

ἘΑΝΆΓΚΗ

Juan Carlos PUEO

Universidad de Zaragoza
jcpueo@unizar.es

Resumen

Cuando el cine se enfrenta a la escritura, lo hace planteando tensiones que se resuelven de manera que la escritura llegue al espectador a través de las huellas que deja en la imagen. Un ejemplo particularmente interesante se halla en la versión cinematográfica de 1937 de *Notre Dame de Paris*, donde la escritura de Víctor Hugo describe el enfrentamiento entre cultura oral y cultura escrita a raíz de la invención de la imprenta. Cuando William Dieterle realiza su versión, *The Hunchback of Notre Dame*, no sólo plasmará esta reflexión de Hugo en imágenes, sino que dará algunas pistas del enfrentamiento entre la cultura escrita y la cultura audiovisual, cada vez más evidente: la imagen estereotipada del escritor en esta película responde a un llamamiento a la libertad de conciencia que, habiendo sido patrimonio de la cultura escrita, quiere ser extendida también al medio cinematográfico.

Palabras clave: cine, literatura, cultura oral, cultura escrita, cultura audiovisual

Abstract

This article aims studying the tensions produced when adapting written texts for cinematic purposes. It is worth noting the 1937 cinematographic version of *Notre Dame de Paris*, in which Hugo describes the clash between oral and written cultures following the invention of the printing press. Dieterle's film *The Hunchback of Notre Dame* revises Hugo's reflections and adds some clues on the increasing clash between written and audiovisual cultures. Thus, the film offers a stereotypical

writer's image whereby the freedom of conscience ?usually associated with literature? is extended to cinema.

Keywords: cinema, literature, oral culture, written culture, audiovisual culture.

Una escritura cede paso a otra. Pero la nueva observa las huellas de la antigua, puede incluso seguirlas amparándose en el prestigio que rodea todavía a la que, estando destinada a adoptar una posición secundaria –no me atrevo a decir que esté destinada a desaparecer–, mantiene aún su fuerza y su vigor. Aunque, lógicamente, el deseo de una nueva escritura sea borrar, en la medida de lo posible, los rastros de las que le antecedieron. Contemplamos todavía los primeros pasos de la irrupción de lo audiovisual en nuestro entorno, marcado por avances tecnológicos que se suceden unos a otros cada vez más rápidamente, y no podemos decir que gocemos de la perspectiva necesaria para calibrar las consecuencias que dicha irrupción tendrá sobre nuestra cultura. Si por un lado tenemos la impresión de que la cultura de la imprenta cede su sitio al audiovisual, que empuja con fuerza cada vez mayor, tampoco nos vemos en el apremio de adoptar una actitud apocalíptica, pues la cultura de la imprenta sigue siendo *nuestra* cultura, y no resulta tan fácil deshacernos de ella como pretenden hacer ver los apóstoles de la renovación tecnológica. Nos falta la perspectiva, insisto, consciente por lo demás de que este concepto es también propio de la cultura de la imprenta. Pero es asimismo por esta razón por la que no es nada difícil comprobar lo mucho que la escritura audiovisual debe a la escritura literaria. Ahora bien, esa deuda se produce en medio de tensiones que sirven para borrarla. De ahí la ambivalente actitud que muestra el lenguaje audiovisual hacia la escritura, y de ahí también la propuesta de este artículo, que no va a ser otra que la de delimitar algunas de las líneas de fuerza que dan lugar a dichas tensiones.



La escritura toma cuerpo en la imagen. Su materialidad, su especificidad, esas letras capitales adornadas de forma caprichosa pero que aluden a un tiempo remoto en que la belleza podía ocupar todos los aspectos de la cotidianidad; la superficie del muro sobre la que aparecen estos caracteres, vestigio de un época en que la industria no había sustituido a la artesanía; las sombras que aparecen proyectadas sobre la superficie, haciendo que la luz se convierta en algo tangible, tal como sucede en la atmósfera mágica de las catedrales¹: todo ello aparece en la pantalla como fetiche que permite acceder al exigente

¹ “En una iglesia románica, la luz es algo distinto y que contrasta con la pesada, sombría y táctil

canon de la «gran literatura». El sagrado nombre del autor actúa como conjuro para que el público asista a una ceremonia que le permitirá acceder a la obra maestra, «inmortal clásico» que nos transportará al Otoño de la Edad Media. Y este acceso se producirá por medio de una película cuyo título original no es, sin embargo, *Notre-Dame de Paris*, sino *The Hunchback of Notre Dame* (William Dieterle, 1939; otra vuelta de tuerca hace que en España se dé al film el título de *Esmeralda la zíngara*). Semejanza, por tanto, pero también diferencia: la esencial diferencia que produce que el «inmortal clásico» sea obra literaria mientras que la nueva producción pertenece al rango de obra cinematográfica, pues el espectador sabe que la letra dejará pronto paso a la imagen –ya no estamos en la época del cine mudo y sus molestos intertítulos–. Pero aún podemos encontrar más diferencias: la novela de Victor Hugo comienza con un prefacio en el que el autor narra el hallazgo de una escritura:



Il y a quelques années qu'en visitant, ou, por mieux dire, en furetant Notre-Dame, l'auteur de ce livre trouva, dans un recoin obscur de l'une des tours ce mot gravé à la main sur le mur:

ἘΝΑΓΚΗ

Ces majuscules grecques, noires de vétusté et assez profondément entaillées dans la pierre, je ne sais quels signes propres à la calligraphie gothique empreints dans leurs formes et dans leurs attitudes, comme pour révéler que c'était une main du moyen âge, qui les avait écrites là, surtout le sens lugubre et fatal qu'elles renferment, frappèrent vivement l'auteur.

Il se demanda, il chercha à deviner quelle pouvait être l'âme en peine qui n'avait pas voulu quitter ce monde sans laisser ce stigmate de crime ou de malheur au front de la vieille église.

Depuis, on a badigeonné ou gratté (je ne sais plus lequel) le mur, et l'inscription a disparu. Car c'est ainsi qu'on agit depuis tantôt deux cents ans avec les merveilleuses églises du moyen âge. Les mutilations leur viennent de toutes parts, du dedans comme du dehors. Le prêtre les badigeonne, l'architecte les gratte, puis le peuple survient, qui les démolit.

Ainsi, hormis le fragile souvenir qui lui consacre ici l'auteur de ce livre, il ne reste plus

substancia de los muros. La pared gótica parece ser porosa; la luz se filtra al través de ella, emerge con ella, la transfigura [...] La luz, que generalmente queda oculta por la materia, aparece como principio activo; y la materia es estéticamente real solamente en cuanto participa de, y es definida por, la calidad luminosa de la luz [...] En este aspecto decisivo, pues, el gótico puede ser descrito como arquitectura transparente, diáfana" (Von Simson, O., *The Gothic Cathedral*, cit. en McLuhan, M., *La galaxia Gutenberg*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1998, p. 177).

rien aujourd'hui du mot mystérieux gravé dans la sombre tour de Notre-Dame, rien de la destinée inconnue qu'il résumait si mélancoliquement. L'homme qui a écrit ce mot sur ce mur s'est effacé, il a plusieurs siècles, du milieu des générations, le mot s'est à son tour effacé du mur de l'église, l'église elle-même s'effacera bientôt peut-être de la terre.

C'est sur ce mot qu'on a fait ce livre.

Mars 1831²

Al autor de este libro le ha faltado añadir que también el libro desaparecería, no sin dejar su huella, del mismo modo que la palabra griega dejó la suya en el libro. Una huella que proviene de otra huella, que proviene de otra huella, que proviene de otra huella... Y una huella a la que sigue otra huella, a la que sigue otra huella, a la que sigue otra huella... En un camino repleto de ellas, fijémonos un instante en la que imprimió Dieterle para cotejarla con la de Hugo. Observaremos enseguida que ya no quedan rastros de aquella palabra que inspiró el libro, si bien la inscripción en el muro sigue estando ahí: sólo que ahora la huella no es la del anónimo ἸΑΝΆΓΚΗ, sino la de la escritura del propio Hugo, cifrada en su nombre. Ahí es

² Hugo, V., *Notre-Dame de Paris*, París, Garnier-Flammarion, 1967, p. 29. Un prurito filológico me induce a consignar que, en buen griego, *ἸΑΝΆΓΚΗ lleva acento en la segunda alfa. Sin embargo, dado que Hugo lo transcribe tal como presumiblemente lo vio escrito en la pared de Notre-Dame, mantendré la heterodoxa ortografía registrada en el texto original. Incluyo a continuación la traducción del mismo:

“Cuando hace algunos años el autor de este libro visitaba o, mejor aún, cuando rebuscaba por la catedral de Nuestra Señora, encontré en un rincón oscuro de una de sus torres, y grabada a mano en la pared, esta palabra:

ἸΑΝΆΓΚΗ

Aquellas mayúsculas griegas, ennegrecidas por el tiempo y profundamente marcadas en la piedra, atrajeron vivamente su atención. La clara influencia gótica de su caligrafía y de sus formas, como queriendo expresar que habían sido escritas por una mano de la Edad Media, y sobre todo el sentido lúgubre y fatal que encierran, sedujeron, repito, vivamente al autor.

Se interrogó, trató de adivinar cuál podía haber sido el alma atormentada que no había querido abandonar este mundo sin antes dejar allí marcado (en la frente de la vetusta iglesia) aquel estigma de crimen o de condenación. Más tarde los muros fueron encalados o raspados (ignoro cuál de estas dos cosas) y la inscripción desapareció. Así se tratan desde hace ya doscientos años estas maravillosas iglesias medievales; las mutilaciones les vienen de todas partes tanto desde dentro, como de fuera. Los párrocos las blanquean, los arquitectos pican sus piedras y luego viene el populacho y las destruye.

Así pues, fuera del frágil recuerdo dedicado por el autor de este libro, hoy no queda ya ningún rastro de aquella palabra misteriosa grabada en la torre sombría de Nuestra Señora; ningún rastro del destino desconocido que ella resumía tan melancólicamente.

El hombre que grabó aquella palabra en la pared hace siglos que se ha desvanecido, así como la palabra ha sido borrada del muro de la iglesia y como quizás la iglesia misma desaparezca pronto de la faz de la tierra.

Basándose en esa palabra, se ha escrito este libro.” (González Miguel, E., ed., *Victor Hugo, Nuestra Señora de París*, Madrid, Cátedra, 1985, p. 45).

donde han quedado todos los esfuerzos del autor por dejar huella de su propia escritura, esfuerzos que el texto de la novela no se recata en ocultar:

Il y a aujourd'hui trois cent quarante-huit ans six mois et dix-neuf jours que les parisiens s'éveillèrent au bruit de toutes les cloches sonnantes à grande volée dans la triple enceinte de la Cité, de l'Université et de la Ville.

Ce n'est cependant pas un jour dont l'histoire ait gardé souvenir que le 6 janvier 1482. Rien de notable dans l'événement qui mettait ainsi en branle, dès le matin, les cloches et les bourgeois de Paris. Ce n'était ni un assaut de picards ou de bourguignons, ni une chasse menée en procession, ni une révolte d'écoliers dans la vigne de Laas, ni une entrée de *notredit très redouté seigneur monsieur le roi*, ni même une belle pendaison de larrons et larronnes à la Justice de Paris. Ce n'était pas non plus la survenue, si fréquente au quinzième siècle, de quelque ambassade chamarrée et empanachée. [...] Le 6 janvier, ce qui mettait en émotion tout le populaire de Paris, comme dit Jehan de Troyes, c'était la double solennité, réunie depuis un temps immémorial, du jour des Rois et de la Fête des Fous.³

Así es como comienza el primer capítulo del primer libro, recordando su historicidad, su condición de texto publicado en 1831, dato que ya había sido consignado en el prefacio. Ahora bien, el hoy de 1831 interpela también al lector, a su condición de *homo historicus*, a su conciencia de que, al igual que la escritura que tiene delante, también él se halla separado por trescientos cuarenta y ocho años, etc., de aquello que registra el texto, que no es otra cosa que la escritura de ἘΝΑΓΓΚΗ encontrada en el templo. Quiere así el narrador establecer una distinción, y una distancia, entre la escritura hallada y la propia. También nos indica con ello que, a pesar de que cuenta con el apoyo de fuentes históricas como Jehan de Troyes, la mirada que aporta no va a ser la del historiador, sino la del poeta, fiel a la vieja distinción aristotélica (*Poética*, 9, 1451a38-1451b11). Queda así la huella de una escritura que determina desde su comienzo su carácter de novela y su carácter de histo-

³ Hugo 1967, *op. cit.* (nota 2), p. 37 (en cursiva en el original): “Hace hoy trescientos cuarenta y ocho años, seis meses y diecinueve días, que los parisinos se despertaron al ruido de todas las campanas repicando a todo repicar en el triple recinto de la Cité, de la Universidad y de la Ville.

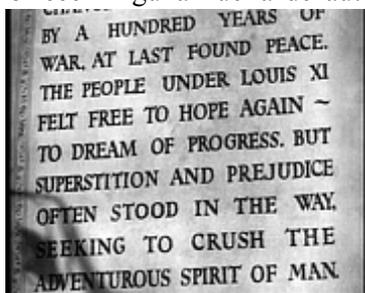
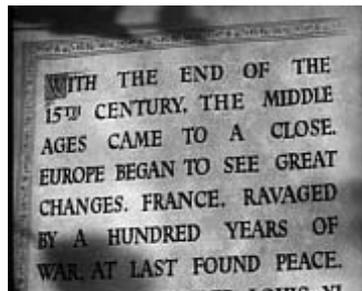
De aquel 6 de enero de 1482 la historia no ha guardado ningún recuerdo. Nada destacable en aquel acontecimiento que desde muy temprano hizo voltear las campanas y que puso en movimiento a los burgueses de París; no se trataba de ningún ataque de borgoñones o picardos, ni de ninguna reliquia paseada en procesión; tampoco de una manifestación de estudiantes en la Viña de Laas ni de la repentina presencia de *Nuestro muy temido y respetado señor, el Rey*, ni siquiera de una atractiva ejecución pública, en el patíbulo, de un grupo de ladrones o ladronas por la justicia de París. No lo motivaba tampoco la aparición, tan familiar en el París del siglo XV, de ninguna *atractiva* y exótica embajada [...].

Lo que aquel 6 de enero *animaba de tal forma al pueblo de París*, como dice el cronista Jehan de Troyes, era la coincidencia de la doble celebración, ya de tiempos inmemoriales, del día de Reyes y la fiesta de los locos.” (González Míguel, ed. 1985 (nota 2), pp. 51-52).

ria subordinada a lo novelesco, y no al revés. Nada de historia novelada –por supuesto, el término «historia» hay que entenderlo en el contexto de 1831 tal como se hacía en los siglos pasados, en alusión a los «grandes hechos»–: novela histórica es la narración que atiende a los hechos y a los personajes olvidados, condición que justifica el recurso a la ficción, la única huella que deja aquello que, al igual que ocurrió con esa escritura que inspiró a Hugo, no puede hacer otra cosa que inspirar al poeta. Narración de lo que ya sólo puede pertenecer al olvido. Histórica, pero novela.

El texto ha sido inspirado en el alma del autor por una misteriosa inscripción encontrada y borrada en la catedral de Notre-Dame; insiste en la separación entre el pasado que narra y el presente en que es narrado; se acoge al género novela para demostrar que sólo se debe a la inspiración suscitada por ἌΝΑΓΚΗ, pero su narración se interrumpe en varias ocasiones para insertar diversas digresiones de carácter histórico, mostrando así una vez más el dominio que ejerce el autor sobre su texto. Todas estas marcas, huellas dejadas a propósito para dar fe de la escritura de su autor, quedan borradas de la misma manera que lo fue la inscripción de la catedral. Tan sólo queda el nombre del autor, que no es ni siquiera su firma, ya que aparece como genitivo que indica la propiedad del texto original, pero no la autoría del nuevo texto, firmado por actores, guionistas, técnicos y, por fin, el director, en los créditos que aparecen a continuación del título de la película –que, como ya observé, tampoco es el original de la novela–.

Ahora bien, si las huellas de la autoría han desaparecido, las del texto permanecen –no sería una adaptación si no fuera así–. Cuando el espectador entra en el cuerpo del texto, se encuentra con un texto que sustituye a la inscripción que había inspirado a la novela y que no oculta su retórica de historiador convencido de que está ofreciendo la verdad de una época pretérita. Texto cuyo discurso no ofrece ninguna huella de autoría, como es propio



del discurso histórico, que se pretende completamente objetivo. Pero, a la vez, discurso en el que se observan de modo manifiesto los rasgos de la cultura de la imprenta⁴. He aquí mi traducción de las palabras que aparecen en la pantalla:

Con el final del siglo XV, la Edad Media llegaba a su fin. Europa comenzaba a ver grandes cambios. Francia,

⁴ “Homogeneidad, uniformidad, repetición son las notas componentes básicas de un mundo visual que emerge de una matriz audiotáctil” (McLuhan 1998, *op. cit.* (nota 1), p. 110).

devastada por cien años de guerra, encontraba al fin la paz. El pueblo, bajo el reinado de Luis XI, se sentía libre de nuevo para la esperanza –para soñar con el progreso. Pero la superstición y el prejuicio obstaculizaban a menudo el camino, intentando aplastar el espíritu emprendedor del hombre.

De acuerdo con el camino elegido para comenzar la película –el de la divulgación histórica–, las primeras imágenes que suceden a este texto nos muestran a un personaje histórico –Luis XI (Harry Davenport)– en una situación pretendidamente histórica: el magistrado Claude Frollo (Cedric Hardwicke) ha llevado al rey a que conozca una imprenta, el nuevo invento que, según el impresor Fichet (Charles Halton), servirá para que el pueblo, al poder acceder a los libros, aprenda a leer. El rey se muestra impresionado y compara la rapidez y el ahorro que promete el nuevo invento con la lentitud y el coste con que fue compuesto su libro de horas. Observa que el libro impreso no es tan hermoso, pero se siente fascinado por el nuevo milagro que supone el invento de Gutenberg.



Frollo, representante de las fuerzas que se oponen al progreso del hombre, responde advirtiéndole al rey del peligro que supone la divulgación del conocimiento, pero Luis XI hace caso omiso del magistrado: quiere que el pueblo de Francia acceda a la lectura. Su mirada se posa sobre la catedral de Notre-Dame, refiriéndose a ella y a las restantes catedrales como “libros de piedra” que pertenecen al pasado. La imprenta, en cambio, es el instrumento del nuevo presente al que se refería el discurso insertado al comienzo de la película.

Ahora bien, aunque la película comience con una escena que, en principio, parece alejada del tema principal –la revisitación del mito de la bella y la bestia–, conviene señalar que no es en absoluto ajena al espíritu y a la letra de la novela de Hugo. Una de las múltiples digresiones que *Notre-Dame de Paris* contiene está dedicada precisamente a la oposición entre dos formas de conocimiento que se expresan de forma muy distinta: la más antigua, la que se encuentra en las catedrales, cuyas esculturas no sólo sirven como iconos para enseñar historia sagrada a los fieles iletrados, sino que guardan asimismo un saber simbólico al que sólo pueden acceder los iniciados; la más moderna, la de la imprenta, que permitirá un pensamiento individualizado, un pensamiento expandido en miles de textos que ya no serán reflejo pasivo de un conocimiento dogmático inalterable, sino construcción activa de un mundo nuevo. “Hélas! [...], ceci tuera cela”⁵, exclama Frollo con la nostalgia de quien ve alejarse aquello que ha amado. Y explica Hugo:

⁵ Hugo 1967, *op. cit.* (nota 2), p. 197: “¡Ay! Esto matará a aquello” (González Miguel, ed. 1985 (nota 2), p. 207).

Alors, quiconque naissait poète se faisait architecte. Le génie épars dans les masses, comprimé de toutes parts sous la feodalité comme sous une *testudo* de boucliers d'airain, ne trouvant issue que du côté de l'architecture, débouchait par cet art, et ses Iliades prenaient la forme de cathédrales. Tous les autres arts obéissaient et se mettaient en discipline sous l'architecture. C'étaient les ouvriers du grand œuvre. L'architecte, le poète, le maître totalisait en sa personne la sculpture qui lui ciselaient ses façades, la peinture qui lui enluminaient ses vitraux, la musique qui mettait sa cloche en branle et soufflait dans ses orgues. Il n'y avait pas jusqu'à la pauvre poésie proprement dite, celle qui s'obstinait à végéter dans les manuscrits, qui ne fût obligée pour être quelque chose de venir s'encadrer dans l'édifice sous la forme d'hymne ou de *prose*...⁶

La aparición de la imprenta supone para Hugo la decadencia de la arquitectura, que jamás lograría alcanzar las cotas a las que había llegado mientras la literatura se halló confinada en los estrechos márgenes del manuscrito y –más allá, pero también ahí– la oralidad. El nuevo invento otorga a la historia del hombre un punto de inflexión a partir del cual nada será lo mismo. Si la arquitectura era equivalente a una escritura, la imprenta dará lugar a un nuevo edificio:

Cependant, quand on cherche à recueillir dans sa pensée une image totale de l'ensemble des produits de l'imprimerie jusqu'à nos jours, cet ensemble ne nous apparaît-il pas comme une immense construction, appuyée sur le monde entier, à laquelle l'humanité travaille sans relâche, et dont la tête monstrueuse se perd dans les brumes profondes de l'avenir? C'est la fourmilière des intelligences. C'est la ruche où toutes les imaginations, ces abeilles dorées, arrivent avec leur miel. L'édifice a mille étages. Ça et là, on voit déboucher sur ses rampes les cavernes ténébreuses de la science qui s'entrecoupent dans ses entrailles. Partout sur sa surface l'art fait luxurier à l'œil ses arabesques, ses rosaces et ses dentelles. Là chaque œuvre individuelle, si capricieuse et si isolée qu'elle semble, a sa place et sa saillie. L'harmonie résulte du tout [...]. Du reste le prodigieux édifice demeure toujours inachevé. La presse, cette machine géante, qui pompe sans relâche toute la sève intellectuelle de la société, vomit incessamment de nouveaux matériaux pour son œuvre. Le genre humain tout entier est sur l'échafaudage. Chaque esprit est maçon. Le plus humble bouche son trot ou met sa pierre [...]. Certes, c'est là aussi une construction qui grandit et s'amoncelle en spirales sans fin; là aussi il y a confusion des langues, activité incessante, labeur infatigable, concours acharné de l'humain

⁶ Hugo 1967, *op. cit.* (nota 2), p. 203 (en cursiva en el texto): “Entonces todo el que nacía poeta se hacía arquitecto. El genio esparcido entre las masas, comprimido por todas partes bajo el feudalismo, como bajo una testudo de escudos de bronce, no encontrando otras salidas que la arquitectura, se encaminaba hacia ese arte y sus Iliadas tomaban forma de catedrales y todas las demás manifestaciones del arte se situaban obedientes bajo la disciplina de la arquitectura. Eran los obreros de aquella magna obra. El arquitecto, el poeta, el maestro, totalizaba en su persona la escultura que cincelaba las fachadas, la pintura con que iluminaba las vidrieras, la música que animaba sus campanas y que insuflaba en sus órganos. Incluso la pobre poesía propiamente dicha, la que se obstinaba en vegetar en los manuscritos, para ser considerada en algo, estaba obligada a encuadrarse en los edificios bajo la forma de himno o de *prosa*...” (González Miguel, ed. 1985 (nota 2), p. 214).

nité tout entière, refuge promis à l'intelligence contre un nouveau déluge, contre une submersion de barbares. C'est la seconde tour de Babel du genre humain.⁷

La digresión de Hugo no sólo le sirve, como observé arriba, para dejar constancia de su autoría, sino que le permite además justificar esta acción, propia de la cultura de la imprenta⁸. Se trata, nuevamente, de dejar bien clara la distancia entre el ayer de la narración y el hoy de su escritura. Esta distancia aparece marcada por su confianza en la modernidad –simbolizada en la imprenta–, que aminora la melancolía que puede sentir hacia la extinta escritura en piedra de las catedrales. Algo de esto había en la respuesta que Luis XI dirige a Frollo al comienzo de *The Hunchback of Notre Dame*. No tanto del optimismo con que veía Hugo ese edificio del pensamiento erigido gracias a la imprenta como de la nostalgia con que meditaba acerca de esa escritura desaparecida cuando ya no hubo necesidad de levantar las grandes construcciones en las que se cifraba toda una visión del cosmos, visión que el rey identifica con la vieja religiosidad que, al igual que las catedrales, todavía permanece, intacta, en el corazón del hombre.

Hay en esta secuencia un ejercicio de equilibrismo bastante esforzado por parte de Dieterle –cineasta situado todo a la izquierda que se podía en el Hollywood ante-

⁷ Hugo 1967, *op. cit.* (nota 2), pp. 210-211: “Sin embargo cuando se intenta abarcar con el pensamiento una imagen total del conjunto de la producciones de la imprenta hasta nuestros días, ¿no se nos aparece este conjunto como una inmensa construcción, teniendo por base al mundo entero, en la que la humanidad trabaja sin descanso y cuya monstruosa cabeza se pierde entre las brumas profundas del futuro? Es como el hormiguero de las inteligencias, la colmena a donde todas las imaginaciones, esas abejas doradas, llegan con su miel; es la torre de los mil pisos. Por aquí y por allá se ven desembocar en sus rampas las cavernas tenebrosas de la ciencia que se cruzan en sus entrañas. En todas partes de la superficie el arte hace proliferar ante los ojos sus arabescos, sus rosetones y sus encajes. Allí cada obra individual, por caprichosa y aislada que parezca, tiene su sitio y su resalte. La armonía procede del conjunto [...]. Ocurre además que el prodigioso edificio se mantiene inacabado y la imprenta, esa máquina gigante que bombea sin cesar toda la savia intelectual de la sociedad, vierte incesantemente nuevos materiales para la obra. Todo el género humano está en ese andamiaje y cada inteligencia es uno de sus albañiles. El más humilde coloca una piedra o tapa un agujero y cada día se coloca una nueva hilada [...]. Naturalmente que se trata de una construcción que crece y se completa en espirales sin fin y en donde se produce también la confusión de lenguas; es una actividad incesante, un trabajo infatigable, por concurso entusiasta de toda la humanidad; es el refugio prometido a la inteligencia contra un nuevo diluvio o contra otra invasión de los bárbaros; es la segunda torre de Babel del género humano” (González Miguel, ed. 1985 (nota 2), pp. 221-222).

⁸ “Hoy no es evidente por completo que la tipografía haya sido el medio y la ocasión del individualismo y de la autoexpresión en la sociedad. Que haya sido el medio de alimentar hábitos de propiedad privada, aislamiento y muchas formas de compartimentación, resulta quizá más evidente. Pero el hecho más claro es que la publicación impresa ha sido el medio directo de la fama y de la memoria eterna. Porque, hasta las películas modernas, no había habido en el mundo medios de difundir una imagen particular que igualara al libro impreso. La cultura del manuscrito no dio aliento a grandes ideas en este aspecto. La imprenta lo hizo. Gran parte de la megalomanía renacentista, desde Aretino a Tamburlaine, es descendencia inmediata de la tipografía, que facilitó los medios físicos para extender las dimensiones del autor particular en el espacio y en el tiempo” (McLuhan 1998, *op. cit.* (nota 1), p. 212).

rior a la era McCarthy— para compensar el hecho de que el rey defienda la posibilidad de que se publique un opúsculo que lleva por título *Sobre la libertad de pensamiento*, cuya autoría corresponde a Pierre Gringoire (Edmond O'Brien). Si el impresor Fichet le define como un poeta, Frollo contestará acusando al escritor de herejía⁹. La prevención que lleva al magistrado a ver en Gringoire un enemigo resultará ser profética, ya que no serán los desesperados esfuerzos de Quasimodo (Charles Laughton), por sí solo, o Clopin (Thomas Mitchell), liderando a la Corte de los Milagros en su asalto a Notre-Dame, los que logren salvar a Esmeralda, sino la intervención del poeta redactando un escrito que, impreso en forma de panfleto, llegará hasta el rey y será responsable en buena medida de que se ponga de parte del pueblo y en contra de la nobleza.



La aparición de la escritura en el relato no es anecdótica, puesto que es la intervención de Gringoire la que precipita el final feliz de la narración¹⁰. Pero conviene observar que dicha escritura no tiene otra función que la de ocasionar dicho desenlace. Basta mostrar, por tanto, la expresión mística de Gringoire, presa del furor poético ante el enorme arcabuz que le presenta Clopin, mientras argumenta que las palabras pueden tener mayor poder que la fuerza. Así sucede, en efecto, ya que cuando Frollo presenta el panfleto ante el rey, éste concederá sus simpatías hacia el poeta, observando el efecto que su escritura ha causado en el pueblo de París, reunido ante el palacio del rey para pedirle que mantenga el derecho de asilo que impide que Esmeralda pueda ser apresada mientras se halle refugiada en la catedral. El debate entre los dos personajes no tiene desperdicio (la traducción, tanto de las palabras como de las imágenes, es mía):

LUIS XI.- ¿Qué significa todo esto?

FROLLO.- Es el panfleto, Sire.

(*El rey queda suspenso un momento.*)

LUIS XI.- Oh. Ya veo. Ya veo. (*Se acerca a una vela y relee el panfleto.*) Este poeta es

⁹ Uno de los múltiples cambios que presenta la película respecto a la novela que le sirve de pretexto consiste en dar a Frollo el cargo de magistrado del tribunal encargado de juzgar los delitos contra la religión, además de hacerle formar parte de la nobleza que quiere derogar el derecho de asilo de la Iglesia, todo lo cual sirve para acentuar su papel de villano de la función, haciendo que recaigan sobre él toda la culpa y toda la maldad que ocasionan la condena a muerte de Esmeralda (Maureen O'Hara), al tiempo que libera de toda responsabilidad al rey, que actuará en contra de los designios del traidor en cuanto se entere de sus abusos.

¹⁰ Recordemos que en esta versión de la novela de Hugo, Esmeralda acaba siendo salvada por las tropas del rey para poder casarse con Gringoire, mientras Quasimodo queda en lo alto de la catedral, abrazado a una gárgola y formulando su patética queja: “¿Por qué no fui hecho de piedra como tú?”

más listo de lo que pensaba. Esta nueva forma de apelar mediante una solicitud impresa está creando una especie de opinión pública que fuerza las decisiones, incluso sobre el rey. Impertinente. Pero me gusta. Es diferente.

FROLLO.- La opinión pública es peligrosa, Sire.

LUIS XI.- ¿Peligrosa? ¿Para quién?



Cuando el arzobispo de París llega a anunciar que el pueblo se ha alzado en armas para evitar que el rey ceda a las presiones de la nobleza, Luis XI se mostrará entusiasmadamente convencido por el panfleto de Gringoire e incitará al prelado para que reaccione contra “esos falsos nobles que quieren ser reyes”.

Por consiguiente, la escritura de Gringoire sólo tiene valor cuando tiene un efecto, en este caso el de crear opinión para levantar al pueblo de París y poner de su lado a un rey cuya imagen es la de un patriarca benévolo y extravagante –aun cuando el Luis XI histórico tuvo más bien poco de benévolo–, representante en definitiva de un poder que no sojuzga a sus súbditos, sino que los protege de quienes abusan de sus privilegios sociales y económicos –de acuerdo con las tesis del “New Deal” de Roosevelt–¹¹. Contrasta el triunfo



final del poeta con el fracaso al que asiste el espectador al comienzo de la película, cuando Gringoire oficia la representación de un solemne misterio que provoca el rechazo de un público que, instigado por Clopin, se declara hostil a las graves sentencias que declama el poeta y las alegóricas imágenes que escenifican el motivo de la Danza de la Muerte. “¡Estúpidos, ignorantes borrachos! ¡Os ofrezco la verdad!”, exclamará Gringoire, convencido de su papel de espíritu superior cuya función en el mundo es la de educar al pueblo. Pero el público no quiere oír *su* verdad, quiere que le ofrezcan aquello que está en consonancia con sus deseos. De esta manera, la representación se interrumpe para dar paso a las danzas de Esmeralda y a la elección del Rey de los Locos¹².



¹¹ Nada que ver con la imagen del rey presentada en la novela de Hugo, más acorde con la que conserva la historia: Luis XI aparece caracterizado en *Notre Dame de Paris* como un monarca cruel, voluble y desconfiado, un títere en manos de su barbero y de su médico, que enviará sus tropas no sólo para sofocar el motín instigado por Clopin, sino para entrar en la catedral con la poco loable intención de quebrantar el derecho de asilo y capturar a Esmeralda.

¹² La actitud de Hugo tampoco es muy benevolente hacia este personaje: no contento con hacer-

Hay, por tanto, cierta desconfianza hacia la palabra escrita en tanto no coincida con los intereses del público, desconfianza que se dirige sobre todo a ciertos usos retóricos que acompañan a la escritura. De ahí que se borren todas las huellas que recuerden la presencia de una escritura excesivamente personal; de ahí la desaparición de ἌΝΑΓΚΗ, a pesar del sentido que adquiere cuando se contempla la totalidad del relato, pues si algo caracteriza la peripecia de todos los personajes que intervienen en él es la fatalidad con que se lanzan hacia un destino funesto; de ahí que la historicidad novelesca del texto de Hugo sea sustituida por una historicidad pretendidamente “científica” que adopta momentáneamente –al comienzo, sólo para entrar en materia– la retórica del texto de divulgación; de ahí que la digresión sobre el papel de la imprenta adopte otros rasgos, pues lo que menos interesa es la construcción de ese edificio de pensamiento al que aludía Hugo, mientras que lo esencial es el papel de instrumento para “crear opinión” al que aluden los creadores del filme; de ahí, en fin, que el “inmortal clásico” de Hugo sea objeto de una adaptación cinematográfica que traduce al lenguaje de las imágenes en movimiento lo que pertenecía al lenguaje escrito. Pero aún se puede decir algo más sobre esto.

El optimismo de Hugo no lo compartía su personaje, quien, como ya he señalado, se sentía amenazado por la imprenta. La alarma de Frollo ante la previsible desaparición del sentido que se escondía en la arquitectura catedralicia recuerda la alarma originaria que sintió Thamus cuando Theuth le presentó el invento de la escritura, y que Platón narró con singular fortuna en el mito incluido en *Fedro* (275a-b). Como bien señaló Jacques Derrida en su “Farmacia de Platón”¹³, la prevención que mostraba Thamus procedía de su sospecha de que la escritura, concebida como remedio (*fármakon*) para la memoria, podía resultar asimismo un veneno (*fármakon*, también). Si la escritura preservaba al conocimiento del olvido, igualmente tenía la desventaja de hacer que la memoria se confiase demasiado, hasta el punto de abandonarse excesivamente a la seguridad que proporciona lo escrito. De ahí que Thamus –y con él Sócrates, y con él Platón– rechazara la escritura, pues con ella se perdía más de lo que se ganaba.

Pero en realidad, concluye Derrida, no hay en la censura platónica un rechazo categórico de la escritura, sino una disyuntiva entre dos formas de escritura: la memoria, que tiene la virtud de inscribir el conocimiento en el alma, frente a la escritura propiamente dicha, que lo inscribe en un soporte exterior a ella¹⁴. No

le fracasar en su representación teatral, lo presenta a lo largo de la novela como un pobre diablo sin oficio ni beneficio, convertido a la fuerza en saltimbanqui y dedicado en sus horas de ocio al comentario de un opúsculo titulado *De Cupa Petrarum*. Es decir, Gringoire aparece como representante de la cultura del manuscrito, subordinada todavía a la cultura oral de las catedrales. Presentación irónica de la escritura del pasado de la que se sirve Hugo para dar mayor relevancia a su propia escritura, ya moderna.

¹³ Derrida, J., “La farmacia de Platón”, en *La diseminación*, Madrid, Fundamentos, 1975, pp. 91-260.

¹⁴ “Presentando a la escritura como un falso-hermano, a la vez un traidor, un infiel y un simula-

puede decirse, por tanto, que Sócrates-Platón abogue por la desaparición de la escritura, sino que, puesto que se trata de elegir entre las dos alternativas, prefiere la de la inscripción de la verdad en la memoria, ya que resulta mucho más fiable por lo que tiene de interiorización de esa misma verdad, que ya no estará en un soporte exterior¹⁵.

Lo que quisiera resaltar, siguiendo la senda propuesta por Derrida, es que, con el *Fedro*, lo que se plantea por primera vez es el paso de una escritura a otra. Si Thamus señaló la ambivalente naturaleza de la escritura —el fármakon que es a la vez remedio y veneno— fue para destacar el hecho de que la memoria presenta mayores ventajas. No obstante, la historia ha demostrado seguir sus propios caminos, y el arte de la memoria ha ido perdiendo sus caracteres para dejar paso a la escritura, que promueve otra forma de comprender las cosas, separando al hombre de la naturaleza para ir asimilándola poco a poco, esto es, para dominarla. El proceso fue singularmente lento, ya que la escritura no pudo desplegar todo su potencial hasta la invención de la imprenta, que aseguró la reproducción a gran escala de sus producciones¹⁶. De ahí que la escritura de piedra de las catedrales no fuese más que un instrumento auxiliar —de igual manera que ocurría con los libros manuscritos— para un conocimiento que sólo podía transmitirse oralmente y que debía quedar impreso en el alma, asimilado hasta ser parte de ella. Las reflexiones que Hugo pone en boca de Frollo —“Ceci tuera cela”— son estrictamente platónicas; las del propio Hugo, en cambio, resultan cartesianas, a pesar del tono elegíaco con que se refiere a la decadencia de la arquitectura. La imprenta permite la construcción común de un edificio que es constelación formada por toda la humanidad. El mundo no se inscribe en el alma, sino que son las almas las que se inscriben en el mundo. La optimista modernidad de Hugo le lleva a saludar a la imprenta como responsable de un nuevo amanecer; Platón, en cambio, reniega de ella sin haberla conocido, sólo con sospechar hasta dónde pueden llegar los efectos de la escritura.

Ahora bien, no viene mal recordar que las tensiones producidas por la escritura y su difusión por medio de la imprenta se convirtieron en cosa del pasado —cuando Hugo podía entonar la alabanza de la imprenta— para dar paso, en el siglo XX, a las

cro, Sócrates es llevado por primera vez a considerar al hermano de ese hermano, al legítimo, como *otra especie de escritura*: no sólo como un discurso sabio, vivo y animado, sino como una *inscripción* de la verdad en el alma” (*Ibidem*, p. 226; en cursiva en el texto).

¹⁵ “[...] la conclusión del *Fedro* es menos una condena de la escritura en nombre del habla presente que la preferencia de una escritura a otra, de una huella fecunda a una huella estéril, de una simiente generadora, porque deposita en el interior, a una simiente desperdigada en el exterior en pura pérdida: a riesgo de la *diseminación*” (*Ibidem.*, p. 227; en cursiva en el texto).

¹⁶ “Pero en la fase del manuscrito, de la tecnología del alfabeto, nada hubo que tuviese la suficiente intensidad para separar completamente lo visual de lo táctil. Ni aun la escritura de los romanos tuvo fuerza para hacerlo. La escisión de los sentidos y la ruptura y alejamiento de la dimensión visual no se produjo hasta que tuvo lugar la experiencia de la producción en masa de tipos exactamente uniformes y repetibles” (McLuhan 1998, *op. cit.* (nota 1), p. 104).

tensiones producidas por la aparición de los medios audiovisuales. Sin necesidad de llegar a los extremos imaginados por Ray Bradbury, es evidente que los esquemas cognoscitivos del hombre han resultado profundamente afectados por una revolución cuyas consecuencias estamos lejos de prever. Y no menos evidente es el hecho de que estas tensiones no son de la misma naturaleza que las que expresó Platón por boca de Sócrates.

Tensiones no es lo mismo que oposición abierta. No es ningún secreto que el modelo narrativo planteado por Griffith y desarrollado posteriormente en el cine clásico¹⁷ tiene unas bases literarias que toman como paradigma los patrones establecidos por la narrativa literaria, especialmente la decimonónica. La realización de relatos cerrados, coherentemente dispuestos según una férrea cadena de causas y efectos que se va desarrollando a lo largo del filme, organizados espacial y temporalmente sin que se permita la menor fisura que pueda afectar al esquema narrativo que, de forma casi inconsciente, va desarrollando el espectador, actualiza las características de homogeneidad, uniformidad y repetición que, como ya señalé citando a McLuhan, corresponden a los esquemas de conocimiento visual que surgen con la aparición de la escritura y el desarrollo de la imprenta. Esto es fácilmente comprobable cuando repasamos la forma en que los contenidos literarios se convierten en contenidos fílmicos. La escritura cinematográfica todavía depende de la palabra escrita cuando se trata de abarcar un espacio o un tiempo para los que los medios audiovisuales resultan insuficientes. Es lo que ocurre cuando se trata de caracterizar en conjunto una época: la única solución es colocar un texto, como el que aparece impresionado sobre el muro de la catedral, que explique qué es lo que pasaba a finales del siglo XV. En cambio, los casos más puntuales permiten la adopción de esquemas retóricos que imitan los literarios: en el caso que nos ocupa, la digresión de Hugo acerca de la oposición entre la arquitectura y su función como escritura, frente a las ventajas ofrecidas por la imprenta, es sustituida por una secuencia más breve, pero igualmente eficaz.

Si en la novela la digresión interrumpe el relato para revisar toda la historia de la arquitectura, en la película el discurso abandonará su carácter marginal para integrarse en la trama: será la explicación que el rey dirige a Frollo para oponerse a sus deseos de acabar con la imprenta. La imprenta, dice Luis XI, es lo nuevo, mientras que la catedral simboliza lo antiguo. Un plano del rey dirigiendo su vista hacia la

¹⁷ Al hablar de cine clásico me refiero al modo de representación cinematográfica habitual en la industria del cine estadounidense –lo que también se conoce como cine o estilo «hollywoodiense»–, teniendo presente la influencia que dicho estilo ha ejercido sobre otras industrias o artesanías cinematográficas occidentales. Las características del cine clásico pueden resumirse, citando a David Bordwell, de la siguiente manera: “[...] los principios que Hollywood reclama como propios se basan en nociones de decoro, proporción, armonía formal, respeto a la tradición, mimesis, modestia artesana y un control impasible de la respuesta del receptor, cánones que los críticos de cualquier medio suelen denominar «clásicos»” (Bordwell D., Staiger, J., y Thompson K., *El cine clásico de Hollywood*, Barcelona, Paidós, 1997, pp. 3-4).



catedral acompaña entonces a un discurso que se esfuerza por adoptar un estilo elevado que apela a los sentimientos más elevados del espectador haciendo referencia con una entonación serena y solemne a los “monumentos triunfales del pasado”, a la “fe invencible de los cristianos” y al “libro de nuestra historia”, al tiempo que va acompañado por una secuencia de montaje que nos muestra diversos planos de la catedral mientras se oye de fondo un

coro que interpreta una música vagamente “celestial”. *Dispositio* retórica que, yendo de lo general a lo particular, imita la de las composiciones literarias, aunque, por su naturaleza icónica, pueda abandonar el recurso de la descripción para mostrar directamente, de modo estrictamente visual, aquello de lo que está hablando.

Sin embargo, no puede extrañar que el lenguaje cinematográfico quiera ser autónomo, aun cuando se sirva del literario. La imagen que plantea de la escritura promueve la desconfianza hacia ésta, a la que no es ajena la oposición entre Alta y Baja Cultura, mostrada en el enfrentamiento entre Gringoire y su público. Estamos en una época en la que el cine va sustituyendo, cada vez más, a la literatura como arte popular —o de masas, si se quiere—, por lo que la escritura sólo será aceptada cuando vaya dirigida a un público que comprenda sus motivaciones. El escritor es un ser temperamental y extravagante cuya condición se halla marcada por un platónico estado de inspiración de naturaleza misteriosa. En el caso de Gringoire no deja de ser una extravagancia sin mayores consecuencias que la de colocarse, tras el fracaso de su representación teatral, en la ventana donde se elige al Rey de los Locos para exigir que le den el título por su condición de poeta. Pero ese estado de inspiración puede llevar al escritor a apartarse del público. Sólo cuando se da una armonía entre el estado inspirado del escritor y los intereses del público cumple la escritura su función. Y esto sólo puede ocurrir de dos maneras: o bien el escritor es presa de una emoción lo suficientemente intensa que tiene que exteriorizar como sea —y esto sólo es comprensible cuando es el sentimiento amoroso el que guía sus pasos—, o bien el escritor siente el deber de ayudar a la comunidad con sus obras, denunciando a los poderosos y defendiendo a los oprimidos¹⁸. Dos circunstancias que concurren



¹⁸ Éste es también el tema de otra película de Dieterle, centrada esta vez en la figura de un escri-

en el caso de Gringoire, cuyo éxito como escritor se deberá al panfleto escrito para evitar que la nobleza logre su propósito de abolir el derecho de asilo –lo que servirá para que su amada Esmeralda pueda seguir acogándose a sagrado–.

Pero esto sólo afecta a la imagen del escritor, que forma parte del mundo representado cinematográficamente en cuanto que quiere ser imagen de un mundo de ficción amueblado con elementos semejantes a los del mundo real –y no cabe duda de que en el mundo real los escritores existen–. Pero cuando se trata de mostrar una escritura diferente a aquella que se está empleando, ésta sólo puede aparecer en forma de huella: ἘΝΑΓΓΕΛΙΟΝ, no nos engañemos, no pertenecía a la escritura literaria, sino que formaba parte de la cultura oral que sobrevivió hasta la invención de la imprenta. Su soporte no era ni siquiera el pergamino –soporte de transición entre la escritura en la memoria y la impresión en papel–, sino el muro de la catedral. Por eso sólo pudo aparecer, después de ser borrada en los muros de la catedral, como huella impresa tardíamente en la memoria del autor de *Notre-Dame de Paris*, resto de una época que, al igual que la propia inscripción, ya sólo puede ser evocación, no escritura efectiva. ἘΝΑΓΓΕΛΙΟΝ reaparecerá en la novela para dar título al capítulo cuarto del séptimo libro, para ser escrita en la pared por Frollo, para aludir a su siniestro destino. Su condición de huella subsiste a causa de lo expuesto en el prólogo, a causa también de la condición de Frollo de representante de la cultura oral que desaparecerá con la llegada de la imprenta. Y es por eso, también, por lo que sigue siendo escritura en la pared de la catedral.

Con la llegada del audiovisual, la huella de la cultura oral, de la escritura en la memoria, desaparece –y no tanto porque se trate de un retorno a la escritura en la memoria, ya que el visionado de una película puede repetirse una y otra vez; ventajas de las nuevas tecnologías–, y lo que debe ser registrado como huella es la escritura propia de la cultura de la imprenta. Porque ahora la escritura no se registra sobre el papel, sino sobre el celuloide, o, mejor, sobre la pantalla. Y, superada la etapa del cine mudo, sobre el espacio sonoro que rodea al espectador. De ahí que las intervenciones de textos escritos sean escasas en el cine clásico, huellas de una escritura que ha dejado paso a otra nueva, marcada por cierta desconfianza hacia lo que se sospecha que es ya una tecnología del pasado. Pero marcada también por el deseo, ya que la letra impresa goza de un prestigio cultural que ha ido construyéndose a lo largo de siglos y al que aspira el medio audiovisual. La escritura puede aparecer también como fetiche tras el que se oculta la voluntad de alcanzar los mismos logros que ella ha obtenido.

Ese fetichismo se muestra –en forma de huella– en la primera imagen de la película¹⁹, que ha sido también la primera mostrada en este ensayo: la del nombre del tor, *La vida de Émile Zola* (*The Life of Émile Zola*, 1937).

¹⁹ En realidad, se trata de la segunda, ya que la primera era el logotipo de la R. K. O.: la antena de radio situada encima del globo terráqueo y que emite sus ondas electromagnéticas en forma de rayos y pitidos. Pero esto daría pie a un nuevo ensayo.

autor, sobreimpresa en el muro de la catedral. Sin embargo, la imagen se revela paradójica, pues confluyen en ella tres escrituras: la del autor –a quien se responsabiliza en primera instancia del texto que se ofrece al espectador–, asociada a la cultura de la imprenta; la de la época, asociada al manuscrito como escritura propia del relato, y cifrada en esas letras capitales que quieren imitar el estilo de la letra típicamente medieval; y la de la inscripción en el muro, pues, si bien ἌΝΑΓΚΗ ha sido borrada, su huella ha quedado en la imagen del soporte en que fue inscrita, aunque la inscripción sea ahora la de una nueva huella, la de la escritura que inspiró. Confluencia de huellas que se resuelve en una nueva escritura que es, al igual que la anterior, un diálogo entre huellas abocado a la interminabilidad. Pues, a tenor de lo que puede leerse en este fotograma, toda huella permanecerá inscrita, aun cuando lo haga tomando la forma de huella de una huella.

