



Adaptaciones cinematográficas contemporáneas del *Michael Kohlhaas* y la internacionalización de la obra de Heinrich von Kleist

Alejandro López Lizana¹

Recibido: 2 de diciembre de 2019 / Aceptado: 4 de febrero de 2020

Resumen. Como resultado de la problemática recepción internacional de Heinrich von Kleist durante buena parte del siglo XX, la primera adaptación al cine de *Michael Kohlhaas* producida fuera de Alemania no llegaría hasta 1999, con el western *Sin Piedad (The Jack Bull)*. No obstante, en los últimos años esta larga sequía se ha visto interrumpida con el estreno casi simultáneo de dos versiones del relato: la franco-alemana *Michael Kohlhaas* (2003) y la rusa *Leviatán* (2014). El objetivo de este artículo es el de abordar la relación entre estas películas y el proceso de revalorización de la obra kleistiana a nivel mundial. Para ilustrar dicho fenómeno, se propondrá además un diálogo entre el texto original y estas dos adaptaciones con el fin de examinar las implicaciones narrativas y estéticas de trasladar la historia a un medio y un contexto histórico y geográfico tan distintos.

Palabras clave: *Michael Kohlhaas*; adaptación cinematográfica; recepción internacional; Heinrich von Kleist; Arnaud des Pallières; Andrey Zvyagintsev.

[en] Contemporary Cinematographic Adaptations of *Michael Kohlhaas* and the Internationalization of Heinrich von Kleist's Work

Abstract. As a result of Heinrich von Kleist's convoluted international reception during the 20th century, the first non-German movie adaptation of *Michael Kohlhaas* (the western *The Jack Bull*) would not appear until 1999. However, this situation has changed in the last few years after two versions of the story were released almost simultaneously: the Franco-German production *Michael Kohlhaas* (2013) and the Russian *Leviathan* (2014). Thus, this paper aims to illustrate the relationship between these movies and the international revalorization of Kleist's work. This article will also establish a dialogue between the original text and these two adaptations to explore this phenomenon, as well as to examine the narrative and aesthetic implications of translating the story to both a different medium and historiographical context.

Keywords: *Michael Kohlhaas*; Film Adaptation; International Reception; Heinrich von Kleist; Arnaud des Pallières; Andrey Zvyagintsev.

Sumario. 1. Introducción. 2. Kleist en el cine y la televisión. *Michael Kohlhaas* en el S. XXI. 3. El *Michael Kohlhaas* de Arnaud des Pallières (2013). 4. *Leviatán*, de Andrey Zvyagintsev (2014). 5. Conclusiones.

¹ Universidad Complutense de Madrid (España)
E-mail: alelop02@ucm.es

Cómo citar: López Lizana, A., «Adaptaciones cinematográficas contemporáneas del *Michael Kohlhaas* y la internacionalización de la obra de Heinrich von Kleist», *Revista de Filología Alemana* 28 (2020), 107-124

1. Introducción

La obra de Heinrich von Kleist (1777-1811) no pudo aspirar siquiera a una posición destacable en el canon internacional hasta principios del siglo XX, coincidiendo con el fin del largo ostracismo al que había sido condenado en su propio país. Para entonces, algunos de los factores que habían propiciado las críticas de sus contemporáneos se habían vuelto argumentos para iniciar una recepción positiva de sus textos: tanto su carácter innovador y rupturista como su complicada relación con Goethe (representante absoluto de la alta cultura en Alemania) le conferían ahora un poder contestatario y regenerador que justificaba su vigencia en pleno auge de las vanguardias artísticas. Persistían, sin embargo, tres grandes trabas para su éxito en el extranjero: la tardanza en ser reconocido por sus compatriotas, la tendencia a leer sus textos políticos en clave nacionalista y la enorme difusión de una leyenda negra sobre la locura que le había conducido al suicidio².

Hoy en día, y pese a encontrarse en su momento de mayor popularidad (como quedó demostrado con la celebración del bicentenario de su muerte en 2011)³, su valoración a nivel global sigue siendo difícil de precisar. Un ejemplo de esta vacilación es que, mientras que Fritz Strich lamentaba en 1946 que Kleist hubiese tardado tanto en ganarse un lugar en la Literatura Mundial (1957: 73), Gunther Nickel negaba de forma categórica en la contraportada del volumen *Kleist Rezeption* que tal éxito hubiese llegado siquiera a producirse (Nickel 2013). Kleist, podemos resumir, es un escritor fundamental para la germanística a nivel internacional, pero también un relativo desconocido entre el público no especializado⁴.

En este contexto, resulta pertinente remitirnos al papel que desempeñan las adaptaciones cinematográficas de la obra kleistiana por dos motivos: por su potencial impacto en el gran público y por su relevancia a la hora de juzgar el grado de difusión de los textos en los que se basan. Respecto a este último punto, Julie Sanders concluye que, en la medida en que una cita confiere autoridad al texto citado, “adaptation becomes a veritable marker of canonical status” (2006: 9)⁵. Yendo aún más allá, desde la consideración del cine como negocio parece lógico asumir que la recepción favorable del material de origen tienda a ser un requisito decisivo para

² Para un resumen de la historia de la recepción literaria de Kleist en Alemania, cf. Breuer (2013: 410-35). Para obtener una visión de conjunto de su recepción a nivel mundial, cf. por ejemplo Breuer (2013: 436-54), Fleig *et al.* (2014), Müller-Salget (2017) y López Lizana (2019: 147-83).

³ Otro indicador de la definitiva internacionalización de su obra es que esta sigue siendo reeditada y traducida en países de todo el planeta, donde no le faltan admiradores del más alto prestigio: J. M. Coetzee, Boris Pasternak, Kenzaburō Ōe, Amos Oz o Paul Auster son una prueba irrefutable de su influencia fuera de Alemania desde la segunda mitad del siglo XX. Sobre la recepción de la obra de Kleist por parte de estos y otros autores destacados, cf. López Lizana (2019: 147-83).

⁴ Esto mismo constató David Damrosch al denunciar que, en la década pasada, Kleist aún no tenía presencia en ninguna antología americana de literatura mundial (2009: 511).

⁵ Aquí Sanders se hace eco de la idea de Derek Attridge de que la perpetuación del canon depende en buena parte de las referencias a sus miembros más antiguos por parte de los más jóvenes (1996: 169).

justificar cualquier inversión económica, al margen de las inquietudes artísticas y lecturas personales del director involucrado: como indica José Antonio Pérez Bowie, “la necesidad de la industria de proporcionar constantemente nuevos contenidos hace que el reciclaje de materiales ficcionales y su intercambio entre los diversos soportes sea una práctica común [...] porque permite volver a poner en circulación materiales que ya han demostrado su eficacia [...]” (2010: 22). Pero con la supuesta “eficacia” de los textos de Kleist en entredicho, cabe preguntarse entonces: ¿cómo se explica el creciente fenómeno de las adaptaciones cinematográficas basadas en su obra?

La búsqueda de respuestas a esta cuestión puede complementarse con el análisis de las dos últimas adaptaciones extranjeras del relato más conocido de Kleist: la película franco-alemana *Michael Kohlhaas* (Arnaud des Pallières, 2013) y la rusa *Leviatán* (Andrey Zvyagintsev, 2014). Antes, no obstante, resulta imprescindible realizar una aclaración terminológica fundamental para comprender la interrelación entre ambas manifestaciones artísticas. Con este fin me remitiré de nuevo a la propuesta de Julie Sanders, que define la adaptación como una “[re]interpretation] of established texts in new generic contexts or perhaps with relocations of an ‘original’ or sourcetext’s cultural and/or temporal setting, which may or may not involve a generic shift” (2006: 19); en cambio, en los casos en que los textos originales no son referenciados o no resultan reconocibles en el proceso adaptativo estaríamos hablando de un fenómeno de “apropiación” (2006: 26)⁶.

Si bien Sanders concede que las dos nociones con las que trabaja admiten una multitud de grados posibles según las intenciones y el alcance del autor, Pedro Javier Pardo García sugiere que, ante la dificultad de decidir dónde se traza la frontera entre ambas, tal vez lo más productivo sea no realizar tal distinción a nivel teórico y dejar que sea el análisis práctico quien la haga (2010: 98-99). A efectos del presente trabajo, se ha considerado que el *Michael Kohlhaas* de des Pallières encaja con las definiciones de adaptación o transescritura, mientras que *Leviatán* (por sus profundos cambios de ambientación y trama con respecto al texto de Kleist) supone un ejemplo paradigmático de apropiación o reescritura. Es de prever que el empleo de una u otra estrategia pueda revelar tanto el grado de afinidad entre dos contextos histórico-culturales distintos como la familiaridad del director con el texto y la expectativa de que el público reconozca (o no) la obra original.

2. Kleist en el cine y la televisión. *Michael Kohlhaas* en el S. XXI

Las adaptaciones cinematográficas de la obra de Kleist realizadas durante el siglo XX reflejan con precisión las coyunturas de su recepción literaria mencionadas con

⁶ Alternativamente, Pérez Bowie se decanta en su repaso del estado de la cuestión por adoptar los conceptos de “transescritura” (que toma de Gronsteen, y que se equipara a la adaptación de Sanders) y “reescritura”, que él mismo define como un proceso de “apropiación y revisión” (2010: 23-27, 38-39). Al hacerlo, Pérez Bowie retoma la idea de apropiación formulada por Francis Vanoye para recordar que estas “[pueden] tener una amplitud considerable y oscilar entre el rechazo de toda intervención sobre la obra [...] y la ‘divergencia’ absoluta o la ‘inversión’”; la adaptación, en cambio, “supone, aunque no modifique el contexto, los personajes ni la intriga, un cambio de perspectiva que asume las concepciones estéticas y los presupuestos ideológicos del momento en que fue producida” (2010: 26). A efectos prácticos, sin embargo, la terminología empleada por Sanders y la de Pérez Bowie pueden considerarse intercambiables.

anterioridad. Una postura similar es la defendida por Ingo Breuer, para quien tanto los “altibajos en el número de películas” como los “profundos cambios” que se acusan en el traslado al medio cinematográfico (2013: 459-460) son achacables a la irregular apreciación que sus textos han despertado entre la crítica como y el público. En este sentido, un breve repaso a la página de Heinrich von Kleist en la *Internet Movie Database (IMDb)* revela unos inicios nada prometedores, pero que van en consonancia con el estatus como escritor que ostentaba por aquel entonces en casi toda Europa: de las adaptaciones cinematográficas de su obra estrenadas durante la primera mitad del siglo XX, todas fueron llevadas a cabo en su país natal.

Tras esta etapa (y aunque, como era de prever, la caída del régimen nazi supuso un impulso decisivo para su revalorización en el extranjero⁷), la mayoría de las producciones extranjeras fechadas entre 1950 y el 2000 (aún muy minoritarias en comparación con las alemanas, pero al menos ya reseñables) son en realidad versiones televisadas de sus obras de teatro. Entre 1951 y 1980, Reino Unido (1953), Canadá (1954 en inglés, 1965 en francés), Holanda (1958), España (1967) y Finlandia (1977) emitieron adaptaciones teatrales de *Der zerbrochene Krug*, su obra más accesible y exitosa en términos históricos; por su parte, el *Prinz Friedrich von Homburg* llegó a los hogares de España (1967) y Estados Unidos (1977)⁸. En cuanto a esta repentina internacionalización del repertorio dramático kleistiano, un más que probable antecedente se encuentra en la célebre puesta en escena del *Prinz Friedrich von Homburg* a cargo de Jean Vilar en el Festival de Aviñón de 1951, que Martin Maurach ha reivindicado como un hito en la superación de las lecturas nacionalistas de la obra de Kleist (2011: 541-49): en efecto, dicha representación no solo tuvo una influencia palpable en Francia, sino que a su vez es de enorme importancia para explicar la progresiva popularización de Kleist en los teatros españoles (Breuer 2013: 441) y anglosajones⁹.

La narrativa de Kleist¹⁰ no irá ganando mayor notoriedad en el séptimo arte hasta que, tras dos intentos aislados y más modestos de trasladar *Die Marquise von O...* (un telefilm francés dirigido por Claude Barma en 1959 y una versión teatral emitida en España en 1971), el francés Éric Rohmer se hiciera con el Gran Premio

⁷ El régimen nazi, necesitado de encontrar modelos que justificasen sus ideas supremacistas entre los clásicos de la literatura alemana, fomentó una lectura parcial y sesgada de los textos políticos y literarios de Kleist (cuya preocupación por alcanzar la unidad nacional respondía ante todo al imparable avance de Napoleón, y no a un nacionalismo ciego y excluyente). Sobre la apropiación nacionalsocialista de la obra de Kleist y sus consecuencias, cf. Maurach (2011).

⁸ Fuera de esta franja temporal quedan las dos adaptaciones italianas del *Homburg*, dirigidas por Gabriele Lavia (1983) y Marco Bellocchio (1997), respectivamente. En todo caso, estas dos cintas sí fueron concebidas para proyectarse en cines (la de Bellocchio fue incluso candidata a la Palma de Oro en el Festival de Cannes), con lo que no pueden adscribirse a la misma tendencia. También tardía fue la adaptación teatral de *Der zerbrochene Krug*, emitida en la televisión polaca en 1997.

⁹ De forma destacada, en el año 1962 Frank Charles Richardson hacía un llamamiento para recuperar a Kleist en el ámbito de las letras inglesas poniendo como ejemplo justamente el éxito que este estaba teniendo en Francia, lo que para él permitía desterrar de una vez por todas el tópico de que se tratara de un autor difícil de exportar o demasiado dependiente de la familiaridad del espectador con su cultura alemana de origen (1962: vi).

¹⁰ Obviando por el momento las adaptaciones de *Michael Kohlhaas*, a las que me referiré más adelante, *IMDb* recoge los siguientes casos de adaptaciones de sus relatos: *Un amour interdit* (de Jean-Pierre Dougnac [1984], basada en *Der Findling*), *Il seme della discordia* (de Pappi Corsicato [2008], adaptación libre de *Die Marquise von O...*) y el cortometraje *Das Bettelweib von Locarno* (Luigi Castellitto, 2017). Además, Breuer apunta a que el director mexicano Arturo Ripstein se basó en *Die Verlobung in St. Domingo* para llevar a cabo *La Seducción* (1980), que traslada la acción del relato de Kleist al contexto de la Revolución mexicana.

del Jurado del Festival de Cannes de 1976 gracias a su conocidísima adaptación del relato. No en vano, por su incalculable impacto en el proceso de internacionalización de Kleist (Breuer 2013: 462) se puede considerar que esta cinta es la que inaugura una segunda (o tercera) etapa en la cronología de las adaptaciones no alemanas de su obra, caracterizada esta vez por un mayor dominio del cine frente al formato televisivo y por un considerable aumento de la calidad media de estas obras.

Este proceso (marcado por dos hitos en revalorización de la obra kleistiana a nivel mundial como son el *Homburg* de Vilar y la *Marquise* de Rohmer) no solo corrobora las conclusiones de Breuer, sino que también ejemplifica hasta qué punto la discusión académica sobre el concepto de adaptación en sí mismo está ligada al debate en torno a la formación de un canon literario mundial. Igualmente ilustrativa resulta la cronología de las cuatro adaptaciones no alemanas del *Michael Kohlhaas*, pues todas ellas manifiestan distintos grados de reconocimiento del material textual de origen. La primera de ellas, *Ragtime* (Miloš Forman, 1981), parte en realidad de la novela homónima de E. L. Doctorow (cuya historia transcurre en el Nueva York del siglo XX)¹¹, por lo que se trata de una conexión mediada y en absoluto evidente para el espectador. La segunda, *Sin Piedad* (John Badham, 1999), traslada la acción al Wyoming de la era del Viejo Oeste, pero al menos acredita a Kleist como autor. No será sino hasta 2013 cuando el nombre de Michael Kohlhaas aparezca al fin en el título de una versión rodada fuera de Alemania, la del francés Arnaud des Pallières; hasta hoy, la única adaptación extranjera que remite de manera inequívoca a la *Novelle* original. Por último, *Leviatán* vuelve a oscurecer la conexión con Kleist al ambientarse en nuestra época y en una localidad costera junto al mar de Barents, pero este hecho resulta más comprensible si se tiene en cuenta que la película llegó a coincidir temporalmente en cartelera con la de des Pallières.

De esta breve muestra se deduce que el creciente reconocimiento de la figura de Kleist en la gran pantalla coincide con la lenta pero firme popularización de su obra a nivel internacional desde la segunda mitad del siglo XX. Al mismo tiempo, no obstante, es preciso señalar que el estreno del *Michael Kohlhaas* de des Pallières ha propiciado que se descubriera a Kleist en algunos países en los que este aún no contaba con una tradición relevante, tal y como atestigua Lee refiriéndose al caso de Corea del Sur (2016: 479). Aunque menos notorio, este efecto no debe minusvalorarse en regiones donde sí había alcanzado mayor reconocimiento. Por ejemplo, si se comparan las búsquedas del término “Heinrich von Kleist” realizadas en Google durante la última década desde Alemania (donde goza de un estatus de escritor canónico) y desde Francia (donde es un autor apreciado, pero no de primera fila), se obtiene que en el país galo tuvo mucho más impacto el estreno del film de des Pallières que las celebraciones del bicentenario de 2011 (que se corresponden con el punto álgido de las búsquedas en Alemania)¹².

¹¹ Aunque los paralelismos entre el *Kohlhaas* y *Ragtime* son bastante evidentes por sí mismos (empezando por la decisión de bautizar como “Coalhouse” a uno de los protagonistas), Doctorow ha reconocido en numerosas ocasiones que su novela es un homenaje a *Michael Kohlhaas* (cf. por ejemplo Morris 1999: 123-24, 139). Pese a ello, es de destacar que la invisibilidad del alemán (replicada en la versión cinematográfica y en el posterior musical de Broadway del mismo título) propició que algunas voces acusasen a Doctorow de plagiar a Kleist (cf. Hey! 1998).

¹² Fuente de datos: *Google Trends* (www.google.com/trends).

Así, lo que para unos implicó devolver momentáneamente a la actualidad a un autor de sobra conocido, para los otros supuso acercar a Kleist a un público generalista que jamás había leído sus textos. Esto nos remite de nuevo a las reflexiones de Sanders sobre la práctica de la adaptación cinematográfica, para quien este tipo de manifestaciones artísticas “requieren y perpetúan la existencia de un canon” y, al mismo tiempo, “contribuyen a su continua reformulación y expansión” (2006: 8). Por otro lado, Sanders insiste en que “is the very endurance and survival of the source text that enables the ongoing process of juxtaposed readings that are crucial to the cultural operations of adaptation” (2006: 25), o lo que es lo mismo: que el conocimiento de la obra original por parte del espectador permite establecer un diálogo entre literatura y cine que enriquece la película pese a que esta pueda interpretarse de forma autónoma. Se trata, en resumidas cuentas, de un “fecundo proceso de retroalimentación” que “obliga a reconocer la tendencia de todos esos medios a nutrirse mutuamente” (Pérez Bowie 2010: 22).

Pero enfrentar el texto de Kleist a las revisiones realizadas por directores contemporáneos no solo nos permite ahondar en las distintas capas de significado del relato en cuestión, sino también señalar las conexiones entre la obra original y la adaptación como posibles argumentos para recuperar dicha obra. En otras palabras: si, desde el punto de vista de la industria, la “eficacia” (por mantener el término de Pérez Bowie) de los relatos de Kleist está en entredicho por su irregular situación en el canon internacional (en el sentido de que ni va a movilizar a los espectadores ni va a permitir que la gran mayoría, desconocedores del original, establezcan una conexión como lectores), ¿por qué adaptarlos? Dado que la paulatina revalorización de Kleist fuera de Alemania ha afectado al modo en que este era llevado a la gran pantalla en las últimas décadas, es razonable pensar que una posición intermedia en el canon mundial puede resultar una ventaja en el sentido de que estas obras resultan más novedosas que otros clásicos ya consagrados; sin embargo, la hipótesis de la novedad no resulta satisfactoria por sí misma si se piensa en los miles de obras literarias contemporáneas que podrían ser adaptadas en su lugar, lo que nos lleva a la idea de que el *Michael Kohlhaas* debe de poseer alguna cualidad que resuena con particular fuerza en esta época.

Delimitar el origen de esa supuesta conexión no es una empresa sencilla, sobre todo cuando el *Kohlhaas* ha producido de forma simultánea dos derivados tan distintos como *Leviatán* y la película de des Pallières. No obstante, existe una posible estrategia para poner a prueba la hipótesis de que un determinado momento histórico sea más favorable a la recuperación de tal o cual texto del pasado: la de observar si en ese momento concreto se están produciendo de manera autónoma manifestaciones culturales afines que, en un proceso no siempre consciente por parte de los actores involucrados, fomenten dicha recuperación. Pues bien: en el caso del *Michael Kohlhaas*, el tan prolífico bienio de 2013-2014 nos ha dejado un notable ejemplo de paralelismo temático: la ganadora del Óscar a Mejor película extranjera *Relatos Salvajes* (Damián Szifron, 2014), cuyo segmento titulado *Bombita* reproduce la estructura básica del relato de Kleist sin que este desempeñara papel alguno en la escritura del guion¹³.

¹³ En una entrevista, Szifrón achacó la idea del relato a una conversación con su padre (González 2014).

Bombita cuenta la historia de Simón, un ingeniero que se pierde el cumpleaños de su hija por ir a reclamar (sin éxito) una multa de aparcamiento injusta. Este hecho le cuesta su matrimonio y, más tarde, su trabajo, pues el largo e infructuoso proceso burocrático acaba consumiéndolo hasta el punto de lanzar un extintor contra el vidrio del funcionario que lo atendía y esta agresión se convierte en noticia. Amargado por haber perdido su familia y su carrera, Simón vuelve a ser víctima de la grúa, lo que termina con su paciencia y le lleva a tomarse la justicia por su mano: aprovechando sus conocimientos científicos, diseña una bomba que coloca en su coche para que, al aparcarlo mal, este sea remolcado por tercera vez y explote en el depósito. Su plan le cuesta una pena de prisión, pero también le hace un ídolo en las redes sociales debido a que toda la ciudadanía se siente igual de oprimida por la burocracia y la rigidez del sistema. En la última escena, la mujer y la hija de Simón van a visitarlo a la cárcel para celebrar su cumpleaños, donde es jaleado por los demás presos.

Por su enorme éxito de público y crítica (como atestiguan los prestigiosos premios recibidos por la cinta), y pese a no estar filogenéticamente emparentadas, *Relatos Salvajes* valida la hipótesis de que el momento histórico acotado ha sido particularmente propicio para la recepción de la obra kleistiana¹⁴. Si la crisis económica mundial que ha azotado los mercados durante buena parte del siglo XXI es suficiente de por sí para despertar en el público una respuesta más visceral ante los abusos o los fallos del sistema, Hamacher ve como otro factor clave para la actual vigencia de *Michael Kohlhaas* el aumento del terrorismo en occidente desde el 11 de septiembre de 2001 (Breuer 2013: 105). Ambos fenómenos confluyen en producciones de éxito como el *Joker* de Todd Phillips (2019), que explica la génesis de este villano y el surgimiento de un movimiento ciudadano en favor de sus actos vandálicos como consecuencia de un gobierno incapaz de garantizar incluso derechos humanos fundamentales¹⁵. Así, y pese a que des Pallières y Zvyagintsev emplean (al menos a priori) estrategias de adaptación radicalmente distintas, ambas entroncarían con una problemática común que justifica la elección del material literario escogido.

3. El *Michael Kohlhaas* de Arnaud des Pallières (2013)

A simple vista, la adaptación de des Pallières ofrece una versión de la historia muy cercana al relato de Kleist en la que los principales puntos del argumento (desde la entrega de los caballos como señal hasta el juicio en el que se reconoce que

¹⁴ Se da la paradoja de que, desde el punto de vista estrictamente cinematográfico, pueda no apreciarse diferencia alguna entre casos extremos de reescritura como *Leviatán* y casos de diseminación como el de *Relatos salvajes*. En la práctica, no obstante, el hecho de que Zvyagintsev haya reconocido la influencia de Kleist en entrevistas u otros medios implica que este, al contrario que Sziffrón, sí ha tenido que lidiar con la problemática asociada a la práctica de la reescritura intermedial, lo cual es un dato a tener en cuenta al abordar un análisis narratológico y estilístico-formal de ambas películas.

¹⁵ De hecho, la polémica que ha rodeado siempre a Michael Kohlhaas como personaje (cuya valoración en términos de justo/injusto o bondadoso/cruel continúa polarizando a la crítica moderna [Breuer 2013: 103]) ha tenido un eco mucho más mediático en el *Joker* de Phillips, con parte de la prensa llegando al extremo de censurar el film por miedo a que el público pudiera ponerse de parte del villano o hasta de imitar sus actos terroristas (Sánchez Casademont 2019).

Kohlhaas tenía razón en su demanda y en el que que se le condena por sus crímenes) se mantienen inalterados, más allá de una serie de simplificaciones destinadas a aligerar la trama y reducir el metraje final que pueden achacarse a las diferencias entre el medio literario y el cinematográfico. No obstante, y pese a que el hipotexto de la película es evidente y muy reconocible, los responsables de la misma han introducido una serie de divergencias notables, entre las cuales destaca el traslado de la acción a Francia. En palabras del director,

Natürlich war mir immer klar, dass es sich um eine deutsche Novelle handelte. Ich liebe und bewundere die deutsche Literatur, verfüge aber noch nicht einmal über Grundkenntnisse der deutschen Sprache. Ich wollte in Französisch drehen und hatte keine andere Möglichkeit, als die Geschichte zu „französieren“ (cit. Richter / Selg 2013: 17).

La decisión de hacer de las Cevenas el escenario de la película implica asimismo que la mayor parte de los nombres de los protagonistas (excepto el del propio Kohlhaas) han sido alterados: así, Lisbeth pasa a ser Judith, el criado Herse es rebautizado como César y, de forma destacada, Martín Lutero es sustituido por un sacerdote protestante anónimo. Este punto evidencia que des Pallières tampoco tiene intención de aferrarse a los hechos reales en los que se basa a su vez el relato de Kleist, algo que, por otra parte, coincide con la actitud del escritor alemán hacia sus propias fuentes. De acuerdo con Hamacher (2003: 58-67¹⁶), lo más probable es que este tomase como referencia la *Märckische Chronik* de Peter Hafftitz (reimpresa en 1731), una crónica ya de por sí problemática en tanto que Hafftitz mezcla hechos verídicos de los que pudo ser testigo de primera mano con otros elementos de corte fantástico que alimentarían la leyenda de Kohlhaas. Partiendo principalmente de este documento, Kleist juega con la fidelidad histórica hasta el punto de añadir a su relato el subtítulo “aus einer alten Chronik” para luego introducir pasajes inventados por él incluso en un momento en el que el propio narrador se remite a las crónicas (Breuer 2013: 98). Según Süssmann, las inexactitudes y desviaciones que contiene el texto (modificaciones en los nombres de los personajes, la inclusión de pasajes ficticios o hasta de lugares geográficos inventados, etc.) hacen gala de una *ars combinatorica* que “relativiza estas referencias externas” y “demuestra que el texto no se remite a una realidad en concreto” (2000: 175). En este sentido, las aparentes “infidelidades” de la adaptación de des Pallières son (voluntariamente o no) fieles a la estrategia de composición que lleva a cabo Kleist.

Sin embargo, no podemos olvidar que la localización alemana tenía para Kleist una función simbólica ineludible en el contexto de las Guerras Napoleónicas. De forma significativa, el nombre mismo del protagonista es transmutado para separar al Hans Kohlhaas real del Michael Kohlhaas literario, algo que Günter Blamberger interpreta como indicio de que

[...] Kleist eine Personifikation des Deutschen schaffen will, die es mit zwei anderen Mich(a)els aufnehmen kann: dem treuherzig-dummen Deutschen Michel als einem seit der frühen Neuzeit bekannten nationalen Stereotyp und dem

¹⁶ Cf. Breuer (2013: 98).

Erzengel Michael, dem wehrhaften Drachen- bzw. Satanstöter, Schutzpatron des Hl. Römischen Reiches und der Deutschen (Blamberger 2012: 414)¹⁷.

La insistencia de Blamberger por leer el texto como consecuencia del “discurso reformista patriótico de su tiempo” (2012: 417) compromete así las declaraciones en las que des Pallières defiende que esta historia no es “ni alemana ni francesa, sino universal” (cit. Richter / Selg 2013: 17); no obstante, y dado que la urgencia del proyecto político de Kleist para Alemania se extinguió con el transcurso del siglo XIX, es razonable que una versión contemporánea dirigida a una audiencia internacional deje de lado esta cuestión para profundizar en los temas más universales del relato. En cualquier caso, el resultado es que, irónicamente, el mantenimiento del nombre del protagonista tal y como este fue rebautizado por Kleist en el nuevo contexto francés de la película es a la vez reflejo e inversión del proceso de adaptación del material histórico acometido por el escritor prusiano.

Otro cambio que afecta a la identificación de Kleist con su propia obra es el del nombre (y número) de los hijos de Michael Kohlhaas. En el relato original ninguno de ellos goza de especial protagonismo hasta el desenlace, cuando se menciona tras el juicio que los caballos serán restituidos a “Heinrich y Leopold” (Kleist 1990: 140); coincidentemente, el nombre de pila del autor y el de su hermano. Esto ha propiciado que la crítica interprete su Kohlhaas como una especie de “padre literario” o modelo espiritual para Kleist (Breuer 2013: 105), una noción que se pierde en la versión cinematográfica. Aquí, des Pallières aglutina las figuras de los hijos en el personaje original de Lisbeth, hija única del matrimonio Kohlhaas. Se trata de un personaje de gran peso en la trama y que sirve como contrapunto emocional e intelectual a la cruzada de su padre “[...] um Kohlhaas aus seiner zu großen „heldenhaften Einsamkeit“ zu lösen” (cit. Richter / Selg 2013: 17)¹⁸, pero que también contribuye a modernizar la historia a través de una visión que es a la vez femenina y adolescente¹⁹. Aunque esta modernización resulta clave en la visión de des Pallières, que de hecho adapta los diálogos a un lenguaje más contemporáneo (cit. Richter / Selg 2013: 17), este criterio de inclusión con el fin de romper un discurso mayoritariamente masculino es más complejo de lo que cabría esperarse. Recordemos que, en el relato de Kleist, Lisbeth era el nombre de la esposa de Kohlhaas, cuyo equivalente en la versión cinematográfica (Judith) tiene un papel menos activo y carece de buena parte del simbolismo que sí ostenta en la *Novelle*²⁰. Esto último se debe a la supresión del personaje de la gitana, cuya aparición en los compases finales del relato es fundamental para el desenlace del mismo al entregar a Kohlhaas la profecía que este se llevará consigo a la tumba; de forma destacada, el enorme parecido físico entre la anciana y su difunta esposa

¹⁷ De hecho, como sintetiza Süssmann, puede concluirse que todos los nombres propios que aparecen en el relato tienen una finalidad retórica con implicaciones directas para la verosimilitud de su historicidad (2000: 177).

¹⁸ Además de esta incorporación, el escudero de Kohlhaas (llamado Jérémie) y el hermano Manchot tampoco tienen un equivalente en el relato de Kleist.

¹⁹ Un propósito que encaja con el que Sanders cita como uno de los procesos más habituales en las adaptaciones cinematográficas: el de dar voz a los silenciados o los marginados (2006: 19).

²⁰ Por ejemplo, la escena en la que una Lisbeth ya moribunda le señala a Kohlhaas unos versículos de la Biblia que hablan del perdón al prójimo (Kleist 1990: 59) no aparece en el film, quizá para enfatizar el dramatismo del encuentro. En la película, es el propio Kohlhaas el que lee ese pasaje en compañía de uno de sus criados.

(que le lleva incluso a pensar que pudiera ser abuela de esta [Kleist 1990: 134]) convierten a la primera en una suerte de *Doppelgänger* (Breuer 2013: 334) que perpetúa el recuerdo de su pérdida. Dicho esto, la Lisbeth cinematográfica sale ganando en la comparación con su homónima literaria en la medida en que esta última acaba viéndose reducida a un sacrificio necesario para el desarrollo de Kohlhaas y su cruzada, mientras que la primera no hace sino aumentar con el paso de los minutos su involucración en el conflicto (hasta culminar con la emotiva escena de la despedida de su padre, en la que esta le expone sin miramientos lo que piensa sobre su forma de actuar).

La eliminación de la subtrama de la gitana (que puede considerarse una disrupción más dentro del sincretismo que caracteriza la obra de Kleist) no es en absoluto una decisión inaudita: para figuras de la talla de Ludwig Tieck, Franz Kafka o Georg Lukács, el elemento fantástico de la profecía sería de hecho un aspecto negativo del relato por romper la verosimilitud del mismo (Hamacher 2003: 95-96, 102; Koelb 1990: 1098). En lo referente al film de des Pallières, es probable que con ello se buscara tanto mantener el tono realista como evitar demorar el final, pues la película sintetiza de manera notable el tramo del argumento posterior a que Kohlhaas se entregue: se trata de un *via crucis* más lineal y, en consecuencia, más dramático, sin interrupciones que puedan distraer al espectador de los estragos que la rebelión del comerciante han causado en él mismo y en su hija Lisbeth. Desde el punto de vista de la adaptación cinematográfica, en cualquier caso, el episodio de la gitana destaca por ser la única omisión argumental o temática importante que des Pallières no trata de compensar. Por ejemplo, la elección de las Cevenas como marco geográfico (una región en la que en el siglo XVI convivieron católicos y protestantes) tiene el propósito de mantener el papel del Protestantismo pese a la ausencia de Lutero, pues des Pallières considera que su fe es un rasgo definitorio del protagonista: “Kohlhaas ist protestantisch. Das heißt, ein Mann liest die Bibel in seiner Sprache ohne Vermittlung durch den Klerus. Und er begreift die Bedeutung des Rechts und fordert es eines Tages gegen den Rest der Gesellschaft ein” (cit. Richter / Selg 2013: 25). Más aún, el director ha afirmado que, lejos de ser casual, la filmación en el Macizo de Vercors tenía como objetivo establecer una asociación con el movimiento de resistencia que este lugar albergó durante la Segunda Guerra Mundial (cit. Richter / Selg 2013: 25): un anacronismo que replica el del propio Kleist al utilizar los nombres de Lützen y Mühlberg, escenarios de batallas posteriores en el tiempo a la época de Michael Kohlhaas (Süssmann 2000: 175).

Para finalizar, esta labor de compensación nos conduce al terreno de las *comparative stylistics* (Stam 2000: 73) al reflexionar sobre el modo en que el director reproduce la voz de Kleist en la gran pantalla. Ya desde los créditos iniciales sorprende el ritmo pausado e impregnado de lirismo con el que des Pallières traduce un estilo caracterizado precisamente por lo contrario: unas oraciones que llevan al límite las reglas de puntuación del alemán y en las que complementos, conjunciones y paréntesis se suceden unos a otros a una velocidad por momentos inasumible, casi como si el discurso se interrumpiese a sí mismo. Richter / Selg ofrecen una interesante teoría al respecto, según la cual “[d]er Film verzichtet an vielen Stellen auf eindeutige, erklärende Bilder, stattdessen werden Stimmungen verdichtet; auch der Film verlangt vom Zuschauer die volle

Aufmerksamkeit durch seine sprunghafte Montage bzw. Ellipsen ohne Überleitungen” (2013: 16). Así, del mismo modo que el lector se ve forzado a prestar toda su atención para desentrañar la intrincada sintaxis kleistiana, también el espectador necesita fijar sus ojos para poder seguir el argumento a través de sus imágenes. El montaje fragmentario conlleva el beneficio añadido de oscurecer la cronología de los acontecimientos, pues en muchas ocasiones se hace imposible determinar cuánto tiempo ha transcurrido entre una escena y la siguiente: de nuevo, una estrategia equiparable a la ambigüedad con la que el propio Kleist tiende a enmarcar su texto. Sin embargo, la ausencia de narrador (bien en forma de voz superpuesta o de rótulos) y la reducción del número y la longitud de los diálogos implica a su vez el riesgo de convertir en lírica lo que en el original es puro drama²¹. Es quizá el mayor reproche que se le puede hacer a la propuesta de un des Pallières que, pese a tener a su disposición un soporte audiovisual del que Kleist carecía, en no pocos momentos se ve sobrepasado por la vitalidad del alemán. Un ejemplo paradigmático de este desequilibrio se da en la escena del primer encuentro de Kohlhaas con el señor de Tronka (o el barón, en la versión filmica): en el relato, los diálogos establecen un juego de perspectivas que precipita la acción al intercalarse con la crónica del narrador, pero manteniendo siempre la incertidumbre sobre el desenlace de sus negociaciones; en la película, toda esa elocuencia y fuerza dramática se ven reducidas a una amenaza tan silenciosa como exageradamente obvia por parte del barón cuando este apunta con los dedos al comerciante fingiendo dispararle.

Al margen de esto, puede considerarse que el *Michael Kohlhaas* de des Pallières traslada de manera efectiva la historia de Kleist mediante una serie de estrategias destinadas a sobreponerse a las diferencias intermediales e histórico-geográficas, lo que da lugar a una adaptación con personalidad propia pero indiscutiblemente reconocible en el relato original. En cuanto a su objetivo de actualizar una historia que el propio director definía como “universal”, basta con cotejar la reseña publicada en el diario *El Mundo* con motivo de su estreno (titulada nada menos que “Un héroe para todas las épocas”). En ella, ante el caso de Juan Manuel Sánchez Gordillo y las imágenes de la crisis griega (eventos, por cierto, tratados por des Pallières en la misma entrevista), se lanzaba la siguiente pregunta: “¿Habría Kohlhaas redivivos por esta Europa de la miseria?” (Díaz Pérez 2013).

4. *Leviatán*, de Andrey Zvyagintsev (2014)

Aunque la historia de Marvin Heemeyer no salió a colación durante la entrevista con des Pallières, la tragedia de este ciudadano estadounidense bien podría considerarse heredera espiritual de la de Kohlhaas. Tras una larga serie de infructuosos recursos contra las autoridades del poblado de Granby por un proyecto de zonificación que cortaba la única vía de acceso a su taller, Heemeyer adquirió un buldócer que fue modificando en secreto durante 18 meses para al fin, en junio de 2004, iniciar un reguero de destrucción dirigido contra las instituciones y particulares que consideraba responsables de su situación. Por último, cuando la

²¹ Sobre el estilo dramático en la obra de Kleist, cf. Breuer (2013: 295-300).

máquina quedó atrapada en el sótano de uno de los edificios que estaba demoliendo (pero no sin antes haber reducido a escombros hasta el ayuntamiento del pueblo), el hombre se quitó la vida de un disparo²². Años después, el director Andrey Zvyagintsev, que estaba muy interesado en el caso, coincidió en Cannes con un periodista ruso que había grabado entrevistas con varios testigos de los hechos. Fue a raíz de escuchar que esos testigos se refirieron a Heemeyer como “the last hero in the United States” cuando este tomó la decisión de llevar su historia al cine (Grigg-Spall 2014).

Sin embargo, la casualidad quiso que Zvyagintsev descubriera el *Michael Kohlhaas* de Kleist al poco tiempo de volver a Rusia, y el sorprendente paralelismo entre ambos relatos le llevó a desechar la idea de una película biográfica para, en su lugar, tomar como referencia el libro. La conclusión a la que había llegado era la misma que la de des Pallières: “Throughout time these struggles between people and the powers that be have taken place. We see the same thing in the Bible, in the Book of Job. The story is everlasting” (Grigg-Spall 2014). Con esto en mente, la premisa de *Leviatán* sigue siendo reminiscente de la historia de Heemeyer: el protagonista, Nikolai (apodado no obstante Kolya, en clara referencia al *Kohlhaas*), es un mecánico cuya propiedad llama la atención del alcalde por su privilegiada ubicación. La principal aportación del relato de Kleist a la estructura básica del film tiene que ver con la constelación de personajes que rodean a Nikolai, entre los que destaca su esposa, Lilya: como en aquel, la mujer se convertirá en una víctima colateral de la inflexibilidad de las autoridades, que siguen adelante con su plan de expropiación pese a los innumerables esfuerzos de la familia por mantener su hogar. La gran diferencia entre ambas historias es que, mientras que Michael Kohlhaas se convierte en criminal como consecuencia de su implacable defensa de la justicia, Nikolai nunca toma el camino de las armas, pero aun así es arrestado y condenado injustamente por el asesinato de Lilya. Con él en prisión, el alcalde tiene vía libre para demoler la casa y construir una iglesia como favor a su amigo, el obispo: un desenlace que no restaura la afrenta sufrida por el protagonista, sino que lo deja solo y arruinado como testimonio de la impunidad de quienes ostentan el poder.

Zvyagintsev reconduce así el argumento de Kleist para aplicarlo en su país natal, donde es interpretado enseguida como una feroz crítica contra la corrupción de la era Putin (recuperando así la urgencia política subyacente al texto original, que se diluye en adaptaciones historicistas como la de des Pallières). Desde el punto de vista de los procesos de internacionalización, no resulta extraño que la película fuese mucho mejor recibida en el extranjero que en su propia patria: el ministro de Cultura, Vladimir Medinsky (que había financiado más de un tercio del film), fue especialmente crítico con el retrato que este parecía hacer de sus conciudadanos y acusó al director de pensar más en la alfombra roja que en reflejar de forma fiel la Rusia moderna (MacFarquhar 2015). Zvyagintsev, sin embargo, nunca tuvo en mente llevar a cabo la propaganda anti-Putin que tanto sus detractores (en el gobierno y la prensa de su país) como sus defensores (en la crítica internacional) parecían asumir. Nancy Condee, que celebró la derrota en los Oscars de 2015 frente a *Ida* en la medida en que *Leviatán* era ahora “free to be judged on its own terms

²² Sobre la historia de Heemeyer cf. “Man who bulldozed” (2004).

rather than as a widget in the Cold War Reloaded”, ha señalado que “*Leviathan* had begun in 2008 as ‘art-house mainstream’—that is, an honorable film without overweening geopolitical ambitions” (Condee 2015). En efecto, Zvyagintsev siempre ha rechazado hacer comentarios políticos directos contra el gobierno de Putin (Gray 2014), limitándose a afirmar que “I don’t think a single movie can attempt to represent the beauty, the differences, the multi-layers of a country. This is just one side, it’s one portion” (cit. Grigg-Spall 2014) y a señalar veladamente el origen extranjero de las fuentes utilizadas: una noticia real ocurrida en Estados Unidos y un relato alemán.

Además de los referentes ya mencionados, *Leviatán* establece un diálogo intertextual con otros dos argumentos de la literatura mundial: la historia bíblica de Job y el tratado de Thomas Hobbes que comparte título con la película. Sucede, no obstante, que ambos textos eran de sobra conocidos por Kleist, y que si bien no son mencionados de forma explícita en el relato (al contrario de lo que sucede en la versión cinematográfica), este no puede ser abordado desde las perspectivas de la cuestión religiosa y de la crítica político-social sin tomar en consideración los exponentes más destacados del discurso predominante en su época. En cuanto al primero, los padecimientos del propio Kohlhaas no dejan de ser variaciones de las pruebas con las que Satán persigue destruir la fe de Job en Dios: entre otras desgracias, Job pierde su ganado y a sus hijos, sus criados son atacados y su esposa termina repudiándole; el alemán, por su parte, empieza siendo agraviado por el maltrato a dos de sus animales y la paliza a Herse, pero acaba sufriendo la muerte de Lisbeth y viéndose obligado a alejarse de sus hijos mientras dura su campaña. Ni las últimas palabras de su mujer (Kleist 1990: 59) ni los reproches que le dirige Lutero (1990: 81) citan directamente el libro de Job, pero sí se refieren a pasajes bíblicos que hablan del perdón a los enemigos y de la necesidad de mantenerse fiel a Dios en la adversidad. En cierto modo, una diferencia clave entre Michael Kohlhaas y Job reside en que el segundo es aplacado y recompensado por Dios, que interviene de forma directa cuando lo acusa de dejar el mundo en manos de los malvados y de vendar los ojos de sus gobernantes (Job 9: 24). Por supuesto, Kohlhaas (al contrario que Job) no es inocente, pero también él se mantiene perseverante en su fe pese a desviarse de manera consciente del camino recto que le señala Lutero (una desviación que justifica argumentando que “*der Herr auch vergab allen seinen Feinden nicht*” [Kleist 1990: 81]).

En *Leviatán*, en cambio, este discurso se explicita, tanto por la bestia que inspira el título de la película (Job 40-41) como por el discurso con el que el sacerdote trata de convencer a Nikolai de aceptar su destino para, como Job, ser recompensado²³. Aquí la variación con respecto a Kleist reside en que, si bien es discutible que Kohlhaas pueda considerarse a sí mismo moralmente legitimado a actuar como lo hace aun siendo consciente de que, como le recrimina Lutero, ha hecho daño a muchos inocentes (Kleist 1990: 79), Nikolai no es bajo ningún concepto culpable

²³ Para Julia Vassilieva (2018), “[t]he traditional iconography associated with the Christian image of Leviathan mobilized by Zvyagintsev in the film – as a sea monster or a giant whale – as well as direct quotations from the Old Testament have been interpreted as invoking the idea of God’s power, which is greater than the power of man and nature”. También Lutero invoca ese poder durante su conversación con Kohlhaas al afirmar de manera tajante que, al no arrepentirse este de sus actos, y con independencia de que el Príncipe acceda a una tregua, no existe posibilidad de reconciliarse con Dios (Kleist 1990: 81).

del crimen por el que se le condena. Este dilema entronca con la última obra de esta constelación textual: el *Leviatán* de Thomas Hobbes. Para el filósofo inglés, la supervivencia de la sociedad depende de que se logre firmar un contrato social por el cual esta ceda el poder a sus soberanos y evite así regresar al caos del estado natural primigenio, pero este presupuesto falla en los casos en que el Estado no era capaz de cumplir con sus obligaciones. El conflicto derivado de la obligación de ser leal a una autoridad fallida aun a costa de los derechos naturales del individuo es justamente el punto de partida tanto de la película de Zvyagintsev como del relato de Kleist, conocedor de diversos tratados surgidos a finales del siglo XVIII en respuesta a Hobbes en los que se defendía el derecho a la resistencia de los ciudadanos²⁴. Ahondando en este doble debate, Julia Vassilieva (2018) ha sugerido que *Leviatán* establece un paralelismo entre la pérdida de confianza en el gobierno (que niega los derechos humanos de sus ciudadanos) y la crisis de la Iglesia (cuya mala praxis compromete la fe de los creyentes), como demostraría el hecho de que cada vez que en la película se pregunta a alguien que si cree en Dios, este no responde. Sin embargo, el mismo fenómeno se acusa también en la obra de Kleist: no en vano, el primer refugio al que acude el señor de Tronka en su huida es nada menos que una abadía, donde una tía del noble lo cobija; prueba, por tanto, de la parcialidad de los representantes eclesiásticos²⁵.

Para finalizar, Vassilieva (2018) ha señalado con acierto la tendencia de las críticas sobre *Leviatán* a “privilegiar la narrativa sobre la imagen” al centrarse solo en aspectos temáticos en detrimento de los estilísticos y estéticos, tras lo cual emprende un concienzudo análisis de la escenografía y los paisajes del film en el que se desvela la vinculación de estos con el tema de la película:

The mobilization of scale is evident most prominently in the choice of a remote setting with monumental surroundings, where the sheer size of the ocean waves and rock formations dwarfs the human figures. However, the setting also calls into question the proximity and reach of power, and its ability to put human subjects in place. Having chosen a place “at the end of the world,” where the land mass ends and the ocean stretches toward the horizon before turning into the icy desert of the Arctic – the roof of the world, a no-man's land, the space where national states relinquish their authority – Zvyagintsev mobilizes spatial distance to reframe the issue of power and social relationships (Vassilieva 2018).

Partiendo de que Zvyagintsev emplea a menudo cuadros como inspiración para sus paisajes naturales, Vassilieva sugiere que el director conecta con una tradición pictórica “dedicated to the creation of the sense of the sublime as the mode associated with vastness, infinity, and transcendence” reminisciente de los cuadros de Caspar David Friedrich y que aquí consigue interrumpir el flujo de la narrativa con un doble propósito: “[to] provide [...] a space for contemplation for the characters, but also an interval for critical reflection by audiences” (Vassilieva 2018). A priori,

²⁴ En concreto, Hamacher (Breuer 2013: 99) cita dos autores alemanes: Paul Johann Anselm Feuerbach (*Anti-Hobbes oder über die Grenzen der höchsten Gewalt und das Zwangsrecht der Bürger gegen den Oberherrn*, 1797) y Ludwig Heinrich Jakob (*Antimachiavel, oder über die Grenzen des bürgerlichen Gehorsams*, 1794).

²⁵ De igual modo, como resume Hamacher (Breuer 2013: 278) no existe consenso entre la crítica moderna sobre si el texto defiende o censura la visión de Lutero.

esta decisión creativa no parecería tener mayor relación con la obra de Kleist que la de responder a la problemática de la adaptación transmedial, pero en el momento en que se establece una conexión entre las imágenes de *Leviatán* y las pinturas de Friedrich pasa a ser pertinente recordar el breve texto *Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft*. Doscientos años antes del estreno de la película que nos ocupa, las palabras de Kleist sobre este revolucionario cuadro podrían aplicarse perfectamente a alguno de los muchos fotogramas en los que los personajes contemplan el mar de espaldas, frente a la inmensidad del horizonte:

[...] das, was ich in dem Bilde selbst finden sollte, fand ich erst zwischen mir und dem Bilde, nehmlich einen Anspruch, den mein Herz an das Bild machte, und einen Abbruch, den mir das Bild that; und so ward ich selbst der Kapuziner, das Bild ward die Düne, das aber, wo hinaus ich mit Sehnsucht blicken sollte, die See, fehlte ganz. Nichts kann trauriger und unbehaglicher sein, als diese Stellung in der Welt: der einzige Lebensfunke im weiten Reiche des Todes, der einsame Mittelpunkt im einsamen Kreis. Das Bild liegt, mit seinen zwei oder drei geheimnißvollen Gegenständen, wie die Apokalypse da, als ob es Joungs Nachtgedanken hätte, und da es, in seiner Einförmigkeit und Uferlosigkeit, nichts, als den Rahm, zum Vordergrund hat, so ist es, wenn man es betrachtet, als ob Einem die Augenlieder weggeschnitten wären (Kleist 1990: 543).

5. Conclusiones

Entre el momento en que Zvyagintsev escuchó la historia de Heemeyer y la versión definitiva del guion de *Leviatán* transcurrieron apenas tres años (Grigg-Spall 2015). En cambio, des Pallières tardó veinticinco en emprender la adaptación de *Michael Kohlhaas* tras haber leído el relato por miedo a no estar preparado para enfrentarse al texto, decidiéndose finalmente ante la posibilidad de que alguien se le adelantara (cit. Richter / Selg 2013: 24). La coincidencia de ambas versiones en tan corto espacio de tiempo viene a confirmar que la época actual resulta especialmente propicia para una recepción favorable de la obra kleistiana, tal y como demuestra además la reciente aparición de otras películas con claros paralelismos estructurales y temáticos (como *Relatos Salvajes* o incluso el *Joker*) que no pueden explicarse por un fenómeno de influencia literaria. Por otro lado, la progresiva revalorización internacional de la producción narrativa de Kleist (que tiene su reflejo en la cronología de las adaptaciones cinematográficas de su obra durante el siglo XX) ha sido un factor indispensable para que estos directores llegasen a conocer el *Michael Kohlhaas*: si bien el autor prusiano siempre ha tenido consideración de “Agent der Moderne” (Blamberger 1995: 41), su repercusión en el cine no se ha hecho notoria hasta haber alcanzado un estatus más sólido a nivel mundial. Al mismo tiempo, no obstante, en el último lustro estas películas han desempeñado un papel clave en ese proceso de popularización transnacional, lo que revela una interrelación entre el éxito de Kleist y el de los productos culturales derivados de su trabajo. Por último, un análisis del corpus propuesto muestra que, independientemente del grado de proximidad argumental al original, tanto

adaptaciones como reescrituras entrañan un grado variable de recontextualización al enfrentarse a un público nuevo (sobre todo si este es extranjero).

6. Referencias bibliográficas

- Attridge, D., «Oppressive Silence: J. M. Coetzee's *Foe* and the Politics of Canonisation», en: Huggan, G. y Watson, S. (eds.), *Critical Perspectives on J. M. Coetzee*. Basingstoke: Macmillan 1996, 168-90.
- Badham, J. (dir.). Reidy, K. et al. (prod.) (1999). *Sin Piedad* [título original: *The Jack Bull*]. EEUU: HBO et al.
- La Biblia*. Trad. La Palabra, ed. Sociedad Bíblica de España 2010. Disponible en <https://www.biblegateway.com/> [15/11/2019].
- Blamberger, G., «Nur was nicht aufhört, weh zu thun, bleibt im Gedächtniss». Zur Typogenese des Kleist-Bildes in der deutschen Literatur der Moderne», *Kleist-Jahrbuch 1995* (1995), 25-43.
- Blamberger, G., *Heinrich von Kleist Biographie*. Frankfurt am Main: Fischer 2012.
- Breuer, I., *Kleist Handbuch*. Stuttgart y Weimar: Metzler 2013.
- Condee, N., «Cold Snap (Part I): Russian Film after Leviathan», *NYU Jordan Center* (22/07/2015). Disponible en: <http://jordanrussiacenter.org/news/cold-snap-part-russian-film-leviathan/#.WH73FEeUdDA>, consultado [15/11/2019].
- Damrosch, D., «Frames for World Literature», en: Winko, S., Jannidis, F. y Lauer, G. (eds.), *Grenzen der Literatur. Zum Begriff und Phänomen des Literarischen*. Berlín y Nueva York: DeGruyter 2009, 496-515.
- Díaz Pérez, E., «Un héroe para todas las épocas», *El Mundo* (14.11.2013). Disponible en: <https://www.elmundo.es/andalucia/2013/11/14/5285193a61fd3dd5488b4571.html> [15/11/2019].
- Fleig, A./ Moser, C. / Schneider, H. J. (eds.), *Schreiben nach Kleist. Literarische, mediale und theoretische Transkriptionen*. Friburgo: Rombach, 2014.
- González M., R., «Damián Szifrón, director de *Relatos Salvajes*: “No concibo el cine sin entretención”», *La Tercera* (29.12.2014). Disponible en: <http://diario.latercera.com/edicionimpresa/damian-szifron-director-de-relatos-salvajes-no-concibo-el-cine-sin-entretencion/> [15/11/2019].
- Google Trends*. Disponible en: www.google.com/trends [15/11/2019].
- Gray, C., «Breaking the waves: Andrey Zvyagintsev on his award-winning film *Leviathan*», *The Calvert Journal* (03/11/2014). Disponible en: <https://www.calvertjournal.com/articles/show/3315/russian-film-director-andrey-zvyagintsev-leviathan> [15/11/2019].
- Grigg-Spall, H., «Leviathan: The Last American Hero», *Creative Screenwriting* (25/10/2014). Disponible en: <https://creativescreenwriting.com/leviathan-the-last-american-hero/>, [15/11/2019].
- Hamacher, B., *Heinrich von Kleist, Michael Kohlhaas. Erläuterungen und Dokumente*. Stuttgart: Reclam 2003.
- «Heinrich von Kleist», *IMDb*. Disponible en: <https://www.imdb.com/name/nm0902535/>, [15/11/2019].

- «Hey! Grandpa Was Right - Doctorow Stole Ragtime», *The Observer* (23/03/1998). Disponible en: <http://observer.com/1998/03/hey-grandpa-was-rightdoctorow-stole-ragtime/>, [15/11/2019].
- Kleist, H. v., *Sämtliche Werke und Briefe. Band 3: Erzählungen, Anekdoten, Gedichte, Schriften*. Ed. K. Müller-Salget. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag 1990.
- Koelb, C., «Incorporating the Text: Kleist's "Michael Kohlhaas"», *PMLA* 105, n° 5 (Oct., 1990), 1098-1107. Doi: 10.2307/462737; <https://www.jstor.org/stable/462737>.
- Lee, S. J., «Heinrich von Kleist in Südkorea», *Heilbronner Kleist-Blätter* 28 (2016), 479-89.
- López Lizana, A., *La narrativa de Heinrich von Kleist como referente para el estudio de la Literatura Mundial. Un análisis comparado*. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Complutense de Madrid 2019.
- MacFarquhar, N., «Russian Movie Leviathan Gets Applause in Hollywood but Scorn at Home», *New York Times* (27/01/2015). Disponible en: <https://www.nytimes.com/2015/01/28/world/europe/leviathan-arussian-movie-gets-applause-in-hollywood-but-scorn-at-home.html>, [15/11/2019].
- «Man who bulldozed through Colo. town is dead», *NBC News* (05/06/2004). Disponible en: <http://www.nbcnews.com/id/5139598#.XeF0eOhKg2w> [15/11/2019].
- Maurach, M., *Ein Deutscher, den wir erst jetzt erkennen. Heinrich von Kleist zur Zeit des Nationalsozialismus*. Heilbronn: Kleist-Archiv Sembdner 2011.
- Morris, C. D. (ed.), *Conversations with E. L. Doctorow*. Jackson: University Press of Mississippi 1999.
- Müller-Salget, K., *Kleist und die Folgen*. Stuttgart: J. B. Metzler 2017.
- Nickel, G. (ed.), *Kleists Rezeption. Im Auftrag des Interdisziplinären Arbeitskreises für Drama und Theater an der Johannes Gutenberg-Universität Mainz*. Heilbronn: Kleist-Archiv Sembdner 2013.
- des Pallières, A. (dir.). Burah, R. (pro.) (2013). *Michael Kohlhaas*. Francia y Alemania: Les Films d'Ici et al.
- Pardo García, P. J., «Teoría y práctica de la reescritura filmoliteraria (a propósito de las reescrituras de *The Turn of the Screw*)», en: Pérez Bowie, J. A., *Reescrituras filmicas: nuevos territorios de la adaptación*, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca 2010, 45-102.
- Pérez Bowie, J. A., «Sobre reescritura y nociones conexas: un estado de la cuestión», en: Pérez Bowie, J. A., *Reescrituras filmicas: nuevos territorios de la adaptación*, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca 2010, 21-44.
- Phillips, T. (dir.). Phillips, T. et al. (prod.) (2019). *Joker*. EEUU: Warner Bros.
- Richardson, F. C., *Kleist in France*. Chapel Hill: University of North Carolina Press 1962.
- Richter, A. / Selg, O., *Michael Kohlhaas. Filmpädagogisches Begleitmaterial*. Leipzig: Polyband Medien 2013. Disponible en: http://www.akjm.de/akjm/wp-content/uploads/2009/01/Michael-Kohlhaas_Filmheft.pdf, [15/11/2019].
- Sánchez Casademont, R., «Joaquin Phoenix abandona una entrevista del 'Joker' tras una molesta pregunta», *Fotogramas* (21/09/2019). Disponible en <https://www.fotogramas.es/noticias-cine/a29160674/joaquin-phoenix-joker-entrevista-violencia/> [15/11/2019].
- Sanders, J., *Adaptation and Appropriation*. Londres y Nueva York: Routledge 2006.
- Stam, R., «Beyond Fidelity: The Dialogics of Adaptation», en: Naremore, J. (ed.), *Film Adaptation*. New Brunswick: Rutgers University Press 2000, 54-76.

- Strich, F., *Goethe und die Weltliteratur*. Berna: Francke 1957.
- Szifrón, D. (dir). Almodóvar, A. *et al.* (prod.) (2014). *Relatos Salvajes*. Argentina *et al.*: BFI *et al.*
- Süssmann, J., *Geschichtsschreibung oder Roman?: zur Konstitutionslogik von Geschichtserzählungen zwischen Schiller und Ranke (1780-1824)*. Stuttgart: Franz Steiner 2000.
- Vassilieva, J., «Russian Leviathan: Power, Landscape, Memory», *Film Criticism* 42, nº 1 (March 2018). Disponible en: <https://quod.lib.umich.edu/f/fc/13761232.0042.101/--russian-leviathan-power-landscape-memory?rgn=main;view=fulltext> [15/11/2019]. Doi: <http://dx.doi.org/10.3998/fc.13761232.0042.101>.
- Zvyagintsev, A. (dir.). Rodnyansky, A. (prod.) (2014). *Leviatán* [título original: *Leviathan*]. Rusia: Non-Stop Productions *et al.*