

El carácter intermedial de *The Motel Life* (2012)

Hortencia Ramón Lira
Benemérita Universidad Autónoma de Puebla

Resumen

En la era digital caracterizada por la gran variedad de prácticas culturales, unidas al uso de diversas tecnologías comunicativas, hemos podido presenciar un cambio de paradigma en los distintos campos de las manifestaciones artísticas. Entre este tipo de praxis destacamos el ámbito cinematográfico, en especial, los relatos audiovisuales. Ese nuevo modelo apunta hacia la inserción de distintos medios de expresión artística en filmes que juegan con el fenómeno cultural denominado *intermedialidad* para representar de manera distinta la representación de la realidad, pero también para representar la particular visión de mundo.

Este ensayo examina las intensas relaciones intermediales que existen en el interior de *The Motel Life* (2012), pero también entre la novela *The Motel Life* (2006) de Willy Vlautin y el filme homónimo de los hermanos Polsky, dirigido seis años después; dichas relaciones resaltan la pertinencia del concepto de *intermedialidad* para explicar este tipo de objetos culturales.

Palabras clave: intermedialidad, intertextualidad, polisistemas, objeto cultural, fragmentación temporal, metaficción.

Abstract

In the digital age characterized for the great variety of cultural practices, joined to the use of diverse communicative technologies, we testify a change of paradigm in the different fields of artistic manifestations.

From this type of practices, we highlight cinema, in particular, audiovisual narratives. This new model points towards the insertion of distinct media of artistic expression in films which make use of the cultural phenomenon named “intermediality” to represent in a distinct way reality, but also to represent a particular worldview.

This essay examines the intensive intermedial relationships which exist in *The Motel Life* (2012), but also between the novel *The Motel Life* (2006) from Willy Vlautin and the homonymous film of the Polsky brothers, directed six years later, highlight the relevance of the concept of *intermediality*, for the understanding of this type of cultural objects.

Keywords: intermediality, intertextuality, polisystems, cultural object, temporal fragmentation, metafiction.

Introducción

La riqueza temática y formal de la película *The Motel Life* nos ofrece la posibilidad de abordar este texto filmico desde diferentes perspectivas analíticas. Para el presente estudio, hemos elegido un acercamiento a partir de dos pilares fundamentales. Debido a que el eje más importante, y del que partiremos en el primer apartado de este trabajo, será la teoría de la intermedialidad y su relación con la noción de *polisistemas*, realizaremos primero un breve repaso sobre los orígenes y la pertinencia de estos conceptos para dar cuenta, después, del filme dirigido por los hermanos Polsky en 2012.

Si bien, la película de los hermanos Polsky destaca, como lo indica el título de este trabajo, por su carácter intermedial y polisistémico, también lo hace por las discordancias en su estructura temporal, esto es, por los constantes *flashbacks* que caracterizan a este texto cinematográfico. Ese montaje temporal no sólo afecta el nivel del discurso filmico, sino también nos presenta la historia intensamente fragmentada, característica también de las formas artísticas contemporáneas que exigen cada vez un receptor más activo para comprender el orden de los acontecimientos y armar un todo significativo como sucede con las piezas de un rompecabezas.

Por lo tanto, para nuestras reflexiones sobre este último aspecto del filme hemos decidido hacer un acercamiento desde un enfoque estructuralista, planteado primero por Genette (1972) en *Figures III* para el estudio del texto literario y retomado, posteriormente, por Gaudreault y Jost (1995) para abordar el carácter temporal del relato cinematográfico. Aunque las nociones del teórico francés fueron propuestas para dar cuenta de la estructura de las obras literarias, son las que mayormente nos permiten analizar el carácter fragmentario del orden temporal de *The Motel Life*.

Esto no implica que dejemos de lado la importancia semiótica de esta película. Sin embargo, para dar cuenta del plano del contenido de este objeto cultural nos remitiremos principalmente a las nociones del semiólogo ruso Mijaíl Bajtín. Sus aproximaciones al contenido ideológico de los fenómenos culturales nos permiten explicar la relación entre ideología y la significación de las distintas formas artísticas materializadas a lo largo de la película, a través de distintos medios de expresión, pero también de los distintos lenguajes. De ahí que los enunciados y, en general, la palabra sea considerada por Bajtín como el fenómeno ideológico por excelencia. A partir de esta idea bajtiniana, nos queda claro que la palabra no se relaciona únicamente con un sistema de signos establecidos de manera convencional, sino que más allá de esa relación la palabra refracta una visión del mundo.

Finalmente, nuestras reflexiones se detendrán brevemente en el guiño metaficcional que posee el final de *The Motel Life*, característica que pone al descubierto el carácter de artefacto literario y/o cinematográfico de la obra que estamos presenciando. Esta estrategia que se ha generalizado en las obras artísticas posmodernas, y cuyo vocablo es acuñado por William Gass en 1970, se materializa en las últimas escenas de la historia contada en el filme, como veremos en los fotogramas que evidencian la narración en viñetas en *The Motel Life*, construida con las ilustraciones elaboradas por Jerry Lee, personaje fundamental en la diégesis filmica.

Por otra parte, aunque hablaremos primero de las diversas nociones que se han expresado acerca de la definición, los orígenes y las diversas orientaciones que derivan del concepto, nos detendremos más en el proceso intermedial en el filme de los hermanos Polsky, proceso que iremos vinculando con el marco conceptual derivados de

dicho término. Lo mismo haremos para reflexionar acerca del rasgo polisistémico de este objeto cultural.

The Motel Life: un filme
intermedial y polisistémico

El concepto de *intermedialidad* se ha relacionado también con la noción de *intertextualidad*, acuñada por Kristeva desde 1969 y, en cierta forma, derivada del concepto de *dialogismo* planteado por Bajtín (1929/2005) en *Problemas de la poética de Dostoievski*. Más tarde, Genette (1989) en *Palimpsestos* retoma las nociones de Julia Kristeva para postular el concepto de *transtextualidad* que refiere la trascendencia de un texto en otro. De ahí que establezca cinco tipos de relaciones transtextuales. Entre ellas encontramos la noción de intertextualidad para referirse a la relación de copresencia de un texto en otro o en varios textos.

Tanto las nociones de intermedialidad como intertextualidad han sido retomadas ampliamente por Rajewsky (2005). La investigadora señala que estos conceptos han estado en el centro de muchos debates en torno a la integración de distintas prácticas significantes en diversos medios de significación, aspecto que no sólo caracteriza al filme *The Motel Life*, sino a un sinnúmero de manifestaciones artísticas, tales como la novela gráfica, los filmes con inserción de historietas, el arte pictórico en las novelas, por mencionar algunos casos.

En su artículo “Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality” (2005), Rajewsky también se detiene en el concepto de *remediación* para referirse al término empleado por otros investigadores, relacionado con la transformación de un medio en otro. Si nosotros observamos estos tres conceptos, podríamos establecer, tal como sucede con los cinco tipos de transtextualidad de Genette (1989), que en una sola obra artística pueden converger, al mismo tiempo, varios tipos de las relaciones que ambos teóricos abordan en sus respectivos ensayos.

Así, en *The Motel Life* convergen los tres tipos de relaciones intermediales que dan nombre al artículo de Rajewsky, pues en el interior de texto cinematográfico los tres se integran como una especie de

gozne articulatorio para engarzar las diversas prácticas discursivas, pertenecientes a distintos medios de comunicación y dotar de sentido a todas esas prácticas significativas. Habría que especificar que unos medios son únicamente de carácter extratextual, mientras que otros interactúan entre sí en el interior de la película: discursos procedentes de la novela, las imágenes en movimiento del filme, los microrrelatos verbales (algunos en voz *over*) de Frank y, por último, las ilustraciones narrativas elaboradas por Jerry Lee, ambos personajes centrales del mundo narrado.

Ahora bien, la noción de intertextualidad nos remite únicamente a la relación de un texto con otro, pero no se determina si pertenecen esos textos al mismo medio de expresión, o si las relaciones se establecen entre textos de distinto estatuto semiótico. Ese concepto, al ser tan restringido, no nos permite dar cuenta del tipo de relaciones que se establecen entre la novela *The Motel Life*, escrita por Willy Vlautin en 2006 y la película *The Motel Life*, dirigida por los hermanos Polsky en 2012.

Sobre todo, porque aquí no sólo se trata de las relaciones entre la novela y el filme, fenómeno que apunta hacia la transposición de un medio de expresión literario a uno de carácter audiovisual, sino que este último introduce varios relatos narrados mediante ilustraciones, las cuales nos remiten de inmediato a las viñetas que normalmente conforman las historietas. En este sentido, estamos de acuerdo con Even Zohar (2019), quien afirma que en ocasiones los términos establecidos tienden a restringirse a las nociones ya conocidas; sin embargo, es necesario proponer nuevos términos si las nociones antiguas resultan insuficientes (11). En nuestro caso, el concepto *intermedialidad* nos parece más adecuado para explicar las relaciones entre los distintos medios de expresión materializados en el interior del filme mencionado con anterioridad.

De esta forma, no sólo observamos la intermedialidad en la transposición de la novela de Vlautin (2006) a un texto cinematográfico, sino también dentro del relato audiovisual *The Motel Life* podemos observar las imágenes correspondientes al plano de la enunciación fílmica, manifestadas visualmente por medio de las ilustraciones que caracterizan a los *comics* o a los dibujos animados. Este fenómeno, con su carácter intersemiótico, no es nada nuevo; resulta ser una forma

concreta de intermedialidad, en donde el cruce entre diversos canales semióticos o medios de expresión contribuyen a la intensificación del sentido del filme, pues atraviesan no sólo el plano de la manifestación discursiva, sino también el plano de la significación.

Coincidimos con la perspectiva de Rajewsky, sobre este auge de textos intermediales, y las polémicas alrededor de este tema. Asimismo, igual que Cubillo (2013) y Ceballos (2000) hemos sido testigos, incluso en las aulas de clase, del despliegue de estas formas artísticas y prácticas estéticas que, a partir de las últimas décadas del siglo XX, se han gestado en los ámbitos literario y audiovisual. También reconocemos que este despliegue rebasa la existencia de marcos conceptuales para dar cuenta de estos tipos de praxis artística.

A partir de las observaciones anteriores, es un hecho que esta pluralidad de materiales culturales de distinta naturaleza semiótica se ha intensificado en la época contemporánea; esto ha implicado también un mayor interés por diversificar los enfoques para el estudio de estas prácticas intermediales, y por ello es necesario partir de una perspectiva transdisciplinar. De esta forma, podemos dar cuenta de fenómenos culturales como los que encontramos en *The Motel Life*, pues la pervivencia de distintas prácticas discursivas al interior de este filme analizado se evidencia de manera muy clara, como veremos más adelante.

Por otro lado, a pesar de las limitaciones existentes de los marcos conceptuales existentes, es loable la pluralidad de manifestaciones artísticas y nociones teóricas alternativas para analizar diversos textos contemporáneos y, si bien no presenciemos la disolución de formas totalizadoras, sí es evidente el desplazamiento que han tenido las anteriores formas artísticas hacia la periferia, esto debido al cambio de dominante que caracteriza a la estética posmoderna.

Este desplazamiento o deslizamiento hacia la periferia de un sistema cultural por otro, conocido desde las teorías formalistas como *la dominante*, ya empezaba a estudiarse por Tinianov en la etapa del declive del formalismo ruso, cuando hablaba sobre la evolución de los sistemas literarios, como se puede constatar en su breve ensayo “Sobre la evolución literaria” (89) en la antología presentada por Todorov (2002) *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Los cambios registrados en esos procesos también son observados por Jakobson,

quien propone el concepto de *la dominante* para explicar los desplazamientos en los sistemas literarios, y muchos de sus conceptos fueron postulados después desde la Escuela de Praga.

También desde los estudios de la semiótica de Tartu, Lotman considera la cultura como una organización de sistemas culturales. “El mismo Lotman, por lo demás, llama a una organización semejante «semiosfera», recogiendo el conocido término biológico de «biosfera» [...]” (en Calabrese, 1999: 64). En efecto, Lotman, al igual que Bajtín con la noción de *cronotopo*, retoma del ámbito científico el concepto de *semiosfera* para el estudio del sistema de la cultura y, a través de esa noción, da cuenta de la relación entre diversas series culturales.

Relacionado también con los diversos conceptos mencionados, en el apartado “El sistema literario” de *Polisistemas de cultura*, Even Zohar (2017) afirma: “Basta con leer la mayoría de las descripciones estándar del formalismo ruso para darse cuenta en cuán implícitas en verdad están las ideas de Tynjanov. Si hubiesen estado más explicitadas, no hubiera habido necesidad de plantearlas una y otra vez frente a toda clase de erróneas lecturas miopes” (31).

En efecto, la aproximación a las relaciones entre diversos sistemas extraliterarios había sido ya una de las inquietudes planteadas por Tinianov. Sin embargo, no había alcanzado aún la profundidad con la que se estudia actualmente este tipo de relaciones entre un sistema y otro. Incluso desde la crítica literaria, Viñas Piquer (2017) afirma que el teórico de los polisistemas reconoce en Tinianov al verdadero padre del enfoque sistémico. Esta perspectiva está en la base de la teoría de la intermedialidad de Gil (2012), quien retoma los planteamientos del formalista ruso y los estudios realizados en la escuela de Tel Aviv para explicar las relaciones de un sistema cultural con otros de distinta naturaleza semiótica.

De ahí que el crítico literario Viñas Piquer (2007) también reconozca que, a partir de las investigaciones de Even Zohar, el enfoque polisistémico es desarrollado con verdadera plenitud por un grupo de estudiosos de los diversos fenómenos culturales. De esta forma: “a comienzos de la década de 1970, en la Universidad de Tel Aviv, Itamar Even-Zohar empieza a formular su Teoría de los Polisistemas y pronto se rodea de colaboradores para formar el denominado Grupo de Investigación de la Cultura” (Viñas Piquer, 2007: 560-561).

Igualmente afirma que este teórico acepta desde el primer momento ser heredero de los estudios de los formalistas rusos y de los estructuralistas checos, sobre todo, de las nociones intersistémicas consideradas por Tinianov. Así, vemos su influencia en la teoría de los polisistemas de cultura, actualmente propuesta en sus investigaciones situadas en Tel Aviv, en donde Even-Zohar acuña el concepto de *transferencia* para dar cuenta del deslizamiento de la dominante. Esta noción la encontramos principalmente cuando postula un conjunto de hipótesis

que permitan entender por un lado las relaciones entre los procesos y los procedimientos implicados en la construcción del repertorio y, por otro, la importación y transferencia del mismo [...] me interesa despertar la atención de aquellos que se inclinan por los procedimientos y productos de transferencia, como por ejemplo la teoría de la traducción propiamente dicha, hacia la coyuntura socio-cultural en la que juega un papel fundamental la transferencia. (Even-Zohar, 2017: 98)

Para el autor, el *repertorio*¹ es fundamental en la teoría de la cultura y se refiere a la “suma del conjunto de opciones utilizadas tanto por un grupo de gente como por miembros individuales para la organización de la vida” (99), y entre los factores que contribuyen a la transferencia se encuentra la voluntad de consumir nuevos productos culturales, aunque en ocasiones existe cierta resistencia al abandono de repertorios pasados y, por lo tanto, a la aceptación de nuevos fenómenos culturales denominados subculturales. Lo anterior se relaciona con su concepto de *institución*, que consiste en

el agregado de factores implicados en el mantenimiento de la literatura como actividad socio-cultural. Es la institución la que rige las normas que prevalecen en esta actividad, sancionando unas y rechazando otras. Con el poder de otras instituciones sociales dominantes de las que forma parte, remunera y penaliza a los productores y agentes. En tanto que parte de la cultura oficial, determina también quién y qué productos serán recordados por una comunidad durante largo período de tiempo. (Even-Zohar, 2017: 40)

1 Gil (2012), en una nota al final de su texto *Narrativa(s): intermediaciones novela, cómic y videojuego en el ámbito hispánico*, reconoce que utiliza el término *repertorio* en el mismo sentido “que lo hace la *teoría de los polistemas*, entendiendo no sólo como un conjunto de obras, sino del tejido conjunto de estas, los códigos genéricos y las *normas* que rigen la producción, recepción y circulación de aquéllas” (63).

Esto nos remite también a los enfoques sociológicos que estudian las manifestaciones artísticas como productos propios de las distintas culturas, entre ellos, los de Mijaíl Bajtín con las observaciones que realiza sobre las esferas de cultura del poder oficial; Pierre Bourdieu con la noción de *campo literario* y la crítica al conjunto que manejan la producción y determinan el consumo de las obras artísticas, para ello establece sus conceptos de las reglas del arte.

Pero la teoría de polisistemas culturales también nos permite explicar el hecho de que algunos objetos culturales como la novela gráfica, las historietas y los filmes con viñetas y textos intermediales hayan sido considerados, en un primer momento, como fenómenos subculturales y sean desplazados a la periferia por otros objetos culturales considerados de mayor prestigio por quienes fijan esas normas de valor. Ese desplazamiento lo vemos, de manera especial, en las novelas gráficas, las historias narradas con viñetas, por mencionar algunos ejemplos. Las esferas de poder encargadas de fijar esas normas es lo que Even-Zohar denomina *institución*.

Desde los estudios actuales de fenómenos sistémicos, los postulados de Gil (2012) llaman la atención porque toma en cuenta la teoría de polisistemas, y se detiene en el tema de la serialidad y la adaptación. Además, se interesa en los antecedentes de diversos objetos culturales cercanos a estas modalidades, especialmente en los productos que derivan en series y en la adaptabilidad. Gil (2012) denomina *serialidad* a un tipo de narrativa familiarizada con la epopeya primigenia de la cultura griega “desde el *spin off* uliseico que supone la *Odisea* respecto de la *Ilíada* homérica” (51).

Es decir, al finalizar el asedio y la destrucción de Troya por parte de los aqueos, queda abierta la posibilidad para narrar las aventuras y desventuras sucedidas en Odiseo en el retorno a su patria Ítaca. Aquí se desarrolla una serialidad de carácter interno dado que se trata de la prolongación de la misma historia, y “en relación con la peripecia, nos permitirá distinguir entre el carácter autoconclusivo de los episodios, frente al diseño de tramas que se prolongan y articulan la secuencialidad del relato” (Gil, 2012: 51).

También llama la atención que su propuesta relacional entre distintos medios se encuentre tan cercana a los estudios sistémicos para el estudio de la adaptación como un fenómeno intermedial, pues

considera a la adaptabilidad muy relacionada con “factores externos contextuales – hoy diríamos sistémicos – potenciados extraordinariamente en el mundo contemporáneo de la industria y los mercados *culturales*, pero igualmente concebibles en estudios previos de la historia occidental” (Gil, 2012: 52).

Por supuesto, que la intertextualidad literaria y artística se considera uno de los antecedentes, prueba de ello es que *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, escrita por Cervantes en 1605 la primera parte, y la segunda en 1615, apunte tanto a elementos propios del mismo sistema cultural como a elementos pertenecientes a otros sistemas. Aunque esto no significa que esta novela sea el primer texto literario con elementos intertextuales y extratextuales.

Pero de la misma forma en que el repertorio de la mitología se trasladaba a una imagen plástica o escultórica, el repertorio de relatos contemporáneos es objeto de una metamorfosis al trasladarlos a la pantalla o convertirlos en historietas de dibujos animados. Finalmente, de acuerdo con Gil (2012), y es donde notamos más su cercanía con la teoría de los polisistemas, “la *adaptabilidad* ha de entenderse en el sentido de la facilidad de exportación del tema, el género o la obra desde el punto de vista geocultural. Un fenómeno que, en términos teóricos, puede ser descrito como una *interferencia* desde el punto de vista inter o polisistémico” (52).

Asimismo, desde el ámbito sociológico, también Bajtín reflexiona sobre la dominante en el acercamiento a la obra artística como fenómeno cultural. Si bien en *El método formal de los estudios literarios* se centra más en la corriente formalista, eso no es un impedimento para negar el contenido del arte porque a este aspecto del texto artístico “le corresponde necesariamente una función estructurante en la unidad cerrada de la obra, una función análoga a todos los demás elementos, unidos convencionalmente bajo el concepto de forma” (Bajtín, 1994: 98).

Nos interesa destacar estos postulados porque nos interesa señalar la importancia de la dominante en los estudios intermediales contemporáneos, pero también porque defendemos la dialéctica entre forma y contenido, y en *The Motel Life* ambos aspectos se complementan en la unidad global del filme. En cuanto a las formas que predominan en un autor, o bien en una época como es el caso de la dominante en el contexto contemporáneo, Bajtín nos dice “Detrás de estas declaraciones

se oculta un solo fenómeno real: en comparación con el realismo del periodo anterior [refiriéndose a la dominante realista de la segunda mitad del siglo XIX], la dominante de la obra artística en el arte contemporáneo se transfiere hacia otros aspectos de la obra (1994: 98).

No queríamos pasar por alto estas reflexiones sobre la teoría polisistémica, así como la dominante y su relación con las teorías de intermedialidad. Tampoco ignorar el desplazamiento de textos reconocidos por su carácter intermedial y catalogados por ello como productos subculturales porque, si observamos el paso de una dominante epistemológica de la época moderna a una dominante ontológica en la época posmoderna, como la denomina Brian McHale (1983), vemos también que este cruce de canales semióticos en un mismo objeto cultural se ha convertido en la dominante en gran parte de textos contemporáneos, y el filme de los hermanos Polsky que analizamos es una muestra de ello.

El uso de viñetas se convierte en una constante a lo largo del filme *The Motel Life*, traducida al español como *La vida en un motel*. Esta característica, ubicada más en el subgénero narrativo de las historietas impresas que en los filmes, nos muestra, una vez más, lo reduccionista que resulta trazar fronteras entre las diversas prácticas mediáticas, pero también lo poco operativo que es el defender la existencia de los géneros puros, ya que, por lo general, los relatos contemporáneos tienden a combinar diferentes medios de expresión en un mismo relato, como sucede no sólo en este filme, sino también en las novelas gráficas.

En relación con la estructura discursiva intermedial resalta el mundo narrado, cuyos acontecimientos se relacionan significativamente con dicha naturaleza intersemiótica. Veamos por qué afirmamos lo anterior: la película *The Motel Life* cuenta la historia de dos hermanos, Frank y Jerry Lee Flannigan, quienes quedan huérfanos en plena adolescencia. Su madre, poco tiempo antes de morir, les advierte que tratarán de separarlos, pero deben luchar por permanecer siempre unidos. Por lo tanto, después del fallecimiento de esta, ellos deciden abandonar su pueblo. Ambos tratan de subir a un tren en movimiento, y en el intento Jerry Lee sufre una caída a las vías del tren. En este accidente se lastima una pierna que más tarde le será amputada. Este lamentable suceso es un factor importante en la historia porque favorece que, más tarde, los dos hermanos contribuyan a la

especificidad intermedial del filme. Frank con sus relatos verbales para proporcionarle seguridad emocional a su hermano menor, y Jerry con sus ilustraciones, pues tiene una gran habilidad para dibujar viñetas.

Por lo que se refiere a la relación entre distintos medios de expresión externa en forma de adaptación, Gil (2012) considera que “La dimensión externa del fenómeno adaptativo plantea también alguna dificultad de delimitación, que afecta a la insatisfactoria identificación inicial entre adaptabilidad e intermedialidad” (Gil, 2012: 44). Acerca de esta delimitación, establece algunas interrogantes sobre el proceso de adaptación, en especial sobre su estatuto ontológico, porque si las adaptaciones tienen un carácter intermedial habría que ver si esas prácticas serían internas o mixtas. Al respecto, su propuesta es la siguiente:

Por decisión metodológica, y por su directa correspondencia con las variantes de dichas manifestaciones propiamente intermediales, la autonomía de las obras resultantes (sea en un mismo medio, sea en medios distintos) y la evidente naturaleza transtextual análoga a ambas posibilidades hemos optado por su integración en el modelo, asumiendo esta asimetría. (Gil, 2012: 44)

Por necesidad descriptiva, el modelo del Grupo de Estudios de Literatura y Cine (GELIC) es el que sirve de punto de partida para estudiar los distintos procesos y modalidades de adaptación. Nuestra postura analítica está muy relacionada con la del teórico citado, pues desde el momento en que se establece una relación entre la novela –medio de expresión escrito– y la película –medio de expresión audiovisual, como en el caso de *The Motel Life* (Vlautin, 2006) y el filme homónimo de los hermanos Polsky (2012)–, consideramos que se trata aquí de una adaptación de tipo externa, sin que por ello deje de ser una relación intermedial.

Al respecto de otras teorías semejantes, si adoptáramos aquí el concepto de *transtextualidad* (Genette, 1989), podríamos afirmar que también mantienen entre sí una relación transtextual. Sin embargo, por cuestiones metodológicas hemos decidido estudiar la relación entre novela, filme e ilustraciones animadas únicamente mediante la noción de *intermedialidad*. No obstante, por el cruce de distintos tipos de discursos también se trata de interdiscursividad, como vemos en

un fragmento discursivo del filme. Esto sucede en el momento en que Frank, al interior del cuarto de un hotel, evoca los acontecimientos relacionados con Jerry cuando ambos todavía eran adolescentes, pero ya había sucedido el accidente en el tren que deriva en la amputación de la pierna.

Esa parte de la historia se lee en el siguiente segmento fílmico en el que Jerry le pide a Frank, su hermano mayor, que le cuente un relato: “¿Puedes contarme una historia, Frank? Cuéntame algo bueno. Hazme un héroe, quizá pueda conseguir a la chica.” (00:00:17-00:01:12). En la enunciación fílmica, es decir, mediante las imágenes, se muestra a Jerry Lee recostado en la cama, con el cuaderno de los dibujos que realiza a lo largo del filme. En el fotograma siguiente, se observan las manos del hermano menor de los Flannigan y el subtítulo correspondiente a ese fragmento discursivo:

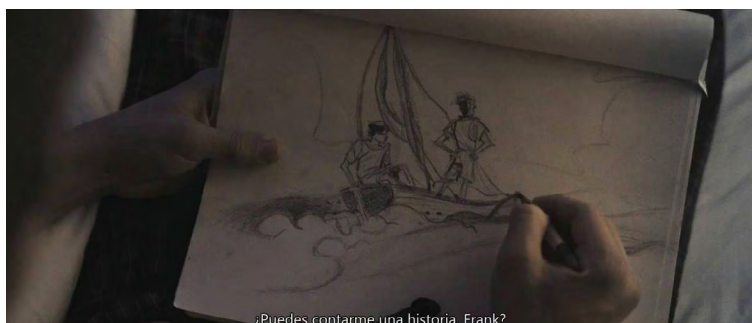


Figura 1. (00:00:17) (*The Motel Life*. Polsky Films, 2012).

Esa secuencia es narrada por Frank en voz *over*, pero mostrada visualmente mediante las ilustraciones animadas como se puede apreciar en el fotograma al final de la siguiente intervención narrativa:

Hace mucho tiempo tú y yo éramos pilotos de caza en la guerra. “Los hermanos Flannigan”, éramos famosos. Una mañana sobrevolábamos Alemania cuando nos tendieron una emboscada. Tú y yo contra 20 combatientes alemanes. Un caos. Una auténtica pelea de perros. Era un toma y daca, pero íbamos ya ganando hasta que un nazi salió de la niebla y empezó a dispararte. Afortunadamente planeé y me cargué al hijo de puta. “Gracias Tigre-Cinco” me dijiste por la radio. Pero tu avión había sido alcanzado y tus dispositivos no respondían. Te dirigías a Islandia. No podías hacer nada. Desapareciste entre las nubes. (00:01:12-00:02:01)

Toda la cita anterior, es parte de historia narrada por Frank, quien le cuenta un relato de pilotos de caza a su hermano menor Jerry Lee, pero mientras escuchamos la voz narrativa se observa en las imágenes las viñetas dibujadas por Jerry.



Figura 2. (00:01:17) (*The Motel Life*. Polsky Films, 2012).

Así, mediante el doble relato (verbal y filmico) se materializa el carácter intermedial del filme, pues cuando Frank inicia la historia de pilotos se deja de mostrar a los dos hermanos para dar paso a la narración en voz *over* y la visualización de los dibujos. Como se muestra en el anterior fotograma de la película:

La mediación de las viñetas en el relato de la Segunda Guerra Mundial se interrumpe de manera abrupta para dar inicio al plano secuencia con las imágenes de la ciudad de Reno y el motel en donde se encuentran hospedados. Es decir, esas intervenciones narrativas no se tratan de acontecimientos instaurados en un *aquí y ahora*, sino en un *allá y entonces*. De esta forma, la presencia del doble relato contribuye para enlazar el presente de la enunciación con el pasado evocado.

Acercas del estatuto de doble relato que encontramos en los filmes con un narrador verbal, en *El relato cinematográfico* se plantea lo siguiente: “[...] el *doble relato* adquirirá su auténtico sentido, dado que será posible contar dos cosas a la vez de una forma absolutamente concomitante” (Gaudreault y Jost, 1995: 80). Sin embargo, el fenómeno cultural materializado en *The Motel Life* no sólo muestra la convergencia de la intervención narrativa de Frank con lo visual de las imágenes, sino que lo mostrado en esas imágenes es producto de un proceso intermedial independiente de la historia principal, un

aspecto recurrente a lo largo del filme por la presencia de diversos microrrelatos, cuya apariencia formal corresponde a la de una historieta. Sobre esta sincronización entre el punto de vista que se asume en el relato, la voz narrativa de Frank que escuchamos en la banda sonora y la escena mostrada mediante viñetas en las imágenes, Beylot (2005) afirma lo siguiente:

Los puntos de vista sonoro y visual se construyen de manera recíproca [...] Si los efectos de distorsión son siempre posibles, el cine narrativo dominante juega más bien sobre la convergencia del punto de vista y del punto de escucha, realizando lo que Michel Chion llama “*synchrèse*”, combinación de sincronismo y de síntesis entre un fenómeno visual y un fenómeno sonoro. (183)²

Ese aspecto formal pasa desapercibido en la versión analizada de la novela homónima de Vlautin, con la que mantiene también una relación intermedial, sólo que en este caso no se queda en el nivel una adaptación fiel de la novela al filme, sino que nos muestra la transposición de un medio de expresión escrito a uno audiovisual, con la libertad que tiene el cineasta-creador para elegir los mecanismos propios de su objeto cultural. Esto no implica que, en la novela y en el filme, Frank no asuma el papel de narrador homodiegético y a la vez sea el creador verbal de los microrrelatos que encontramos en ambos textos. Sin embargo, no debemos olvidar que la novela es el texto primero que sirve de base al filme de los hermanos Polsky, como lo podemos observar en el siguiente segmento de la obra literaria, representado, audiovisualmente, de manera semejante pero no similar, en la enunciación cinematográfica:

‘Shit, Frank, I ain’t gonna sleep, I never asleep when I’ve had a few. I gave you the drawing, you owe me. Like we used to be. This might be the last time we get to sit like this for a long time. I mean, if I go to the hospital tomorrow this might be. So tell me one.’

‘What do you want to hear?’

‘Well, I want to hear one about me, I guess. Something Good, where I get married or at least get a girl. Maybe I’m famous or something. You could make rich, if you want.’

2 Traducción propia.

‘All right,’ I said and thought for a while. ‘Well, I guess I could start here. It was World War Two, and you and me were pilots, fighter pilots, and we were stationed in England. We were heading over to Germany one morning when we ran into a bunch of German fighter planes and we got into a huge dogfight. “Tiger one, I’m hit,” yelled Pete Harris from Ohio, one of our Good buddies. He went into a spin and crashed into the ocean, the English Chanel. Martin, Lewis, Johnson, they all got hit and spun in circles and crashed into the freezing sea. We were taking out Jerry, though, one by one we were. Soon it down to Captain Wilson, me, and you. Then you got it, you had a Nazi on you tail, and I came zipping up behind you and I blew the bastard up. “Thanks, Tiger five,” you said over the radio. The resto f the Germans ran, headed back over the Channel. Problem was, your plane was out of control [...] (Vlautin, 2006: 140)

Si bien no quisiéramos detenernos más en este apartado, vemos la necesidad de referirnos brevemente al tipo de relación intermedial entre la novela de Vlautin y el filme de los hermanos Polsky. Sobre todo, porque existe una divergencia en la continuidad narrativa que vale la pena mencionar, pues en el filme, la mediación de las viñetas en el relato de la Segunda Guerra Mundial se interrumpe de manera abrupta para dar inicio al plano secuencia con las imágenes de la ciudad de Reno y el motel en donde se encuentran hospedados, lo cual intensifica más el carácter fragmentario de la enunciación fílmica respecto del orden de los acontecimientos que conforman la historia. Sin embargo, en ambos textos se evidencia, como mencionamos con anterioridad, que esas intervenciones narrativas de Frank no se encuentran instauradas en un *aquí y ahora*, sino en un *allá y entonces*. La discordancia entre ambos aspectos (discurso fílmico y narración de los acontecimientos de la historia) la retomaremos en el siguiente apartado.

La fragmentación temporal en *The Motel Life*

La enunciación fílmica de la historia se desarrolla mediante una serie de retrospectivas temporales e intercalaciones de secuencias de dibujos animados desde la parte inicial de la película hasta el final de la misma, como notamos en la secuencia inicial que muestra el carácter

intermedial del filme, pero también la intensa fragmentación de los acontecimientos que integran la trama.

Incluso el discurso fílmico inicia con uno de los planos finales en donde Frank se encuentra observando las viñetas dibujadas por su hermano. Después de mirarlas se levanta para despegarlas de la pared del cuarto del hotel donde compartían sus vidas. Esto nos habla de una estructura discursiva temporal circular, donde las imágenes iniciales muestran escenas que corresponden al final de la historia, las cuales coinciden con la figura 3.



Figura 3. (00:00:13) (*The Motel Life*. Polsky Films, 2012).

El fotograma de la figura 3 forma parte de la primera secuencia del discurso fílmico, pero no es acorde con el orden de los acontecimientos de la trama narrativa. Siguiendo las nociones de Benveniste (2002) con su división entre historia y discurso, veríamos la gran discordancia que existe entre ambas partes en la obra literaria, misma que se intensifica en el filme. Igualmente, si nosotros hacemos esa división entre el orden de la historia y el orden del discurso podemos observar las anacronías (Genette, 1972) a lo largo de la estructura temporal de ambos relatos, como se muestra en la parte inicial del filme en donde los hermanos Flannigan (Frank y Jerry Lee) ya son adultos, y los primeros acontecimientos de la historia, relacionados con la etapa de adolescencia de ambos personajes. Veamos entonces algunos de los fragmentos más significativos para el sentido del relato fílmico.

La infancia de Frank y Jerry Lee se encuentra enmarcada por un conjunto de desgracias que, en gran parte, marcará el futuro de los dos, ya que quedan huérfanos cuando aún son adolescentes. Su madre, antes de morir, les da una serie de indicaciones para sobrevivir con el

menor número de carencias económicas mientras logran ser independientes. Estos aspectos resultan fundamentales para la comprensión de la unidad global de la película. Además, aunque esos acontecimientos forman parte del contenido de la obra, en el nivel del discurso estos son mostrados mediante formas artísticas intermediales.

Vayamos de nuevo al momento en que su madre, consciente de su enfermedad terminal, les advierte acerca de lo que deben hacer cuando ya no esté presente. Una de las preocupaciones de ella es que permanezcan juntos, aun cuando, por la corta edad de los dos, intenten separarlos. Por la carga emocional de esas palabras, Frank, hermano mayor de Jerry Lee, se encarga de protegerlo.

Una imagen del filme proyecta la figura de su madre y las palabras correspondientes al discurso directo de este personaje, escena en la que no existe una correspondencia entre lo que muestra la imagen y lo que leemos en los subtítulos de la versión analizada, como tampoco existe entre lo que vemos en la imagen y el acto de enunciación que escuchamos. Este tipo de discordancias entre lo que se ve y lo que se escucha ha sido ampliamente estudiado por Gaudreault y Jost (1995) en el estudio del relato cinematográfico, y lo observamos, sobre todo, en los filmes en los que interviene un narrador verbal. Sin embargo, en esta secuencia no se trata de una voz narrativa, sino de las palabras de uno de los personajes y forman parte de las últimas intervenciones verbales de la madre de ambos, como leemos en los subtítulos del fotograma de la figura 4.



Figura 4. (00:06:13) (*The Motel Life*. Polsky Films, 2012).

Igualmente, en la siguiente cita se leen las palabras emitidas por la madre de los hermanos Flannigan. No obstante que la escucha da cuenta de sus palabras, y en el subtítulo se lee la siguiente cita, la imagen de la figura 4 proyecta a Frank y Jerry Lee caminando ya por las vías del tren para alejarse del pueblo. Retomemos los consejos de la madre de ambos:

Ahora. Hay una caja de madera en mi armario, detrás de mis jerseys. En la caja hay 500 dólares y mi testamento. El testamento os dará las instrucciones sobre qué hacer con mi cuerpo [...] Está también la sofisticada escopeta de vuestro padre. No dejéis que os engañen. Esa pistola vale dinero. [...] pronto seréis lo suficientemente mayores como para vivir vuestra vida. Pero... Si muero, intentarán separaros. Pase lo que pase, quiero que estéis juntos. (00:05:50-00:06:52)

Esa secuencia fílmica nos muestra no sólo la retrospección temporal en la historia, también, como ya lo mencionamos, señala la discordancia que existe entre lo que la imagen presenta y lo que escuchamos verbalmente mediante la voz *over*, cuyo timbre pertenece a su madre antes de morir. El personaje habla sobre la escopeta de alto valor comercial que pertenecía al padre de Frank y Jerry Lee, y la imagen proyecta a los dos hermanos mientras caminan sobre las vías del tren con sus maletas.

Mientras seguimos escuchamos la voz *over* de la madre, ellos tratan de subir al tren. Frank logra subir rápidamente en uno de los vagones, pero Jerry Lee no pudo lograrlo. Frank trata de ayudarlo a subir, pero la mano de Jerry Lee se le resbala, lo que ocasiona que este pierda una de sus piernas en ese percance, como se observa en las figuras 5 y 6.

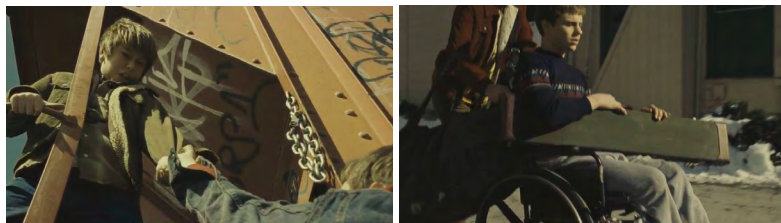


Figura 5. (00:06:52) (*The Motel Life*. Polsky Films, 2012)

y Figura 6. (00:07:01) (*The Motel Life*. Polsky Films, 2012).

Acerca de la discordancia entre lo que se cuenta y lo que se observa en la imagen, ya sea un discurso narratorial o el discurso pronunciado por un personaje, diversos teóricos del relato cinematográfico, entre ellos Gaudreault (1995) y Châteauevert (1996) y Beylot (2005), observan que no se concretiza simultáneamente el material visual con el material verbal. En términos de Châteauevert, no existe correspondencia temporal entre el engarce de la enunciación fílmica (la imagen) y la intervención verbal, correspondiente al plano de la narración.

Con relación al carácter intermedial del filme, el segundo relato ilustrado es contado de la misma manera que el presentado con anterioridad. Por una parte, es narrado verbalmente mediante la voz *over* de Frank; por la otra, en el aspecto visual las imágenes proyectan las ilustraciones animadas, o denominadas viñetas propias de las historietas. De esta forma, se escucha el relato verbal de Frank Flannigan cuando Jeery Lee ya es adulto y permanece inconsciente en el hospital. Esta secuencia sucede después de que Jerry Lee dispara sobre la parte superior de la misma pierna que le había sido amputada durante su adolescencia.

De nuevo se nota esa falta de correspondencia entre los dos aspectos del plano audiovisual (el audio y la imagen), pues cuando ya se escucha la voz narrativa de Frank contando una historia a Jerry Lee, en la imagen se observa al primero corriendo hacia el hospital después de recibir la mala noticia: “Un día te sentiste como una mierda, así que robaste la tarjeta de crédito de papá y condujiste hasta Cotton Tail Ranch. Allí conociste a esa chica, Candy, y en una semana te gastaste 4 000 dólares con ella. Estaba buena. Dejaste eso claro, estaba buena. Le leíste una de tus historias [...]” (00:12:00). Desde este fragmento discursivo, se sigue escuchando la voz *over* del relato verbal de Frank, pero ya existe simultaneidad entre su voz *over* y las viñetas del plano de la enunciación fílmica como observamos en el fotograma de la figura 7, correspondientes a esa secuencia:

tus historias, sentada ella sobre sus rodillas [...] Estabas en racha, así que pillaste una habitación y te encerraste. Un hombre con un objetivo. No dormiste en dos días y escribiste cuatro historias. La última, tu obra maestra, la protagonizaba Candy como solitaria stripper asiática. Se titulaba “Ey Candy, yo soy Romeo”.

Decidiste descansar un poco y ver las últimas fronteras, así que condujiste a Alaska. Pero en Alaska hace un frío que te cagas y empezaste a sentirte culpable con lo de la tarjeta de papá, así que volviste a Reno y compraste un buen reloj de oro con diamantes y se lo diste. Él no sabía qué pensar. Un par de días más tarde le llegó la factura de la tarjeta y el hijo de puta te metió en un psiquiátrico.

Mejor que tener que trabajar. Tenías medicinas y más hierba verde que en tu vida. Y ya no te sentiste mal con papá porque el reloj que le habías dado era jodidamente bonito. (00:12:12-00:13:09)

El final del segmento narrativo anterior coincide con el final de la secuencia fílica con viñetas, para mostrar en el siguiente plano secuencia a Jerry Lee en la cama del hospital, después de haberse disparado en la pierna. Inmediatamente, se observa a Frank sentado frente a su cama en el hospital, terminando la narración verbal de uno de sus relatos, aunque su hermano no podía escucharlo en ese momento, debido a su grave estado de salud. Esto nos habla también de la intensa fragmentación temporal que existe en ambos textos, el literario y el fílmico de *The Motel Life*.

Ahora bien, así como existe sincronización entre el relato verbal del personaje narrador y las viñetas, también, en ocasiones, se evidencia la ausencia de esta en algunas secuencias, pues en otro momento del filme se empieza a escuchar la voz narrativa de Frank contando a Jerry Lee una de las historias, también leemos ya en el subtítulo el texto correspondiente a ese relato cuando Frank todavía no llega al cuarto del hospital donde se encuentra su hermano menor, quien es su interlocutor. Este tipo de discordancias es recurrente a lo largo del relato.

De ahí la importancia de separar la voz narrativa y, en términos genettianos, la focalización. Debido a la confusión entre saber y ver se convierte en un obstáculo a la hora de reflexionar sobre la representación audiovisual. Como ya mencionamos, esta falta de correspondencia entre lo que se escucha en la narración verbal y la imagen proyectada ha sido abordada, sobre todo, en un importante estudio sobre el texto fílmico; nos referimos a la obra *El relato cinematográfico* (Gaudreault y Jost, 1995), aspecto que reiteramos por ser de sumo interés para el sentido de *The Motel Life*.

En relación con este aspecto, Jost (1983) considera la necesidad de separar los puntos de vista visual y cognitivo. En ese sentido, cuando

habla de la ocularización interna afirma lo siguiente: “Según ese sistema, la «ocularización» caracteriza la relación entre lo que la cámara *muestra* y lo que el personaje supuestamente *ve*” (en Ramón, 2017: 198). Sólo que en esta imagen la mirada no corresponde a personaje alguno, sino a la instancia abstracta que Gaudreal denomina narrador fundamental, y en tal caso a ese tipo de mirada Jost la denomina “ocularización cero”. Este último autor reserva el término focalización para referirse a la relación de saber del espectador.

Es decir, se trata entonces de focalización espectral como pudimos ver en la figura 8, ya que somos los espectadores quienes observamos la discordancia entre lo que escuchamos narrar por Frank y lo que vemos en la imagen. Los teóricos de *El relato cinematográfico* (1995: 141) reducen lo mostrado en las imágenes a las tres posibilidades siguientes: “un plano, o está anclado en la mirada de uno de los personajes de la diégesis y se trata de una *ocularización interna*, o bien la mirada no remite a personaje alguno, y se produce entonces una *ocularización cero*” (Ramón, 2017: 199).

Pero ¿qué podríamos decir al respecto sobre el fotograma de la figura 7?, ¿a quién responde lo mostrado en la imagen si este segmento se relaciona con la narración verbal de Frank? No nos queda más que afirmar que se trata de la mirada conjetural de Frank, imaginando a Jerry Lee escribiendo las cuatro historias para aprovechar un momento en su productividad narrativa escritural:

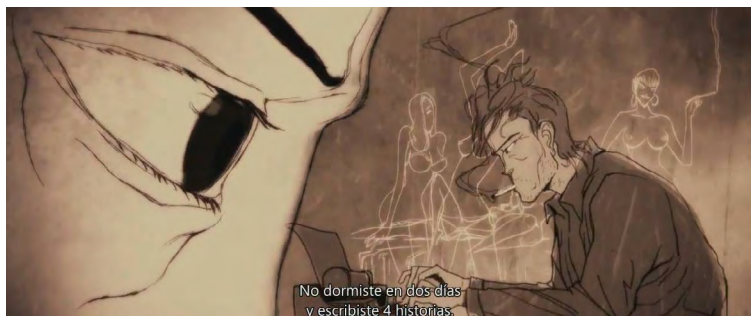


Figura 7. (00:12:15) (*The Motel Life*. Polsky Films, 2012).

La secuencia narrativa –verbal de Frank y escritural de Jerry Lee– nos muestra esa sincronía que existe entre en la capacidad de cada uno de ellos. Estas observaciones nos conducen a reconocer la

existencia de una instancia externa al mundo narrado encargada de sincronizar la parte verbal del narrador con las ilustraciones convertidas en viñetas coincidentes con la voz cantante del hermano mayor. Frank tiene la habilidad de narrar verbalmente, pero Jerry Lee es en parte el creador de esos relatos y, a la vez, el personaje que dibuja las ilustraciones, como se aprecia de manera más nítida al final del filme.

El fotograma de la figura 7, mostrado en líneas arriba, forma parte de la secuencia narrativa filmica citada con anterioridad, la cual se encuentra instaurada en el presente de la enunciación. Se podría decir, con base en las observaciones de la novela y la película, que estas escenas ya no tienen un carácter analéptico (Genette, 1972), sino que son sucesivas a los acontecimientos del tiempo narrativo que vimos en los primeros minutos del filme, cuando vivían en Reno. Ese presente temporal se observa también en los primeros minutos del discurso filmico; en esa secuencia, la imagen muestra a Jerry Lee en el momento que llega a su hogar en ropa interior para contarle a Frank que atropelló a un niño:

—Frank... Frank

—¿Qué? ¿Dónde está tu ropa?

—Ha pasado algo. No quiero ni contártelo, Frank. No entiendo por qué ha pasado esto.

—¿Qué ha pasado? Dios mío. ¿Qué coño pasa?

—Nos tenemos que ir. No puedo conducir [entrega las llaves del coche a Frank. De inmediato la imagen proyecta la escena con ambos en el interior del coche y circulando por una carretera]. Esta vez me he pasado, ¿no, Frank?

—No sé. No sé qué ha pasado.

—Polly Flynn me ha vuelto loco. Estaba gritándome. Así que me fui a vestir. Empezó a apuntarme con una pistola. Apuntaba alrededor y me apuntaba, así que fui a quitársela. Entonces me quitó los pantalones. Salió afuera, los roció con un líquido y les pegó fuego. Está loca, Frank. Jodidamente loca. Me metí en el coche. Conducía hacia la casa. Por la calle Quinta, como siempre. Y entonces un niño... sale un niño con una bici de no sé dónde en medio de la calle. Le di. Y no puedo dejarlo allí, pobre crío. Tengo que meterlo al asiento trasero y llevarlo al hospital, ¿no? Y cuando lo voy a subir, estaba muerto, Frank. Ha sido... Ha sido lo más horrible que he visto nunca. He conducido una manzana desde Saint Mary y lo he dejado sobre la hierba helada delante de un edificio de oficinas y después he venido a verte, Frank.

—No creo que debamos volver a Reno [es la respuesta de Frank].

(00:02:19-00:05:49).

Como podemos ver, esta secuencia sucede cuando ya los hermanos Flannigan son adultos, posterior a las escenas que hemos leído en páginas anteriores, y después también a los *flashbacks* proyectados antes en el filme, pues las retrospectivas que dan cuenta de su infancia forman parte de los acontecimientos evocados por Frank, hermano mayor, quien, como ya hemos mencionado, se hace responsable del cuidado de Jerry Lee. Todos los casos de retrospectivas temporales observadas durante el análisis son analepsis internas³ subjetivas (Genette, 1972), es decir, únicamente pasan por el pensamiento de Frank, ya que no las verbaliza con interlocutor alguno.

Nos parece importante señalar que, los acontecimientos de uno de los microrrelatos que Frank narra a Jerry Lee, el cual es mostrado visualmente mediante dibujos animados, forman parte de una historia no vivida por él. Más bien se trata de un episodio vivido por su padre antes de casarse con la madre de ambos. Nos encontramos aquí con un relato verbal con el uso de la voz *over* de Frank y narrada directamente a Jerry Lee en la parte final del filme, como veremos en la cita siguiente, seguida por los fotogramas del relato ilustrado:

Atrás, hace mucho tiempo, papá consiguió un trabajo de vendedor en Used Car Magic. La tía Bernie se lo consiguió. Era la tía que solía pasarle Penthouse y Hustler y Playboy por ruedas pinchadas. El propietario era Ike, que era como un viejo Earl Hurley, pero era un Jesús Freak. Bebía, fumaba y engañaba a su esposa, pero también creía en Dios. Un día ese bombón llamada Iris se le acercó con Biff, un cruce entre gran danés y pastor de caza ruso. Buscaba un Mustang. Papá le llevó las llaves de un descapotable del 64. Le dijo a Ike: “Acaba de entrar la mujer de mis sueños”. Ike le contestó: “Recuerda, deja que tu lengua filtre las palabras, como los frutos de Jesús”. “Eres mono” —dijo ella y separó un poco las piernas. “¡Coño!” Pensó papá. “Iris, te maravillaré”. Se desviaron hacia un camino [...] Lo siguiente que sabe es que se detuvieron en casa de Iris, donde ella se duchó. De repente, la policía entró gritando: “¡Redada de drogas!”. Encontraron una libra de hierba, un M-16 y una caja de granadas rusas. Iris gritaba: “¡Soltadlo! Es un tío a quien conocí ayer; ¡un hombre que podía haber cambiado mi vida llevándome por el camino de la honradez!”. Tras una semana en la cárcel, a Iris le dieron cinco puñaladas en el cuello, mientras le cortaban el pelo.

3 Genette (1972) denomina *analepsis internas* a las que forman parte del tiempo diégetico del relato. Serían externas cuando esas retrospectivas corresponden a un tiempo narrado que no pertenece a la diégesis.

Papá estaba hundido porque amaba a Iris. Fueron tiempos duros hasta que un día, como un año más tarde, nuestra madre se acercó al polvoriento estacionamiento. Ike apartó a papá. “Jimmy”, le dijo, “creo que esta podría ser tu próxima chica: Entonces le dio cien dólares de bonificación y el resto del día libre FIN. (00:59:15-01:01:12)

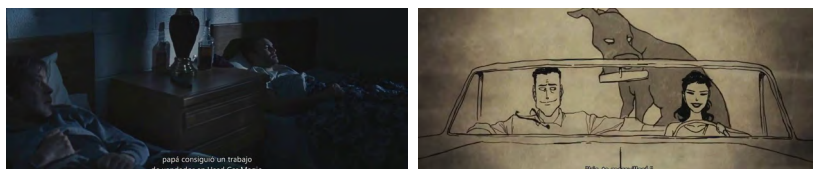


Figura 8. (00:58:56) (*The Motel Life*. Polsky Films, 2012)
y Figura 9. (00:59:22) (*The Motel Life*. Polsky Films, 2012).

Al finalizar la historia sobre su padre, las imágenes proyectan de nuevo a los hermanos Flannigan en el cuarto de hotel. La intervención de Jerry Lee, nos da a entender que sus padres eran personajes de esta trama narrada en viñetas “Vaya historia, Frank. Demasiada mala Iris, pero si no, no hubiera conocido a mamá y no estaríamos aquí” (01:01:39). Si bien la historia es narrada con ilustraciones, esta es verbalizada por la voz de Frank. Resalta mucho el recurso de la voz *over* de este, pues lo identificamos por el timbre de su voz. Sin embargo, también resalta porque cuando se visualiza su imagen, imaginando la figura de Iris, observamos el empalme de dos planos: la viñeta con la imagen de ella y la figura de Frank acostado mientras le cuenta la historia a Jerry Lee, como se observa en el fotograma de la figura 10:

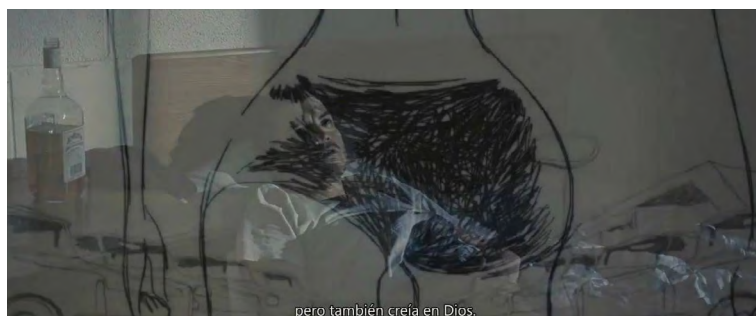


Figura 10. (00:59:22) (*The Motel Life*. Polsky Films, 2012)

Este microrrelato no atraviesa sólo por el pensamiento de Frank Flannigan, antes bien, al mismo tiempo la verbaliza frente a su hermano menor, convirtiéndolo así en su enunciatario. Este aspecto caracteriza la totalidad de las narraciones acompañadas por ilustraciones en *The Motel Life*. Ese otro microrrelato es contado por la voz narrante de Frank, y es producto de su acto creativo. Además, este tipo de historias intensifica no sólo su rasgo intermedial, sino también contribuyen al sentido global del relato cinematográfico, porque esos acontecimientos mostrados mediante las ilustraciones llenan muchos espacios vacíos de la historia de la familia.

La misma función asume otro acontecimiento de la historia, sólo que esta no posee un carácter intermedial. Pero sucede cuando Frank, para solventar las dificultades económicas, acude con el propietario de una tienda de armas para vender el rifle Manchester 1894, chapado en oro que había pertenecido a su padre: “Mi madre dijo que lo consiguió en una de sus buenas rachas. Creo fue justo antes de matarse” (00:32:50).

Por otro lado, el hecho de que Jerry Lee se disparara en la parte superior de la pierna amputada durante su infancia agravó su estado de salud. Frank evoca nuevamente acontecimientos del pasado, secuencia narrativa que sirve también como punto de retorno a Reno, pero ahora regresa a una etapa de su adolescencia en la que visita a Earl en el pueblo donde vivieron con su familia. En este fragmento discursivo Earl le aconseja a Frank que le cuente historias a Jerry Lee: “Yo solía contarle a Barry [su hijo con problemas de discapacidad] historias todo el tiempo cuando su vida era difícil. Parecían ayudarlo. Dale un lugar al que escapar. Dale alguna esperanza. La esperanza es la llave” (00:24:42-00:25:01).

Ese consejo que Earl le da a Frank, él lo llevaba a cabo desde que ambos eran adolescentes, época en que su madre ya había fallecido y a Jerry Lee ya le habían amputado su pierna. Sin embargo, no sólo le daban un lugar para escapar a su hermano menor, también ese acto creador de Frank le permitía escapar a él mismo, por lo menos un momento, de las situaciones difíciles que enfrentaba constantemente para apoyar a su hermano.

En este punto, queremos retomar esta característica intermedial del filme, no sólo porque aquí se intersectan manifestaciones artísticas de distinta naturaleza semiótica, sino porque todos estos sistemas

semióticos –la novela de Vlautin (2006), la película de los hermanos Polsky y al interior de la misma los relatos verbales de Frank, así como las viñetas dibujadas por Jerry Lee– sirven de complemento para la manifestación del sentido. No se trata únicamente de transposición de la novela al filme, estamos además ante la convergencia de diversos textos que denotan la naturaleza ideológica del producto cultural.

En este sentido, vale la pena mencionar tres textos atribuidos a Bajtín. El primero, *El método formal en los estudios literarios*, publicado en 1928 por Pavel Medveded; el segundo, *El marxismo y la filosofía del lenguaje*, firmado por Voloshinov, quien también publica *El signo ideológico*. Uno de los principales intereses de Bajtín era dotar a los estudios del lenguaje de un método sociológico que permitiera dar cuenta de la complejidad ideológica de la cultura. No debemos olvidar que Bajtín estudiaba el tiempo histórico representado artísticamente, pero vinculado siempre al estudio de la cultura y, por lo tanto, a su contenido ideológico.

Por ello se aparta de los estudios marxistas ortodoxos, cuyo interés se centraba en las bases económicas de la realidad social sin mediación de las estructuras ideológicas. Sobre este último aspecto, afirma Arán (2006) que

La noción de ideología en Bajtín resulta indisociable de su teoría del signo [...] La especificidad de lo ideológico sólo puede hallarse, entonces, en el ámbito de lo semiótico y, por ende, en el terreno humano de la interacción social, donde el lenguaje aparece como una arena de lucha en la que se disputa la imposición de los sentidos (según los intereses puestos en juego por los distintos sectores de un colectivo organizado) y lo ideológico va unido a esa lucha como el instrumento valorativo a través del cual se modelan las distintas significaciones de la palabra dada. (162)

La obra de arte, independientemente del medio de expresión que dé cuenta de su contenido temático, posee una materialidad concreta perteneciente a determinada realidad social. Ese contexto social en el que se encuentran inmersos los hermanos Flannigan, es parte de la esfera ideológica que los rodea como seres humanos. Para Jerry Lee, el acto creativo de sus ilustraciones es una forma de evadir esa realidad que le había sido adversa, desde antes de morir su madre. Pero también ese acto creativo del personaje, como género discursivo

secundario, modela la significación que tienen sus relatos con ilustraciones dibujadas, y las historias contadas verbalmente por Frank. Como afirma Bajtín, a lo largo de su obra ensayística, ese fenómeno cultural es un producto ideológico porque conlleva un sentido, porque posee una significación, la cual no se encuentra aislada de la realidad social que lo rodea.

Además, en la polifonía enunciativa entendemos la presencia de varias voces o conciencias autónomas que resuenan en la misma enunciación; esa polifonía se materializa en el filme *The Motel Life*. El teórico ruso era consciente de la necesidad de sustituir la perspectiva formal, que había prevalecido aun dentro del estructuralismo, por una perspectiva translingüística. Esto es, estudiar el enunciado como una unidad de intercambio del habla viva de los distintos hablantes y utilizada en las diversas esferas culturales. Por lo mismo, no podemos aislar el intercambio de sistemas semióticos de la realidad social que rodea a los hermanos Flannigan, pues esta es parte del campo socio-cultural donde el habla viva se ejerce.

Incluso, desde el ámbito de las artes escénicas (Lorento *et al.*, 2012), se ha visto la necesidad de distanciarse de las prácticas tradicionales en los espacios escénicos. De ahí que consideren la puesta en escena como un punto de encuentro intermedial de las artes y espacio de intertextualidad. En el análisis de este filme, hemos señalado cómo la combinación mediática contribuye a intensificar la significación del profundo amor filial que existe entre los hermanos, y la intensa emotividad de Frank al recibir como regalo de Jerry Lee un libro con las ilustraciones en que este era un experto.

Conclusiones

A manera de conclusión quisiéramos destacar la pertinencia que tiene incursionar como investigadores y como docentes en estas nuevas perspectivas para propiciar que las generaciones más jóvenes exploren formas alternativas a las ya existentes en el ámbito académico y, al mismo tiempo, que dispongan de las herramientas teóricas-metodológicas para abordar los relatos caracterizados tanto por el uso de la intermedialidad como por la incorporación de nuevas tecnologías.

Asimismo, señalamos que, a lo largo de *The Motel Life*, hemos visto la intensa presencia de elementos procedentes de diversos medios de expresión, pero, sobre todo, la función que esos fragmentos intermediales tienen en la intensificación del sentido de la historia. Frank, a través de sus relatos verbales narrados a Frank, muestra a Jerry Lee cómo un héroe es capaz de hacer grandes proezas en su vida.

La visualización de las historias contadas por Frank a Jerry Lee incrementa el sentido del texto fílmico. Especialmente, porque los dibujos animados corresponden a las ilustraciones que en diversos planos vemos que eran dibujadas por el hermano menor. Incluso, en el momento en que se visualizan algunas de las viñetas, ya Jerry Lee se encontraba hospitalizado por el disparo que hizo en su pierna, pero resulta significativo el historial en la vida del mismo, ya que el personaje había sido recluido por su padre en un hospital psiquiátrico.

La relación dialógica entre los cronotopos de la experiencia de Jerry Lee se entrecruza y se refracta en los relatos producidos por Frank. Siguiendo a Bajtín (1989), el tiempo representado artísticamente (un tiempo inacabado por el uso del imperfecto) se encuentra fuera del tiempo real del autor-creador del texto escrito u oral, diferente también del tiempo real de los lectores o escuchas. Uno es el tiempo-espacio representado, cuyo punto focal está centrado en Jerry Lee; otro es donde se gesta al acto narrativo y, por último, se encuentra el tiempo-espacio del lector o escucha de ese relato y, en nuestro caso también, de los espectadores.

En *The Motel Life*, nosotros como espectadores permanecemos fuera de las dos primeras dimensiones espacio-temporales, pero las pertenecientes a los hermanos Flannigan se encuentran dentro de tiempo representado artísticamente en el filme, donde Jerry Lee se convierte en el escucha de los relatos de Frank, pero también en el héroe de esos relatos creados por su hermano. Esos distintos mundos cronotópicos (Bajtín, 1989) son inseparables, pero, a la vez, no se llegan a unir porque permanecen como en una especie de tangente. Sin embargo, la interacción entre ellos contribuye a la emergencia de un nuevo sentido que como espectadores descubrimos en el filme.

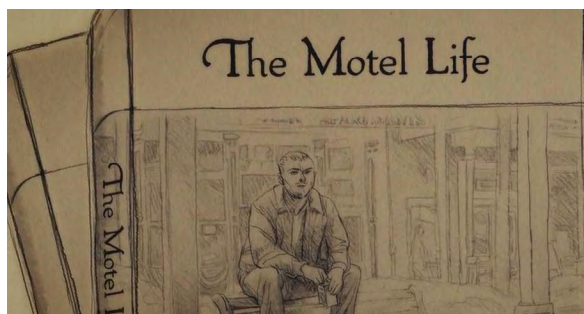
Por otro lado, la fragmentación temporal del relato es de notable trascendencia en el nivel del discurso fílmico. Incluso, la escena que muestra a Frank en la habitación del hotel, retirando los dibujos

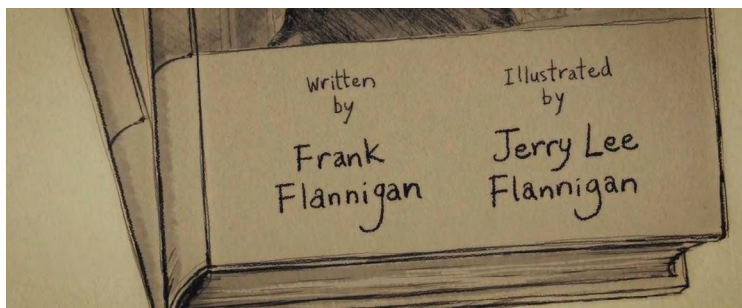
realizados por Jerry Lee, es la misma escena con la que termina el filme. De manera que las breves imágenes de la secuencia que muestran la muerte de Jerry Lee se enlazan con la primera secuencia de la película, cuando ya Frank se encuentra solo.

Esta ruptura de la secuencialidad cronológica nos habla de la circularidad temporal que tienen las imágenes de la enunciación fílmica. En este plano del relato cinematográfico, no hay instancia que se antropomorfe en un “yo” narrativo, antes bien, son las imágenes las que enuncian el relato de manera fílmica, es decir, mediante las imágenes. No pasa lo mismo en el plano de la narración verbal de Frank, ya que esta instancia narrativa asume el acto locutivo en los relatos acompañados de las viñetas de los *cómics*.

La secuencia analéptica de la madre enferma, dándoles instrucciones sobre lo que deben hacer a partir de su muerte, corresponde a la parte inicial del mundo narrado, pero no es el inicio del discurso fílmico. Las secuencias fílmicas mostradas en forma de *cómics* sirven de vasos comunicantes a los microrrelatos de Frank; sin embargo, estos no están al margen de la significación del relato principal, pues a través de la voz *over* y de los dibujos animados se cubren los blancos que nos ayudan a completar el sentido del relato primero, pues en un momento de la película, Jerry Lee expresa su preocupación, porque considera que con su condición física no habrá una mujer que se enamore de él. De igual forma, las ilustraciones del microrrelato sobre su padre e Iris nos permiten conocer parte de la historia de su padre.

Por último, sólo quisiéramos destacar el claro guiño metaficcional que se observa al final del filme, ya que mientras se pasa información paratextual (los créditos), en la pantalla se proyectan las siguientes dos imágenes que evidencian el carácter autorreferencial de la película.





Figuras 11 y 12. (*The Motel Life*. Polsky Films, 2012).

En las figuras 11 y 12 vemos la imagen de un libro denominado *The Motel Life*. Esa parte, correspondiente a la portada, dice: “escrito por Frank Flannigan e ilustrado por Jerry Lee Flannigan”, cuyos nombres corresponden a los personajes de la diégesis, como lo observamos en los últimos fotogramas de nuestro análisis. Este plano-secuencia pone al descubierto el carácter de artefacto ficcional de la película, pues dentro de la ficción la imagen del texto nos da a entender que la historia que conforma el filme ya estaba escrita por Frank, e ilustrada visualmente mediante las viñetas creadas por Jerry Lee, ambos personajes centrales del relato fílmico. Sabemos que, en el plano extratextual, la obra literaria *The Motel Life* fue escrita por el novelista Willy Vlautin, y las ilustraciones que antecede a cada uno de los capítulos de la novela, corresponden a Nate Beatry.

Referencias

- Arán, Pampa Olga (2006). *Nuevo Diccionario de la teoría de Mijaíl Bajtín*. Córdoba: Ferreyra Editor.
- Bajtín, Mijaíl (Pavel N. Medvedev) (1994). *El método formal en los estudios literarios*. Madrid: Alianza Editorial.
- (2003). *Problemas de la poética de Dostoievski*. Segunda Edición. Trad. Tatiana Bubnova. México: Fondo de Cultura Económica.
- Beylot, Pierre (2005). *Le Récit audiovisuel*. París: Armand Colin.
- Calabrese, Omar (1999). *La era neobarroca*. Madrid: Cátedra.

- Châteauevert, Jean (1996). *Des mots à l'image. La voix over au cinéma*. Paris/Québec: Méridiens Klincksieck/Nuit Blanche Éditeur.
- Ceballos, Héctor (2000). *El saber artístico*. México: Ediciones Coyoacán.
- Cubillo, Ruth (2013). "La intermedialidad en el siglo XXI". *Diálogos. Revista Electrónica de Historia*, vol. 14, núm. 2, 169-179. <https://doi.org/10.15517/dre.v14i2.8444>
- De Cervantes, Miguel (2001) *El Ingenioso Hidalgo don Quijote de la Mancha*. Madrid: Castalia. Tomo I y II.
- Even-Zohar, Itamar (2017). *Polisistemas de cultura*. Tel Aviv: Universidad de Tel Aviv/Laboratorio de Investigación de la Cultura.
- Gaudreault, André y François Jost (1995). *El relato cinematográfico*. Barcelona: Paidós.
- Genette, Gérard (1989). *Palimpsestos*. Madrid: Taurus.
- Gil, Antonio J. (2012). *Narrativas: intermediaciones novela, cómic y videojuego en al ámbito hispánico*. Salamanca: Universidad Salamanca.
- Kristeva, Julia (1997). "Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela". *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*. Traducción de Desiderio Navarro. La Habana: UNEAC.
- Lorente, Ignacio *et al.* (2012). "Puesta en escena, comunicación e intermedialidad. Estrategias de la mirada en las prácticas escénicas contemporáneas". *Actas*. IV Congreso Internacional Latina de Comunicación Social. IV CILCS. Tenerife: Universidad de La Laguna. http://www.revistalatinacs.org/12SLCS/2012_actas.html
- Lotman, Iuri M. (1996). *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*. Madrid: Cátedra.
- Mc Hale, Brian (1987). *Postmodernist Fiction*. Londres/Nueva York: Routledge Taylors & Francis Group.
- Tinianov, Juri (2002). "Sobre la evolución literaria". *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. México: Siglo XXI.
- Viñas Piquer, David (2007). *Historia de la crítica literaria*. Barcelona: Ariel.