17

El mito de Gonzani: pervivencia y transformaciones en la novela y en el filme

MIRANDA, Raquel
FORTE, Nora

Resumen

El 12 de octubre de 2000 se estrenó en Santa Rosa, La Pampa, el filme *Campo de Sangre*, dirigido por Gabriel Arbós y rodado en escenarios naturales de la provincia de La Pampa durante 1999. La historia representada en la película narra los hechos sucedidos a fines de la década del 60 en torno a un asesinato que conmocionó a la región por sus connotaciones sociales y por sus alcances políticos.

El objetivo de este trabajo es, en primer lugar, analizar las transposiciones que operan en el texto visual respecto de su hipotexto, la novela *Vamos por partes. El triángulo de Gonzani* (2000), del escritor Alberto Acosta y, en segundo término, examinar la construcción del discurso regional que ofrecen ambos textos a partir de los constituyentes míticos de la «pampeanidad» presentes en ellos.

Palabras clave: mito - transposiciones - novela - filme - discurso regional

Gonzani's myth: permanence and transpositions in the novel and in the film

Abstract

Directed by Gabriel Arbos and shot on location in the province of La Pampa, the film *Campo de Sangre* was premiered the 12th October 2000 in Santa Rosa, La Pampa. This movie narrates a murder that took place by the end of the sixties, an event that shocked the area for both its social connotations and political repercussions.

The aim of this article is to analyze the transpositions that operate in the visual text and its hypotext, the novel *Vamos por partes. El triángulo de Gonzani* (2000), by Alberto Acosta; and to examine the construction of the regional discourse in both texts considering the mythical constituents of the "pampeanidad"

Keywords: Myth – transpositions – novel – film – regional discourse

> Je comprends maintenant pourquoi cette ville a été plongée dans la nuit, pourquoi ses habitants, derniers témoins de cette terrible histoire, ont reçu l'ordre exprès d'oublir. Il en est bien encore quelques-uns à pouvoir, tant bien que mal, tirer de leur mémoire des lambeaux de souvenirs mais ne voilà-t-il pas que ces gens-là sont reconnus comme fous ? Et les explications nombreuses que je leur ai entendu fournir, je comprends qu'elles m'aient paru si fantaisites. Elles le sont car personne ne sait plus aujourd'hui quel fut l'exact déroulement des faits. Personne[1].
>
> [1]Jean-Jacques Varoujean, *La ville en haut de la colline*, Paris, 1969: 73.

El 12 de octubre de 2000 se estrenó en Santa Rosa, La Pampa, el filme *Campo de Sangre,* dirigido por Gabriel Arbós y rodado en escenarios naturales de la provincia de La Pampa durante 1999[2]. La historia representada en la película narra los hechos sucedidos a fines de la década del 60 en torno a un asesinato que conmocionó a la región por sus connotaciones sociales y por sus alcances políticos.

El objetivo de este trabajo es, en primer lugar, analizar las transposiciones que operan en el texto visual respecto de su hipotexto, la novela *Vamos por partes. El triángulo de Gonzani* (2000), del escritor Alberto Acosta y, en segundo término, examinar la construcción del discurso regional que ofrecen ambos textos a partir de los constituyentes míticos de la pampeanidad presentes en ellos.

El texto visual y su relación con el texto transpuesto

Un texto visual como un filme cinematográfico supone la interacción de dos sistemas semióticos diferentes –el visual y el textual– cuyos signos, en el momento de la representación, crean la impresión de una totalidad como espectáculo. Estos signos pueden descomponerse en unidades mínimas significantes, pero para que pueda captarse la coherencia textual de estas entidades es necesaria la competencia discursiva del lector-espectador de la imagen, pues de este modo "es posible distinguir un conjunto de proposiciones coherentes de otro incoherente" (Vilches, 1990: 34). Si la imagen condiciona el proceso de captación y decodificación de los tramos narrativos y de los temas que caracterizan una secuencia visual, la función del destinatario es reconocer las figuras y los fondos en el conjunto de elementos representados, generalizar los discursos particularizados y establecer las diferencias entre historia y discurso en el momento de la enunciación. En otras palabras, la función del lector–espectador es des-ambiguar la multiplicidad de sentidos y la indeterminación de las imágenes.

Ahora bien, cuando los signos de un texto escrito pasan a formar parte de un texto visual, es decir cuando una historia novelada es transpuesta a un filme cinematográfico, estas funciones del destinatario se complejizan porque éste debe además decodificar la red de mensajes que conforman los textos que se le presentan, en especial cuando las variaciones son reinterpretaciones de las diferentes versiones que han circulado acerca de un hecho real, como en el caso que nos ocupa.

Deslizamientos semánticos y semióticos

Examinaremos a continuación las conexiones intertextuales existentes entre *Vamos por partes. El triángulo de Gonzani* y *Campo de sangre*, es decir la prolongación de los signos literarios de un texto a otro y los reajustes que operan en el segundo. Como ya hemos mencionado, la historia representada en estas obras gira alrededor del homicidio que, a fines de los años 60, conmocionó a la provincia de La Pampa por sus connotaciones sociales y sus alcances políticos. En efecto, Federico Gonzani (Jorge Ronzatti en la película), jefe de Ceremonial del gobierno provincial, asesinó y descuartizó a su esposa para luego ocultar sus restos dispersos en un campo cercano a Santa Rosa. Las coincidencias en el componente temático fundamental no obstaculizan la diferenciación entre las prácticas semióticas de cada obra así como tampoco

impiden un margen de innovación en la conformación estética del filme.

La construcción de los textos está claramente condicionada por el perfil específico de los personajes y por su inserción en el contexto de la trama. En la novela de Acosta, el protagonista es un escritor local que, en 1996, aparece casi obsesionado por reconstruir el homicidio y el mito que se ha creado en torno a éste en una novela que no logra escribir; en la película, el protagonista es el funcionario asesino. Este cambio de perspectiva en la orientación argumental tiene sus consecuencias en el sistema narrativo de base que se evidencia en tres elementos fundamentales, tal como propone Reis (1984: 50):

a) las referencias a las reacciones sensoriales centradas en los personajes y el contacto con lo que los rodea;
b) la representación de la historia, limitada al conjunto de hechos contenidos en la capacidad de conocimiento de los personajes; y
c) las marcas de representación del tiempo narrativo.

Estos principios ordenan la semiosis discursiva de las obras, caracterizadas por los siguientes rasgos: mientras que la novela trabaja sobre la historia principal y sus vinculaciones con varias historias secundarias, la película se limita a desarrollar la historia principal[3]. Estos procedimientos se relacionan con el tiempo del relato ya que el texto de Acosta expone una secuencia cíclica, marcada por constantes prolepsis y analepsis y la película se proyecta sobre una secuencia lineal y cronológica. De igual modo, la representación de los personajes es distinta pues en la novela hay cabida para el tratamiento psicológico, en tanto que en el filme se los presenta casi exclusivamente por sus acciones y conductas. Por último, la exhibición de los escenarios también contribuye a esa conformación de los tiempos del relato y del perfil de los personajes: frente a las descripciones determinadas por matices perceptivos y subjetivos de la novela, la película muestra los escenarios naturales –tanto interiores como exteriores– acentuando las connotaciones de la imagen[4].

Estos elementos permiten identificar el signo técnico-narrativo predominante en cada caso que, creemos, se centra en la focalización. Así, la novela, a través de una focalización interna, muestra la visión de un personaje integrado en la historia cuya subjetividad subraya la representación de los hechos narrados junto a una focalización omnisciente que los muestra globalmente. Por su parte, la película, en una tentativa de objetividad a través de la focalización externa, elige una óptica narrativa de tipo superficial, que la acerca al popular género policial. En este sentido, la novela ofrece un complemento importante que en el filme se pierde por completo: el origen y la activación de la focalización elegida posibilitan la puesta en valor de una concepción de la creación literaria que hace de la ficción narrativa un instrumento de investigación cultural, lo que se manifiesta en la presencia de temas nucleares de la obra. Tal es el caso, por ejemplo del tratamiento de algunos fenómenos estéticos y sociales particulares de la ciudad de Santa Rosa que están relacionados con el mito del descuartizador, como "Acme y los Federicos" y "Los Gonzani". Asimismo, la pervivencia del mito en el imaginario santarroseño y su relación con la ficción cobran vigor en la novela a través del tema de la creación literaria y la trascendencia de la literatura, de los cuales la misma obra es un producto y que se manifiesta particularmente en el final cuando los personajes debaten acerca de su grado de participación y el rol que desempeñan en la novela. En otras palabras, lo que se plantea y se discute son los alcances de la ficción[5]:

> Nos, los personajes y relatores de la novela, reunidos en casual asamblea, por legitimidad que nos otorga la ficción y con el objeto de promover un sano esparcimiento para todo aquel que busque placer, pero principalmente para nosotros mismos, nos damos este espacio (197)[6].

En síntesis, y a pesar de las diferencias expuestas, vemos que el personaje principal es el eje de la representación en ambos textos, pues actúa como filtro de

todas las informaciones de la historia y del discurso, es decir como un fundamento que ordena las ideas y su formulación lingüística y audiovisual, respectivamente[7].

Los componentes míticos de la pampeanidad

Para indicar los problemas que plantean los textos en torno al mito es necesario, como sabemos, considerar los vínculos que existen entre la creación estética y el conjunto de referencias culturales que rodean al escritor y al cineasta.

En el caso de la novela, el protagonista –que podría considerarse como una proyección del mismo escritor en el marco de la ficción– no sólo se preocupa por efectuar una investigación del caso de Gonzani para escribir su novela, sino que también pretende analizar la construcción del mito que el asesinato significa en la provincia de La Pampa. Desde este punto de vista, *Vamos por partes...* invita a indagar en un fenómeno casi incomprensible en la era actual de la comunicación masiva, la configuración de un mito en la época anterior a la aparición de la TV, proceso que, según el escritor-protagonista, tiene su propia lógica. En la obra asistimos a la búsqueda de las pistas que permitan reconstruir no sólo un crimen sino también un comportamiento social, cimentado en la invención de la noticia a partir de la tinta y el papel del periodismo local y del chisme y la especulación de los vecinos.

La película, por su parte, propone un esquema mítico mucho más sencillo, el del reconocimiento de los valores de la pampeanidad. Ciertamente, la postura ideológica presente en *Campo de sangre* concibe la región como una categoría sustentada en los tres referentes postulados por Morisoli –el territorio, la historia y la comunidad[8]– los que le otorgan una identidad propia y, por lo tanto, el rango de territorio histórico: la tierra –la ciudad y el campo– aparece entonces como la depositaria de recuerdos históricos y asociaciones mentales que reúne a la comunidad bajo una voluntad y una memoria únicas. De esta manera, el filme de Arbós aborda subliminalmente el tema de la identidad regional a través de la explotación connotativa de las imágenes que, como ya hemos mencionado, plasman el espacio urbano y rural en el marco de una identificación geocultural que proviene del sustrato mítico de la cultura pampeana. Así, las imágenes de la/s casa/s, de la ciudad y de los campos cercanos ofrecen una clave de lectura para describir la vida cotidiana de la capital pampeana. El juego dialéctico entre esas imágenes, que se logra a través del montaje, define el contexto fílmico y el contexto mental del espectador y concede un sentido particular al mundo representado. La connotación de las imágenes, las dimensiones de los cuadros, el movimiento, el ritmo y la duración de los planos rebasan el nivel anecdótico de la historia y la multiplicidad de sentidos nos ubica en un plano ideológico que remite a un momento de la historia argentina –el gobierno de facto de Onganía– y el modo en que esta etapa política era vivida en una provincia tranquila e incipiente como La Pampa, forjada en los valores de la tierra y la comunidad. Este tratamiento del espacio a través de la imagen se ve reforzado por algunas referencias a lo pampeano en los diálogos de los personajes, como las que aluden a la comunidad chica, a que todos los habitantes de la ciudad se conocen, a la inhóspita tierra, a sus sacrificados habitantes, a la rutina pueblerina y a la subalternidad con respecto a la Capital Federal.

Para culminar, es posible afirmar que el tratamiento de los componentes míticos en las obras también supone un desplazamiento semántico porque, si bien la problemática de la pampeanidad se filtra en *Vamos por partes. El triángulo de Gonzani*, no tiene la fuerza que adquiere en la película a través de la explotación visual.

Comentario final

Volver a nuestro epígrafe inicial resulta ahora significativo porque nos permite corroborar la tesis de que el mito de Gonzani se construye a partir del susurro y del cuchicheo, pues de este modo es posible incursionar en los recuerdos y transgredir lo que se condena al olvido.

Poco importa cuál ha sido el desarrollo exacto de los acontecimientos y los

móviles del asesinato, pero sí cobra relevancia el entorno de la situación y el momento político y social de aquel entonces. En el filme, Gabriel Arbós plantea explícitamente la puja de los poderes del estado y el comportamiento de algunos grupos sociales. En cambio, Alberto Acosta imprime en la novela otras cuestiones que van más allá de la reconstrucción de un caso policial y su entorno. Implícitamente, su intención es mostrar cómo a través de la recreación ficcional de un caso real se puede recuperar la impronta de una cultura.

En suma, tanto la mirada de Arbós como la de Acosta son visiones de foráneos que focalizan dos aspectos de una misma historia cuyos discursos procuran "reconstruir los espejos rotos de la memoria".

Notas

[1] "Comprendo ahora por qué esta ciudad ha estado sumergida en la noche, porque sus habitantes, últimos testigos de esta terrible historia, recibieron la orden expresa de olvidar. Existen todavía algunos que pueden, tanto bien como mal, sacar de su memoria fragmentos de recuerdos pero ¿no es que esas gentes son reconocidas como locas? Y las explicaciones numerosas que yo les escuché dar, yo comprendo que ellas no hayan parecido tan caprichosas. Lo son porque hoy nadie más sabe cuál fue el desarrollo exacto de los hechos. Nadie."

[2] Ficha técnica de la película: guionistas, Fernando Díaz y Gabriel Arbós; intérpretes: José Luis Alfonzo, Alejo García Pintos, Arturo Maly, Pablo Novak, Alicia Zanca, Jimena Anganuzzi y Gabriela Salas; director de fotografía, Carlos Ferro; música, Litto Nebbia; montaje, Laura Bua; escenografía, Guillermo Palacios; director de Producción, Mario Vittali; sonido, Carlos Caleca y Nito González; investigación periodística, Alberto Acosta.

[3] Si tomamos la idea de 'esquema perceptivo' que usa López García (1994 –1998) para definir la escena oracional, es posible aplicar la dupla figura/fondo para ambos textos y notar que la novela es una oración compleja con escenas incrustadas y la película una oración simple. En otras palabras, podemos acordar con López García (1994: 59) que la peculiar relación entre figura y fondo en la novela "se origina porque estas unidades [la historia principal y las secundarias] no están simplemente incluidas unas en otras, sino que componen un esquema perceptivo" en el que la figura –la historia principal– se sirve de la concordancia como fondo subsidiario precisado por la determinación contextual que le ofrecen las historias secundarias.

[4] En este sentido, la definición ambiental es un elemento clave para la producción de sentidos *en Campo de sangre*. Los movimientos de la cámara, los diferentes planos y ángulos de toma, los encuadres, las técnicas del montaje, los efectos sonoros y de iluminación, el cuidado del vestuario y los decorados contribuyen a crear un juego entre los espacios internos y los externos.

[5] El análisis del problema de los alcances de la ficción así como las relaciones entre Autor - Narrador - Lector que se plantean de modo interesante en la novela exceden el propósito de este artículo; por esta razón, nos hemos limitado a mencionar brevemente el tema.

[6] Creemos necesario indicar que, si bien la publicación de la novela es de fecha reciente –como se indica en la bibliografía–, para este trabajo hemos consultado también los manuscritos, que datan de 1996. En el original, el final de la obra consiste precisamente en el diálogo ficcional entre los distintos personajes acerca de la ficción. Lamentablemente, este pasaje ha sido 'mutilado' en la versión editada.

[7] Esta función resulta análoga a la de la *memoria*, en el sistema de la retórica, pues permite ordenar lingüísticamente la percepción del mundo en un espacio conocido, un sistema axial definido por los *locí* de la retórica: *quis, quid, ubi, quibus auxiliis, cur, quomodo, quando* (Spillner, 1979: 164-171; Lausberg, 1967: 401-402).

[8] El escritor Edgar Morisoli (1989) sostiene que el 'valor región' en las letras pampeanas puede hallarse en la temática y en la presencia estilística. En cuanto a la primera, distingue un plano inmediato y un plano traspuesto en el que ubica el mito. En lo que se refiere a la segunda, indica que la forma de expresarse de un escritor constituye el "estilo humano de la comunidad de la cual procede". Morisoli culmina su trabajo con la seguridad de que la "pampeanidad es un diálogo con la tierra que no cesa jamás. Una metafísica de la planicie. Tejida en sentimientos y reflexiones cuyo tiempo, en el sentido musical de la palabra, lo marca, tal vez, el pausado ofertorio en la rueda fraterna del mate" (35). El poeta formula así la existencia de un ser pampeano mítico que modela su identidad cultural en la comunión con la tierra y en el rescate de la historia.

Bibliografía citada

Acosta, Alberto José (2000). *Vamos por partes. El triángulo de Gonzani.* Santa Rosa: Fondo Editorial Pampeano.

Lausberg, Heinrich (1967). *Manual de retórica literaria.* Tomo II. Madrid: Gredos.

López García, Ángel (1994). Gramática del español. La oración compuesta. Vol. I. Madrid: Arco.

—— (1998). *Gramática del español. Las partes de la oración.* Vol. III. Madrid: Arco.

Morisoli, Edgar (1989). *Seminario de literatura regional 1.* Santa Rosa: Universidad Nacional de La Pampa.

Reis, Carlos (1984). "Intertextualité et lecture critique". En *Canadian Review of Comparative Literature,* 12: 46-55.

Spillner, Bernd (1979). "Lingüística y retórica" en *Lingüística y literatura. Investigación del estilo, retórica, lingüística del texto.* Madrid: Gredos: 164-171.

Varoujean, Jean-Jacques (2000). *La ciudad en lo alto de la colina.* Traducción de Nora Forte (inédito).

Vilches, Lorenzo (1990). *La lectura de la imagen. Prensa, cine y televisión.* Barcelona: Paidós.

Fecha de recepción: 06/05/2002
Fecha de evaluación: 22/07/2002