo durante esos eternos segundos de silencio antes de que ella se retire de la sala. Una toma cerrada de perfil muestra a Bernardo mirando hacia abajo y serio en segundo plano, casi cubierto por su madre en primer plano, pero fuera de foco. Por segundos se le mira titubear hasta que la madre pide permiso y abandona el cuadro para después alejarse por el pasillo al fondo. La tensión de este cuadro cerrado donde, a pesar de compartir el espacio, se enciman y ella se aleja, va de la mano con esa adrenalina

⁴² “¿El viejo todavía ni se pudre y ya tengo que ir allá a molestarlo al pobre?” (Caneppele, 2010, pág. 65)

⁴³ “sus ojos vinieron hasta mí y tal vez se hayan llenado de agua. Intenté reír, pero mi cara quemaba y el calor subía por mis piernas desaguando nuevos ríos bajo mis brazos. Y la abracé con toda mi fuerza, pero ella no se daba cuenta. Sus pasos la arrancaron y voló para caer sobre la cama de su cuarto.” (Caneppele, 2010, pág. 65)

⁴⁴ “perdíamos el mismo sueño.” (Caneppele, 2010, pág. 46)

de la discusión que narra, donde él la abraza sin que ella se dé cuenta. Bernardo lo siente, pero se ve inhibido. Si Bernardo se comporta irritable, desentendido y hasta cínico, al conocer su narración es posible asociar esas actitudes con el dolor que siente por la ausencia de su padre y muy probablemente la impotencia de no poder volver atrás, lo cual se torna contradictorio ya que sus sentimientos y pensamientos acerca de ambos hechos no se ven reflejados en su manera de actuar durante la película y, por otra parte, los recuerdos del padre suelen estar llenos de nostalgia e impotencia.

Uno de estos casos se da cuando Bernardo recuerda las idas a los juegos del parque con su padre. En la película, esta secuencia viene de otra en que es de noche y Bernardo está en penumbra y frente a la pantalla de la computadora. Se observa su boca leyendo y la cámara panea hacia la derecha para mostrar la pantalla con el blog de *Mr. Tambourine man* abierto, se le escucha leer:

O dia em que nós éramos três. Ele, ela e eu. Ele me empurrava forte no balanço do parque. Minhas costas.

Um coração batendo lento. Minhas mãos assimilando todas as ferrugens. Todos os choros. Todos os tombos. Todos os nossos joelhos para sempre ralados. Nossos cabelos grudando na testa. Todas as estrelas grudadas no teto.

Infância. Nossas bocas sorrindo até o fim. Como o que ficou para trás. Como o que nunca será redescoberto. Como o que nunca mais voltará a ser três. (22)⁴⁵

⁴⁵ “El día en que éramos tres. Él, ella y yo. Él me empujaba fuerte en el coliumpio del parque. Mis espaldas. Un corazón latiendo lento. Mis manos asimilando todas las oxidaciones. Todos los llantos. Todas las caídas. Todas nuestras rodillas para siempre raspadas. Nuestro cabello pegándose en la frente. Todas las estrellas guardadas en el techo. Infancia. Nuestras bocas sonriendo hasta el final. Como lo que quedó atrás. Como lo que nunca será redescubierto. Como lo que nunca más volverá a ser tres.”

En la pantalla de la computadora también aparece Bernardo grabándose por la webcam y corta a negros. La narración en la novela es diferente, pero conserva el tono de nostalgia e impotencia por la pérdida. El recuerdo sucede cuando Bernardo sale sin rumbo en la noche de festa Junina y pasa por el parque de juegos:

Todos os domingos antes do almoço eram o meu pai me empurrando com força para o balanço voar as minhas pernas cada vez mais alto, para longe do chão. O balanço era o voo controlado, a partida sempre contendo a volta, por isso o fascínio dos pais ensaiando despedidas a tarde inteira. As pedras pontiagudas correndo todas as velocidades e os meus joelhos prontos para serem sangrados assim que a queda deixasse de ser medo para ser. A iminência do salto e os gritos pedindo cada vez mais. A risada do meu pai. Os braços fortes empurrando as minhas costas, esperando minha volta. Minhas mãos agarrando as correntes e as dobras dos meus dedos acumulando todas as lembranças que a ferrugem poderia conter. (Caneppele, 2010, pág. 67)⁴⁶

Ambas narraciones abordan la ausencia del padre y la noción de despedida, así como referencias a la imposibilidad de volver al pasado. Mientras en la novela el recuerdo sucede por ver los juegos, en la película nos encontramos con Bernardo solo, tras el intento de compartir un momento con su madre quien, cansada, imposibilita la interacción. Entonces Bernardo vuelve a su espacio seguro, en la penumbra, donde al parecer está más cómodo expresando sus emociones, en el anonimato del blog. Esta secuencia es una ventana minúscula a la lírica de la novela y funciona también para conocer lo que en verdad siente Bernardo respecto a la ausencia de su padre, en contraste con la manera en que se desenvuelve

⁴⁶ “Todos los domingos antes de la comida eran mi padre empujándome con fuerza para que el columpio hiciera volar mis piernas cada vez más alto, lejos del suelo. El columpio era el vuelo controlado, la partida conteniendo siempre el regreso, por eso la fascinación de los padres ensayando despedidas toda la tarde. Las piedras puntiagudas corriendo todas las velocidades e mis rodillas listas para sangrar en cuanto la caída dejara de ser miedo para ser. La inminencia del salto y los gritos pidiendo una vez más. La risa de mi padre. Os brazos fuertes empujando mi espalda, esperando mi regreso. Mis manos agarrando las cadenas y las articulaciones de mis dedos acumulando todos los recuerdos que el óxido podría contener.” (Caneppele, 2010, pág. 67)

al interactuar con otros personajes, ensimismado, *saudoso*, y un poco emocionalmente a la deriva.

El otro momento importante en torno a la muerte es el suicidio de la madre de Andreo/Paulinho, pues habla de la voluntad de reencuentro con la familia, incluso si son personas fallecidas (Sánchez-Moreno, 2017, pág. 113). En el texto Bernardo sale a encontrarse con Diego en el puente y recuerda la más reciente caída, la de la madre de Andreo, mientras en la película esto forma parte de la acción. Se ve a Bernardo llegar al puente y se encuentra con una pequeña multitud de personas reunidas a causa de la caída. Al avanzar hacia Diego, escuchan los murmullos de las personas sobre la víctima, que era muy depresiva, que debió buscar ayuda, que debió encontrarse muy mal para tomar esa medida y que los hijos van a sufrir siempre por ello. Bernardo mira a Paulinho y su hermana llorando y sentados en el suelo, y a una amiga, Carol, intentando consolarlos. Al llegar con Diego le pregunta por qué no sacan el cuerpo, y éste responde que deben esperar el rescate. Bernardo pregunta si sabe cómo sucedió y asistimos a una secuencia de *flashback* conforme Diego narra. La novela dice:

A última que caiu foi a mãe do Andreo, meu colega de escola. Ele chegou em casa e encontrou um bilhete da mãe explicando que a cama estava arrumada, que havia comida pronta no fogão e uma porção de lasanhas congeladas no freezer, caso ele precisasse. E que tinha dinheiro sobre a geladeira. Ela escreveu que precisava falar com o pai dele e que demoraria para voltar. O Andreo achou estranho. O pai já estava morto havia dois anos. Ele chamou a vizinha, que era amiga da mãe e ela disse que a tinha visto sair, não faz muito tempo, e que havia ido na direção da ponte de ferro. Ele ficou preocupado e foi atrás dela. Quando chegou na ponte, viu que tudo estava deserto. Atravessou, olhando para o rio, e percebeu, na metade, um par de sapatos sobre a viga central. Era um sapato de mulher e era o sapato que a mãe usava para ir nas festas com o pai, na época em que ele era vivo e eles dançavam. Depois

que ele morreu, ela nunca mais o usou. Só no velório. O par de sapatos estava na beira da ponte, na parte mais alta, bem no meio do rio onde todos caem... (Caneppele, 2010, págs. 55-56)⁴⁷

Al narrar Diego, en la película, se ve a la madre de Paulinho dejar flores en un florero en la cocina y después mirarse nerviosa frente al espejo de un tocador. Estas dos tomas se caracterizan por tonalidades muy claras y la palidez de ella quien se mueve dedicada y lentamente como consciente de que se trata de una despedida. Al llegar al puente, a pesar de ir arreglada, se mira con semblante triste y desesperanzado. Mira hacia el costado y por último de frente, hacia el río que corre. El salto únicamente es sugerido, la toma corta después de que ella deja las zapatillas atrás y pisa el borde.

Además de lo crudo de esta escena y la narración (que continúa detallando cómo encontraron a la mujer en la red de un pescador y con rocas en las bolsas del abrigo) resaltan los motivos del suicidio. Fue evidente para el hijo que ir a hablar con su padre era una idea incoherente por parte de la madre y por ello salió corriendo a buscarla, sin embargo ella, en un estado de desesperación por la incapacidad de volver al pasado, encontró en el suicidio el único camino para terminar con aquel deseo. Es el estado *saudoso* de Bernardo llevado a la última consecuencia. Los lazos afectivos (Sánchez-Moreno, 2017, pág. 122) con el pasado

⁴⁷ “La última que cayó fue la madre de Andreu, mi compañero de la escuela. Él llegó a su casa y encontró un recado de su madre explicando que la cama estaba hecha, que había comida lista en la estufa y una porción de lasañas congeladas en el congelador, en caso de que lo necesitara. Y que había dinero sobre el refrigerador. Ella escribió que necesitaba hablar con el padre de él y que tardaría en regresar. A Andreu le pareció extraño. Su padre había muerto hace dos años. Llamó a la vecina, que era amiga de su madre y ella dijo que la había visto salir, no hacía mucho tiempo, y que había ido en dirección al puente de hierro. Él se preocupó y fue tras ella. Cuando llegó al puente, vio que todo estaba desierto. Atravesó, mirando hacia el río, y notó, a la mitad, un par de zapatos sobre la viga central. Era un zapato de mujer y era el zapato que su madre usaba para ir a las fiestas con su padre, en la época en que él vivía y ellos bailaban. Después de que él murió, ella no los volvió a usar. Sólo en el velorio. El par de zapatos estaba en la orilla del puente, en la parte más alta, bien al centro del río donde todos caen...” (Caneppele, 2010, págs. 55-56)

son muy fuertes en ambos casos y parecen no encontrar descanso de esa voluntad de volver. Bernardo se repite una y otra vez que no volverán a ser tres y mira con añoranza los momentos junto a su padre. La madre de Paulinho también recuerda, pues incluso lleva puestos los zapatos que usaban para bailar, los cuales, junto a las estrellas en el techo, son huellas de una ausencia que no han conseguido aceptar y que, a la vez de significar el pasado feliz, también son el recordatorio de la imposibilidad del retorno a ese pasado, uno de los matices de la *saudade* explorados en la obra.

Ganas de partir y desapego por la ciudad

Para hablar del sentimiento de distanciamiento de Bernardo respecto a la vida en su ciudad y sus ganas de irse a vivir algo diferente, existen diversos momentos en la película en donde es evidente su inconformidad con el entorno. Pero esto no se queda en las acciones, sino que el trabajo cinematográfico constantemente lo presenta ajeno al espacio que lo rodea, ya sea aislándolo o constriñéndolo, salvo en algunas situaciones donde parece integrarse mejor al mundo de su ciudad. Sería excesivo abarcar cómo esto funciona durante toda la película así que me centraré en los recursos cinematográficos en general y las secuencias que mejor expresan, a mi parecer, este sentido de no pertenencia. Para la novela abordaré algunos fragmentos que me parecen representativos, pues las referencias al deseo de irse son vastas y están presentes de manera intermitente y consistente sin sufrir alguna especie de giro dramático o evolución, sino que se matizan de manera cíclica hasta llegar a la conclusión.

Siguiendo la dinámica entre mostrar y contar (Bordwell, 2007, pág. 63), la novela contiene una buena cantidad de construcciones cuyo propósito es establecer el distanciamiento que tiene Bernardo con su entorno, mientras en la pantalla accedemos a ese distanciamiento no verbalmente sino a través de la atmósfera y, como he dicho, de la propuesta fotográfica.

La primera mención a la pertenencia en la novela establece el tono de las siguientes y es muy directa. Bernardo evade los deberes escolares durante la noche y apenas abre un libro de Química donde finge estudiar: “Os desenhos que preenham os espaços onde deveria existir um cálculo, eram mapas precisos para escapar daquela cidade” (Caneppele, 2010, pág. 7)⁴⁸. La palabra clave aquí es “escapar”, pero además la descripción habla de un deseo que se impone a los deberes escolares. La referencia a mapas, por lo que se mira en la película, es más una alegoría a elementos que guían el camino del protagonista, por ejemplo, Bob Dylan, como se verá más adelante. Bernardo va desarrollando los motivos de su deseo en una ciudad desierta donde las líneas de tren que iban hacia el norte habían sido desactivadas. Dice:

As estações, por mais definidas, pouco influenciavam na intensidade real dos acontecimentos e nada contribuía para que alguma mudança real operasse sobre as pessoas e seus destinos. As vidas precisando se parecer para nenhuma chamar a atenção. Alguns partiam e, quando voltavam, se surpreendiam com a incapacidade de mudança que a cidade conservava...

O mundo acontecia longe demais de onde estávamos...

Eu queria me acostumar como todos se acostumaram...

⁴⁸ “Los dibujos que llenaban los espacios donde debería existir un cálculo, eran mapas necesarios para escapar de aquella ciudad.” (Caneppele, 2010, pág. 7)

todos os dias serão piores enquanto eu continuar aqui, vivendo uma vida que não é minha. Dormi e acordei na hora errada. No lugar errado. (Caneppele, 2010, págs. 9-10)⁴⁹

En palabras de Bernardo, la ciudad parece congelada en el tiempo, monótona y asfixiante, pero frente a eso tiene a sus amigos del internet, quienes le muestran que otra vida es posible lejos. Estas interacciones sólo añaden a su inconformidad con el lugar donde está y el deseo de irse: “Eles, os de longe, estavam quando eu precisava... Diziam que no longe não era preciso acordar. Longe é o lugar onde a gente pode viver de verdade” (Caneppele, 2010, pág. 11)⁵⁰. Esta última frase conecta con un momento en la película donde Bernardo comienza a canalizar su deseo de irse en el rumor de un concierto de Bob Dylan en otra ciudad, rumor casi confirmado por su amigo de internet *E.F.* Cuando éste le habla del concierto, Bernardo le responde que es muy lejos, a lo que *E.F.* dice “Longe é o lugar onde a gente pode viver de verdade.”⁵¹. Esta decisión, al inicio de la película, será el principal motor de la historia. En la novela este momento llega un poco más tarde, pero podemos conocer las implicaciones que tiene el rumor más allá de la pura idea del concierto. Al enterarse de la noticia a través de un blog Bernardo piensa:

Aqui a vida é fácil demais para ser festejada. Aqui é só o fim do mundo. A perfeição gelada distante dos outros. A parte mais longe dentro do próprio país. Talvez nem existimos para o resto. Eu devia ir.

⁴⁹ “Las estaciones, por más definidas, poco influían en la intensidad real de los acontecimientos y nada contribuían para que algún cambio real operase sobre las personas y sus destinos. Las vidas necesitado parecerse para que ninguna llamara la atención. Algunos se iban y, cuando regresaban, se sorprendían con la incapacidad de cambio que la ciudad conservaba...El mundo sucedía demasiado lejos de donde estábamos...Yo quería acostumbrarme como todos se acostumbraron...

Todos los días serán peores mientras yo siga aquí, viviendo una vida que no es mía. Dormí y desperté en el momento equivocado. En el lugar equivocado.” (Caneppele, 2010, págs. 9-10)

⁵⁰ “Ellos, los de lejos, estaban cuando yo lo necesitaba ¿?... decían que lejos no era necesario despertar. Lejos es el lugar donde podemos vivir de verdad.” (Caneppele, 2010, pág. 11)

Ver. Saber se Dylan era. Os trens nunca mais cruzarão a cidade indo para o Norte, carregados de possibilidades de partida. Eu devia ir. As portas estão fechadas. Eu devia. (Caneppele, 2010, pág. 16)⁵²

El concierto se convierte en una obsesión que Bernardo toma como el pretexto perfecto para intentar irse. Parece como si sólo esperara un motivo que lo empujara a tomar esa decisión en medio de todos los obstáculos que lo rodean, sean emocionales o materiales. Más adelante la atmósfera de la ciudad se sigue construyendo:

Do alto dos trilhos abandonados a cidade dormía. As luzes amarelas desenhavam ruas por onde eu passei todos os dias da minha vida. As ruas onde me perdia. As ruas que nunca foram desconhecidas.

Do alto dava para ouvir o rio correndo sozinho na parte mais escura. Os cachorros dormiram outra vez. Olhando para as ruas, sabia que meus passos estavam condenados a percorrer sempre as mesmas distancias. Meus olhos estariam presos nos mesmos destinos enquanto continuassem naquela cidade. Nada aconteceria. Nada acontecerá. As plantações em volta definiam meus limites. (Caneppele, 2010, pág. 20)⁵³

En la película esta sensación es resuelta por medio de tomas panorámicas en las que no se percibe mayor acción humana, únicamente alguna ave o el paso del viento. Se escucha a los perros ladrar y el ambiente es tan silencioso que las instalaciones de luz zumban por encima de cualquier otro ruido. El aspecto es el mismo descrito por Bernardo, frío, como congelado en el tiempo y todo parece estar envuelto en una neblina perpetua. Respecto al color, la imagen tiende a tonos fríos y deslavados de manera que nada resalta o sobresale. Se podría decir que los personajes se pierden en el entorno como si los absorbiera, una

⁵² "Aquí la vida es demasiado fácil para ser festejada. Aquí sólo es el fin del mundo. La perfección congelada distante de los otros. La parte más lejana dentro del propio país. Tal vez ni existimos para el resto. Yo tenía que ir. Ver. Saber si Dylan era. Los trenes nunca más cruzarán la ciudad yendo para el Norte, cargados de posibilidades de partida. Tenía que ir. Las puertas están cerradas. Tenía que." (Caneppele, 2010, pág. 16)

⁵³ "Desde lo alto de los caminos abandonados la ciudad dormía. Las luces amarillas dibujaban calles por donde yo pasé todos los días de mi vida. Las calles donde me perdía. Las calles que nunca fueron desconocidas. Desde lo alto se alcanzaba a escuchar el rio corriendo solitario en la parte más oscura. Los perros durmieron de nuevo. Mirando para las calles, sabía que mis pasos estaban condenados a recorrer siempre las mismas distancias. Mis ojos estarían presos en los mismos destinos mientras continuaran en aquella ciudad. No pasaría nada. No pasará nada. Las plantaciones alrededor definían mis límites." (Caneppele, 2010, pág. 20)

percepción que coincide con la idea de Bernardo de que en la ciudad es todo igual, no sucede nada y está condenado a continuar así. Mencionaré algunos fragmentos más en que se describen estas ideas y emociones para darle volumen al monólogo interior de Bernardo y posteriormente abordar algunas secuencias.

La noche en que Bernardo sale y se reúne con Diego piensa: “Os destinos de todos os habitantes eran iguais, todos dormindo atrás das janelas fechadas da cidade cada vez mais fria. Talvez dormissem para sempre, congelados em sonhos.” (Caneppele, 2010, pág. 21)⁵⁴ Y por otro lado, el texto dice: “A minha partida talvez fosse real demais para ele suportar. Ficar sozinho duas vezes não seria fácil para ele. Também não seria fácil para a minha mãe. Todos os meus assuntos girando em torno de ir embora e ele não entenderia uma vontade que nunca sentiu.” (Caneppele, 2010, pág. 22)⁵⁵

Bernardo se enfrenta a un dilema. Sus ganas de irse son inmensas a pesar de la incertidumbre, sin embargo, siente el peso de su partida en quienes se quedan, lo cual lo hace titubear en varias ocasiones. En este sentido la expresión de un carácter *saudoso* está en el hecho de que no halla el punto medio entre su deseo de partir y la añoranza que anticipa respecto a sus seres más cercanos. Así formula esta emoción contradictoria:

Se eu não soubesse das. Se eu não soubesse de todos. Se eu não soubesse dos shows. Se eu não escutasse as estacoes vindo de longe e se, todos os dias, eu fosse apenas até onde eu pudesse ir. Se eu

⁵⁴ “Los destinos de todos los habitantes eran iguales, todos durmiendo detrás de las ventanas cerradas de la ciudad cada vez más fría. Tal vez durmieran para siempre, congelados en sueños.” (Caneppele, 2010, pág. 21)

⁵⁵ “Mi partida tal vez fuera demasiado real para que él la soportara. Quedarse solo dos veces no sería fácil para él. Tampoco sería fácil para mi madre. Todos mis asuntos girando en torno de irme y él no entendería una voluntad que nunca sintió.” (Caneppele, 2010, pág. 22)

não conhecesse tudo o que existe onde nunca estarei, talvez existisse. Talvez existisse algum tipo de contentamento com o que fosse real. Com os dias que são.” (Caneppele, 2010, pág. 22)⁵⁶

Bernardo reconoce que su inconformidad es producto de estar expuesto a otras realidades y experiencias. A pesar de ello su deseo es demasiado grande como para conformarse y no piensa dejar ir las posibilidades, en este caso encarnadas en el rumor de un concierto de Bob Dylan. Más adelante, se intenta armar de valor en busca de aquella partida:

Quando não existe mais como voltar atrás, os que seguem por inércia não se perguntam para onde vão. O meu corpo caía lentamente no abismo para dentro dos meus passos. Sem nenhuma corda para não me segurar. Todos os ventos para esquecer. Cair nunca mais me trairia de volta. Partir era. Pela primeira e última vez, partir era. (Caneppele, 2010, pág. 32)⁵⁷

Y “A vida poderia acontecer a qualquer momento. Assim que eu decidisse.” (Caneppele, 2010, pág. 34)⁵⁸

En el transcurso de la narración Bernardo oscila entre la determinación de irse y el peso de su ausencia para quienes se quedan. Esta emoción ambivalente producto de un mismo deseo la puedo rastrear en aquel sentimiento de *saudade* del que se habla por la era de los descubrimientos. En otras ocasiones la narración plantea situaciones similares a esa partida sin retorno, como cuando dice: “Pela primeira vez eu devia. Pela primeira vez parecia possível descobrir o que existia além”⁵⁹ (Caneppele, 2010, pág. 43). A pesar de su aparente

⁵⁶ “Si no supiera de las. Si yo supiera de todos. Si no supiera de los conciertos. Si no escuchara las estaciones viniendo de lejos y si, todos los días, yo fuera apenas hasta donde pudiera ir. Si no conociera todo lo que existe donde nunca estaré, tal vez existiría. Tal vez existiría algún tipo de contentamiento con lo que fuera real. Con los días que son.” (Caneppele, 2010, pág. 22)

⁵⁷ “Cuando ya no hay cómo volver atrás, los que siguen por inercia no se preguntan hacia dónde van. Mi cuerpo caía lentamente en el abismo hacia dentro de mis pasos. Sin ninguna cuerda para no sujetarme. Todos los vientos para olvidar. Caer nunca más me traería de regreso. Irse era¿?. Por primera y última vez, irse era.” (Caneppele, 2010, pág. 32)

⁵⁸ “La vida podría suceder en cualquier momento. Mientras yo lo decidiera.” (Caneppele, 2010, pág. 34)

⁵⁹ “Por primera vez debía. Por primera vez parecía posible descubrir lo que existía más allá.” (Caneppele, 2010, pág. 43)

determinación, pregunta a E.F., por chat, si aquel concierto de Bob Dylan es verdad, pero lo más importante es “acreditar que eu seria capaz de seguir as minhas estradas e ir. O mais importante era não duvidar que eu conseguiria fugir por estradas inexistentes.” (Caneppele, 2010, pág. 43)⁶⁰. Aquí el concierto comienza a pasar a segundo término y, tras el examen de química, piensa “Setenta e duas horas para o show. Se fosse show. Se não fosse, pelo menos eu estaria longe. Num lugar onde nunca. Num lugar que talvez exista perto.” (Caneppele, 2010, pág. 44)⁶¹. Esta determinación, a pesar de todo, vuelve a menguar cuando más adelante de nuevo piensa en la falta que le haría a su madre y a Diego, o a los abuelos, a quienes considera incapaces de comprender su voluntad de irse. Un momento en que decae su deseo es cuando Diego no lo anima en su plan, y parece no interesarle ni creerle, y la opinión de Diego es muy valiosa, pues para Bernardo es su único amigo: “às vezes eu acho que o Diego só é o meu melhor amigo por falta de opção. No meio de todos os que não têm nada a ver comigo, ele é o único que se esforça para me entender e é o único que, à vezes, se empolga com as mesmas coisas. Quando estamos só eu e ele, eu nunca me sinto sozinho.” (Caneppele, 2010, pág. 46)⁶²

Incluso, más adelante, en el que supuestamente sería el último día en la ciudad, al estar con él siente extrañarlo y siente estarse despidiendo. Otra expresión de esa sensación de falta vacío y carencia está en el estilo de la narrativa cuando se omite la última palabra de alguna oración, como se ha visto en citas anteriores. Las incertidumbres, dudas y vacíos a los

⁶⁰ “creer que yo sería capaz de seguir mis calles e ir. Lo más importante era no dudar que lograría huir por calles inexistentes.” (Caneppele, 2010, pág. 43)

⁶¹ “Setenta y dos horas para el concierto. Si fuera un concierto. Si no lo fuera, por lo menos yo estaría lejos. En un lugar donde nunca. En un lugar que tal vez exista cerca.” (Caneppele, 2010, pág. 44)

⁶² “A veces creo que Diego sólo es mi amigo por falta de opción. Entre todos los que no tienen nada que ver conmigo, él es el único que se esfuerza por entenderme y el único que, a veces, se emociona con las mismas cosas. Cuando estamos sólo él y yo, nunca me siento solo.” (Caneppele, 2010, pág. 46)

que se enfrenta Bernardo se hallan en su manera de narrar donde además de expresarse a través de soliloquios vertiginosos, se queda literalmente sin palabras y los sentidos de las frases quedan apenas sugeridos por la ausencia de una alguna. De la misma manera en que el personaje titubea frente a lo desconocido de su porvenir, su discurso se entorpece dejando, como en el rumbo de Bernardo, incertidumbre.

La soledad que siente Bernardo y su alienación respecto al entorno se expresan de manera muy peculiar en algunas secuencias. Por ejemplo, en primer lugar, en las secuencias donde aparecen los abuelos. En el primer encuentro pasa a saludarlos, pero no entra a la casa y se niega a todo lo que ofrece la abuela como ir a la fiesta junina o entrar a comer pan del día. Cuando se encuentra solo con el abuelo, éste lo observa por unos segundos y después ambos evitan las miradas y no dicen nada hasta cortar la secuencia. Después, en la noche de la fiesta, sale a caminar y se detiene del otro lado de la calle frente a casa de los abuelos y simplemente los observa mientras salen, arreglados, para dirigirse al salón de la fiesta. Antes de que miren en su dirección y caminen hacia cámara, él se apresura para no ser visto. Estas acciones nos hablan de una reticencia por parte del protagonista a interactuar con su entorno, parece intentar mantenerse fuera de lo social. En la novela también los observa desde lejos:

Fiquei olhando como eles atravessavam a tarde sem mais ninguém, sem nunca saber que eu estava lá, do outro lado da rua. Sem nunca saber que eu sempre estive lá, mesmo quando eles não me viam. Estar perto não é físico. Todas as despedidas que ele nunca. Ela olhou para mim e não me viu. Os olhos cansados nunca mais enxergariam o outro lado da rua. Acenei sem que eles notassem. Abracei sem que eles sentissem... eles nunca entenderiam se o amor deles não teria sido o bastante para me fazer ficar. Eles nunca entenderiam o que poderia existir do outro lado. Longe daquele jardim... Coloquei o

fone de volta nos ouvidos e todas as partidas voltaram a fazer sentido. Todas as terras desconhecidas brilhavam longe de mim em todos os lugares onde eu precisava. (Caneppele, 2010, pág. 57)⁶³

El desapego a las personas es voluntario y, de alguna manera, él siente el apego como un obstáculo para irse, como se ha visto respecto a su madre y a Diego. Esto le da al personaje una profundidad muy interesante. La película y la novela muestran dos perspectivas contradictorias, mas no opuestas; es decir, plantean la experiencia y psicología de Bernardo como algo complejo que se va construyendo y complementando a través de la interacción entre ambas obras. Lo que se ve desde fuera y lo que pasa en su interior.

En un fragmento, el protagonista habla de cómo no se siente solo con Diego, sino que el sentimiento de soledad permea su vida: “na aula de Educação Física. Eu sinto solidão quando estou nas festas do colégio, da cidade, da família. Eu sinto solidão quando o domingo termina. Quando me arrumo para sair e tudo continua igual, não importa como eu me vista.” (Caneppele, 2010, pág. 46)⁶⁴. El sentido de aislamiento detona las añoranzas que tiene por estar “allá”, lejos, donde la vida sucede. Una secuencia que expresan este distanciamiento con los entornos mencionados de manera contundente y reveladora es en la clase de educación física. En ella los estudiantes juegan fútbol en un gimnasio; cruzan el cuadro de lado a lado peleando el balón mientras Bernardo apenas se mueve y observa. Un alumno le

⁶³ “Me quedé mirando cómo atravesaban la tarde sin nadie más, sin nunca saber que yo estaba allí, al otro lado de la calle. Sin nunca saber que siempre estuve ahí, hasta cuando no me veían. Estar cerca no es físico. Todas las despedidas que él nunca. Ella miró hacia mí y no me vio. Los ojos cansados nunca más mirarían el otro lado de la calle. Saludé sin que lo notaran. Los abracé sin que lo sintieran... ellos nunca entenderían si su amor no había sido suficiente para hacer quedarme. Ellos nunca entenderían lo que podría existir del otro lado. Lejos de ese jardín... Volví a ponerme el teléfono a los oídos y todas las partidas volvieron a tener sentido. Todas las tierras desconocidas brillaban lejos de mí en todos los lugares donde yo lo necesitaba.” (Caneppele, 2010, pág. 57)

⁶⁴ “... en la clase de educación física. Siento soledad cuando estoy en las fiestas de la escuela, de la ciudad, de la familia. Siento soledad cuando el domingo termina. Cuando me arreglo para salir y todo sigue igual, sin importar cómo me vista” (Caneppele, 2010, pág. 46)

reclama para que haga algo y el profesor le dice que debe jugar como parte de la clase. Bernardo responde que sabe que no le gusta el fútbol (guiño simbólico de desintegración al tratarse de Brasil, un país con gran afición al fútbol y conocido mundialmente como el país del fútbol) y que podría sentarse por ahí sin molestar a nadie. El profesor, enfadado, manda a Bernardo a la portería. La acción continúa y cuando disparan a la portería un paneo revela el arco solo y la pelota entra rodando. Esta imagen expresa de manera muy clara la importancia que le da Bernardo a la escuela, a la interacción e incluso a algo que la mayoría de los chicos de su edad disfrutarían. Entonces su inadaptación es profunda, así como el sentimiento de no pertenencia y el conflicto constante entre quedarse estancado en ese mundo o partir.

Como se ha visto, la voluntad de Bernardo de irse está atravesada por varias condicionantes materiales y físicas, por lo que ha sido necesario rastrearla en momentos y acciones diversas. La añoranza por “vivir de verdad” y lejos es producto de la poca identificación que tiene con su entorno inmediato; la frustración entre no pertenecer y no poder irse ponen al adolescente en un lugar de contradicciones emocionales en las que se contraponen el cariño por algo de la vida y las personas que conoce contra el deseo por la novedad y esos nuevos mundos que existen más allá de los límites de su pueblo. Aquí el sentimiento *saudoso* se retrata con la expresión constante de estas emociones y sus giros de forma lírica en la novela; en cuanto a la película, se realiza con recursos audiovisuales que nos muestran la cara externa de ese lirismo, además de la atmósfera que nutre esas emociones.

Al final, Bernardo termina diciendo a E.F. que no irá al concierto y sale a la calle en la noche de festa junina para encontrarse con Julian e irse en el auto o la moto. Este momento

es de gran intensidad y variedad temática en ambas obras por lo que será abordado más adelante.

Jordana, añoranza por el pasado y el futuro

El personaje de *Jingle Jangle* debe ser el más importante después de Bernardo. Desde el inicio de ambas obras la conocemos en el discurso y en las imágenes producto de la memoria de Bernardo o del internet, pues se trata de una chica fallecida que en ningún momento forma parte directa de las acciones en el transcurso de los días narrados. Alrededor de ella se suscitan los sentimientos de *saudade* por el deseo de estar con alguien que ya no está y la añoranza por la posibilidad de irse de la ciudad que siente Bernardo.

Él siente una fuerte afinidad con la personalidad de *Jingle Jangle* (Jordana en el guion y en el mundo real de la historia), además de una especie de amor platónico en el que la mira de manera idealizada. Ella, además de objeto del deseo, encarna el anhelo por el pasado y el porvenir. Es un tipo de modelo a seguir para Bernardo, pues en ella proyecta deseos, emociones y gustos compartidos. Algo similar sucede respecto a Julian, hacia quien siente tanto afinidad como desconfianza, tal vez por tratarse de alguien que volvió al pueblo luego de tener un suicidio frustrado, además de tener un aspecto sombrío.

En la *saudade* experimentada por *Jingle Jangle* el dolor por su pérdida es menor al goce que experimenta a través de los recuerdos y los videos y fotos que mira de ella en internet. En este sentido la emoción resulta ambivalente (Sánchez-Moreno, 2017, pág. 113) y, si la tiene presente constantemente, no es de la misma manera que a su padre o la madre de Andreo a su esposo, sino que su presencia inspira y motiva a Bernardo a actuar y de alguna

manera también lo hace feliz y esperanzado. Estas emociones son exploradas por cada medio de manera distinta para acercarnos a la experiencia de Bernardo.

En la novela las menciones a Jordana son vastas, y por lo general Bernardo se dirige a ella como “tu”, en una construcción verbal propia del sur de Brasil que lo conjuga con lo que correspondería al pronombre *você* (por ejemplo “*tu vai?*” en lugar de “*você vai?*” o “*tu vais?*”). A pesar de estas construcciones verbales, la narración no está dirigida directa y únicamente a ella. El uso del “tu” establece cierta intimidad entre ambos. La primera mención en la novela sucede cuando Bernardo recuerda la clase donde leyó uno de los textos de su blog:

Quando ela pediu que eu lesse um texto para o conselho de classe, escolhi o último que tu postou no blogue antes de ir embora.... Ninguém nunca soube se tu foi porque quis ou se tu foi por acidente e, quando falamos em ti, as pessoas preferem fingir que nada aconteceu... Eu li para que, mesmo longe, tu ainda estivesse aqui... Tu tinha partido para sempre e o teu último texto agora ecoava pela sala de aula toda rindo de ti... (Caneppele, 2010, pág. 12)⁶⁵

Al terminar de leer, la profesora pregunta a Bernardo quién es el autor, él responde que es Jingle Jangle. La profesora exige un nombre, aunque el texto sea de internet, pues dice que tal vez ni existan esos autores. A partir de este momento se revela a *Jingle Jangle* como la hermana de Diego, que se fue para siempre y que aparece con tal nombre en internet. Desde el comienzo de la novela ella está ausente del mundo real. De ahí en adelante cada vez que la narración se refiere a “tu”, es a ella. Es recurrente la mención a que se ha ido, que nunca

⁶⁵ “Cuando me pidió que leyera un texto para la clase, escogí el último que posteaste en tu blog antes de irte... Nadie nunca supo si te fuiste porque quisiste o si te fuiste por accidente y, cuando hablan de ti, las personas prefieren fingir que no pasó nada... Leí para que, aún lejos, siguieras aquí todavía... Te habías ido para siempre y tu último texto ahora hacía eco por el salón de clases todo(s) riéndose de ti... ” (Caneppele, 2010, pág. 12)

volvió y los deseos de reunirse con ella, así como pensamientos sobre qué sentirá Diego tras su partida o la sobreprotección de su madre para no perder a sus dos hijos.

La primera aparición de ella en la película es en un video de internet, parte de la primera secuencia. Este video casero, y los que siguen, abarcan toda la pantalla con sus imperfecciones de pixelaje, foco y audio. En éste aparece Julian parado en un parque, después Jordana lo persigue mientras él graba a modo de *selfie*. Después ella graba de la misma manera mientras él finge asfixiarla con papel celofán envolviéndole la cabeza. Ambos sonríen y se ríen de cara a la cámara mientras ella infla y desinfla el celofán con su respiración. Se escucha un clic de *mouse* y aparece la pantalla de la computadora en *Flickr* con el mismo video pausado en el reproductor y con el título “Respiro”. Se cierra la ventana y sobre negros comienza la voz de Bernardo “Naquela cidade...”⁶⁶

Mientras la novela revela muchos detalles sobre Jordana desde el inicio, la película la mantiene en la incógnita a través de videos que en ocasiones remiten a lo que esté sucediendo con Bernardo en la secuencia anterior. Por ejemplo, cuando cruza el puente y aparecen videos de Julian y Jordana jugando en el puente también de noche; o en el sueño donde aparece Julian con un gran parecido a Bob Dylan y después aparece ella al borde del puente; o cuando tras el examen de Química Bernardo intuye semejanzas entre él y ella (en sus deseos y rostros) tras ver a su madre y lo escribe en su blog. Estas secuencias de video resultan espontáneas, como si fueran recuerdos de Bernardo y resultan similares a las menciones esporádicas en la novela. Estas dos maneras de recordar a Jordana dan cuenta de la presencia constante en la mente de Bernardo quien la extraña, espera y desea. Pero no todo el tiempo se muestra a ella como misterio ni Bernardo la recuerda con *saudade* melancólica.

⁶⁶ “En aquella ciudad...”

En la secuencia 34 se le ve interactuar con Bernardo a través de un recuerdo y la atmósfera es más de disfrute o de un recuerdo lindo, pero agridulce, al saber el desenlace que tuvo ella.

Este momento también sucede en la novela, sin embargo, la acción no es idéntica. Se trata del último día que se encontraron. En la novela hay una mención antes de que se narre ese día, que dice: “O abismo do outro lado. Perto de nós. O rio para os que decidiram. Tu me mostrando o teu disco de Bob Dylan pela primeira vez sem que eu soubesse que a primeira também era a última.” (Caneppele, 2010, pág. 24)⁶⁷

Y más adelante cuenta:

“Era uma noite fria de inverno quando ouvi Bob Dylan pela primeira vez. (...) Nossos olhos ardiam. Nossos passos corriam. Nossas lágrimas caíam sem chorar. Quando sentimos o frio e quando pensamos que a noite havia perdido a graça, voltamos (él y Diego) pra tua casa. Para a casa do Diego. (...) De vez em quando a gente abria a janela para ver a neblina esconder a cidade...” (Caneppele, 2010, pág. 27)⁶⁸

La secuencia comienza precisamente con un *medium close up* de Jordana de perfil mirando a izquierda de cuadro y abriendo la ventana. Al abrir se mete la neblina y ella se queda mirando al exterior. Es de día y una luz blanca del exterior ilumina la habitación. Una toma *full shot* de espaldas la muestra a contraluz frente a la ventana y la neblina sigue entrando. La novela dice: “Do outro lado do jardim, o branco triste das noites de inverno...

⁶⁷ “El abismo del otro lado. Cerca de nosotros. El río para los que decidieron. Tú mostrándome tu disco de Bob Dylan por primera vez sin que yo supiera que la primera también era la última.” (Caneppele, 2010, pág. 24)

⁶⁸ “Era una noche fría de invierno cuando escuché a Bob Dylan por primera vez. (...) Nuestros ojos ardían. Nuestros pasos corrían. Nuestras lágrimas caían sin llorar. Cuando sentimos el frío y cuando pensamos que la noche había perdido gracia, volvimos a tu casa. A casa de Diego. (...) De vez en cuando abríamos la ventana para ver la neblina ocultar la ciudad...” (Caneppele, 2010, pág. 27)

As fumaças embaralhando a visão. Os precipícios infinitos para dentro.” (Caneppele, 2010, pág. 28)⁶⁹

Bernardo continúa describiendo la frialdad del invierno por las muertes en el pueblo, los discos que nunca serían suyos, y menciona a Diego que está en la misma habitación quedándose dormido mientras escuchan no recuerda qué canción. Más adelante describe la foto de Bob Dylan en la pared velando el sueño y “[...] guardando todos os segredos sob as músicas que eu ainda não conhecia. O olhar triste de Bob Dylan carregando todas as despedidas sem que pudéssemos dizer adeus. Sem que soubéssemos... Diego dormia sem saber que tu partiria para sempre de nós.” (Caneppele, 2010, pág. 28)⁷⁰

También escucha la motocicleta de Julian sonando cada vez más fuerte afuera y, en este caso, los escucha reír a Julian y Jordana antes de que ella entre a la habitación. La secuencia continúa entonces con lo descrito en la novela: “Foi até o aparelho de som e apertou um botão para os primeiros acordes de uma canção antiga cortarem suavemente o nosso pequeno silêncio.” (Caneppele, 2010, págs. 29-30)⁷¹. En la secuencia vemos esa misma acción con Jordana de cuclillas em *medium close up* encendiendo un toca-discos que está en un sillón y los acordes de *Mr. Tambourine man* comienzan. Ella mira hacia donde estaría Bernardo y en la siguiente toma aparece acostada. Hay un *close up* de su boca que canta, junto a Dylan, “*Hey Mr. Tambourine man, play a song for me, I’m not sleepy*”. Al cantar voltea hacia su izquierda y un *paneo* descubre a Bernardo en primer plano, pero fuera de

⁶⁹ “Al otro lado del jardín, el blanco triste de las noches de invierno... Las humaredas confundiendo la visión. Los precipicios infinitos hacia dentro.” (Caneppele, 2010, pág. 28)

⁷⁰ “... guardando todos los secretos bajo las canciones que todavía no conocía. La mirada triste de Bob Dylan cargando todas las despedidas sin que pudiéramos decir adiós. Sin que supiéramos. (...) Diego dormía sin saber que te irías para siempre de nosotros.” (Caneppele, 2010, pág. 28)

⁷¹ “Fuiste hasta el aparato de sonido y apretaste un botón para que los primeros acordes de una canción vieja cortaran suavemente nuestro pequeño silencio.” (Caneppele, 2010, págs. 29-30)

foco, acostado junto a ella. Jordana lo mira fijamente mientras su boca continúa cantando pero ya sólo se escucha la canción. La cámara enfoca a Bernardo y éste mira hacia el techo con un semblante de serenidad. Bernardo dice en su narración: “A agulha deslizava o vinil e a gaita soprava cada vez mais forte para dentro dos meus ouvidos um mundo que me chamava.” (Caneppele, 2010, pág. 30)⁷²

La canción continúa en la secuencia y se intercala un video de internet de las manos de Jordana tocando aquella foto de Bob Dylan en la pared. Después corta a un video de ella dando vueltas con un celofán hecho bola que se acerca a las mejillas con gesto de cansancio o sueño. Después Bernardo la observa atento, pero a distancia mientras ella toca un celofán y se mira en el espejo inexpresiva. Por último, aparece otro video de ella en blanco y negro bastante pixelado y uno más donde aparece soplando al lente de la cámara. Hay un corte repentino a una secuencia de Bernardo mirando la pantalla de su computadora, la música pasa de off a incidental, proveniente de la computadora, y una toma muestra la página de *Flickr* de *Jingle Jangle* con el video “Play a song for me” que remite a los videos antes vistos. La madre abre repentinamente la puerta de la habitación diciendo que la comida está lista y Bernardo detiene la música.

La secuencia está conformada por el recuerdo de Bernardo de aquel día en que escuchó a Bob Dylan por primera vez y videos de internet que *Jingle Jangle* hizo en su cuarto. En la novela se ahonda en detalles del recuerdo y se aborda el día en que Jordana y Julian se lanzaron del puente. Hay más momentos tristes como el beso de despedida que le da a Diego dormido, o construcciones como esta, que concluye el capítulo:

⁷² “La aguja deslizaba en el vinil y la armónica soplaba cada vez más fuerte dentro de mis oídos un mundo que me llamaba.” (Caneppele, 2010, pág. 30)

Teus passos correram pela casa. A porta bateu para se fechar para sempre atrás de ti. Teus pés atravessaram o jardim pela última vez, sem querer voltar. Depois o ronco do motor foi ficando, novamente, distante do quarto e, pouco a pouco, Bob Dylan voltou aos meus ouvidos. (...) Vocês se davam as mãos sobre a ponte de ferro que divide a cidade e o mundo se abria antes da queda. O rio escondido sob a fumaça branca do dia quase nascendo guardava no silencio profundo das suas águas todas as partidas e todas as chegadas... O sol poderia brilhar para sempre. Bob Dylan nunca mais deixaria de tocar em algum quarto escuro perdido dentro de. Naquele dia vocês foram embora. (Caneppele, 2010, pág. 30)⁷³

El lirismo de la novela aborda diversos temas, pero el énfasis está en la despedida y lo positivo de haber descubierto esa conexión a través de la música de Bob Dylan. La secuencia de la película se centra en lo positivo, pero con una atmósfera nostálgica por la intimidad en las tomas, los desenfoces que muestran a un personaje o al otro, nunca a los dos; y la pista musical, desde luego, que también añade a ese sentimiento. Lo que vemos es el recuerdo agradable que tiene Bernardo al observar de nuevo los videos de internet, a diferencia de la novela en que Bernardo recupera casi en su totalidad el día y momento en que ella se fue y él conoció a Bob Dylan. Es por eso que ahonda en sentimientos contradictorios entre desolación y gusto, pero que expresan esta *saudade* placentera asociada al objeto del deseo pues el vínculo, en este caso la música, no deja de ser motivo de alegría,

⁷³ "Tus pasos corrieron por la casa. La puerta azotó para cerrarse detrás de ti para siempre. Tus pies atravesaron el jardín por última vez, sin querer regresar. Después el rugido del motor se fue haciendo, nuevamente, distante del cuarto y, poco a poco, Bob Dylan volvió a mis oídos. (...) Ustedes se daban las manos sobre el puente de hierro que divide la ciudad y el mundo se abría antes de la caída. El río escondido bajo la humareda blanca del día casi naciendo guardaba en el silencio profundo de sus aguas todas las partidas y todas las llegadas. (...) El sol podría brillar para siempre. Bob Dylan nunca más dejaría de tocar en algún cuarto perdido dentro de. Ese día se fueron ustedes." (Caneppele, 2010, pág. 30)

(Sánchez-Moreno, 2017, pág. 118) “Bob Dylan nunca mais deixaria de tocar em algum quarto escuro perdido dentro de.” (Caneppele, 2010, pág. 30)⁷⁴

Otro momento donde presenciamos las emociones de Bernardo respecto a Jordana es tras la secuencia que muestra el suicidio de la madre de Paulinho. En la novela esta reflexión se ubica, también, después de la narración sobre la madre de Andreo. En la película, después de contar lo que pasó, Bernardo pregunta a Diego si es que tomó una foto. Él lo niega y Bernardo habla de que quisiera hacer una foto en el momento en que se lanzan las personas. ¿Para qué?, pregunta Diego. La respuesta toma la forma de un *medium close up* de las piernas de Jordana a la orilla del puente, viste botas y el viento mece su vestido blanco; detrás se ve Julian en la otra orilla de espaldas. La cámara va subiendo lentamente conforme Bernardo dice: “Para ver a cara deles. Para saber qual é a cara das pessoas quando elas não podem mais voltar atrás.”(Filho, 2009, 01:01:35)⁷⁵ La toma se detiene en un *medium shot* de Jordana recargada en la baranda, cabizbaja mirando al río mientras el viento sacude su cabello. Bernardo continúa: “Só ver se na última hora eles se arrependem. Ou se pensam nos outros.” (Filho, 2009, 01:02:00)⁷⁶ Jordana levanta la mirada hacia su izquierda como saliendo del estupor y camina al fondo hacia Julian para detenerse junto a él y recargarse en la baranda. Julian voltea y la mira. Se corta a un *close up* de ambos a punto de besarse, pero sólo rozan sus mejillas y nariz lentamente con los ojos cerrados hasta detenerse y mirarse fijamente. El sonido del agua del río se intensifica y se empieza a escuchar ahogado y con ecos que van en aumento hasta hacer irreconocible el flujo del agua. La toma corta y en la siguiente aparece

⁷⁴ “Bob Dylan nunca más dejaría de tocar en alguna habitación oscura perdida dentro de.” (Caneppele, 2010, pág. 30)

⁷⁵ “Para ver sus caras. Para saber cuál es la cara de las personas cuando ya no pueden volver atrás.” (Filho, 2009, 01:01:35)

⁷⁶ “Sólo ver si en el último momento se arrepienten. O si piensan en los otros.” (Filho, 2009, 01:02:00)

el río a la altura desde donde se lanza la gente. No se escucha más el agua. Se ve el reflejo del puente sobre el agua y aparecen los dos cuerpos cayendo y saliendo del cuadro sin agitar esa agua ni generar algún ruido.

Lo anterior es producto de la imaginación de Bernardo. En la novela Bernardo recuerda esas historias cada vez que está en el puente: “Eu penso em ti, indo embora para sempre, na coragem que tu precisou para. Eu penso no Julian caindo do teu lado [detalle que se ve en pantalla], nas coisas que sentiu quando se deu conta que ele não. Colono filho da puta.” (Caneppele, 2010, pág. 56)⁷⁷. Bernardo ahonda en las impresiones o imágenes mentales, y desarrolla su idea:

“Eu queria ter uma câmara escondida no exato lugar onde as quedas ocorrem para ver como eles fazem. Eu queria ter os últimos minutos deles, tentar entender o que passa pelos olhos quando percebem que tudo acabou. De verdade. Para sempre. Tudo, menos a vida. O último momento. O final. Quando, pela primeira vez e última vez, não há mais chão. Quando não existe mais volta. Quando a queda apenas começou. Eu queria descobrir se, nesse último respiro, antes do salto, ele se arrependeu. Eu queria saber se foi falta ou lucidez demais.” (Caneppele, 2010, págs. 56-57)⁷⁸

El impacto de la imagen de los dos cuerpos cayendo es equiparable a los cuestionamientos que Bernardo se hace, ambos se refieren crudamente a una misma situación, al suicidio de Jordana y Julian. Además, la apariencia reflexiva de Bernardo

⁷⁷ “Pienso en ti, yéndote para siempre, en la valentía que necesitaste para. Pienso en Julian cayendo a tu lado, en las cosas que sintió cuando se dio cuenta que él no. Colono hijo de puta.” (Caneppele, 2010, pág. 56)

⁷⁸ “Yo quería tener una cámara escondida en el lugar exacto donde ocurren las caídas para ver cómo lo hacen. Quería tener sus últimos minutos, intentar entender lo que pasa por sus ojos cuando se dan cuenta de que todo acabó. De verdad. Para siempre. Todo, menos la vida. El último momento. El final. Cuando, por primera y última vez, ya no hay suelo. Cuando ya no hay retorno. Cuando la caída apenas comenzó. Yo quería descubrir si, en ese último respiro, antes del salto, él se arrepintió. Yo quería saber si fue falta o demasiada lucidez.” (Caneppele, 2010, págs. 56-57)

mientras habla con Diego, mirando el río, invita a penetrar en sus pensamientos, cosa que la novela hace en relación con el mismo suceso.

Tras el recuerdo de Bernardo, en la película vemos cómo le pregunta a Diego si está enojado con su hermana. Él responde: “Sei lá. É foda. Ela fudeu com a minha família, saca?”(Filho, 2009, 01:04:10)⁷⁹. Aparece un vídeo de internet de Jordana sentada en el puente con lentes oscuros. Después aparece Julian mirando a la cámara con que graba Jordana. La última toma del video es un *overshoulder* de Julian mirando hacia el río desde la orilla del puente. El diálogo entre Bernardo y Diego continúa sobre este video, en off:

BERNARDO:

Tu não tem saudade?

DIEGO:

Ela era minha irmã, né.

BERNARDO:

E o Julian?

DIEGO:

Que é que tem ele?

BERNARDO:

Tu sabe que ele tá de volta.

DIEGO:

Colono filho da puta. Olha a altura disso. Ele teve muita sorte. (Filho, 2009, 01:04:19)⁸⁰

Esta última frase sobre Julian es dicha por ambos, uno en cada obra, denotando el sentimiento que comparten de una cierta injusticia al no haber sobrevivido Jordana. El tratamiento de las emociones es el mismo en los dos casos, la incertidumbre en torno al

⁷⁹ “Ni idea. Está jodido. Ella jodió a mi familia, ¿ves?” (Filho, 2009, 01:04:10)⁷⁹.

⁸⁰ “BERNARDO: ¿No la extrañas? DIEGO: Ella era mi hermana, ¿no? BERNARDO: ¿Y Julian? DIEGO: ¿Qué con él? BERNARDO: Sabes que regresó. DIEGO: Colono hijo de puta. Mira la altura de esto. Tuvo mucha suerte.” (Filho, 2009, 01:04:19)

motivo que los lleva a irse de esa manera del mundo, la *saudade* por la muerte; para Bernardo el deseo de irse que subyace en ambos sentimientos; la incertidumbre de partir. Bernardo quiere hacer la foto y ver sus rostros para encontrar ahí el valor que él no ha tenido de irse. De la misma manera que le da vueltas al viaje para ver a Bob Dylan, le da vueltas a sus ganas de huir. En ambos casos encuentra en Jordana un referente de determinación y valor, algo que al mismo tiempo le genera miedo.

Del texto a la pantalla, y viceversa, a través del guion

Hasta aquí la interacción entre obras parece bien coordinada. Según los autores, antes que un traslado o traducción, el guion fue una manera de reconstruir hacia la pantalla el mundo del manuscrito original de la novela. Al comparar el guion con la película encontré que varias escenas no llegaron al corte final (no está claro si fueron filmadas o no), otras fueron reducidas en cuanto a sus acciones o diálogos, y algunas son idénticas a lo que se puede leer en el guion.

A partir de la idea de complementariedad entre película y novela he encontrado que lo que ha sido descartado invadía de cierta manera la narrativa audiovisual y resultaba redundante respecto a la novela. Además de esto, la cantidad de acciones que se pueden inferir del primer manuscrito, tomando como referencia la edición definitiva, son demasiadas para ser abordadas en un guion de duración convencional, entre las noventa y ciento veinte páginas. Al trasladar el manuscrito al guion, los autores debieron recurrir a una economía de acciones que mejor expresara ese objetivo de establecer un diálogo entre medios.

En la búsqueda de ambos directores por imágenes y sentimientos análogos a las palabras de la novela, los diálogos largos son un obstáculo para que la película tuviera más independencia recursiva, es decir, para *mostrar* la historia en el sentido que lo toma Bordwell a diferencia de contarla, como hace la novela (Bordwell, 2007, pág. 37). Por ejemplo, en la escena número dos del guion, Bernardo está en su habitación de noche y mira la estrella en el techo. Hay una toma de la pantalla de la computadora con el blog de Mr. Tambourine man y el protagonista escribe y publica el siguiente texto: “No teto do meu quarto, a última ainda está lá. Dessas que brilham no escuro. Esse é o meu segredo.” (Esmir Filho, 2010, pág. 37)⁸¹ Repetir los pensamientos de Bernardo a través de la pantalla revela demasiado para una lectura posterior de la novela y en el caso opuesto cierra la posibilidad de conjeturas acerca de aquellas estrellas y aminora el descubrimiento al realizar la lectura.

Algo similar ocurre con otras cinco escenas del guion donde el uso de la pantalla del blog con texto de la novela resultan redundantes para mostrar la vida interior de Bernardo y su interacción con el internet, sin embargo, los casos en que este tipo de escena fue usada están mejor justificados por la relación con las escenas que les preceden. Por ejemplo, la escena del examen de Química, donde observamos la expresión ausente de la profesora (madre de Jordana) y el gesto empático que dirige a Bernardo se yuxtapone con la escena en que Bernardo escribe (en las computadoras de la escuela) en su blog un fragmento para Jordana relacionado con la manera en que lo mira su madre y los deseos que comparten ambos jóvenes. El texto del guion, sin embargo, es diferente, revela más de lo que aparece en la película, pero es muy similar al de la novela: “A sua mãe sorrindo como se fosse você

⁸¹ “En el techo de mi cuarto, la última sigue ahí. De aquellas que brillan en la oscuridad. Ese es mi secreto.” (Esmir Filho, 2010, pág. 37)

nos olhos dela, olhando nos meus. Me chamando para fazer o que você não fez. Bob Dylan cantando sem ninguém saber. Eu longe. Longe de você. Longe das questões de Química. Longe de minha mãe cada vez mais sozinha. Longe de tudo o que eu pudesse entender. Eu quero ter um nome... não quero mais me esconder aqui.” (Esmir Filho, 2010, pág. 93)⁸² A pesar de ser un momento significativo para explorar la vida interior de Bernardo, el texto revela demasiado sobre sus deseos e ideas, ámbito explorado de lleno en la novela.

El texto que aparece en la película es más escueto y se escucha sobre un video de internet de Jordana en un campo, seria, sola, vistiendo de blanco.: “A tua mãe me olhando como se fosse tu. Teu rosto no meu rosto. Eu sentindo todas as marcas da tua face. Tua boca se abrindo é o meu sorriso querendo surgir. Os teus olhos chorando são as minhas vontades que tu também sentiu. Estar perto não é físico.” (Filho, 2009, 00:31:07)⁸³ A diferencia de los otros textos, aquí el discurso se centra en la interacción de Bernardo y la profesora, tras lo cual éste realiza paralelismos entre sí mismo y Jordana. Al ver a la madre que perdió a la hija, Bernardo se proyecta como otro hijo que se va a perder, y en ese sentido como Jordana a los ojos de la madre; explicita que sus deseos son los mismos y culmina con una de las frases recurrentes de la novela que engloba la *saudade* en todos sus matices: “*Estar perto não é físico.*”. A esta frase le sigue un fragmento de la novela, pero que está ubicado en el momento en que Bernardo se sienta en el puente junto a Diego antes de la fiesta Junina. Referencias cruzadas como ésta mantienen el diálogo entre medios el cual no se limita a

⁸² “Tu madre sonriendo como si fueras tú en sus ojos, mirando los míos. Llamándome para hacer lo que tú no hiciste. Bob Dylan cantando sin que nadie sepa. Yo lejos. Lejos de ti. Lejos de las preguntas de Química. Lejos de mi mamá cada vez más sola. Lejos de todo lo que pudiera entender. Quiero tener un nombre... no me quiero esconder más aquí.” (Esmir Filho, 2010, pág. 93)

⁸³ “Tu madre mirándome como si fuera tú. Tu rostro en mi rostro. Yo sintiendo todos los rasgos de tu cara. Tu boca abriéndose es mi sonrisa queriendo surgir. Tus ojos llorando son mis deseos que tú también sentiste. Estar cerca no es físico.” (Filho, 2009, 00:31:07)

secuencias en las que se ve lo mismo que se lee en la novela y viceversa. Entre las obras existe un vaivén de detalles que son una especie de pistas y guiños entre sí los cuales hablan del rigor y la manera tan peculiar en que se interconectan las obras, pues al ser desarrolladas con la intención de ser un “movimiento”, ninguno de esos guiños es casualidad sino una manera de expandir la experiencia de quienes leen con atención la novela y miran con atención la película. Otro ejemplo es la mención en la novela de que una mariposa muere sobre el tenis de Bernardo y la aparición de una toma *insert*, entre secuencias, de una mariposa agonizando en el suelo. Imagen que no influye en el desarrollo de la película, pero que, a pesar de valerse por sí misma expresivamente, se complementa con la atmósfera a la que sugiere el fragmento de la novela:

Fiquei encostado no muro de casa esperando ele me abraçar. A noite tinha cheiro de. Todas as casas despejavam fumaça e os alto-falantes da festa junina ecoavam pela rua deserta. O Diego desaparecendo dentro da poeira de bicicleta era o nosso filme antes do fim. Talvez aquela fosse a hora de chorar porque eu sabia que nunca mais nos veríamos. O desenho do seu corpo dentro da escuridão era para sempre nunca mais. Bem em cima do meu pé uma borboleta morria. Talvez um dia fosse demais. Talvez um dia não fosse o bastante. (Caneppele, 2010, pág. 61)⁸⁴

El otro caso es la escena ya analizada en que, tras el intento fallido de interactuar bebiendo vino vino y al encender la chimenea, Bernardo vuelve a su habitación para escribir sobre su infancia con su padre en los juegos. Ambas secuencias resultan más significativas y

⁸⁴ “Me quedé recargado en el muro de la casa esperando que me abrazara. La noche tenía olor a. Todas las casas echaban humo y las bocinas de la fiesta hacían eco por la calle desierta. Diego desapareciendo dentro de la polvareda de su bicicleta era nuestra película antes del fin. Tal vez ese era el momento de llorar porque yo sabía que nunca más nos veríamos. El dibujo de su cuerpo dentro de la oscuridad era para siempre nunca más. Justo sobre mi pie moría una mariposa. Tal vez un día fuera demasiado. Tal vez un día no fuera lo suficiente.” (Caneppele, 2010, pág. 61)

menos arbitrarias, pues proceden de un momento que detona dos de los sentimientos más intensos en la historia: la falta del padre y el deseo respecto de volver a ver a Jordana.

Siguiendo esta lógica también hay diversas acciones y escenas que han sido descartadas al no contribuir, por ejemplo, a la sensación de aislamiento de Bernardo en la ciudad. Si por un lado la propuesta fotográfica lo encierra, desplaza y enfatiza su soledad a lo largo de la película, en el guion hay secuencias que resultan contraproducentes para aquel efecto. Los chats con E.F., y con Diego son largos a diferencia de la película. En el primer caso, la secuencia comienza con la pantalla de la computadora mostrando la ventana del Messenger con dos listas de amigos, “Cu do mundo” (Culo del mundo) y “Longe de aquí” (Lejos de aquí) en las que la primera lista no tiene a nadie y la segunda tiene a muchos usuarios con nombres interesantes o extravagantes. Esta secuencia revela mucho de la personalidad de Bernardo. Lo que se busca expresar o exponer en esa secuencia del *Messenger* está en el momento en que Bernardo sale de casa diciendo precisamente “Cu do mundo” y cuando al inicio E.F. le dice que lejos es donde se puede vivir de verdad. Ambos momentos son suficientes para apoyar su sentimiento de rechazo hacia su ciudad y la idea de irse. Por otra parte, en la película Bernardo no chatea con Diego, incluso lo ignora (detalle que trabaja en la línea de lo anterior). Sí chatea con E.F., pero únicamente en un par de ocasiones, breves pero significativas, que son la invitación al concierto y cuando se niega a ir.

También las interacciones con la madre son reducidas del guion a la película. En el guion Bernardo le llama por teléfono desde la escuela, después hablan sobre lo que quiere la abuela, de cosas que han sucedido antes en la historia y se abrazan al principio. El desentendimiento y la distancia entre ellos no es tan evidente, incluso la madre aparece como

un apoyo más fiable, a diferencia de su presencia en la película que le genera impotencia y cierto rechazo a Bernardo. Al reducir las interacciones o volverlas escuetas, secuencias como la del vino y la chimenea resultan muy representativas para entender la inestabilidad emocional de ambos tras la ausencia del padre y el desapego aparente entre los dos. A diferencia del guion y sus diversos diálogos que han sido descartados o reducidos, el carácter lacónico de la película añade a la atmósfera de desolación.

Para finalizar, hay secuencias de recuerdos en el guion donde Bernardo no sólo está con otros chicos, con Julian y Jordana, sino que interactúa, habla con ellos y se le ve feliz. Estas secuencias no contribuyen al carácter saudoso en el presente ni a la construcción de la misteriosa chica de internet. En lugar de ver al Bernardo solitario que evade al mundo y rememora a Jordana una y otra vez, el guion presenta a un chico en algún momento integrado con su entorno, y hasta sociable. Entre esas secuencias de recuerdos, hay algunas donde Julian y Jordana interactúan entre sí, hacen cosas peligrosas, Jordana habla con Bernardo. Todas dan una imagen más real que idealizada sobre ella y le quitan peso al aura de misterio sobre ella que hay en la película y en la novela. En la película Jordana sólo aparece a través de los videos de internet y en las fantasías de Bernardo, mientras que los recuerdos apenas se vislumbran en la película. Jordana habla en el guion, mientras que en la novela no dice una sola palabra y en la película apenas la escuchamos susurrar *Hey. Mr Tambourine man, play a song for me, I'm not sleepy.*

Capítulo 3. *Mr. Tambourine man, Jingle Jangle* y el cruce entre medios.

A lo largo de este trabajo he evitado llamar a Bernardo y Jordana por sus únicos nombres conocidos dentro de la diégesis de las obras: *Mr. Tambourine Man* y *Jingle Jangle*, respectivamente. Si los he mencionado ha sido para referirme a ellos en el plano de su identidad digital. Para hablar de las mismas personas como personajes en la realidad de las historias utilicé los nombres que aparecen en el guion. Mi objetivo era no desgastar esos pseudónimos y evitar asociarlos al mundo real dentro de las obras, pues su existencia se debe a las identidades alternas que los personajes expresan a través de blogs, fotos y videos en internet.

Además de las menciones al internet en las obras y la representación de su uso, *Os famosos e os duendes da morte* se vale del propio internet para invitar a los lectores de la novela y a los espectadores de la película a una experiencia interactiva, al menos en un par de momentos concisos. Este recurso desborda los límites de ambos medios, a la vez que establece una relación entre ellos que, paralela a la manera en que las obras interactúan, nos integra en la ficción, ampliando los límites del lector/espectador.

Jingle Jangle es el punto de interconexión entre medios. Es un personaje virtual al cual accedemos a través de nuestra propia interacción con el internet siguiendo las instrucciones de la novela, experiencia que al mismo tiempo nos acerca al punto de vista de Bernardo. Así, esa parte de la historia se vuelve más tangible en nuestro mundo material. Para comenzar a hablar de este proceso de interconexiones y cruces será necesario explorar la figura de Bob Dylan, eje principal del estrecho vínculo entre Bernardo y Jordana y fuente de las identidades que han asumido en internet como *Mr. Tambourine man* y *Jingle Jangle*.

Bob Dylan en la historia

Hablar de Bob Dylan como artista y referente cultural desbordaría los fines de este trabajo, por lo que me limitaré a señalar los aspectos más generales de este ícono cultural.

Robert Allen Zimmerman es un cantautor estadounidense nacido en 1941, reconocido a lo largo de seis décadas de carrera por crear música que abarca desde el folk estadounidense, el blues, rock & roll, jazz, swing, folk irlandés, escocés e inglés, entre otros. Es considerado uno de los músicos más influyentes desde los años 60 hasta la fecha. Sus letras incorporan temas políticos, filosóficos, así como referencias literarias, razón por la cual fue galardonado con el Nobel de Literatura en 2016 por “haber creado una nueva expresión poética dentro de la gran tradición de la canción estadounidense”. (Smith-Spark, 2016)

La presencia de Bob Dylan en *Os famosos e os duendes da morte* se da en tres maneras: iconográficamente, a través de su música, y como un personaje dentro de la historia que no necesariamente interviene directamente en ella, pero a pesar de esto, muchas de las acciones giran en torno a él. En la novela, su presencia se siente desde la primera mención de *Jingle Jangle* y su blog; después sigue con el supuesto concierto que va a dar. Se menciona, más adelante, el poster en la pared y hay diversas referencias a canciones suyas. Estas cuatro referencias se alternan y combinan a lo largo de la lectura derivando en construcciones expresivas que añaden al desenvolvimiento de la historia.

Todo lo que tiene que ver con Bob Dylan tiene que ver con Jordana. A través de ella se despierta en Bernardo el interés por el músico en aquel día que le muestra su música antes de suicidarse. Este hecho traumático y repentino genera en Bernardo una sensación de pérdida y vacío en la que la música y la figura del músico quedan como una marca a través de la cual se expresan emociones compartidas entre él y Jordana, él y *Jingle Jangle*.

En la película se tiene una percepción relativamente limitada de la importancia de Bob Dylan para Bernardo en comparación con la novela, si bien las menciones a él son significativas y se dan en momentos centrales dentro de la historia. La novela, por otra parte,

aborda las relaciones que establece Bernardo entre Bob Dylan y su mundo, y la influencia en el flujo de sus pensamientos y decisiones.

El concierto de Bob Dylan

La primera aparición del músico en la película ocurre al inicio cuando Bernardo publica el texto que va leyendo y tecleando. La toma muestra la pantalla de la computadora en un blog con el título *Mr. Tambourine man* y a la derecha hay una miniatura de un video de Bob Dylan en vivo, en blanco y negro, bajo la leyenda *Now Playing*. Al abrir *Messenger*, se observa que la foto del avatar de Bernardo es Bob Dylan y su nickname es *Mr. Tambourine man*. Después recibe un mensaje de E.F. quien escribe: “*Hey Mr. Tambourine man, play a song for me*” a lo que Bernardo responde con emojis de notas musicales y un ícono de Bob Dylan. E.F. lo invita a mirar su blog. En la página aparece una secuencia de imágenes donde E.F. (el propio Esmir Filho) va tirando hojas que anuncian un concierto de Bob Dylan dentro de tres días, ahí en Brasil. Bernardo responde que es lejos, deja la computadora, se acuesta en su cama y comienza a jugar con la lámpara. En este jugueteo ilumina un poster de Bob Dylan en la pared. En estos primeros minutos ya se ha establecido la importancia de la presencia de Bob Dylan en la película y la de *Mr. Tambourine man* como tema. El músico será el motivo que mueva las decisiones de Bernardo en la película: se entera del concierto, desea ir, busca opciones para hacerlo, decide irse, desiste y queda la incógnita de si lo ha hecho.

Tras la misteriosa reaparición de Julian frente a casa de Diego, Bernardo vuelve a su habitación y tiene un sueño extraño: se ve a sí mismo en un escenario con quien parece ser Bob Dylan, pero la persona resulta ser Julian quien lleva armónica y guitarra; después aparece

la silueta de Jordana a la orilla del puente. Este sueño establece tres motivos que requerirán atención en la película: quién es ese tipo misterioso; si Bernardo logrará ir al concierto; y quién es esa silueta en el puente.

En la novela, el concierto sirve para que Bernardo canalice su deseo de partir y son muchas las ocasiones en las que se refiere a ello, incluso con escepticismo. El evento envuelve muchas emociones e ideas que son reiteradas mientras que en la película es una obsesión de la que no es posible detectar tantos motivos como los que narra:

Dylan não virá. É sempre possível ficar mais sozinho. Certo como envelhecer. Como perder os dentes. Como cair a pele.

Talvez ele queira voltar a si. Ou fugir de. Como se ainda ninguém soubesse quem foi Bob Dylan. Como se hoje ninguém soubesse quem é Bob Dylan. Eu devia ir até. Eu iria. Se conhecesse um caminho. Se existisse alguma estrada. Se ele não estivesse morto. Se ele tocasse aqui, seria só eu. Eu e o Diego. Eu, o Diego e tu. Se tu não tivesse ido embora, ele ainda cantaria perto de mim. (Caneppele, 2010, págs. 16-17)⁸⁵

Bernardo aparece inquieto. Duda del concierto y tiene una actitud pesimista. Que no suceda el concierto es tan inevitable como el paso del tiempo y la vida. A su joven edad le es complicado saber cómo resolver este problema, incluso menciona a su padre, pues “Se ele nao estivesse morto” (Caneppele, 2010, pág. 18)⁸⁶, probablemente lo llevaría o lo apoyaría, idea que se sugiere por la manera en que interrumpe la oración, haciendo al lector completarla

⁸⁵ “Dylan no vendrá. Siempre es posible quedarse más solo. Tan cierto como envejecer. Como perder los dientes. Como se cae la piel. Tal vez él quiera regresar a sí. O huir de. Como si todavía nadie supiera quién es Bob Dylan. Como si hoy nadie supiera quién es Bob Dylan. Yo debía ir hasta. Iría. Si conociera un camino. Si existiera algún camino. Si él no estuviera muerto. Si él tocara aquí, sólo sería yo. Diego y yo. Diego, tú y yo. Si no te hubieras ido, él cantaría cerca de mí todavía.” (Caneppele, 2010, págs. 16-17)

⁸⁶ “Si él no estuviera muerto” (Caneppele, 2010, pág. 18)

a partir de la información conocida a esta altura. No conoce el rumbo, pero sabe que debe ir, si es que es verdad que viene. Quizá irse con Diego y Jordana, si ella no hubiera muerto. La magnitud de ambas pérdidas se ve reflejada en cómo Bernardo se remite a ellas. El ritmo es vertiginoso salta de una idea a otra, frase con frase. Incluso también se explora el peso de Bob Dylan como figura de la cultura pop al negarle la posibilidad de hacer un espectáculo anónimo, pues todo mundo sabe quién es, declaración que es consecuente con la manera en que las referencias en la película aparecen y sin decirlo ya se sabe quién es.

Mientras en la película el poster de Dylan aparece tanto en la habitación de Jordana (en el recuerdo) como en la de Bernardo, la novela habla de lo que generan esas imágenes: “Eu queria ter o rosto do Bob Dylan colado na parede do quarto e olhando para dentro de mim. Eu queria ainda ter o rosto do Bob Dylan colado na parede daquele quarto olhando para dentro de mim.” (Caneppele, 2010, pág. 18)⁸⁷

La imagen funciona entonces como un hipotexto del cual el hipertexto se encuentra en la novela. En este caso, se repite la misma frase, sólo cambiando “do quarto”, que se refiere al de Bernardo, a “daquele quarto” refiriéndose al de Jordana y añadiendo “aún”; quisiera tener la imagen del cuarto de Jordana *todavía*. Ya no lo tiene, pues Jordana se fue y no hay motivo lógico por el que pudiera estar de nuevo en su habitación mirando la imagen, pero la tiene en su cuarto y de igual manera la desea, entonces la imagen de esa foto pareciera un portal al recuerdo del día en la habitación de Jordana, un recuerdo agradable.

⁸⁷ “Yo quería tener el rostro de Bob Dylan pegado en la pared de mi cuarto y mirando hacia dentro de mí. Y o quería tener el rostro de Bob Dylan pegado en la pared de aquel cuarto mirando hacia dentro de mí.” (Caneppele, 2010, pág. 18)

Además, la mirada de Bob Dylan es caracterizada como profunda, expresiva, capaz de penetrar en su interior. Una mirada que la misma Jordana le hizo notar:

Tu sentou e, sabendo de tudo o que escondia sob os olhos fechados, disse para eu olhar fundo dentro do retrato colado na parede. Disse para eu fixar os meus olhos dentro daquele Bob Dylan. Meus olhos abriram e ele sorria para mim. A porta abria e depois fechava lentamente, e tu dizia para eu olhar no fundo daqueles olhos mudando de luz. A claridade revelava detalhes que eu ainda não havia percebido. Tu repetia devagar a palavra “Geheimnis” e a nossa chave estava no olhar perdido daquele Bob Dylan olhando para dentro de nós. (Caneppele, 2010, pág. 29)⁸⁸

La percepción que tiene Bernardo sobre esa imagen está determinada por Jordana. Hay un misterio alrededor de esa figura y se mantiene como tal, sin embargo, en retrospectiva Bernardo conjetura sobre ella y la dota de sentidos, “O olhar triste de Bob Dylan carregando todas as despedidas sem que pudéssemos dizer adeus.” (Caneppele, 2010, pág. 28)⁸⁹

Para Bernardo no ha sido sólo el descubrimiento de Bob Dylan sino de un vínculo íntimo que se vio interrumpido por la desaparición de Jordana. El vacío lo va llenando de las pistas que hay en Bob Dylan de ella. Bob Dylan está relacionado con irse.

Durante el examen de Química, Bernardo parece no concentrarse. “Os desenhos que preenchiavam os espaços onde deveria existir um cálculo, eram mapas precisos para escapar

⁸⁸ “Te sentaste y, sabiendo de todo lo que escondía bajo los ojos cerrados, me dijiste que mirara profundamente dentro del retrato pegado en la pared. Me dijiste que fijara mis ojos dentro de ese Bob Dylan. Mis ojos se abrieron y él sonreía para mí. La puerta se abría y luego cerraba lentamente, y me decías que mirara al fondo de aquellos ojos que cambiaban de luz. La claridad revelaba detalles que no había notado. Repetías lentamente la palabra “Geheimnis” y nuestra clave estaba en la mirada perdida de ese Bob Dylan que miraba dentro de nosotros.” (Caneppele, 2010, pág. 29)

⁸⁹ “La mirada triste de Bob Dylan cargando todas las despedidas sin que pudiéramos decir adiós.” (Caneppele, 2010, pág. 28)

daquela cidade” (Caneppele, 2010, pág. 7)⁹⁰, cuenta al inicio de la novela cuando intenta estudiar. La acción se repite durante el examen y se ve en pantalla: “Olhei ao redor e toda a sala de aula escrevia, eles conseguiam, pensar só naquela prova. Eu queria ser capaz de só pensar numa coisa. (...) Refiz todos os cálculos e depois calculei os dias e as horas que faltavam para o show.” (Caneppele, 2010, pág. 44)⁹¹ La inquietud de Bernardo por el concierto se entromete en su proceso mental al intentar resolver el exámen. Una toma *insert* de la hoja de examen muestra el lápiz de Bernardo haciendo dibujos de ojos que lagrimean, notas musicales, un barco en el mar y frases de la canción *Mr. Tambourine man* tanto en inglés como en portugués. “Esqueça de hoje, pelo menos até amanhã” (Forget about today until tomorrow) y “play a song for me” (tócame una canción). Después, en una toma cenital, Bernardo resuelve apresuradamente el examen, lo entrega y al salir lo ataca la ansiedad por la incertidumbre si el concierto es real o sólo un juego, en la novela dice:

“... que o boato daquele show fosse mesmo só um boato insinuou um desânimo do mundo e um cansaço de ter que ser sempre eu. De lidar com as minhas. De me suportar. Um cansaço de sempre esperar. Depois toda a ansiedade voltou como uma droga que não cansa de agir e, mais uma vez, era difícil controlar o fluxo dos meus pensamentos sem projetar as estradas, os caminhos, as distâncias, as despedidas... tentando me convencer de que eu deveria ter calma e esperar o momento certo sem saber que nunca é o momento certo. Sem saber que o momento certo é sempre o mais rápido. Sem saber que as vontades se esvaem e tudo é tão depressa que, quando acordamos, já terminou, os anos passaram e nada foi” (Caneppele, 2010, pág. 45)⁹²

⁹⁰ “Los dibujos que llenaban los espacios donde debería haber un cálculo, eran mapas necesarios para escapar de aquella ciudad.” (Caneppele, 2010, pág. 7)

⁹¹ “Miré alrededor y todo el salón escribía, ellos podían, sólo pensar en ese examen. Yo quería ser capaz de pensar sólo en una cosa. (...) Rehíce todos los cálculos y después calculé los días y las horas que faltaban para el concierto.” (Caneppele, 2010, pág. 44)

⁹² “... que el rumor de aquel concierto fuera en verdad sólo un rumor significó un desánimo por el mundo y un cansancio de siempre tener que ser yo. De lidiar con mis. De soportarme. Un cansancio de siempre esperar. Después toda la ansiedad volvió como una droga que no se cansa de actuar y, otra vez, era difícil controlar el

Los factores que no conoce, no controla, ni comprende aparecen enumerados de una manera vertiginosa, aumentando su ansiedad. En medio de esta confusión consigue atinar a que requiere determinación para lograrlo. El desánimo que siente al pensar que el concierto es solo un rumor lo hace caer en un hastío de la vida, ya conocido, acompañado por la frustración si es que deja pasar esta oportunidad. Como he explicado en el capítulo anterior, el concierto es más que un concierto, para Bernardo representa una oportunidad de vivir; vivir fuera del marco en el que se siente atrapado, “viver de verdade”. Pero irse conlleva algunos costos que lo hacen titubear: “... a pena que eu senti por ela ficar sozinha foi maior do que a vontade de ver o Bob Dylan. Os perigos da viagem tomaram uma proporção que eu ainda não havia considerado. Pela primeira vez eu poderia realmente nunca mais voltar. Pela primeira vez eu poderia perder tudo o que tinha. O abraço quente da minha mãe.” (Caneppele, 2010, pág. 49)⁹³

Además de las condiciones materiales que impiden a Bernardo irse, hay obstáculos emocionales que lo retienen. Aquí parece aterrizar en su realidad y admitir que el concierto quizá no es tan importante como cree, e irse lo haría perder lo que tiene, la compañía de su madre. Por un instante las pérdidas dejan de ser más importantes que lo que todavía conserva, a Diego y a su madre. Pero no será duradero este apego. Tras la negativa de Diego por

flujo de mis pensamientos sin proyectar las calles, los caminos, las distancias, las despedidas. (...) intentando convencerme de que debería tener calma y esperar el momento indicado sin saber que nunca es el momento indicado. Sin saber que el momento indicado siempre es el más rápido. Sin saber que las ganas se desvanecen y todo es tan rápido que, cuando despertamos, ya terminó, los años pasaron y nada fue.” (Caneppele, 2010, pág. 45)

⁹³ “... la pena que sentí porque ella se quede sola fue más grande que las ganas de ver a Bob Dylan. Los peligros del viaje tomaron una proporción que yo todavía no había considerado. Por primera vez podría realmente nunca más volver. Por primera vez podría perder todo lo que tenía. El abrazo cálido de mi mamá.” (Caneppele, 2010, pág. 49)

acompañarlo, Bernardo vuelve a casa para averiguar si “E.F.” ha escrito, a lo que éste responde de manera ambigua y con frases de canciones de Bob Dylan:

MR. TAMBOURINE MAN

Te procurei tanto

E.F.

Estou aqui

MR. TAMBOURINE MAN

É mesmo real o lance do Dylan tocar aí?

E.F.

Pode não ser real. Mas é verdade.

MR. TAMBOURINE MAN

Se eu for, tu espera por mim?

E.F.

Don't think twice

MR. TAMBOURINE MAN

É sério. Eu to pensando mesmo em ir

E.F.

Don't think twice

MR. TAMBOURINE MAN

É fácil ficar aí?

E.F.

I'll give you shelter from the storm...

(E.F. está *off line*)” (Caneppele, 2010, pág. 52)⁹⁴

Más Adelante E.F. vuelve a escribirle a Bernardo:

E.F.

I'm waiting for you.

MR. TAMBOURINE MAN

Não vou mais.

E.F.

I'll give you shelter from the storm

MR. TAMBOURINE MAN

Nao tem como.

E.F.

Don't think twice. Its alright.

MR. TAMBOURINE MAN

Seria errado. Minha mãe... ela sofre desde que o meu pai morreu. Não é a hora certa de fugir.

Ela não suportaria tanta solidão.

E.F.

Teu pai morreu quando?

⁹⁴ “MR. TAMBOURINE MAN: Te busqué tanto/E.F./ Aquí estoy / MR. TAMBOURINE MAN: Es real lo de que Dylan va tocar ahí? / E.F.: Puede no ser real. Pero es verdad. / MR. TAMBOURINE MAN: Si yo fuera, me esperas? / E.F.: Don't think twice / MR. TAMBOURINE MAN: Es en serio. De verdad estoy pensando en ir / E.F.: Don't think twice / MR. TAMBOURINE MAN: Es fácil quedarse ahí? / E.F.: I'll give you shelter from the storm... (E.F. está *off line*)” (Caneppele, 2010, pág. 52)

MR. TAMBOURINE MAN

Nem lembro direito... heheheh.

E.F.

Come on. I'll give you shelter from the storm.

("E.F." desconecta) (Caneppele, 2010, pág. 61)⁹⁵

Es interesante la manera en que las frases son sacadas del contexto de las canciones, lo cual añade al aura de misterio que rodea a aquel E.F. (Esmir Filho). A pesar de la negativa y de los mensajes ambiguos de E.F., Bernardo no pierde las ganas de ir, aparentemente: "Dylan cantaria em um lugar longe dentro de muito pouco tempo e eu queria saber se ela apoiaria a minha viagem..." (Caneppele, 2010, pág. 64)⁹⁶ Sin la respuesta que esperaba de Diego ni de E.F., Bernardo piensa recurrir a su madre, "... se ela entenderia o meu desejo, se ela me abraçaria antes de eu ir embora. Eu só precisava de uma despedida." (Caneppele, 2010, pág. 64)⁹⁷.

Tras reconocer que su madre es todo lo que tiene, admite que al despedirla estará listo para irse. Después vuelve el desencanto: "Eu tinha certeza de que, longe dali, alguém vivia a minha vida. Talvez a minha vida me esperasse em algum lugar onde não havia mais como

⁹⁵ E.F.: I'm waiting for you. / MR. TAMBOURINE MAN: Ya no voy / E.F.: I'll give you shelter from the storm / MR. TAMBOURINE MAN: No tengo como / E.F.: Don't think twice. Its alright. / MR. TAMBOURINE MAN Estaría mal.. Mi mamá... ella sufre desde que mi papá murió. No es el momento correcto de huir. Ella no aguantaría tanta soledad. / E.F.: Cuándo murió tu papá? / MR. TAMBOURINE MAN: Ni me acuerdo bien... jejejej. / E.F.: Come on. I'll give you shelter from the storm. ("E.F." se desconecta) (Caneppele, 2010, pág. 61)

⁹⁶ "Dylan cantaría en un lugar lejano dentro de muy poco tiempo y yo quería saber si ella apoyaría mi viaje..." (Caneppele, 2010, pág. 64)

⁹⁷ "... si ella entendiera mi deseo, si me abrazara antes de irme. Yo sólo necesitaba una despedida." (Caneppele, 2010, pág. 64)

chegar. Talvez Bob Dylan cantasse para sempre sem que eu nunca conseguisse.” (Caneppele, 2010, pág. 66)⁹⁸ Nuevamente la desmotivación gana. El concierto como posibilidad de vivir la vida que quiere se va desvaneciendo. Bernardo experimenta mucha incertidumbre sobre si ir o no, si el concierto existe o no, incluso después de decirle a E.F. que no irá, el tema le sigue dando vueltas. Pese a verlo como no realizable, sigue ocupando mucho de su discurso donde prevalecen las referencias a irse.

Por el lado de la película, la única otra mención al concierto se da al final de la secuencia donde se encuentra con Diego en el puente. Bernardo le dice que irá al concierto, lo tiene decidido, que dormirá en la calle o un bar, pero irá de todas maneras: “Sabe o que é foda?” (ele aponta para o horizonte) É que depois dali ó, não tem mais nada.” (Esmir Filho, 2010, pág. 151)⁹⁹

Al igual que en la novela, el concierto es el objetivo final y único. Al decir que después de ahí no hay nada más, Bernardo se refiere al horizonte, porque lo mira, y también a lo que pueda esperar de la vida. Ésta es la última mención a Bob Dylan dentro de la acción, a treinta y cinco minutos de acabar la película. El asunto del concierto se va desvaneciendo también conforme Bernardo se desanima, tras esta secuencia no hay acciones concretas dirigidas a ese fin, en cambio, en la novela se continúan haciendo menciones al concierto, Bob Dylan y su música.

⁹⁸ “Yo estaba seguro de que, lejos de ahí, alguien vivía mi vida. Tal vez mi vida me esperara en algún lugar donde ya no había cómo llegar. Tal vez Bob Dylan cantara para siempre sin que yo nunca lo lograra.” (Caneppele, 2010, pág. 66)

⁹⁹ “¿Sabes qué está jodido? (apunta hacia el horizonte) Que después de ahí, mira, ya no hay nada.” (Esmir Filho, 2010, pág. 151)

Esa misma noche, al encontrarse con Julian en el parque y estar de frente, éste le invita de su licor y Bernardo piensa, en la novela: “Quando tirou a garrafa das minhas mãos, Bob Dylan estava mais perto do que eu queria... O olhar de Julian cortava o ar entre nós, brilhando letras de canções que eu nunca.” (Caneppele, 2010, pág. 75)¹⁰⁰. Ambos salen de la ciudad, en motocicleta o en vocho. En el trayecto Bernardo piensa en todas las cosas que deja atrás y en el propio hecho de irse. Cuando dice que Bob Dylan estaba más cerca, se puede ver cómo ha cambiado su deseo de irse, y por alguna razón ve en Julian la posibilidad de ir al concierto, ¿o de irse llanamente? Tanto Julian como Jordana son para él un ejemplo a seguir, por ser unos inadaptados y haber tenido el valor de irse. Ahora Bob Dylan no es un concierto, sino una idea que está más cerca de lo que quiere, mientras la mirada de Julian, parecido a Bob Dylan, brilla como letras de canciones, canciones que Bernardo nunca, ¿escuchó?, ¿escucharía?

El misterio sobre la fijación con Bob Dylan también recae en las canciones.

Hey, Mr, Tambourine man, play a song for me: escuchar a Bob Dylan.

Hasta ahora me he referido a la música de Bob Dylan de manera tangencial dentro de la historia, pero es la música donde yacen algunas pistas para comprender mejor a los personajes y sus motivaciones, así como su identidad. He hablado del músico como vínculo entre los personajes y todo lo que conlleva dentro de la historia y he mencionado a Mr.

¹⁰⁰ “Cuando me quitó la botella de las manos, bob Dylan estaba más cerca de lo que yo quería. (...) La mirada de Julian cortaba el aire entre nosotros, brillando letras de canciones que yo nunca.” (Caneppele, 2010, pág. 75)

Tambourine man varias veces, pero ¿por qué *Mr. Tambourine man?*, y ¿de que manera la obra musical participa de la historia como un intertexto que dialoga con ella?

Las canciones mencionadas en la novela son *Desolation Row*, *One too many mornings*, *Shelter from the storm*, *Don't think twice, it's alright*, *Blowing in the wind* y *Mr. Tambourine man*. En la película solo existen referencias a *Mr. Tambourine man* y es la única canción que se reproduce en la obra, concretamente en una escena y en los créditos. Mientras algunas de esas canciones son mencionadas en la novela únicamente para referirse al concierto de Bob Dylan, otras dialogan con la acción, llevando su presencia más allá de lo anecdótico o lo referencial. Al despertar de su pesadilla, Bernardo narra:

“... vi que ainda faltava tempo para o despertador. O dia ainda estava longe, meus olhos não carregavam o sono acostumado de todas as manhãs. *One too many mornings*. As vacas e o primeiro leite mugindo em algum porteiro perto de casa. *One too many mornings*. O orvalho afiando o pasto no caminho para a escola. Os homens partindo o campo. *I'm not sleepy and there ain't no place I'm going to*. Meu corpo acordava o primeiro amanhecer depois de todas as noites dormidas. A primeira manhã do começo de alguma coisa. O tempo passava rápido demais para eu continuar dormindo. Julian estava de volta á cidade.” (Caneppele, 2010, pág. 40)¹⁰¹

Se enumeran escenas cotidianas del pueblo durante la mañana y se intercala dos veces la frase *One too many mornings*, título y verso de una canción que habla en términos

¹⁰¹ “... vi que todavía faltaba tiempo para el despertador. El día estaba lejos todavía, mis ojos no llevaban el sueño acostumbrado de todas las mañanas. *One too many mornings*. Las vacas y la primera leche mugiendo en algún potrero cerca de casa. *One too many mornings*. El rocío afilando el pasto en el camino hacia la escuela. Los hombres saliendo del campo. *I'm not sleepy and there ain't no place I'm going to*. Mi cuerpo despertaba el primer amanecer después de todas las noches dormidas. La primera mañana del inicio de alguna cosa. El tiempo pasaba demasiado rápido como para que yo siguiera durmiendo. Julian estaba de vuelta en la ciudad.” (Caneppele, 2010, pág. 40)

generales de una ruptura, el anhelo por esa persona que se fue y la frustración que genera en la voz de aquel que debe decidir qué rumbo tomar ahora:

Down the street the dogs are barkin'

And the day is a-gettin' dark

As the night comes in a-fallin'

The dogs'll lose their bark

An' the silent night will shatter

From the sounds inside my mind

For I'm one too many mornings

And a thousand miles behind.

(Dylan, *One too many mornings*, 1964)¹⁰²

Mientras oscurece, los perros callan. La calle se desmorona por los sonidos y voces en la cabeza. Es el único ruido que existe, además de los perros: todos los pensamientos que cruzan la mente de Bernardo. La presencia de los perros está en la noche en que Bernardo y Diego salen a fumar marihuana, “Como a rua estava deserta, os cães não encontravam motivo algum para latir” (Caneppele, 2010, pág. 9)¹⁰³ Y después, “O Diego caminhava ao meu lado e os nossos mundos se desencontravam um pouco mais a cada noite. A cidade dormia. Os cachorros latiam” (Caneppele, 2010, pág. 19)¹⁰⁴

¹⁰² “Los perros ladran por la calle /Y el día está oscureciéndose / Mientras la noche va cayendo / Los perros perderán su ladrido / Y la silenciosa noche se quebrará / Por los sonidos en mi mete / Porque estoy demasiadas mañanas / Y mil millas detrás.” (Dylan, *One too many mornings*, 1964)

¹⁰³ “Como la calle estaba desierta, los perros no encontraban razón alguna para ladrar.” (Caneppele, 2010, pág. 9)

¹⁰⁴ “Diego caminaba a mi lado y nuestros mundos se desencontraban un poco más cada noche. La ciudad dormía. Los perros ladraban.” (Caneppele, 2010, pág. 19)

La canción habla de una ruptura, pero como he mencionado antes, la pérdida de Jordana no es la única y, además de la del padre, hay un distanciamiento progresivo respecto a Bernardo y su madre a partir de la noticia del concierto, detalle que Bernardo menciona al caminar junto a su amigo. Se menciona a los perros otras veces como si fueran la única acción que ocurre en la ciudad de noche, esa imagen, como la de la canción, remite a un escenario desolado en el que el silencio es tan grande que lo único que se distingue son los ladridos y los pensamientos obsesivos de Bernardo. Frente a las pérdidas, tanto Bernardo como la voz de la canción se han quedado atrás, ven a distancia aquello que no recuperarán.

Al aparecer Julian, los perros callan: “Na esquina, a figura do Julian continuava queimando a minha retina e não foi preciso decidir para seguir a mesma rua que ele havia seguido. Seus passos silenciaram a cidade e os cães estavam todos mudos agora que ele havia voltado.” (Caneppele, 2010, pág. 31)¹⁰⁵. Bernardo al instante decide seguir los pasos de Julian, ¿suicidio?, ¿o irse llanamente? Ambas posibilidades existen en diferentes grados, la canción da pistas sobre ese camino que busca: “*From the crossroads of my doorstep / My eyes they start to fade*” (Dylan, *One too many mornings*, 1964)¹⁰⁶. El camino existe, pero es incierto. Se desvanece de los ojos y la voz llora: “*As I turn my head back to the room / Where my love and I have laid*” (Dylan, *One too many mornings*, 1964)¹⁰⁷. Volver el rostro a la habitación sería recordar, y esta habitación puede fácilmente remitir al momento en que

¹⁰⁵ “En la esquina, la figura de Julian continuaba quemando mi retina y no fue necesario decidir para seguir la misma calle que él había tomado. Sus pasos silenciaron la ciudad y los perros estaban todos mudos ahora que él había regresado.” (Caneppele, 2010, pág. 31)

¹⁰⁶ “Desde los caminos de mi puerta / Mis ojos comienzan a desvanecerse.” (Dylan, *One too many mornings*, 1964)

¹⁰⁷ “Mientras vuelvo mi cabeza a la habitación / Donde mi amaba y yo nos acostamos.” (Dylan, *One too many mornings*, 1964)

Jordana y Bernardo escuchan a Bob Dylan acostados, momento central en la obra del cual deriva toda la historia.

*An' I gaze back to the street
The sidewalk and the sign
And I'm one too many mornings
An' a thousand miles behind*

(Dylan, One too many mornings, 1964)¹⁰⁸

La voz vuelve a la realidad y reconoce que debe seguir adelante como Bernardo, buscar las calles y las señas que lo saquen de ahí. La canción termina:

*It's a restless hungry feeling
That don't mean no one no good
When ev'rything I'm a-sayin'
You can say it just as good.
You're right from your side
I'm right from mine
We're both just one too many mornings
An' a thousand miles behind.*

(Dylan, One too many mornings, 1964)¹⁰⁹

¹⁰⁸ “Y miro de nuevo hacia la calle / La banqueta y la señal / Y estoy demasiadas mañanas / y mil millas detrás” (Dylan, One too many mornings, 1964)

¹⁰⁹ “Es un sentimiento hambriento sin descanso / Que no significa nada bueno para nadie / Cuando todo lo que digo / Lo puedes decir igual de bien / Tienes la razón de tu lado / Tengo la razón desde el mío / Ambos

¿No son las primeras líneas el sentimiento que Bernardo carga a lo largo de la obra? Ese *cansaço* de siempre esperar, esa hambre de experiencias y de vivir lejos de su ciudad, la frustración por la relación que no pudo tener con Jordana y por no saber si llegará al concierto de Bob Dylan. Su deseo de no lastimar a su madre, a Diego y a los abuelos yéndose. Al final la voz se resigna a la decisión de quien partió, no reclama ni condena. Al igual que hace Bernardo con Jordana, únicamente acepta lo que él piensa y siente, y respeta lo que haya sentido ella, sentimientos que al final comparten. Por último, diga lo que diga, siguen separados.

Otra canción cuya referencia puede revelar más sobre el interior de Bernardo es *Shelter from the storm*, de la cual E.F. responde varias veces con la frase “*I’ll give you shelter from the storm*” (Caneppele, 2010, pág. 52)¹¹⁰ cuando Bernardo duda si ir o no y le hace diversas preguntas para asegurarse. La frase expresa en sentido literal el refugio que E.F le dará, pues Bernardo no tiene dónde quedarse para el concierto. Pero la persona a quien se le ofrece refugio tiene algunas similitudes con Bernardo y su historia. La voz canta:

'Twas in another lifetime, one of toil and blood
When blackness was a virtue the road was full of mud
I came in from the wilderness, a creature void of form
Come in, she said
I'll give ya shelter from the storm

estamos demasiadas mañanas / Y mil millas detrás.” (Dylan, *One too many mornings*, 1964) ¿Traduces todas las canciones?

¹¹⁰ “Te daré refugio para la tormenta.” (Caneppele, 2010, pág. 52)

(Dylan, Shelter From The Storm, 1975)¹¹¹

Como Bernardo, la voz parece experimentar otra vida que, en palabras de éste, no es la suya. De igual manera el camino lleno de lodo puede asociarse a las trabas que encuentra para ir al concierto, o simplemente para salir de aquella ciudad. Bernardo es esa criatura sin forma, un adolescente a fin de cuentas a quien “ella”, *Jingle Jangle*, le ofrece refugio y redención. Después de todo, es ella el refugio donde Bernardo siente arropar sus mismos deseos de partir, su dolor por la vida monótona en esa ciudad y todas las pérdidas que suceden a su alrededor:

In a world of steel-eyed death, and men who are fighting to be warm

Come in, she said,

I'll give ya shelter from the storm

(Dylan, Shelter From The Storm, 1975)¹¹²

Más adelante otro verso hace eco con el día que escucharon Bob Dylan:

Not a word was spoke between us, there was little risk involved

Everything up to that point had been left unresolved

Try imagining a place where it's always safe and warm

¹¹¹ “Fue en otra vida, una de sudor y sangre / Cuando la nebrura era una virtud, el camino estaba enlodado / Llegué desde el desierto / Una criatura sin forma / “Entra”, dijo ella / Te daré refugio para la tormenta.” (Dylan, Shelter From The Storm, 1975)

¹¹² “En un mundo de muerte con ojos de acero / Y hombres que luchan por estar calientes / Entra, ella dijo, te daré / Refugio de la tormenta.” (Dylan, Shelter From The Storm, 1975)

Come in, she said

I'll give ya shelter from the storm

(Dylan, Shelter From The Storm, 1975)¹¹³

Aquel recuerdo, la presencia de *Jingle Jangle* y sus otros amigos de internet forman aquel lugar seguro y cálido, al que en parte accede a través de ella. Igual que en la canción, ellos no intercambian palabras en la película, y en la novela lo único que Jordana le dice es que mire aquel retrato en la pared. Pero, como se ha explicado, el recuerdo no es del todo placentero, pues acarrea el dolor de la pérdida y haber sido el día de la despedida, sin que él supiera. La canción dice:

Now there's a wall between us, somethin' there's been lost

I took too much for granted, I got my signals crossed

Just to think that it all began on an uneventful morn

Come in, she said

I'll give ya shelter from the storm

(Dylan, Shelter From The Storm, 1975)¹¹⁴

¹¹³ “No se habló una palabra entre nosotros / Había poco riesgo involucrado / Todo hasta ese punto / Había quedado sin resolver / Intenta imaginar un lugar donde / Siempre es seguro y cálido / Entra, ella dijo, te daré / Refugio de la tormenta.” (Dylan, Shelter From The Storm, 1975)

¹¹⁴ “Ahora hay un muro entre nosotros / Algo que se ha perdido / Di demasiado por sentado / Tengo mis señales cruzadas / Solo pensar que todo empezó / En una mañana sin eventos / Entra, ella dijo, te daré / Refugio de la tormenta” (Dylan, Shelter From The Storm, 1975)

Ese muro, el obstáculo entre ellos, es la muerte. La perdió. Al igual que Bernardo no sabe que ese día era la despedida, en la canción se da por sentado la presencia de ella y existe una confusión análoga. La voz rememora con anhelo, “y pensar que todo comenzó en una mañana sin incidentes” (Dylan, *Shelter From The Storm*, 1975), como el día en que comienza el vínculo entre Bernardo y Jordana, cuyo único incidente se revela después: el suicidio. A pesar de ello, *Jingle Jangle*, en internet, sigue siendo un refugio para la tormenta.

El hecho de que los personajes no tengan nombres ni sean mencionados en las obras tiene que ver con el sentimiento compartido de no pertenencia y participa de la sensación de desconexión, desapego e incertidumbre. No tener nombre es no tener identidad, o al menos tener una identidad inestable, algo que ambos sí encontraban en el internet bajo sus seudónimos. No es casual que ambos nombres provengan de la misma canción de Bob Dylan. Su relación comienza en el fatídico día que Jordana se suicida. A partir de ese momento, la interacción de Bernardo con Jordana se transforma en una relación entre *Mr. Tambourine man* y *Jingle Jangle*. La canción de la que son extraídos estos seudónimos es *Mr Tambourine man* y su primera mención en la novela se da la misma mañana en que se menciona *One too many mornings*: “Os homens partindo o campo. I’m not sleepy and there ain’t no place I’m going to. Meu corpo acordava o primeiro amanhecer depois de todas as noites dormidas. A primeira manhã do começo de alguma coisa. O tempo passava rápido demais para eu continuar dormindo. Julian estava de volta á cidade.” (Caneppele, 2010) (Caneppele, 2010, pág. 40)¹¹⁵

¹¹⁵ “Los hombres yéndose al campo. *I’m not sleepy and there ain’t place I’m going to*. Mi cuerpo despertaba el primer amanecer después de todas las noches dormidas. La primera mañana del inicio de alguna cosa. El tiempo pasaba muy rápido como para que yo continuara durmiendo. Julian estaba de regreso en la ciudad.” (Caneppele, 2010, pág. 40)

La frase se coloca en el contexto en que Bernardo presiente que algo se avecina tras la sorpresiva aparición de Julian. A esta altura ya conoce sobre el concierto de Bob Dylan. Estos dos sucesos lo han sacado un poco de la monotonía de su vida en la ciudad, esa que enumera entre las frases de las canciones. Más adelante, al pensar en ir con Diego al concierto dice: “Eu seria Mr. Tambourine man para mostrar a ele um Bob Dylan que nunca.” (Caneppele, 2010, pág. 43)¹¹⁶ En la canción . Mr. Tambourine man es un guía:

Hey, Mr. Tambourine Man, play a song for me
I'm not sleepy and there is no place I'm going to
Hey, Mr. Tambourine Man, play a song for me
In the jingle jangle morning I'll come following you

(Dylan, Mr. Tambourine Man, 1965)¹¹⁷

En el fragmento citado de la novela, Bernardo asume ese rol como guía para Diego. Lo invita a conocer algo de su mundo: la música Bob Dylan. Lo que quiere la voz de la canción es una razón para actuar, avanzar, a donde quiera que sea; una razón para seguir algún camino. Debe ser la frase más optimista en la novela, pero todavía empañada por el aire nostálgico de la canción. Un pandero no puede propiamente tocar una canción a la manera de una guitarra o un piano, pero basta con el ritmo para hacer andar, lo que buscan Bernardo y la voz. Así, la canción tiene una atmósfera de optimismo y a la vez de nostalgia y carencia.

¹¹⁶ “Yo sería *Mr. Tambourine Man* para mostrarle un Bob Dylan que nunca.” (Caneppele, 2010, pág. 43)

¹¹⁷ “Hey, Mr. Tambourine man, toca una canción para mí, / no tengo sueño y no voy a ninguna parte / Hey, Mr. Tambourine Man, toca una canción para mí, / en la ruidosa mañana vendré siguiéndote” (Dylan, Mr. Tambourine Man, 1965)

Por otra parte, en esta primera estrofa ya se menciona la expresión *jingle jangle* cuyo sentido de destartado, en mal estado, o ruidoso puede asociarse a Jordana por los antecedentes que tenemos: sentía que no pertenecía, se fue para siempre, experimentaba dolor. Otro detalle es que esa mañana en la que la voz seguirá al hombre del tambor se describe como “*jingle jangle morning*”. Esta frase resuena también con el día en que Jordana se fue, que podría ser “la mañana de jingle jangle”; la mañana ruidosa (por el motor de Julian y la música de Bob Dylan), “ese día te seguiré, señor del pandero”. Es curioso que quien sigue o desea seguir a *Jingle Jangle* es Bernardo, quien se autodenomina *Mr. Tambourine man*. Los papeles se invierten y mientras *Jingle Jangle* es un sustantivo, en la canción es un adjetivo. Tal vez los pseudónimos y su presencia en la estrofa no tengan una lógica estricta respecto a las acciones, aquí lo importante es cómo ambos personajes los toman de la misma canción y cómo los sentidos de la canción ayudan a caracterizarlos. El pseudónimo encierra una identidad y la caracterización del personaje se puede rastrear en lo que habla la canción: “*My weariness amazes me, I'm branded on my feet / I have no one to meet / And the ancient empty street's too dead for dreaming*” (Dylan, *Mr. Tambourine Man*, 1965)¹¹⁸

Como Bernardo, la voz está atorada, estancada. Por eso necesita un guía para avanzar. El protagonista tampoco tiene con quien verse, salvo Diego, pero sabemos que es escéptico de esa amistad, considera que son amigos sólo por falta de opción. Las calles están demasiado muertas para soñar. Este hecho resuena en la apatía que siente Bernardo, para quien esas calles lo condenarían si no es capaz de huir. Sus deseos se encuentran fuera de ahí.

¹¹⁸ “Mi cansancio me asombra, estoy clavado a mis pies / no tengo a nadie con quien encontrarme / y la antigua y vacía calle está demasiado muerta para soñar.” (Dylan, *Mr. Tambourine Man*, 1965)

Take me on a trip upon your magic swirling ship

My senses have been stripped

My hands can't feel to grip

My toes too numb to step

Wait only for my boot heels to be wandering

(Dylan, Mr. Tambourine Man, 1965)¹¹⁹

Bernardo ha perdido esas ganas de vivir en el tedio de su pueblo. La voz de la canción también padece ese aletargamiento, ya no es capaz de sentir ni su cuerpo por la inmovilidad, sólo espera que respondan sus piernas para andar. Después, ya está listo para irse: *I'm ready to go anywhere / I'm ready for to fade / Into my own parade / Cast your dancing spell my way, I promise to go under it.* (Dylan, Mr. Tambourine Man, 1965)¹²⁰ Así Bernardo está listo para desvanecerse en su propio desfile, es decir en su soledad, tema recurrente y que hace a Bernardo dudar sobre su ida: “Eu não teria para quem ligar no momento do perigo. Eu não teria a quem chamar. Eu estaria sozinho e, pela primeira vez, eu poderia contar apenas comigo. Pela primeira vez eu não teria casa. Eu não teria nome.” (Caneppele, 2010, pág. 49)¹²¹

Como he mencionado, el momento en que suena *Mr. Tambourine Man* en la película es cuando Bernardo la escucha con Jordana. Después de ese recuerdo, en la novela se vuelve

¹¹⁹ Llévame en un viaje sobre tu mágico barco / mis sentidos han sido desnudados / mis manos no pueden sentir para agarrarse / mis dedos de los pies, demasiado entumecidos para andar / sólo espero que los tacones de mis botas deambulen... “ (Dylan, Mr. Tambourine Man, 1965)

¹²⁰ “estoy listo para ir a cualquier sitio / estoy listo para desvanecerme en mi propio desfile / lanza tu hechizo de baile en mi dirección / prometo que me pondré bajo su influjo.” (Dylan, Mr. Tambourine Man, 1965)

¹²¹ “No tendría a quién llamar en los momentos de peligro. No tendría a quién llamar. Estaría solo y , por primera vez, podría contar apenas conmigo. Por primera vez no tendría casa. No tendría nombre.” (Caneppele, 2010, pág. 49)

a remitir al momento y a la canción, lo cual enfatiza su relevancia. Sobre ese momento Berardo recuerda “Bob Dylan cantando entre nós dois para suavizar o barulho forte do motor que te levava” (Caneppele, 2010, pág. 62)¹²²

Entonces los apodos no son arbitrarios sólo por el gusto de la música. Esta canción es la primera que Bernardo escuchó gracias a Jordana y es la que enmarcó el día de su partida. Es comprensible que quedara en él como una huella de tantas cosas: “O teu disco de Bob Dylan girando dentro de mim. O teu último segredo significando o que eu nunca poderia” (Caneppele, 2010, pág. 63)¹²³ Su secreto: el suicidio que Bernardo nunca podría ¿comprender?, ¿aceptar?, ¿superar? El verbo permanece como un misterio, como “Os segredos submersos na parte mais profunda do Taquari.” (Caneppele, 2010, pág. 63)¹²⁴ Por encima de las imágenes de ese día recuerda la canción: “Do outro lado da vida alguém sempre espera por nós. *Hey! Mr. Tambourine Man, play a song for me.* No final da estrada as placas perderão o sentido. *Hey Mr. Tambourine Man, play a song for me.* Do outro lado da ponte a minha casa continuará queimando para sempre, não importa o quanto chova.” (Caneppele, 2010, pág. 63)¹²⁵

Del otro lado, en la muerte, alguien espera: su padre y Jordana. La música continúa, en las frases, como un llamado al hombre del pandero, quien quiera que sea, para llevarlo. Las calles pierden el sentido, no llevan a ninguna parte. Bernardo piensa en los caminos y las

¹²² “Bob Dylan cantando entre nosotros para suavizar el fuerte ruido del motor que te llevaba.” (Caneppele, 2010, pág. 62)

¹²³ “Tu disco de Bob Dylan girando dentro de mí. Tu último secreto significando lo que yo nunca podría.” (Caneppele, 2010, pág. 63)

¹²⁴ “Los secretos sumergidos en la parte más profunda del Taquarí.” (Caneppele, 2010, pág. 63)

¹²⁵ “Del otro lado de la vida siempre nos espera alguien. *Hey! Mr. Tambourine Man, play a song for me.* Al final de la calle las señales perderán su sentido. *Hey! Mr. Tambourine Man, play a song for me.* Del otro lado del puente mi casa continuará quemándose para siempre, sin importar cuánto llueva.” (Caneppele, 2010, pág. 63)

señalizaciones, aquellas que en *One too many mornings* se observan antes de repetir cómo se ha quedado atrás. Cuando deja atrás esos caminos, junto a Julian, en medio del flujo vertiginoso de sus pensamientos y sensaciones, Bernardo narra: “Novos campos pareciam se abrir no caminho e o ar estava leve como há tempos não sentia. Como antes de tu partir. Ao longe, em um quarto onde nunca mais estaremos, tu cantaria Mr. Tambourine Man e todas as vezes seriam a primeira.” (Caneppele, 2010, pág. 85)¹²⁶ Se hace un contraste sobre el propio aire de antes y después de la partida de Jordana. Salir de la ciudad es respirar de nuevo, vivir, como cuando no pesaban las pérdidas. Ese día, el más importante para Bernardo, se repite infinitamente en la cabeza, y Mr. Tamboourine man, en labios de Jordana sonaría para siempre.

Es muy significativo el hecho de que, a diferencia de en el guion, Jordana no tiene diálogos ni habla en la película salvo por la escena con Bernardo donde canta susurrando “*Hey! Mr. Tambourine Man, play a song for me, I’m not sleepy...*”. En esa misma acción en el guion se describe con un diálogo que cierra el camino a la interpretación libre sobre el sentido de la escena:

Vemos o rosto de Jordana “balançando” em meio à neblina. De repente, vemos o rosto de Bernardo como se flutuasse. Pouco a pouco, percebemos que se trata de um espelho que Jordana mexe, fazendo com que suas imagens se movam, troquem de lugar. Em off, ouvimos a voz deles.

JORDANA (CONT.) (OFF)

Ele tá te chamando pra ir embora daqui, fugir desse mundo...

E tudo que tu imagina vira de verdade. (cantarolando)

¹²⁶ “Nuevos campos parecían abrirse en el camino y el aire estaba ligero como hace tiempo no lo sentía. Como antes de que te fueras. A lo lejos, en un cuarto donde nunca más estaremos tú cantarías *Mr. Tambourine Man* y todas las veces serían la primera. (Caneppele, 2010, pág. 85)

I'll come followin' you...

Bernardo ouve a música, encantado.

JORDANA (CONT.) (OFF)

Me dá vontade de tá em outro lugar...

uma coisa estranha... saudade...

BERNARDO (OFF)

Do quê?

JORDANA (OFF)

De coisa que eu nunca fiz, coisa

que eu nunca vivi.

BERNARDO (OFF)

E como tu tem saudade?

JORDANA (OFF)

Tu nunca sentiu saudade de

uma coisa que tu nunca viveu?

Dá uma angustia (Esmir Filho, 2010, pág. 89)¹²⁷

¹²⁷“Vemos el rostro de Jordana “meciéndose” entre la neblina. De repente, vemos el rostro de Bernardo como si flotara. Poco a poco, notamos que se trata de un espejo que Jordana mueve, haciendo que sus imágenes se muevan, cambien de lugar. En off, escuchamos sus voces. JORDANA (CONT.) (OFF): Él te está llamando para irte de aquí, huir de este mundo... Y todo lo que te imaginas se vuelve realidad (cantando) *I'll come followin' you...* / Bernardo escucha la canción, encantado. / JORDANA (CONT.) (OFF): Me dan ganas de estar en otro lugar... una cosa rara... como si lo extrañara... / BERNARDO (OFF) : ¿Extrañar qué? / JORDANA (OFF): Cosas que nunca hice, cosas que nunca viví / BERNARDO (OFF): ¿Y cómo puedes extrañarlo? / JORDANA (OFF): ¿Nunca has extrañado alguna cosa que nunca viviste? Da mucha angustia.” (Esmir Filho, 2010, pág. 89)

Esta escena podría fácilmente estar en la película, junto con otras más. Es comprensible que la frase de la canción sea lo único que escuchamos desde su propia voz en la película, pero ¿qué motivó a los autores a silenciar a Jordana en el resto de la película y la novela?.

***Jingle Jangle* como cruce intermedial y autoficción de Jordana**

Hablaré de la experiencia intermedial a partir, en primera instancia, de la lectura de la novela, y después me remitiré a la película, pues me parece que es en la lectura donde aparece el puente principal que conecta literatura con internet y con el cine. A pesar de esto, la experiencia y su efecto permanecen sólidos sin importar si el espectador ve la película antes de leer el libro.

Jingle Jangle está presente en el discurso de la voz narrativa desde el inicio de la novela, pues la voz de Bernardo se dirige a ella y además él interactúa con lo que dejó en el internet a lo largo de la historia, pero su imagen como tal aparece hasta bien avanzada la historia. En la película, por otra parte, ella aparece en pantalla desde el inicio, es la primera secuencia de la película, seguida de apariciones recurrentes a través de videos de internet y dos secuencias en la realidad (recuerdos de Bernardo).

La primera mención a *Jingle Jangle* en la novela ocurre cuando Bernardo recuerda el día en que leyó su texto para la clase de Literatura:

(...)... escolhi o ultimo que tu postou antes de ir embora. Os colegas riram sem entender. Ninguém nunca soube se tu foi porque quis ou se tu foi por acidente e, quando falamos em ti, as pessoas preferem fingir

que nada aconteceu. Todos riram, menos o Diego. Ele entendia porque ele era o teu irmão, mas talvez não soubesse que aquele texto era teu. Talvez soubesse do teu blogue, mas eu não sei. Ninguém sabe tudo sobre ninguém e nós não falávamos nada sobre tu. Dizem que os irmãos sabem de tudo, mas eu não sei se ele sabia. Eu li para que, mesmo longe, tu ainda estivesse aqui. A minha diferença veio da tua voz e, naquela hora, eles não souberam te respeitar. Tu tinha partido para sempre e o teu último texto agora ecoava pela sala de aula toda rindo de ti. Os olhos assustados do Diego sem saber por que eu fazia aquilo contigo. Quando a minha voz desapareceu entre risadas, eu tive certeza de que o mundo real daquela cidade não era o teu. A distância apaga quase tudo e eles ousaram te esquecer.

O texto terminou. Os últimos garotos pararam de rir. O eco triste da minha voz ainda desafinava os ouvidos quando a professora perguntou o nome do autor.

-Jingle Jangle.

- Quem é Jingle Jangle?

- Não sei.

- Como não sabe? O Que falava sobre o autor na orelha do livro?

- Esse texto não é de um livro. É da internet.

- Da próxima vez pesquisa mais sobre autores de internet. Talvez eles nem existam. De qualquer forma eu preciso do nome completo dos autores lidos em conselho.

O que mais importa para as pessoas de lá é o nome completo. (Caneppele, 2010, págs. 12-13)¹²⁸

¹²⁸ "... escogí el último que posteaste en tu blog antes de irte. Mis compañeros se reían sin entender. Nunca nadie supo si te fuiste porque quisiste o si te fuiste por accidente y, cuando hablan de ti, las personas prefieren fingir que no pasó nada. Todos se rieron, menos Diego. Él entendía porque él era tu hermano, pero tal vez no supiera que ese texto era tuyo. Tal vez supiera de tu blog, pero no sé. Nadie sabe todo sobre nadie y nosotros todavía no hablábamos nada sobre ti. Dicen que los hermanos saben todo, pero no sé si él sabía. Leí para que, aún lejos, siguieras aquí todavía. Mi diferencia vino de tu voz y, en ese momento, ellos no supieron respetarte. Te habías ido para siempre y tu último texto ahora hacía eco por el salón de clases todo riéndose de ti. Los ojos asustados de Diego sin saber por qué yo hacía eso contigo. Cuando mi voz desapareció entre las risas tuve la seguridad de que el mundo real de esta ciudad no era el tuyo. La distancia borra casi todo y ellos se atrevieron a olvidarte.

El texto terminó. Los últimos chicos dejaron de reír. El eco triste de mi voz todavía desafinaba los oídos cuando la profesora me preguntó el nombre del autor.

Dos pistas que le darían una identidad más completa al personaje son omitidas: no sabemos lo que dice el texto leído, Diego no habla de ella. La profesora desestima la autoridad de quien escribe por no poseer un nombre sino un pseudónimo; además, le arrebató la posibilidad de tener una identidad a partir de ese detalle “Talvez eles nem existam.” (Caneppele, 2010, pág. 13). *Jingle Jangle* aparece como una personalidad ambigua, pero construida alegóricamente a partir del discurso que refiere lo que hizo, quién es y los recuerdos que Bernardo tiene de ella. Participa del tiempo de la narración (Pimentel, 1998, pág. 43), pero no está ya en el mundo físico. Los temas de *saudade* están presentes y a ella se le caracteriza como una persona inadaptada o alejada del mundo de aquella ciudad. Los deseos de Bernardo por tenerla cerca están explícitos, anhela su presencia, aunque sea a través de un texto que dejó en internet. Se trata de una identidad digital, para Bernardo una persona a la que accede a través de internet.

En ambas obras, Bernardo recuerda la primera vez que escuchó a Bob Dylan. Este recuerdo amplía las características de la personalidad de Jordana: es empática con su hermano, amigable con Bernardo y esconde alguna cosa intrigante: Geheimnis (misterio), lo repite ella, y se repite en la obra. A través de la canción de Bob Dylan se pueden inferir algunas cosas de su personalidad, incluso sin tomar en cuenta la escena omitida donde habla

-
- Jingle Jangle
 - ¿Quién es Jingle Jangle?
 - No sé.
 - ¿Cómo que no sabes? Qué decía sobre el autor en la solapa del libro?
 - Este texto no es de un libro. Es de internet.
 - La próxima vez investiga más sobre los autores de internet. Tal vez ni existan. De cualquier manera necesito el nombre completo de los autores leídos en clase.

Lo que más le importa a las personas de ahí es el nombre completo.” (Caneppele, 2010, págs. 12-13)

con Bernardo, pero su expresión como personaje se mantiene no verbal y está condicionada por la perspectiva de Bernardo, su imagen idealizada.

En el guion existen escenas donde Jordana tiene diálogos y se la ve interactuando con Bernardo y con Julian, escenas que aparecen a manera de *flashbacks*, sin embargo no formaron parte ya de la novela ni de la película, salvo la escena donde escuchan Mr. Tambourine man, ¿por qué? Esmir Filho dice:

A menina se calou, perdeu as falas do roteiro. Pois qualquer coisa poderia esvaziar o sentimento que as imagens sugeriam. Decidi no meio das filmagens que ela não falaria mais nada. E nunca me arrependi dessa decisão. Os sofrimentos são sempre íntimos e expressos das mais diferentes formas. No caso dela, através de vídeos e fotos. E fazia muito mais sentido que a menina fosse representada na cabeça do menino da mesma forma que seus vídeos na internet. Não me interessava mostrar como ela era na vida real, mas, sim, como ela se eternizou para o mundo através dos seus vídeos e fotos... Ficou atemporal, assim como a internet: passado, presente e futuro, tudo junto. Sem falas, sem lembranças, uma eterna menina virtual em seu manifesto silêncio. (Esmir Filho, 2010, págs. 26-27)¹²⁹

En las obras Jordana aparece, pero no se expresa verbalmente, a diferencia del resto de los personajes. En la película, en lugar de las menciones recurrentes a “*tu*”, Jingle Jangle aparece en videos de internet intercalados en las secuencias, los cuales son una manera de expresar su presencia constante en la cabeza de Bernardo, también de manera arbitraria o en

¹²⁹ “La chica se calló, perdió el habla del guion. Cualquier cosa podría drenar el sentimiento que las imágenes sugerían. En medio de los rodajes decidí que ella no hablaría más. Y nunca me arrepentí de esa decisión. Los sufrimientos son siempre íntimos y expresados de las más diversas maneras. En el caso de ella, a través de videos y fotos. Y tenía mucho más sentido que la chica fuera representada en la cabeza del chico de la misma forma que sus videos en internet. No me interesaba mostrar cómo era ella en la vida real, pero, sí, cómo ella se eternizó para el mundo a través de sus videos y fotos... Se volvió atemporal, así como el internet: pasado, presente y futuro, todo junto. Sin habla, sin recuerdos, una eterna chica virtual en su silencio manifiesto.” (Esmir Filho, 2010, págs. 26-27)

relación con lo que sucede o el lugar donde está. ¿Cómo se le puede caracterizar a Jingle Jangle / Jordana más allá de la manera en que Bernardo la mira? Los videos expresan su personalidad, y es posible extraer de ahí elementos que se pueden asociar a los sentimientos de Bernardo hacia ella, los de ella y los compartidos.

Después de que Bernardo habla por el chat con E.F. y le dice que tiene miedo de ir al concierto, al navegar en blogs se encuentra sin querer la página de JingleJangle en *Youtube*, páginas de internet a las que uno como lector puede acceder con los enlaces que están en la novela:

arrastei a seta sobre o terreno e avancei sinais compreendendo o que não entendia. Entrei na tela sem ser convidado:

<https://www.youtube.com/JJingleJangle>

Dentro do computador vocês.

<https://www.youtube.com/watch?v=PmJS2LYZdfE>

De vez em quando a câmera iluminava um.

<https://www.youtube.com/watch?v=zVCa2j-fiHc>

Falavam uma língua que eu não.

<https://www.youtube.com/watch?v=M7QTfT-8Vvw>

Arrastei o mouse e fechei a janela. O quarto ficou em silencio. (Caneppele, 2010, pág. 53)¹³⁰

¹³⁰ “Arrastré el cursor sobre el terreno y avancé las señales comprendiendo lo que no entendía. Entré en la pantalla sin ser invitado:

<https://www.youtube.com/JJingleJangle>

Dentro de la computadora ustedes

<https://www.youtube.com/watch?v=PmJS2LYZdfE>

Bernardo está consciente de entrar a un espacio íntimo, está trascendiendo un límite. De inmediato identifica a Jordana y Julian. El primer enlace, si lo colocamos en un explorador, abre el perfil de *Jingle Jangle* en *Youtube* con diecinueve videos de entre treinta segundos hasta dos minutos de duración. Los títulos son *Blowing in the wind...*, *Rio Taquari – ELE*, *Rio Taquari – ELA*, *Altar*, *Heimweg*, *Bleeding inside*, *Elope*, *Heaven*, *Agonia*, *Os famosos e os duendes da morte*, *Gentle Raindrops*, *New Morning*, *Os Pássaros tem Cantado a Noite*, *Respiro (Breath)*, *Butterflies*, *Play a song for me*, *Julian’s Dream*, *Sobre levitar*, y *A ponte*. Algunos de estos títulos remiten a Bob Dylan y, como es evidente al río y el puente; todos evocan imágenes que se pueden asociar a lo que rodea a Jordana: agonía, levitar, gotas de lluvia que caen ligeramente, sangrar por dentro. Todos contribuyen a crear una atmósfera de dolor, melancolía y juego. Sin una secuencia lógica, su enumeración reverbera en los sentimientos que han sido expresados durante la novela hasta esta página a la vez que nos hablan más del personaje. Como responsable, o autora del canal, los sentidos los podemos atribuir a ella y en menor grado, a Julian que la acompaña.

Es la primera vez que aparecen visualmente *Jingle Jangle* y Julian, en algunas de las miniaturas de los videos. La imagen difusa que teníamos de ellos como personajes desde la portada del libro se complementa. Su presencia física le da otra dimensión a la lectura cuando a mitad de la novela aparecen los hipervínculos. La imagen de ellos rompe con los espacios vacíos que rellenamos previamente a partir de los significantes de la narración. Una vez que

A veces la cámara iluminaba un

<https://www.youtube.com/watch?v=zVCa2j-fiHc>

Hablaban un idioma que yo no

<https://www.youtube.com/watch?v=M7QTfT-8Vvw>

Arrastré el mouse y cerré la ventana. El cuarto se quedó em silencio.” (Caneppele, 2010, pág. 53)

los vemos no podemos remitirnos a otras imágenes cuando el narrador los mencione. La novela se desborda fuera del libro al invitarnos a recrear la navegación en *Youtube*, e incorpora otro lenguaje, el audiovisual. Los videos son descritos escuetamente por Bernardo, y como lectores tenemos que mirarlos, pues contienen parte importante de la narración, especialmente la caracterización de *Jingle Jangle* y Julian.

Estos videos se presentan como una narración alterna, fragmentada y dispersa; a través de ellos irrumpen sus voces. No son la voz de Bernardo, o la de un testigo objetivo que proporciona un documento, son de *Jingle Jangle* y de Julian. Este hecho, aunado al aspecto casero y espontáneo de los videos produce un contraste entre esa autoficción de Jordana y la realidad dentro de la obra, es decir la mente de Bernardo, en donde parece más quieta, silenciosa, mientras junto a Julian es alegre y juguetona.

La incorporación de otros discursos dentro de la novela hace que “lo literario” se deconstruya o, al menos, sea puesto en cuestión (Garramuño, 2015, pág. 45). Este elemento desestabilizante, la materialización de ambos personajes físicamente fuera de la diégesis de la novela, representa un problema también respecto al sentido de autoría, ya que el canal de *Youtube* es de *Jingle Jangle*, expresada a partir de la visión de Tuane Eggers. De la misma manera que la música de Nelo Johann fue hecha a partir del mundo del primer manuscrito y el guion, las imágenes y videos señalados en la novela y visibles en pantalla son co-autoría de Eggers y Caneppele.

La novela adquiere funciones extrínsecas al propio campo disciplinario (Garramuño, 2015), un detalle que no es sorprendente pues desde la misma contraportada del libro, Esmir Filho afirma que esta sucesión de encuentros resultó en un “MOVIMENTO, chamado *Os famosos e os duendes da morte*. É um livro, um filme, fotos, vídeos e música.” (Caneppele,

2010, pág. 45)¹³¹ “La expansividad del campo [literario] debería ser pensada entonces como resultado de una “fractalidad” de la obra que anuncia el acceso abierto a una presencia.” (Garramuño, 2015, pág. 49) esta presencia es el canal de *YouTube* y todos sus videos que no aparecen en la novela ni en la película, pero que pertenecen a la misma realidad de ambas.

Sumado a los videos, el testimonio proporcionado por Filho problematiza la relación entre Tuane Eggers, Jordana y *Jingle Jangle* entorno a la inestabilidad de la ficción y la autoficción de ella en concreto. Según él, “ela tão jovem, já sabia como queria clicar o mundo. As fotos no filme foram todas tiradas por ela, que emprestou seu universo a trama e aos vídeos realizados por ela mesma e Ismael.” (Esmir Filho, 2010, pág. 16)¹³² Eggers es parte de la construcción de una identidad narrativa, *Jingle Jangle*, desde su propia voz, y desde la de Bernardo como narrador. Al asumir el *nickname*, Jordana se caracteriza y pone en crisis el sentido de identidad a partir del nombre personal, pues un *nickname* de Internet es una autoconstrucción deliberada, una narrativa que desplaza la identidad que proporciona el nombre personal, y sobre todo, una identidad virtual. *Jingle Jangle* es una manifestación de Jordana quien, como personaje, se construye a través de la expresión de Tuane Eggers, expresión que en primer lugar no fue concretamente hecha para la novela pues su universo expresivo es anterior a la ficción y después se integra a ella. Estos elementos producen un pacto autoficcional tanto de Jordana como de Eggers que se caracteriza por ser contradictorio, pues rompe con el principio de veracidad de la autobiografía. Sabemos que Tuane Eggers no se suicidó, no es hermana de Diego, pero las imágenes que mira Bernardo en el *Flickr* de

¹³¹ “MOVIMIENTO, llamado Os famosos e os duendes da morte. Es um livro, uma película, fotos, vídeos y música.” (Caneppele, 2010)

¹³² “... ella tan joven, ya sabía cómo quería capturar el mundo. Las fotos de la película fueron todas tomadas por ella, que prestó su universo a la trama y a los videos realizados por ella misma e Ismael.” (Esmir Filho, 2010, pág. 16)

Jingle Jangle están en línea en el sitio de Tuane Eggers. Sin adherirse integralmente al principio de invención - ella conserva su autonomía expresiva en los vídeos y fotos - ambos pactos se mezclan, resultando en un contrato de lectura marcado por la ambigüedad.

A pesar de que *Jingle Jangle* es mayoritariamente narrada por Bernardo, eso no anula que ella se narre a sí misma a través de sus interacciones, todas significativas para él, incluso tamizadas por el filtro de la memoria. La voz de Tuane Eggers irrumpe con autonomía, bajo la identidad de *Jingle Jangle*, en los vídeos. Filho cuenta: “eu me encantei com o universo da garota, que trazia em seu olhar uma melancolia diante de tudo o que era etéreo. A morte virou branca, doce e de cores suaves. A beleza fria do olhar melancólico trazia mais incertezas ás angustias da personagem... Os vídeos traziam imagens de delicadeza e de dor...” (Esmir Filho, 2010, pág. 26)¹³³

Su voz está transpuesta en la narración literaria. Se apoya en el tono confesional y honesto de la narración y la fuerte conexión que vislumbramos entre ellos. En *Os famosos e os duendes da morte*, Tuane Eggers se camufla dentro de la ficción a partir del anonimato que le concede su *nickname* y la manera fragmentada en la que se construye su personaje y su vida narrada; es una simulación amparada bajo la transparencia de los testimonios de Esmir Filho y la presencia de su material en internet a disposición de cualquier usuario.

La lectura ambigua que se genera a partir de la presentación del mundo de Tuane Eggers dentro y fuera del libro, como parte de una entidad digital cuya identidad también resulta inestable, cumple con una de las características dentro de las fronteras del género y el

¹³³ “... me encantó el universo de la chica, que traía en su mirada una melancolía frente a todo lo que era etéreo. La muerte se volvió blanca, dulce y de colores suaves. La belleza fría de la mirada melancólica **traía** más incertidumbre a las angustias del personaje (...) Los videos traían imágenes de delicadeza y de dolor.” (Esmir Filho, 2010, pág. 26)

medio (novela, y libro). No sólo una parte de la novela escapa de lo literario y del libro, incluso *Jingle Jangle* es una autoficción dentro de una ficción.

El primer vídeo que se encuentra Bernardo dura treinta y seis segundos, y se titula *New morning*. Se trata de la toma fija de un campo abierto con pastizales altos de día. Al fondo se ven dos siluetas a contraluz: *Jingle Jangle* y Julian, que caminan de izquierda a derecha. Él se detiene y parece mirar hacia la cámara y ahí termina el video. La pista sonora es inquietante, oscila entre un silbido del viento y una voz muy aguda. Recordemos que este enlace es posterior a la frase “Dentro do computador vocês” (Caneppele, 2010, pág. 53)¹³⁴. En la experiencia de lectura, este fragmento no coloca a los personajes directamente revelados, sino que los mantiene en cierto anonimato. El narrador nos dice quiénes son, creando una expectativa respecto a los enlaces siguientes. La atmósfera apoya el sentido de intriga respecto a Julian y también añade a la sensación de anonimato y silencio que rodea a *Jingle Jangle*, quien se desentiende de la cámara y sencillamente vaga en el fondo.

El segundo video, posterior a la frase “*De vez em quando a câmara iluminava um*” (Caneppele, 2010, pág. 53)¹³⁵ tiene una duración de cincuenta segundos, es un atardecer y se mira a Julian caminando en medio del campo y acostarse sobre un papel celofán rojo. Después miramos a *Jingle Jangle* recostada junto a él, se mueven manipulando la cámara y ambos miran a cuadro desde arriba. Tras otro corte vemos a Julian de frente sosteniendo la cámara hacia ellos, él está de pie, la luz del atardecer le pega de lleno en la cara, *Jingle Jangle* aparece al fondo sentada sobre el celofán mirando a la cámara. Tras otro corte vemos el rostro de ella mirando hacia el atardecer a través del celofán rojo. Es aquí dónde podemos ver

¹³⁴ “Dentro de la computadora ustedes.” (Caneppele, 2010, pág. 53)

¹³⁵ “A veces la cámara iluminaba un.” (Caneppele, 2010, pág. 53)

claramente a ambos, su actitud es intrigante, no hay claridad en qué es lo que hacen ni para qué, y es precisamente esa ambigüedad la que complementa audiovisualmente el discurso de Bernardo. Sencillamente parecen pasar el tiempo y distraerse en cosas insignificantes, y dejar un testimonio de sí mismos. El video genera más preguntas que respuestas, lo cual probablemente es el fin narrativo de este fragmento.

El tercer video, *A ponte*, aparece después de un salto en la página y forma parte del siguiente párrafo que comienza “*Arrastei o mouse e fechei a janela*” (Caneppele, 2010, pág. 53)¹³⁶ Dura un minuto con diecinueve segundos, y son varios cortes donde se ve a *Julian* y *Jingle Jangle* en el puente, de noche, aparecen iluminados por el alumbrado del puente, miran a la cámara, se abrazan, corren, graban sus sombras, se aproximan mucho como para besarse. El sonido es algo abstracto, es decir son sonidos de sintetizador que se confunde con una respiración intensa dentro de una máscara antigás. En este video se consolida la conexión fuerte entre *Julian* y *Jingle Jangle*. A pesar de la atmósfera lúgubre, ella mantiene una expresión de inocencia y altivez silenciosa que contrasta con *Julian* que parece más serio y misterioso, sin embargo, ambos lucen distantes. El lenguaje visual genera un extrañamiento que consigue expresar el mundo de Tuane Eggers del que habla Esmir Filho. No hay una imagen oscura y depresiva como la que suele representar el suicidio y otros de los temas de la novela. Es una melancolía en colores claros, la melancolía de una chica que corre en el puente desde el que la gente se lanza, pero con una sonrisa juguetona, una expresión de vida a pesar de encontrarse al borde de la ausencia definitiva.

Por el prefacio al guion sabemos que el mundo de donde proviene Tuane Eggers es el mismo de Ismael Canepelle, en *Lajeado*, pero el mundo de Eggers que encontraron Esmir

¹³⁶ “Arrastré el mouse y cerré la pestaña.” (Caneppele, 2010, pág. 53)

Filho y su equipo es el que necesitaban para la misteriosa chica virtual anunciada en el primer manuscrito de Canepelle. Este mundo es uno que ve el internet como una vía fuera de aquel pueblo donde no pasan más trenes. Un lugar donde se puede ser alguien tras el anonimato ambiguo de los pixeles y las publicaciones de internet.

Ese tono melancólico y *saudoso* coincide con el de *Mr. Tambourine man*, como personaje de internet – autor del blog – y con la canción, pues no expresan el derrotismo o depresión asociados a sus dolores, sino la impotencia de no poder vivir ese ánimo juvenil latente en ellos, venido a menos por un entorno aislado y cerrado que no les ofrece más que el tedio de vivir bajo la inercia de la cotidianeidad. Es un anhelo triste, un optimismo frágil como sus edades. La fragilidad de esos años está expresada en las inquietudes que comparten, seres fuera de lugar con una expectativa diferente a lo que viven, refugiados en la digitalización de sus interacciones y sus identidades; esperando y mirando la vida pasar aletargada; y la vida que quieren, lejos; viendo el tiempo seguir su curso y a la gente huir a través del puente para no regresar. Para Jordana, sin embargo, el puente no significa el final de su historia. Su narrativa personal permanece inmortalizada en internet evocando un mundo interior silencioso, pero expresivo, el de *Jingle Jangle*. Los medios digitales les han dado voz y un lugar frente a la imposibilidad de hacer algo real de la vida real ofrecida, lo que les queda es la expresión hasta que la voluntad de irse decidiera qué es lo que sigue:

Ficamos sentados no meio da ponte, no mesmo lugar onde a mãe do Andreu tinha deixado os sapatos. No mesmo lugar onde tu e o Julian se. Nossos pulmões aproveitavam o tempo que não teríamos mais para ficar juntos. O relógio na torre da igreja arrastava as esperas e nos envelheciam sem que

podéssemos perceber. Os sinos. As mortes. O sol se escondendo atrás de alguma nuvem para suavizar a tarde e depois voltar com mais força. O vento soprando respostas. (Caneppele, 2010, pág. 58)¹³⁷

Bernardo se va despidiendo de Diego en el lugar donde los otros se fueron sin despedirse. Mira el atardecer como si fuera el último. Si desea irse será esa noche, pero no está seguro. Sobre lo que se viene para él, para Diego, para su madre, el viento sopla respuestas. En la película después de salir de la ciudad en el vocho con Julian y saltarse a la planta de luz, ambos se encuentran con Jordana, se tocan los rostros y las lágrimas se escapan dejando ir el dolor que pasaron, por la pérdida, por el suicidio frustrado. Una toma en video casero se intercala mostrando la misma acción: “As montanhas brilhavam e a lua cegava meus olhos. Chovia dentro de mim. Chovia sobre as terras que nunca deveriam ter sido. Finalmente éramos três.” (Caneppele, 2010, pág. 92)¹³⁸

En la película Bernardo vuelve para bailar un poco con su madre, lloran, se abrazan, y después se va dejándola desconcertada y fingiendo que sigue bailando mientras dirige una mirada desconsolada al cielo y se lleva las manos al rostro. Bernardo aparece en medio del puente y se pierde en la oscuridad. La novela termina con una carta de Bernardo para su madre en la que se despide. ¿A dónde va?, ¿Jordana sobrevivió?, ¿se irá solo?, la carta termina: “*The answer is blowing in the wind.*” (Caneppele, 2010, pág. 94)¹³⁹

¹³⁷ “Nos sentamos a mitad del puente, en el mismo lugar donde la madre de Andreo había dejado los zapatos. En el mismo lugar donde tú y Julian se. Nuestros pulmones aprovechaban el tiempo que ya no tendríamos para estar juntos. El reloj de la torre de la iglesia arrastraba las esperas y nos envejecían sin que pudiéramos notarlo. Las campanadas. Las muertes. El sol escondiéndose detrás de alguna nube para suavizarse la tarde y después regresar con más fuerza.” (Caneppele, 2010, pág. 58)

¹³⁸ “Las montañas brillaban y la luna cegaba mis ojos. Llovía dentro de mí. Llovía sobre las tierras que nunca deberían haber sido.” (Caneppele, 2010, pág. 92)

¹³⁹ “La respuesta está soplando en el viento.” (Caneppele, 2010, pág. 94)

Consideraciones finales

Desde que uno se encuentra con la película *Os famosos e os duendes da morte* queda manifiesto que se trata de una obra basada en la novela y viceversa, pues cada una hace referencia directa a la otra. Esmir Filho habla de los encuentros entre medios y autores que significó la obra como un todo en la contraportada, cuyo diseño utiliza una imagen hecha por Tuane Eggers donde aparece Ismael Caneppele (o Julian) de espaldas grabando con la videocámara. La portada muestra a ambos Tuane e Ismael, *Jingle Jangle* (Jordana) y Julian en una imagen que no es mencionada en la novela pero Bernardo mira en la película.

Los entrecruces entre obras fueron propuestos a partir del primer manuscrito, que se haría guion, y durante el desenvolvimiento de la producción de la película se tomaron decisiones que fueron estableciendo una relación especial entre las obras, una que es un tipo de adaptación muy particular. Los medios expresivos reclamaron su autonomía y los creadores se dieron cuenta de que todos podían contar y expresar algo, pero no todos de la misma manera. La diversidad de formas expresivas en *Os famosos e os duendes da morte* abarca la lírica poética, cinematografía, música, y medios digitales. Todos ellos funcionan para aportar diferentes maneras de percibir una misma historia. Esto implica un trabajo multidisciplinar en el que se desvanecen los límites entre los medios.

Os famosos e os duendes da morte es un buen ejemplo de la calidad de propuestas que se pueden esperar de Brasil, en este caso en la narrativa y el cine. Tanto Ismael Caneppele como Esmir Filho se han hecho de un lugar como revelaciones en sus campos a partir de este

trabajo y han seguido produciendo obras interesantes, como las mencionadas. La manera en que se desarrollaron estas obras y el reconocimiento que han obtenido son muestra de una revitalización de las formas expresivas tanto en la narrativa como en el cine brasileños. Estos flujos creativos y propositivos requieren de herramientas críticas plurales para poder abordarlos en su naturaleza diversa, dentro de los estudios comparativos.

Considero importante continuar fomentando la creación de puentes sólidos hacia Brasil y sus expresiones culturales contemporáneas, pues con ello se abre un amplio espectro de manifestaciones que nos hablan de un país con el que el contacto ha sido siempre fructífero culturalmente, y sin embargo, aún se encuentran en desventaja frente a las relaciones que se establecen entre México y el Norte Global.

Este trabajo me ha ayudado a acercarme a dos de los campos que más me interesan, la narrativa y el cine. A través del análisis de estas obras he aprendido sobre el proceso de gestación del guion cinematográfico y las diferencias narrativas que hay entre ambos medios. Ha sido muy enriquecedora la experiencia comparativa entre ambas obras y me parece que *Os famosos e os duendes da morte* tiene una reputación bien merecida. Considero que el trabajo de Esmir Filho, Ismael Caneppele y Tuane Eggers, como el de numerosos escritores y cineastas brasileños merece visibilidad en habla hispana y espero que la crítica y el análisis sea una puerta para expandir sus fronteras y acercarlos a un mayor público. En cuanto a expresiones artísticas, Brasil suele romper paradigmas, y estos casos no son la excepción.

Bibliografía

- Andre Gaudreault, P. M. (1998a). Transécriture et médiatique narrative: L'enjeu de l'intermedialité. Colloque de Cerisy. En T. Groensteen, *La transécriture: Pour une théorie de l'adaptation*. (pp. 31-52). Québec: Editions Nota Bene.
- Bajtín, M. (1989). *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus.
- Bluestone, G. (1961). *Novels into film*. Los Angeles: University of California Press.
- Bordwell, D. (2007). *Poetics of cinema*. Routledge.
- Cannepele, I. (2010). *Os famosos e os duendes da morte*. São Paulo: Editora Iluminuras.
- Cláudia Assunção Dias, M. J. (2016). Breves observações sobre a noção de saudade: símbolo cultural e paradoxo. *Hermes Journal of communications*, 7-18.
- Delluc, L. (1993). Fotogenia. En H. T. J. Romaguera, *Textos y manifiestos de cine* (pp. 327 - 333). Madrid: Cátedra.
- Dylan, B. (1964). One too many mornings [Gravado por B. Dylan]. En *The Times They Are A-Changing*. Nueva York, Nueva York, E.U.A.
- Dylan, B. (1965). Mr. Tambourine Man [Gravado por B. Dylan]. Nueva York, Nueva York, E.U.A.
- Dylan, B. (1975). Shelter From The Storm [Gravado por B. Dylan]. En *Blood on the Tracks*. Nueva York, Nueva York, E.U.A.
- Epstein, J. (1989). *Textos y manifiestos de cine*. Madrid: Cátedra.
- Epstein, J. (1993). La fotogenia según Jean Epstein. Em H. T. I. Romaguera, *Textos y manifiestos de cine* (pp. 335-340). Madrid: Cátedra.
- Esmir Filho, I. C. (2010). *Os famosos e os duendes da morte, um filme de Esmir Filho*. São Paulo: Imprensa Oficial.
- Ferreira, A. B. (2009). *Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*. Lisboa: Editora Positivo.
- Garramuño, F. (2015). La literatura fuera de sí. En F. Garramuño, *Mundos en común. Ensayos sobre la inespecificidad del arte* (pp. 43-57). Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Genette, G. (1989). *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- Gregory, V. (2013). Imigração alemã no Brasil. *Cadernos Adenauer*, 9=27.
- Houaiss, A. (2001). *Grande Dicionario Houaiss*. Rio de Janeiro: Instituto Antonio Houaiss.
- Hutcheon, L. (2006). *A theory of adaptation*. New York: Routledge.
- Lília M. Schwarz, H. M. (2016). *Brasil: Una biografía*. Barcelona: Penguin Random House.
- McKee, R. (1997). *Story: Style, Structure, Substance, and the Principles of Screenwriting*. New York: Regan Books.

- Moreno, I. S. (2017). Razones del alma contrita: Fenomenología de la saudade: apuntes para una teoría Histórico-cultural de la saudade. *Revista de Historia Comparada*, 108-131.
- Pimentel, L. A. (1998). *El relato en perspectiva: estudio de teoría narrativa*. Ciudad de México: Siglo XXI Editores.
- Piñeiro, R. (2009). *Filosofia da saudade*. Vigo: Galaxia.
- Sanders, J. (2006). *Adatpation and appropriation*. New York: Routledge.
- Silva, Z. B. (2012). Saudade: a key Portuguese emotion. *Emotion Review*, 203-2011.
- Smith-Spark, L. (13 de 10 de 2016). *CNN*. Fonte:
<https://edition.cnn.com/2016/10/13/world/nobel-prize-literature/>
- Stam, R. (2014). *Teoría y práctica de la adaptación*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Teixeira, A. B. (2004). Em torno da metafísica da saudade de Teixeira de Pascoaes. *Filosofia. Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto*, 13-26.
- Vogt, O. P. (2006). *A colonizãõ alemã no Rio Grande do Sul e o Capital Social*. Santa Cruz do Sul: Universidade de Santa Cruz do Sul.

