

# El dialogismo social de Alan Sillitoe en el cuento “La soledad del corredor de fondo” y su transposición fílmica

Andrea Coghi  
Tecnológico de Monterrey, Puebla

## Resumen

En el siguiente trabajo se exploran los conceptos de *heteroglosia* y *dialogismo* introducidos por el lingüista y teórico de la literatura Mijail Bajtín. Las dos definiciones subrayan caracteres propios de la expresión verbal que encuentran un desarrollo en la construcción de obras literarias, en las que permiten describir los varios componentes de un contexto social y de las oposiciones entre ellas. Para el estudio del poder de estas propiedades del lenguaje en cuanto recurso narrativo se ha tomado en examen un cuento breve del escritor británico Alan Sillitoe, “La soledad del corredor de fondo”, que presenta la vida al margen de la ley de un joven de la clase obrera. El análisis literario del relato, junto con el estudio de la transposición fílmica, constituirá un ejemplo de cómo los conceptos de Bajtín pueden convertir unos matices lingüísticos en una representación de los contrastes en una comunidad.

**Palabras clave:** Bajtín, heteroglosia, dialogismo, Sillitoe, transposición.

## Abstract

In the following paper two concepts introduced by the linguist and literary theoretician, Mikhail Bakhtin, will be explored: *heteroglosia* and *dialogism*. The two definitions underline proper characters of verbal

expression which find a development in the construction of literary works, where these ones can describe different components of a social context and the oppositions among them. In order to study the power of these properties of language as a literary resource a short story by the British writer Alan Sillitoe will be examined: ‘The loneliness of the long distance runner’, a portrait of a working class young man’s life on the margins of law. The literary analysis of the story, along with the study of its film transposition, will form an example of the way in which Bakhtin’s concepts could transform linguistic nuances into a representation of the contrasts inside of a community.

**Keywords:** Bakhtin, heteroglosia, dialogism, Sillitoe, transposition.

## Introducción

Entre las teorías que Mijaíl Bajtín traza en sus estudios sobre la historia de la literatura y la formación de la novela moderna, encuentra particular relevancia la descripción de las categorías de *heteroglosia* y *dialogismo*, tanto en el análisis del lenguaje como en la posibilidad de retratar tensiones sociales mediante estos recursos. Estas dos expresiones del lenguaje, respectivamente en forma de presentación y contraposición de formas lingüísticas –o voces individuales–, constituyen, además de una propiedad inherente del lenguaje, una técnica constructiva del texto que los autores no pueden evitar emplear para delinear aspectos diferentes de los varios caracteres, las identidades y las fronteras entre individuos en el contexto creado por los personajes de una trama. El estudio de estas categorías tiene una particular relevancia en el análisis de las obras en las que el conflicto social encuentra un papel central entre los temas presentados.

Con el objetivo de ejemplificar la naturaleza de estos conceptos como recursos para explicar la dimensión social que yace en la base del planteamiento del teórico soviético, se ha considerado aquí un texto, el relato breve “La soledad del corredor de fondo” (“The Loneliness of the Long Distance Runner”) de Alan Sillitoe (1959), de una época con fuertes tensiones entre clases sociales, en el que el conflicto se encuentra organizado en forma de relato-confesión del narrador-protagonista:

el objeto de estudio se ha demostrado particularmente apropiado para poner a prueba la fuerza del dialogismo en cuanto unidad de forma-contenido, presentada en uno de los principales estudios de Bajtín (1981: 259). De esta manera la pregunta investigativa detrás del presente trabajo se puede resumir con las siguientes palabras: ¿de qué manera la exposición de un relato construido alrededor de un personaje de extracción popular –y que en varias partes se autodefine como marginado, dominado y criado en un contexto ajeno a la legalidad– puede subrayar los aspectos dialógicos del lenguaje e incluir en la forma de expresarse que emplea la otredad de clases sociales diferentes y antagonistas?

Para entender los términos en los que las definiciones de dialogismo y heteroglosia guiarán este estudio, es necesario analizar los significados y las clasificaciones, a partir de las obras del crítico ruso, en la lengua cotidiana y en los contextos recreados por la narración de la ficción y la retórica. Al mismo tiempo, es oportuno preguntarnos en qué medida las observaciones sobre la riqueza del lenguaje novelístico tienen aplicación en el caso del relato corto y, consecuentemente, habría que seguir las indicaciones del mismo Bajtín tomando en cuenta las especificidades y los puntos de encuentro entre las dos formas literarias.

Una vez aclarados los instrumentos de análisis será posible observar si la forma y el contenido del cuento de Sillitoe son representativos del contraste dialógico entre hablas y voces diferentes, en su dimensión de texto narrado en primera persona. Una pregunta más – de una naturaleza más cercana al estudio de las técnicas literarias que guían el análisis– es también ¿cómo puede un autor retratar las múltiples voces de un discurso social usando la voz personal de uno solo de sus protagonistas? La identificación de las voces dentro de la narración misma, de los recursos lingüísticos y metafóricos y de las conversaciones directas podrán decir la medida en la que este retrato tridimensional de una sociedad hace posible esta operación narrativa desde un punto de vista individual, a través del eco de las palabras del *otro* en la defensa de la propia identidad del protagonista.

La comparación entre el cuento original y su adaptación filmica (1962) permitirá, además, la exploración de unas formas alternativas de la exposición del mismo tema, dentro de las características específicas de los diferentes medios: se podrá observar así otra versión, al

mismo tiempo paralela y distinta, centrada en los elementos visuales y narrativos del mismo conflicto que el relato original presenta con una atención especial en los rasgos de los registros lingüísticos y dialectales.

### Dimensión social del lenguaje: heteroglosia y dialogismo

#### Las formas de la lengua viva

La dimensión social del enfoque de Mijaíl Bajtín en su estudio de la lengua literaria ilustrada en su célebre ensayo “El discurso en la novela” de 1935 (en Bakhtin, 1981), aparece claramente, junto con los objetivos analíticos de la lengua detrás de sus formulaciones, desde la apertura del ensayo mismo:

La idea principal de este ensayo es que el estudio del arte verbal puede y tiene que superar el divorcio entre un acercamiento abstracto “formal” y un acercamiento “ideológico” igualmente abstracto. La forma y el contenido en el discurso son uno, una vez que entendemos que el discurso verbal es un fenómeno social –social en todo su alcance y en todos y cada uno de sus factores, desde la imagen del sonido hasta las más alejadas extensiones de su significado abstracto. (1981: 259)<sup>1</sup>

El carácter social de la lengua es consecuencia (como es subrayado en varias partes del ensayo bajtiniano) del encuentro, en el texto literario, entre varios niveles lingüísticos –por ejemplo, registros, acentos, clases y grupos sociales– pertenecientes al contexto verbal en el que la obra se crea y se sitúa, así como a los contextos interlocutorios que el autor puede tener en mente durante la composición de la obra. La consideración que Bajtín mantiene por los aspectos más heterogéneos –tal vez ideológicamente interpretables como democráticos– de la lengua y su empleo artístico, implica la definición de nuevas categorías. Dos de estas categorías, a pesar de ser medios que Bajtín emplea para explicarnos la superación de la dicotomía forma-contenido, terminan siendo nuevos puntos de vista sobre el lenguaje literario –y no sólo– hasta convertirse en verdaderos elementos para el análisis

1 Todas las traducciones de las citas en otros idiomas son del autor del capítulo.

crítico. Se trata de los conceptos interdependientes de *heteroglosia* y *dialogismo*. A pesar de que los dos términos son introducidos indirectamente, la abundancia de ejemplos, oposiciones y casos de aplicación de ambas categorías deja a los lectores y estudiosos un perfil claro de su significación y de su valor metodológico.

Para entender la primera de las dos definiciones es necesario, antes de todo, aclarar los límites de una definición monológica de la lengua. Para Bajtín,

Una lengua común unitaria es un sistema de normas lingüísticas. Pero estas normas no constituyen un imperativo abstracto, más bien son las fuerzas generativas de la vida lingüística, fuerzas que luchan para superar la heteroglosia del lenguaje, fuerzas que unen y centralizan el pensamiento verbal-ideológico, creando en el interior de la lengua nacional heteroglósica el núcleo lingüístico firme y estable de una lengua literaria oficialmente reconocida, o, de manera diferente, defendiendo una lengua ya formada de las presiones de la creciente heteroglosia. (1981: 270)

La presencia de varias fuerzas en la cotidianidad de la lengua evidencia una situación de pluralismo anterior a la constitución de la lengua común y a la base de la misma. Si esta es genéricamente considerada –por “varias escuelas de pensamiento en la filosofía del lenguaje” (1981: 270)– como “sistema de lenguaje, ‘expresión monológica’, *individuum* hablante” es porque el contexto está “condicionado por destinos sociohistóricos específicos de las lenguas europeas y por los destinos del discurso ideológico” (1981: 270). Para explicar el lado opuesto a esta visión unitaria, vale la pena recurrir a la definición presente en el glosario redactado por Michael Holquist en su edición de los ensayos de Bajtín citados en estas páginas; en esta el término *heteroglosia* es definido como:

La condición de base que gobierna la operación de significado en toda expresión. Es lo que asegura la primacía del contexto sobre el texto. En cualquier momento posible, en cualquier lugar posible, se encontrará un conjunto de condiciones –sociales, históricas, meteorológicas, psicológicas– que asegurará que una palabra expresada en aquel lugar y en aquel momento tendrá un significado diferente del que habría tenido bajo cualquier otra condición; todas las expresiones son heteroglósicas en el hecho de que son

funciones de una matriz de fuerzas prácticamente imposibles de recuperar, y por eso imposibles de resolver [...] (1981: 428)

Se perfila así, detrás de la idea de heteroglosia, una condición de *lengua* como “conjunto de lenguas” (o voces) bajo ciertas condiciones que conviven en un contexto real. Sin embargo, en la obra de Bajtín, las brillantes consideraciones sobre la lengua real son solamente el inicio para su análisis del desarrollo de estos potenciales de la lengua en la construcción en un contexto recreado representada por la literatura.

### **El dialogismo en el texto recreado**

Particularmente en el contexto de la narración literaria –como se verá más adelante, en especial modo en la prosa de la novela– la oposición entre las voces definidas por la heteroglosia da vida a la doble voz llamada dialogismo. Una vez más la definición de Holquist plantea sintéticamente en su glosario lo que Bajtín ya había explicado de manera fragmentada en varios pasajes de sus ensayos:

El dialogismo es el modo epistemológico característico de un mundo dominado por la heteroglosia. Todo significa, se entiende, como una parte de un gran conjunto –hay una constante interacción entre significados, todos los cuales tienen un potencial por condicionar los demás. [...] Este imperativo dialógico, impuesto por la pre-existencia del mundo del lenguaje relativo a cualquiera de sus actuales habitantes, asegura que no puede haber de hecho ningún monólogo. (1981: 426)

En su explicación, además, Holquist precisa cómo todas las ilusiones o los intentos de alcanzar un lenguaje unitario están sometidos a la fuerza abrumadora de la heteroglosia, y por ende del dialogismo. A pesar del indudable valor del aspecto lingüístico detrás de la definición, lo que destaca en varios puntos del ensayo de Bajtín, y en los análisis que de este hacen Vice (1997: 45) y Hirschkop (en Hirschkop-Shepherd 1989: 9-20 y Hirschkop 1986: 103), es su valor particular en la creación artística, retórica o periodística. En un mundo inevitablemente dominado por la heteroglosia de las lenguas, el dinamismo del texto creado depende de la capacidad y de la voluntad del autor por

percibir y convertir este dinamismo en la riqueza dialógica del mundo ficcional narrativo.

A lo largo del ensayo bajtiniano podemos identificar tres tendencias del discurso creado con respeto al dialogismo. En un primer nivel –que, en su ejemplo, abarca las actitudes involuntarias del campesino inculto y el intento programático de lengua unitaria del poeta (1981: 295-297)– se verifica una negación del dialogismo. El contexto de la lengua no deja de ser contaminado por la heteroglosia, pero la limitada comprensión de uno y el esfuerzo hacia un lenguaje individual, estilizado y manierista en el trabajo del otro, apuntan hacia una “expresión monológicamente sellada” (1981: 296). Queda en evidencia aquí una simplificación de los aspectos lingüísticos, en particular en el caso de la creación poética: a diferencia del novelista, como se verá en los apartados siguientes, el poeta es, según Bajtín, un defensor de una lengua literaria rígida, limitada a un estilo y que resiste a la contaminación de las variedades que pueden proceder de su contexto. Si bien esto podía tener sentido en la literatura más antigua, es bastante conocido –y reconocido por el mismo Bajtín en pasajes de su obra– el poder de la novela de “novelizar” los otros géneros literarios, incluyendo a la poesía.

El segundo nivel es identificado alrededor de los géneros retóricos prácticos (1981: 350-356) y el teórico cita, entre otros, el discurso jurídico, ético, religioso y publicitario. En estos usos de la lengua, la doble voz encuentra un nivel intermedio, entre la defensa de un estilo propio y la inclusión de las fuerzas de la expresión procedentes del ámbito histórico y geográfico:

La retórica confía fuertemente en la vívida acentuación de las palabras que transmite [...] llevada a cabo por el marco del contexto adecuado [...] pero la doble voz de la retórica de estas imágenes es normalmente no muy profunda: sus raíces no se extienden a la esencia dialógica del lenguaje mismo en evolución. [...] En la mayoría de los casos la doble voz de la retórica es abstracta así que tiende al análisis formal y puramente lógico de las ideas que están repartidas en voces, un análisis que se agota en sí mismo. (1981: 354)

Por último, el discurso artístico donde más se expresa el potencial dialógico del lenguaje –y de ahí el lugar de primacía en el interés de Bajtín– es la prosa novelística. Muchos son los pasajes del ensayo

–y de otras obras del crítico–<sup>2</sup> en los que se recuerda la vivacidad que el autor encuentra en esta, más que en otras formas literarias. “Las unidades de composición-estilísticas en las que el complejo novelístico se reparte normalmente” (1981: 262) constituyen en su análisis una serie de puntos donde el autor puede trabajar el dialogismo con la finalidad de constituir una “unidad más alta del trabajo como conjunto: el estilo de una novela se debe encontrar en la combinación de sus estilos: el lenguaje de la novela es el sistema de sus ‘lenguajes’”. Estas unidades son:

- (1) Narración literario-artística directa autoral (en sus diferentes variantes);
- (2) Estilización de las varias formas de narración oral cotidiana (skaz);
- (3) Estilización de las varias formas de narración cotidiana (escrita) semi-literaria (carta, diario etc.);
- (4) Varias formas de texto autoral literario pero extra-artístico [...];
- (5) El habla estilísticamente individualizada de los personajes. (1981: 262)

Si bien una clasificación de este tipo no es de interpretarse en un sentido rígido sino como una invitación al análisis de las maneras en que el texto literario incluye elementos dialógicos, vale la pena observar la manera en la que los niveles presentan un doble tipo de contraste en el que el dialogismo encuentra espacio; es decir un dialogismo propio de cada nivel y una oposición entre niveles. En todos los niveles, el texto se presta para la construcción de una oposición entre voces, como en los cambios de registro de la narración autoral, en el primer nivel, o en las estilizaciones procedentes de varios usos de la lengua o de varios estilos personales de los personajes. Sin embargo, la oposición entre hablas y expresiones ocurre también en los cambios entre las unidades mismas, las cuales, por su naturaleza, no pueden emplear el mismo estilo; además, el texto puede sólo ser beneficiado por un cambio en los modos narrativos y descriptivos al pasar de una unidad a la otra. Si bien este tipo de análisis está construido, en la obra de Bajtín sobre la novela, a partir de la centralidad de este género en la literatura de los últimos 200 años, se pueden encontrar significativos elementos de “novelización” de la producción

2 Como Vice nos recuerda (1997: 59), el texto en el que Bajtín estudia por primera vez la doble voz en la novela es *Problemas de la poética de Dostoiévski*, de 1929 (Bajtín 1984).



literaria en general, los cuales involucran una atención particular a la configuración dialógica del texto.

### **Estructura del cuento y prosa novelística**

En el presente trabajo la función social del dialogismo del lenguaje es demostrada a través de un relato corto y no de una novela. En contraste con la predilección de Bajtín (1981: 260-264) por la novela en cuanto forma literaria que mejor expresa la variedad ideológica, lingüística y de situaciones del mundo real, en sus ensayos principales sobre el tema y en otros contenidos en el mismo volumen, se toman en cuenta factores que nos permiten separar géneros literarios con mayor o menor consideración por la heteroglosia inherente a la lengua del contexto y la creación de conflictos entre las voces. Es posible además observar estos factores y probar su aplicabilidad al relato corto moderno –en sus similitudes con el lenguaje de la novela– con la finalidad de recuperar las posibilidades del género para ejemplificar el alcance de las categorías bajtinianas.

A partir de los pasajes citados en el apartado anterior, sobre el esfuerzo monológico del poeta (1981: 295-297) y el uso “abstracto” y “puramente lógico” que otros usos retóricos de la lengua hacen a menudo del dialogismo (1981: 354), surge la posible voluntad de poner en escena, en el texto literario, un retrato social consciente del amplio espectro de registros, acentos, sociolectos e idiolectos independientemente del género del texto. Las cinco unidades para la construcción de una mayor cohesión del cuadro dialógico del lenguaje explicadas por Bajtín y citadas anteriormente (1981: 262) sirven para justificar su predilección por la novela, aunque no pertenecen exclusivamente a este género: si bien encuentran en este su dimensión más frecuente y natural, no se puede no tomar en cuenta la fuerza que la novela ha tenido en los últimos dos siglos de difundir sus recursos a todas las demás formas narrativas. En toda la literatura, el desarrollo de una interpretación personal entre cuanto expresado y cuanto omitido por el texto, la evolución de estilos y géneros y las rupturas de los paradigmas artísticos de modernismo y postmodernismo han hecho cada vez más fluidas las categorías que un tiempo separaban los géneros principales. Como explica Whitworth:

La idea de Bajtín de poesía no es universalmente verdadera. Mucha poesía modernista, de hecho, muestra exactamente las cualidades que Bajtín encuentra en la novela. Además, las diversas lenguas son posicionadas en confrontación una con la otra: en términos de Bajtín, dialogismo. (2010: 100-101)

La clara división entre géneros y la atribución de rígidos niveles de dialogismo a cada uno de estos, se desarrolla en Bajtín a lo largo de sus estudios sobre “Épica y novela” (1981: 3) y sobre la formación desde “De la prehistoria del discurso novelístico” (1981: 41), pero es una rigidez que el autor encuentra en el poder monologizador de los estilos del pasado –no sin aberturas hacia niveles crecientes de hibridación lingüística– en contraposición con la revolución que la novela había empezado y sigue operando en forma de transformaciones sobre los otros géneros. Entre las conclusiones de “Épica y novela” encontramos la demostración de este proceso en las siguientes observaciones:

Desde el inicio [...] la novela estaba hecha de una arcilla diferente a la de los otros géneros existentes [...] En presencia de la novela, los otros géneros tienen una resonancia diferente. Inició una larga batalla por la novelización de los otros géneros. El curso de esta lucha ha sido complejo y tortuoso. (1981: 39)

De manera similar, es Vice (1997: 130) quien nos ayuda a identificar en otro texto (1984: 155) cómo Bajtín reconoce los efectos de este proceso en condiciones de *polifonía* (otra categoría relacionada al lenguaje y a las múltiples voces en el texto) y de dialogismo, en los relatos cortos de su autor emblemático, es decir en Dostoyevski, cuya producción novelística constituye la fuente principal de las precisiones de Bajtín sobre lengua y configuración literaria.

De ahí una relectura de sus categorías en toda una serie de estudios de los últimos años (Winther, Lothe y Skei, 2004; Kraemer, Dias y Prefeito, 2012; Goyet, 2014) en los que la visión del crítico ruso es integrada con un análisis de los rasgos del relato corto que permiten incluir el género entre la producción más emblemática por su uso dialógico del lenguaje. Es en uno de estos estudios que Winther, Lothe y Skei afirman, a partir de las opiniones sobre la novela del teórico ruso, que “varios de los puntos de Bajtín sobre este género podrían ser considerados para el cuento corto moderno. [...] Notamos que el

cuento corto también es extraordinario por su tendencia a incorporar elementos de otros géneros a sí mismo” (2004: 97).

Dialogismo en el cuento  
*La soledad del corredor de fondo*

**Prosa novelística en el cuento de Sillitoe**

El cuento que constituye el núcleo del análisis de este trabajo sobre la prosa novelística y sobre el poder del dialogismo de demostrar conflictos sociales en las formas del lenguaje es “La soledad del corredor de fondo” de Alan Sillitoe (1959). El relato, publicado en una recopilación de otros relatos con el mismo título en 1959, constituye la segunda obra del autor. El año anterior su primera novela, *Sábado por la noche y domingo por la mañana* (*Saturday Night and Sunday Morning*, 1958), le había dado un discreto éxito y por el mismo libro había ganado el premio británico del Club de los Autores para la Mejor Primera Novela; pero, sobre todo, lo había insertado, en contra de su voluntad,<sup>3</sup> en la generación artística de los jóvenes enfadados (los *angry young men*). Además de conseguirle esta indeseada clasificación, sus primeras obras lo hicieron famoso por el vigoroso relato de la dureza de la vida entre las clases bajas y una sensibilidad por el sentido de frustración y separación entre clases que le valió las simpatías de la izquierda nacional y de algunos representantes institucionales de la Unión Soviética durante buena parte de los años 60:<sup>4</sup> esta temporada de las posturas políticas del autor encontrará un giro radical en 1968, cuando, invitado a hablar frente al Congreso de la Unión Soviética, denunciará públicamente el atropello a los derechos humanos que había encontrado durante sus visitas a ese país. A partir de esta nueva fase, dirigirá su desempeño social, en los años

3 Entre otros, véase el artículo “Alan Sillitoe: Angry Young Man? 1956 and all that” del portal Counterfire del 27 de abril de 2010 y “Novelist Alan Sillitoe, one of the ‘Angry Young Men’ dies at the age of 82”, de The Telegraph del 26 de abril, respectivamente dos y un día después de su muerte. En ambos se recuerda cómo el autor, así como la mayoría de los que fueron asociados a este grupo, no se identificaba con esta etiqueta.

4 Resumen estos y otros datos biográficos el artículo “Alan Sillitoe Obituary” en *The Guardian* del 25 de abril de 2010 y su mismo libro *Road to Volgograd* (1964.).

siguientes, hacia la condición de los prisioneros políticos del bloque oriental, denunciando frecuentemente las hipocresías sobre el tema entre las posturas de la izquierda británica. Su participación directa en la adaptación fílmica de la novela *Sábado por la noche y domingo por la mañana* y del cuento “La soledad del corredor de fondo” –de 1960 y 1962, respectivamente–<sup>5</sup> es también de gran relevancia para su trayectoria y para las obras mismas. Otros aspectos interesantes entre sus datos biográficos son su infancia en una familia de la clase obrera urbana de las *midlands*, las frecuentes dificultades económicas de ese tiempo y su escasa escolarización formal, debida al abandono de su instrucción a los 14 años.

Más allá de una voluntad de identificar los datos biográficos del autor con las historias de los personajes del relato aquí examinado, se puede identificar cierta cercanía entre los contextos sociales vividos por el primero y lo narrado en el texto. En el cuento, el protagonista Smith (no sabemos su nombre) narra en primera persona su historia de recluso en un reformatorio. Como dice en las primeras palabras: “En cuanto entré al reformatorio me hicieron corredor de fondo *cross-country*” (1).<sup>6</sup>

El objetivo del director del reformatorio es que Smith gane, para el prestigio del centro, la Copa del Listón Azul, carrera entre todos los reformatorios de Inglaterra (4). Ya desde las primeras páginas podemos ver que, a diferencia de lo que nos esperaríamos en una novela, la narración es sumamente parecida a un flujo de pensamientos del protagonista, está desarrollada en una sola trama –sin verdaderas tramas secundarias– y le falta una aparente estructura unitaria en sus primeros intentos narrativos. El monólogo de Smith sigue un orden en la presentación de los hechos que sólo él parece conocer: el cuento es una serie de comentarios entre episodios retrospectivos (o *flashbacks*) de sus primeros días en el reformatorio, de la vida de su familia antes y después de la muerte de su padre, del robo por el que se encuentra

5 Como recuerdan el mismo “Alan Sillitoe Obituary” de *The Guardian* y la entrada “Alan Sillitoe” de *deikipedia*, sólo cuatro de sus 53 obras (entre novelas, recopilaciones de cuentos, obras teatrales, relatos de viajes, cuentos para niños) han sido adaptadas al cine. Dos de los directores de estas adaptaciones son Karel Reisz y Tony Richardson.

6 La definición original *cross-country* es más utilizada que su traducción: *a campo traviesa*.

preso, de las investigaciones y de cómo es encontrado culpable de algunos crímenes anteriores, de su actividad de corredor en el establecimiento correccional, todo sin una clara secuencia ordenada y con frecuentes incursiones de proyecciones futuras hipotéticas, momentos imaginarios de expectativas y esperanzas abandonadas, descripciones y pensamientos en el momento del entrenamiento y de la carrera, junto con opiniones sobre las personas –casi siempre implícitamente clasificadas por grupos sociales– que el joven ha encontrado en su vida criminal y como recluso. Durante la carrera, en las últimas páginas, los saltos entre un momento presente y las varias retrospectivas se harán muy frecuentes y abruptos, con el resultado de una creciente tensión hacia el final del relato. La construcción narrativa, que, como veremos, encuentra un orden mayormente parecido al relato novelístico en su transposición fílmica: esta se mantiene muy dinámica, pero no crea sólidas preguntas para las cuales el lector debería encontrar una respuesta en el final. Pocas líneas después de la descripción del reto del corredor, este mismo nos confiesa que “nunca ganará esa copa para ellos” (1). La única interrogante que nos queda podría ser si mantendrá firmes sus intenciones, pero la falta de cualquier vacilación no nos deja muchas dudas sobre el resultado de la carrera. La única sorpresa final del relato es el rápido resumen del estado del protagonista-narrador en el momento de contarnos su historia: sin embargo, esta suena más como una concesión a una posible curiosidad del lector que una clara exposición de algún momento significativo para el desarrollo del relato: no se trata de un verdadero final explicativo, sino de un epílogo narrativo.

Siguiendo las indicaciones del análisis bajtiniano sobre la contaminación del lenguaje de la novela sobre todo los géneros literarios, “La soledad del corredor de fondo” es un texto que demuestra una fuerte novelización de su prosa: la presencia de varios registros, acentos, contextos sociales y la tensión entre ellos se manifiesta constantemente, tanto en los diálogos como en la narración del protagonista, que, utilizando el lenguaje escrito de la literatura, está entrando en el área de dominio de su “némesis”, o sea de esos otros de los que está escribiendo exactamente para expresar su odio.

### Smith como narrador dialógico

El lenguaje empleado en la narración de la historia del preso Smith podría a primera vista parecer un ejemplo estático de la lengua inglesa: la construcción de un hábil escritor que simula el habla de un joven inculto de bajo nivel social en sus cuentos y especulaciones sobre la vida. El nivel del lenguaje popular es claramente observable en los elementos léxicos: desde la manera de describir a la gente –hombres cualesquiera, “*bloke*” (3, 5, 12, 21, entre otros)–, a su propia madre y a la de los demás –“*main*” (8 y 21), “*mam(s)*” (6 y 14)–, hasta los términos de la vida criminal –del robo de la panadería, “*bakery job*” (1) al regreso a las actividades ilícitas, diciendo “*the heat’s switchced on again*” (25)–. Similarmente caracterizan este lenguaje el empleo de formas del Norte de Inglaterra –“*nowt*” para “*nothing*” (6)– o típicas de las clases bajas, cuando hablan de personas a cargo de instituciones –con un uso frecuentísimo de la forma “*governor*”, que figura 35 veces en las 25 páginas del texto a partir de la segunda, y “*dukes*” (2) y “*sergent-major*” (2)– los cuales proveen claros ejemplos de una lengua diferente del estándar de la prosa literaria. Con la misma recurrencia aparecen algunas desviaciones de la cohesión gramatical tradicional que agregan un tono moderadamente oral al monólogo: el empleo de “*them*” como sujeto –emblemático el “*them bastard*” (1)– algunas estructuras cercanas a la onomatopeya –el “*Trot-trot-trot. Puff-puff-puff. Slap-slap-slap*” (3 y formas parecidas en 18, 20 y 24)– y varios saltos de tema al interior del mismo párrafo sin intentos de cohesión, en particular en escenas como la carrera final (17-22). El hecho de que estas elecciones alternativas se hacen más frecuentes en los diálogos directos –incluso cuando la voz repetida es la del mismo narrador, pero “en el momento narrado”, como se observará en el apartado siguiente– nos permite ver el grado en el que Smith parece estar consciente de la doble voz con la que habla y, así, de la manera en la que está presentando su visión del mundo con su voz personal y con intentos de reproducir el lenguaje de los otros personajes. Pero ¿quiénes son los otros a los que Smith y su grupo social se oponen?

A lo largo de todo el cuento, la presencia de la oposición “nosotros y ellos” (“*we y them*”) se expresa en una serie de sub-monólogos en los que recuerda quién está del lado de Smith: su familia, todos sus

amigos que ya han conocido crimen y punición (13) y, en general, su clase social y todos los que se mueven entre malestar social e ilegalidad. Al inicio, su manera de reconocer una forma especial de inteligencia en sí mismo se compara con la supuesta inteligencia de unos genéricos “ellos”: “Ser listo es lo que cuenta en la vida. [...] Se lo digo directamente: ellos son listos y yo soy listo: si sólo ‘ellos’ y ‘nosotros’ tuviéramos las mismas ideas nos llevaríamos como una casa en llamas” (1). Ya en las páginas siguientes la idea del dialogismo entre dos grupos sociales se hace cada vez más evidente y se definen mejor los polos opuestos: al frente de los “fuera de la ley, como yo” –“Outlaw blokes like me” (3)–, encontramos a Smith; del otro lado, los “dentro de la ley”, indicados con el neologismo “In-law”<sup>7</sup> (2, 3, 20 y 23), encabezados por el director del reformatorio, el *governor* descrito al inicio del relato (2) en la escena en la que este personaje recuerda con orgullo cuanto el suyo sea un buen establecimiento: las autoridades, genéricas y específicas representadas por los policías, el “cuatro-ojos bata-blanca” del reformatorio (11), los comerciantes que ganan su dinero para que “tipos sinceros, honestos, trabajadores y conscientes como él” tengan la oportunidad de robárselo, el sargento-mayor que los manda y el entrenador deportivo (18), el personal del hospital que quería “acabar” con su padre y los políticos conservadores (9) de los que Smith y su amigo se burlan mientras estos piden en la televisión sus votos. Todos ellos definen un bloque compacto opuesto a los marginados como el protagonista y otras víctimas de opresión.

Las partes en las que el protagonista compara los dos grupos aparecen en varios pasajes del texto. En uno de estos pasajes expresa todo su desprecio e imagina para “ellos” las peores venganzas:

And if I had the whip-hand I wouldn't even bother to build a place like this to put all the cops, governors, posh whores, penpushers, army officers, Members of Parliament in; no, I'd stick them up against a wall and let them have it, like they'd have done with blokes like us years ago, that is, if they'd ever known what it means to be honest, which they don't and never will so help me God Almighty. (5)<sup>8</sup>

7 El término, a diferencia de ‘outlaws’, no forma parte del vocabulario estándar de la lengua inglesa.

8 Si tuviera la mano con el látigo ni me preocuparía de construir un lugar como este para poner dentro a todos los policías, jefes, prostitutas, cursis, burócratas,

Las traducciones, que descontextualizan la lengua original con sus matices de oralidad y sus registros peculiares pueden sólo intentar reproducir la viva lengua popular originaria; sin embargo, permiten registrar la presencia, al mismo tiempo, de un lenguaje “moralizador” espontáneo y de la imitación de los modos y la lengua de las clases hegemónicas que desde siempre dirigen la moral y las instituciones de todos aquellos que, trayendo más beneficios que desventajas del sistema, defienden el papel de la ley y el orden.

Se percibe a lo largo de todo el cuento-monólogo un antagonismo moral e identitario –mucho más importante que la competencia atlética que Smith de hecho ridiculiza– entre las clases sociales oprimidas y el *governor*, el personaje que más a menudo constituye el *otro*: en su rigidez se le define como alguien que está muerto (5), en su actitud es visto como culto pero estúpido (4) y honesto en un sentido socialmente aceptado (5); por otro lado, el protagonista reconoce en sí una identidad opuesta, de joven vivo, listo (4) y honesto a su manera (5). Smith piensa y repite sobre su superioridad, tanto en su inteligencia como en su capacidad de vivir y enfrenta a su enemigo sin esconder su oposición en el terreno de la cultura:

He's read a thousand books I suppose, and for all I know he might even have written a few, but I know for a dead cert, as sure as I'm sitting here, that what I'm scribbling down is worth a million to what he could ever scribble down. (4)<sup>9</sup>

Siempre en el plano de la inteligencia y de la cultura, la representación del dialogismo entre las dos clases sociales que se enfrentan en sus reflexiones lleva a Smith a reivindicarse en varios puntos subrayando su naturaleza de ser humano contra las visiones de los “otros” que parecen poner en duda su dignidad: en el pasaje más explícito afirma “soy un ser humano y tengo pensamientos y secretos y una

oficiales del ejército y diputados; no, los pegaría a todos contra la pared y se les daría, así como ellos hacían con gente como nosotros hace años, o sea, habrían entendido que quiere decir ser honestos, que no lo saben y nunca lo sabrán así que ayúdame Dios Todopoderoso (5).

9 Él habrá leído mil libros, supongo, y, por lo que sé, puede incluso haber escrito algunos, pero yo sé a ciencia cierta, tan seguro como que estoy sentado aquí, que lo que estoy garabateando vale un millón de veces más de lo que él jamás pueda garabatear (4).



maldita vida interior” (4). Pero destaca aún más el hecho de que en varias partes del cuento esta dimensión humana se pone en constante paralelismo con unas referencias a los animales, enfatizando las posibles acusaciones de no-humanidad por parte de las clases superiores o incluso regresando a estas comparaciones ofensivas. En algunas escenas Smith reconoce que él y los demás reclusos son “soltados al campo” como perros (1) y considerados “como caballos de carrera, sólo que no nos cuidan como caballos de carrera” (2). En otras páginas son “ellos” los animales: “presumidos duques con cara de cerdo” y “sargentos-mayores ladrando” (2). Otras contraposiciones en este nivel no humano son asociaciones a animales en varios estados: el narrador habla de criaturas felices en su carrera, como en el frecuente uso de “trotar” (2-4, 17-19, 21, 25), o el paso de “galgo” (20) o “feliz como un perro con la cola de estaño” (3), ambos referidos a sí mismo; por otro lado, traza imágenes de debilidad de su padre moribundo, víctima del trabajo en la fábrica y de los malos médicos provistos por la empresa, comparándolo con un “conejiillo de indias” y con un “conejo despellejado” (23).

Las reflexiones de Smith no se limitan a subrayar las diferencias culturales entre clases sociales, sino que trazan una hipótesis sobre la televisión como instrumento de dominación cultural de los pudientes sobre los oprimidos. A mitad entre el cuento y la explicación, se describe cómo la llegada del primer aparato televisivo a su casa había abierto a los jóvenes un nuevo panorama de ofertas comerciales y los había incentivado a desear más –y podemos inferir a buscar más dinero en la única forma que conocen, el robo–. Las brillantes y llamativas imágenes que podían ver en la casa por horas, más vivas que aquellas de los comerciales en los periódicos, les abrieron un mundo de tentaciones consumistas (8). También las películas idealizaban la aventurera vida criminal que ya conocían a partir del contexto suburbano de ilegalidad, así como las historias de policías y ladrones movían todas sus simpatías hacia estos últimos, reforzando la idea de oposición y toma voluntaria de un bando en la lucha social entre quien hace la ley y quien la rompe. De ahí la elección de conseguir más dinero con los medios en su poder y el inicio del “trabajo de la panadería”: el episodio que ofrece, en las investigaciones del detective y de su interrogatorio con el sospechoso Smith, el único diálogo

directo de todo el cuento (13-15) entre opuestos, en el que se muestra también una oposición de actitudes arrogantes.

### El diálogo directo con *Hitler-face*

Casi perfectamente a la mitad del cuento (13) empieza una discusión que, en las dos páginas siguientes, sigue el esquema sincopado del resto del cuento, con repentinas retrospectivas en la mente de Smith y paralelos con otros recuerdos –entre el policía que investiga el crimen de la panadería y el joven Smith, el cual niega cualquier implicación–. En la descripción se menciona que este “era como Hitler en la cara, hasta en los bigotes a pinceladas, con la excepción de que era de un metro ochenta”. En varias partes del cuento regresa a este personaje con variantes de la comparación: cara de Hitler –“*Hitler-face*” (15)–, el viejo cara de Hitler –“*old Hitler-face*” (17)–, el chico Hitler –“*Hitler Boy*” (17)– hasta un último “Caradehitler” en una sola palabra –“*Hitlerface*” (:19)– en la misma página en donde lo compara con el *governor*, diciendo que al final reconoce más honesto a este último. La conversación nos hace más explícitas las observaciones generales del monólogo de todo el cuento y de los registros lingüísticos que en este se abarcan, reafirmando cierto nivel de consciencia de Smith por el inglés bien hablado y mal hablado: la transcripción del habla del policía es casi siempre correcta; sólo en los momentos en los que este pierde la paciencia e imita la lengua del interrogado, su habla se hace más coloquial y se desvía de la norma del buen inglés. La desviación de la lengua estándar en la frase pronunciada por el policía “*No, it bloody well ain’t*” (13) –cuyo significado sería cercano a un “no, no es malditamente eso”, aunque el matiz no normativo es prácticamente intraducible– es introducida por la precisión de Smith que recuerda cómo los agentes pierden su temple con rapidez y de eso no obtienen nada. Del otro lado de la conversación, Smith reproduce sus mismas palabras, naturalmente agramaticales, con una gran densidad de informalismos y apócopos: la forma popular para “no es” –“*ain’t*”– (13, 14 y 15), y las palabras “Quizás”, “Mitad” y “Rodando” escritas como se pronuncian –“*P’raps*”, “*ha*” y “*rollin*” (14 y 15)– o “algo” en su forma dialectal del Norte –“*owt*” (14).

No sólo la frecuencia de las desviaciones lingüísticas hace evidente la intención de usar el diálogo para demostrar la polarización entre grupos, sino que este mismo recurso lingüístico hace manifiesta la lucha entre “nosotros” y “ellos”, el verdadero tema del cuento que surgió en las primeras páginas a través de las muchas aclaraciones del narrador-protagonista: en los primeros momentos de la conversación, el policía dice de Smith y de su amigo Mike “sabemos que no estaban en la casa”, pero el protagonista comenta en su narración íntima, en una forma de soberbia de revancha, “Ellos siempre dicen ‘nosotros’. ‘Nosotros’, nunca ‘Yo’” (13). La insistencia sobre el tema de la lucha entre grupos es constante; sin embargo, se mueve, a veces incluso rápidamente, desde el eje de la temática explícita del monólogo a los usos de la lengua o de los episodios de contraposición entre personajes. No faltan débiles intentos de reconciliación, pero el juego de roles es más fuerte que la conveniencia: a veces “ellos” son razonables como el policía que le ofrece trabajos sociales a cambio de la confesión y del dinero, pero el diálogo entre las dos facciones no es parte de las reglas implícitas de la sociedad, como ya nos había recordado antes, donde afirma que “ellos no nos ven en los ojos a nosotros y nosotros no los vemos en los ojos a ellos, así es como queda y así es como siempre quedará” (1). En estos términos se expresa el dialogismo en todas las palabras del cuento, del flujo de consciencia a los diálogos reportados, mientras, como veremos, la transposición fílmica necesita crear situaciones para que los protagonistas expresen sus opiniones y expliquen su visión de la realidad.

### El dialogismo explícito en la transposición fílmica

Muchas investigaciones<sup>10</sup> han tratado el tema de la transposición fílmica de obras literarias y no es el tema de este ensayo debatir si la adaptación del cuento analizado se ha realizado en una buena o mala adaptación o si el concepto de estas definiciones pueda realmente tener algún sentido en el contexto de los rasgos peculiares

10 Entre otros, merece ser considerado el punto sobre la cuestión de Robert Stam (en Naremore, 2000: 54-76 y Stam y Raengo, 2007) y Latheef (2011).

de los dos medios. Lo que puede verse en varios de estos estudios es que, aun considerando todos los géneros literarios como posibles fuentes para una transposición cinematográfica, la novela encuentra casi siempre un papel privilegiado y en varios casos la transposición fílmica de este género termina siendo *de facto* el único argumento de análisis (por ejemplo en Latheef, 2011 y Stam y Raengo, 2007). Más raramente el cuento es seriamente considerado, pero es interesante el punto de vista de Jakob Lothe que afirma que “con un cuento corto como punto de partida la adaptación puede presentar la trama del texto literario con mayor detalle” (Lothe, 2000: 6).

La película *La soledad del corredor de fondo*, dirigida por Tony Richardson (1962) con el guion del mismo Alan Sillitoe, muestra una serie de interesantes diferencias en la manera en la que pone el mismo tema de la película, no sólo en la forma del desarrollo de la trama, sino en el uso del lenguaje, verdadero tema de este análisis. Desde el punto de vista de la diégesis, la necesidad de transformar el dialo-gismo entre “ellos” y “nosotros” en un plano más visual y de acción se refleja en la eliminación de casi toda la narración homodiegética. El único momento en que una voz sobrepuesta (o *voice over*) a la pista visual funciona como intento de narración en primera persona es en el plano inicial (el *establishing shot*) de toda la película, mientras se puede ver al protagonista que corre sobre una carretera en el medio del campo. Junto con sus pasos rítmicos, este único monólogo de la película introduce la narración con una especie de resumen de diferentes partes del constante monólogo presente en el cuento:

Running has always been a big thing in our family, especially running away from the police. It's hard to understand. All I know is that you have got to run. Running without knowing why, through fields and woods. And the winning post's no end. Even though barmy crowds might be cheering themselves daft. That's what the loneliness of the long distance runner feels like. (Richardson, 1962: 1)<sup>11</sup>

11 Correr siempre ha sido una gran cosa en nuestra familia, especialmente para escapar de la policía. Es difícil de entender. Todo lo que sé es que tienes que correr, correr sin saber por qué, a través de campos y bosques. Y el poste de llegada no es ningún final. Aunque multitudes chifladas te estén festejando locamente. Eso es como se siente la soledad del corredor de fondo (Richardson, 1962, 1’).

A pesar de ser un discurso introductorio con tonos de literariedad, este pasaje inicial incluye los aspectos coloquiales del cuento, los cuales son recordados con dos palabras informales (“*balmy*” y “*daft*” ambas referidas a los festejos de la multitud que espera al corredor). La soledad a la que hace referencia no es un elemento ajeno diferente en cuanto es expresado en el texto original de Sillitoe, sino que aquí está escenificado en forma de un valor más metafórico: al contrario, en el texto, el panorama alrededor del corredor es recordado en un pasaje en particular (19) en el que hace referencia al contexto real de los que está viviendo el protagonista, la soledad del corredor entre los bosques. Si existe un valor simbólico en el pasaje del cuento esto es dejando al lector en su fase interpretativa, mientras que la película, en su presentación en forma de monólogo, invita más explícitamente, parece, hacia una visión global del significado profundo de la soledad del corredor en el medio del paisaje.

Por lo que tiene que ver con el lenguaje empleado por los protagonistas de la película, además de un claro recurso a un acento característico, se puede ver que, lo que en el cuento era una oposición entre dos extremos, ahora, en la adaptación cinematográfica, se presenta en una división en tres niveles. En el medio entre los dos mismos polos presentados en el cuento se colocan ahora los ayudantes del reformatorio, los cuales, a pesar de encontrarse al servicio de los pudientes, hablan con ciertos deslices hacia la informalidad que recuerda sus humildes orígenes y en medio de una gramática y pronunciación bastante estándar insertan palabras como “*wack*”, “*cor*”, “*mate*” y “*lad*” (2’-4’). Como se puede imaginar, el lenguaje de los pudientes se ejemplifica (4’30”) en el habla perfecta del *governor* que desde el inicio habla primero a un asistente –irónicamente llamado “jefe”– que grita a los reclusos por él, y luego a los presos a quienes hace una presentación de su establecimiento. Aquí Colin Smith –nótese que a diferencia del cuento ahora el protagonista tiene nombre completo– se da a conocer directamente como rebelde: a la pregunta “¿Cómo te llamas?”, responde “Smith”, pero a la intervención del “jefe”, “Di señor cuando hablas al *governor*”, este toma la ocasión para burlarse y responder, “señor Smith”.

Sin embargo, el tercer nivel, el del habla popular, logra mantenerse central, aunque no puede más, una vez eliminada la centralidad

del discurso en primera persona, ser la base de toda la narración como en el cuento: es en los acentos y las desviaciones de la norma donde los jóvenes criminales pueden expresar su identidad, en los muchos pasajes en los que hablan entre ellos, con tonos y registros locales, ritmos rápidos y matices agramaticales. Por ejemplo, en la apresurada pronunciación de locuciones con fuertes rasgos de nexos figurativos, como en la oración “altavoz tamaño de pinta, ocupense pronto de él” (“pint-sized loudmouth, soon take care of him” 4’25”). También se presentan contrastes geográficos ausentes en el cuento original, como en el primer diálogo de los rehenes sin autoridades al pendiente, en el que se muestra un choque entre un hablante de Cockney (de la periferia de Londres) y un chico de Liverpool que están a punto de estallar en una pelea tan sólo por declararse el uno de procedencia diferente del otro (7’40”).

En la versión fílmica, la trama surge de las muchas retrospectivas –que en la carrera final se vuelven repetidas y convulsas, creando un espejismo con las últimas páginas del cuento– las cuales proyectan por largos momentos el espectador en la vida pre-reformatorio del protagonista. Por lo que tiene que ver con las opiniones y las actitudes de Smith, muchas escenas parecen ser construidas para que este exprese, frente a otros personajes, un turno de palabra con contenidos cercanos al monólogo narrativo del cuento: la ocasión de diálogo sucede gracias a las figuras presentes en el texto original y a las nuevas figuras que enriquecen la dimensión explícita del dialogismo y la llevan a múltiples niveles. Por ejemplo, una nueva figura del oprimido que colabora con los opresores aparece en el personaje de Stacey (6’20”), presentado desde el inicio como un buen corredor y un ejemplo de recluso a quien los nuevos huéspedes del centro (y Smith) deberían imitar. Poco después (8’15”) es Smith quien le pregunta provocativamente si no es el asistente del *governor*. Su respuesta, “ellos tienen la mano con el látigo”, permite a Smith desatar el mismo monólogo, “si tuviera yo la mano con el látigo...”, del cuento (Sillitoe, 1959: 5).

Como se anticipó anteriormente, también “ellos” están matizados en niveles diferentes y de una forma más completa, así que lo que en el cuento aparece tan sólo con las palabras “el cuatro-ojos de bata blanca que me hizo muchas preguntas” (11) parece corresponder al Mr. Brown de la película, un psicólogo de ideas progresistas que acaba de

llegar al centro y es introducido por el Governor que le dice “que nos considere a nosotros de la vieja generación como pasados de moda [...] no es para sorprender después de todas las nuevas teorías alocadas de las que están repletos” (Richardson, 1962, 7’18”).

La construcción diferente del lenguaje afecta también la construcción de la narración, y lo que en el texto original aparece como un bloque monolítico de intenciones desde el inicio, en la película demuestra una especie de proceso de elaboración del plan final del Smith. Es con la llegada al reformatorio del amigo Mike (1h 25’) que este personaje descubre que el protagonista está haciendo felices a los jefes del establecimiento corriendo para ellos –haciéndoles pensar que ganará una copa para ellos-. Mike le pregunta a Smith “¿De qué jodido lado estás ahora?”; Smith no responde, y contestan los demás diciendo que ahora él es el nuevo chico de ojos azules del *governor* (1h 27’), como una vez lo era Stacey. La mirada de un Smith callado comiendo parece adelantar un debate interior que –a diferencia del cuento– no conocemos, y esta frase, como otras de la película, regresarán a la mente del espectador en el final (1h 36’), a pocos metros de la línea de llegada de la carrera.

Las elecciones de construcción de la trama que separan el texto original del filme son varias, aunque no todas agregan o cambian aspectos al valor dialógico de la historia:<sup>12</sup> un curioso ejemplo de una interpretación social diferente es el hecho de que la carrera final del filme no es contra otros reformatorios, sino contra chicos de una escuela privada con uniformes blancos, cara limpia y un acento de alta sociedad que los reclusos no pueden evitar de parodiar. Pero la oposición evidenciada no es con los coetáneos ricos sino en contra del sistema: a los chicos de la escuela rica no se les permite fumar y

12 Una consistente parte de la película (20’25”-25’30”, 56’-1 h 04’ y 1 h 20’-1 h 22’) desarrolla una trama secundaria que no se encuentra en el cuento: se trata de varios robos de Smith y su compañero Mikey, en particular del robo de un automóvil y de cómo usan este y el dinero de otros robos para seducir dos chicas que conocen en la calle. En la segunda parte vemos a las chicas, después de un robo más, salir con ellos para un pequeño viaje. En el cuento algo parecido es reducido a un sueño que Mikey y Smith proyectan al futuro, después del trabajo de la panadería: “en unas semanas [...] agarramos a dos putitas que nos darán lo que son capaces de dar”. En ambos casos, pasado real o futuro esperado, se trata de un interesante retrato de las relaciones de los *out-laws* con el otro sexo, para los cuales no existe profundo amor, sino compañía recíproca y trucos para conquistar basados en pertenencias materiales.

si los encuentran reciben punición corporal en la espalda. De ahí la pregunta: “¿y pagan para esa escuela?” “bueno, eso lo hacen nuestros padres” (1h 28’).

Aparece entonces en la película que el enfrentamiento de clases, evidente en más situaciones y menos palabras viscerales que en la narración directa, se presenta a un nivel socialmente más complejo, pero al mismo tiempo menos abiertamente conflictual. Los “nosotros” y “ellos” son más matizados en niveles diferentes con “*out-laws*” colaboradores de las autoridades –Stacey– “*in-laws*” de buenas intenciones –el psicólogo– e hijos de buena familia víctimas, en el presente, de represiones peores que las de los reclusos. Se encuentran de los dos lados buenas intenciones y formas de opresión, hasta que el mismo Colin Smith de la película puede parecer menos agresivo y rencoroso que el narrador del cuento. El filme, de hecho, no hace ninguna referencia al regreso a la vida criminal, sino que termina con la carrera y con la vida regular de los presos en el establecimiento correccional, con la idea de que cada quien mantiene su papel como la sociedad se lo ha otorgado.

Si, por un lado, la transposición parece suavizar la polarización del cuento y aceptar la presencia de muchas formas de contraste, compromisos, aceptación y niveles sociales, edulcorando así parte del retrato dialógico a través de episodios y personajes de varia naturaleza, por el otro, la misma película presenta momentos, totalmente inéditos con respecto al cuento en los que, a través de recursos y construcciones contrastivas específicas del medio, se subraya el valor coactivo de la sociedad en la que se mueven los personajes, como, por ejemplo en la escena en la que los presos cantan al unísono un himno nacionalista-religioso mientras se ven pasajes de la actividad represiva del reformatorio (43’).

### Conclusiones

Bajtín ha demostrado largamente cómo las tensiones entre personajes a partir de su uso de la lengua está constantemente en la narración del texto literario, demostrando los contextos sociales y culturales de pertenencia y dando una dimensión fundamental a las tensiones de la trama. A pesar de la atención particular que en sus estudios ha dado



al género novelesco y al discurso directo, recordamos aquí también la posibilidad –incluida en su misma obra– de extender sus observaciones a través del cuento corto y del relato narrado en primera persona. Las observaciones sobre una versión fílmica con guion del mismo autor a partir de un texto original con estas características de brevedad y narración homodiegética ha permitido observar un término más para la comparación de cómo el contexto social inglés de finales de los 50 e inicios de los 60 puede ser representado con vivacidad y alternancias de los registros lingüísticos y acentos, aunque entre los dos medios implica elecciones narrativas en varios casos de tipo diferente.

En los dos tipos de lenguaje del cuento de Alan Sillitoe –la narración personal y el discurso directo– se presenta claramente la voluntad redundante de subrayar la existencia de dos frentes en el conflicto constante que sucede en el seno de una colectividad, los pudientes contra los oprimidos, así como se insiste en el sentido de pertenencia del protagonista a su clase social. La oposición entre “nosotros” y “ellos” se encuentra en las formas del lenguaje, y termina con el recurso a la creación de un neologismo como “dentro de la ley” en contraste con los “fuera de la ley”. El efecto es muy poderoso, pero, más allá de las formas explícitas, el uso constante de polarizaciones entre los dos frentes parece desarrollarse en el lenguaje mismo de Smith, en las formas de expresión de lo que él mismo es –su lado informal, totalmente sincero y espontáneo–, en contra de lo que lo que la escritura narrativa le impone –el género textual con sus reglas– y nos hace evidente la tensión del papel del rebelde, cuya condición en la sociedad es siempre vinculada a reglas que no logra aceptar, en cuanto producto de procesos decisionales ajenos, a los que ya sabe que no tendrá acceso en ningún momento.

El estudio de la adaptación fílmica nos señala una versión de los contextos comunitarios que, aun siendo más compleja –incluyendo ambiguas posibilidades<sup>13</sup> de formas de colaboración entre clases y ciertos paralelismos entre reclusos y chicos de una escuela privada–, parece perder parte de su violencia expresiva en su narración visual con

13 Recordemos, por un lado, que el personaje de Stacey colabora con los del reformatorio, pero será quien huirá de este y recibirá un castigoejemplar. Por otro lado, el psicólogo nunca tiene la fuerza de ejercer ninguna acción de mejora ni en las condiciones ni en un posible proceso de recuperación moral de los reclusos.

respecto a la primera voz y a la diégesis más concentrada en el desarrollo del retrato de la condición del protagonista, en su versión literaria, mientras parece encontrar una temática más en el ambiguo valor de la imposición de la disciplina. Queda entonces un retrato de mayor extensión temática, pero de menor intensidad emotiva, con respecto al desarrollo dialógico de los lenguajes y registros del texto literario.

Más allá de las posibles interpretaciones que se pueden asociar a los varios niveles temáticos y a las técnicas narrativas empleadas, el análisis ha permitido aclarar una vez más el valor de los conceptos de dialogismo y heteroglosia como métodos de análisis de los conflictos sociales, y de los sentimientos de inclusión/exclusión en los mecanismos de las instituciones. Si bien el papel del dialogismo en la narración literaria y filmica ha sido tema de muchos estudios y las observaciones de Bajtín han sido empleadas prolíficamente en muchas direcciones diferentes, este estudio ha tratado el tema de los rasgos dialógicos y de las propiedades transpositivas a partir de cuentos cortos y, al mismo tiempo, ha registrado cierta escasez de ejemplos de investigaciones sobre el tema, tanto en los elementos bajtinianos como en el papel de este género literario en cuanto fuentes de inspiración para operaciones de transposiciones filmicas.

## Referencias

- Bakhtin, Mikhail (1981). *The Dialogic Imagination. Four Essays*. Trad. Caryl Emerson y editado por Michael Holquist. Austin: University of Texas Press.
- (1984). *Problems of Dostoevsky's Poetics*. Trad. y editado por Caryl Emerson. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Goyet, Florence. (2014). *The Classic Short Story, 1870-1925: Theory of a Genre*. Cambridge: Open Book Publishers.
- Hirschkop, Ken (1986). "Bakhtin, Discourse and Democracy". *New Left Review*, vol. 160, 92-113.
- Hirschkop, Ken y David G. Shepherd (eds.) (1989). *Bakhtin and Cultural Theory*. Manchester: Manchester University Press.

- Kraemer, Marcia, Adriana Dias y Maria Alba Prefeito (2012). *Discourses Unveiled: a Study of Dialogic Movements in Contemporary Short Stories*. Paraná: Universidade Estadual de Londrina.
- Latheef, Sajid A. (2011). *Screening the Text: Adaptation and Appropriation in the Films of Akira Kurosawa and Francis Ford Coppola*. Kerala: University of Kerala. <http://shodhganga.inflibnet.ac.in/handle/10603/4379?mode=full>
- Lothe, Jakob (2000). *Narrative in Fiction and Film. An Introduction*. Oxford: Oxford University Press.
- Lothe, Jakob, Winther, Per y Hans Skei (eds.) (2004). *The Art of Brevity: Excursions in Short Fiction Theory and Analysis*. Columbia: University of South Carolina Press.
- Reisz, Karel (1960). *Saturday Night and Sunday Morning*. Reino Unido: Bryaston Films / British Lion Ltd. 89 mins.
- Richardson, Tony (1962). *The Loneliness of the Long Distance Runner*. Reino Unido: Bryaston Films / British Lion Ltd. 104 mins.
- Sillitoe, Alan (1959). *The Loneliness of the Long Distance Runner*. Londres: Random House Books. <https://archive.org/download/AlanSillitoeTheLonelinessOfTheLongDistanceRunner/Alan-Sillitoe-The-Loneliness-of-the-Long-Distance-Runner.pdf>
- Stam, Robert (2000). “Beyond Fidelity: The Dialogics of Adaptation”. *Film Adaptation*, James Naremore (ed.). New Brunswick: Rutgers University Press, 54-76.
- Stam, Robert y Alessandra Raengo (2007). *Literature and Film: A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation*. Hoboken: Wiley- Blackwell.
- Vice, Sue (1997). *Introducing Bakhtin*. Manchester: Manchester University Press.
- Whitworth, Michael H. (2010). *Reading Modernist Poetry*. Hoboken: John Wiley & Sons.