Estudios sobre las Culturas Contemporaneas
Universidad de Colima
pcultura@cgic.ucol.mx
ISSN (Versión impresa): 1405-2210
ISSN (Versión en línea): null
MÉXICO

2005
Hammam Al Rifai
LAS REPRESENTACIONES DEL ESPACIO EN EL DISCURSO FÍLMICO Y LITERARIO: UN ACERCAMIENTO A LA PROBLEMÁTICA DE LA OTREDAD
Estudios sobre las Culturas Contemporaneas, junio, año/vol. XI, número 021
Universidad de Colima
Colima, México
pp. 85-103

Red ALyC
LA HEMEROTECA CIENTÍFICA EN LÍNEA EN CIENCIAS SOCIALES
www.redalyc.org

LAS REPRESENTACIONES DEL ESPACIO

en el discurso fílmico y literario: un acercamiento a la problemática de la Otredad

Hammam Al_Rifai

Resumen

Este artículo analiza los mecanismos con los cuales un espacio o un lugar adquiere una personalidad cultural que trasciende su carácter físico en el discurso literario y fílmico. La lectura analítica del autor sobre el espacio abarca *El extranjero* (*Lo straniero*), una película adaptada por Luchino Visconti, en 1967, de la novela homónima de Albert Camus, *L´etranger*, publicada en 1941. La lectura incluye un estudio del espacio en las adaptaciones que hacen tanto Víctor Saville en 1950 como John Howard Davies, en 1984, de *Kim*, la novela de Rudyard Kipling publicada en 1901. El análisis de estos textos demuestra cómo se tejen los lazos intertextuales y la manera en la que se edifican las relaciones de Otredad en las representaciones espaciales.

Palabras clave: Discurso, Espacio, Otredad

Abstract – An approach to the problem of the Otherness

This article analyses the mechanisms through which a space acquires a cultural character, which transcends its physical nature in literary and cinematographic discourse. The analytical interpretation of the author focuses on *The foreigner* (*Lo straniero*), a film adapted by Luchino Visconti, in 1967, from Albert Camus´ homonymous novel *L´etranger*, published in 1941. In addition, the lecture includes an study of space of the adaptations that was done by both Victor Saville in 1950 as well as John Howard Davies in 1984 of *Kim,* a novel by Rudyard Kipling originally published in 1901. The analysis of these texts shows how intertextual threads are woven and how relations of Otherness are established in spatial representations.

Keywords: Discourse, Space, Otherness

Hammam Mohamad Al_Rifai. Mexicano de origen libanés. Doctor en Humanidades con especialidad en Literatura. Profesor investigador de tiempo completo de la Facultad de Letras y Comunicación, Universidad de Colima. Sus líneas de investigación son: procesos de significación, crítica cinematográfica, teoría literaria y rstudios culturales. Dirección postal: Universidad de Colima, Facultad de Letras y Comunicación, Av. Universidad 333, Colima, Col., CP 28040; hammamal_rifai@hotmail.com

LAS REPRESENTACIONES DEL ESPACIO

en el discurso fílmico y literario: un acercamiento a la problemática de la Otredad

Hammam Al_Rifai

En este trabajo pretendo acercarme a los mecanismos con los cuales un espacio o un lugar adquiere, en el discurso literario y fílmico, una personalidad cultural que trasciende su carácter físico. Tanto en el cine como en la literatura, lugares tan disímiles entre sí, como África, Vietnam, la India o Argelia, no se limitan a ser manchas sobre el mapa del mundo, sino que aglutinan sentidos profundos e implican una complejidad discursiva que los ubica en un archivo cultural que va más allá de su realidad geográfica. Cuando hablo de "archivo cultural", me refiero al concepto foucaultiano de "archivo" como una metáfora de un sistema que rige las apariencias de los discursos culturales como eventos de carácter histórico.

A partir de una postura foucaultiana, mi trabajo no puede, ni pretende, alcanzar una objetividad absoluta, por lo que acepta la limitación de ser un discurso sobre otros discursos. Naturalmente, los temas de un discurso son puestos a debate por el despliegue de una o más opciones estratégicas por parte del sujeto que emite el discurso, es decir, yo. De modo que opté, en este estudio, por hacer una lectura analítica del espacio en *El extranjero* (*Lo straniero*) una película adaptada por Luchino Visconti en 1967, de la novela homónima de Albert Camus, *L´etranger*[1] publicada en 1941. También pretendo efectuar una lectura del espacio en las adaptaciones que hace Víctor Saville (1950), y John Howard Davies (1984), de

Kim,[2] la novela de Rudyard Kipling publicada en 1901. La elección de estos textos en particular me permite explorar cómo se tejen los lazos intertextuales (diálogo entre textos) y cómo se edifican las relaciones de Otredad (el descubrimiento que el yo hace del Otro) en las representaciones espaciales. Para leer los lazos de intertextualidad en las novelas y las cintas, comparo las posturas teóricas de Michel Foucault con las de Mijail Bajtín (aunque me inclino más hacia las primeras). Además, para descifrar las relaciones de Otredad que florecen en el espacio de los textos fílmicos y literarios, recurro a la tipología de las relaciones con el Otro, que presenta Tzvetan Todorov en su libro *La conquista de América* (1982). Abogo, sin gran originalidad pero con firmeza, que esta discusión es importante para los estudios culturales, debido al rol que juegan las representaciones del espacio en el ejercicio de cualquier forma de poder político y social, mismas que, a su vez, se manifiestan en obras de ficción como las que analizaré enseguida.

El espacio intertextual en Visconti

En *La production de l'espace / The production of space* (1974/1997), Henri Lefebvre argumenta que los literatos han escrito cosas de gran relevancia para la representación del espacio, especialmente descripciones de lugares y sitios, pero, ¿cuál es el criterio que hace a algunos textos más relevantes que a otros? El problema, como dice Lefebvre, es que cualquier búsqueda del espacio en textos literarios "lo encontrará dondequiera y bajo cualquier apariencia: encerrado, proyectado, ensoñado, especulado." No obstante, la pregunta sigue siendo: "¿qué textos podrían ser considerados lo suficientemente especiales como para servir de base para el análisis textual?" (Lefebvre, 1997: 14-15).

Sin embargo, el espacio en la narrativa tanto fílmica como novelística es construido de maneras muy complejas y no puede ser reducido a la mera descripción literaria o a la simple reproducción por medio del lente cinematográfico. Registrado por los sentidos, el espacio puede reflejar tanto el humor y la actitud de los personajes, como las relaciones de la Otredad y del poder. De tal modo que uno estaría trabajando con un espacio sociocultural que viene mediado por el arte narrativo, sea fílmico o literario. Naturalmente, la representación del espacio en ambas narrativas es modelada por el sistema semiótico de sus lenguajes correspondientes. En este aspecto, es enriquecedor tomar en cuenta la diferencia que establece Juri Lotman entre

> La estructura espacial de la visión del mundo y los modelos espaciales como un metalenguaje de la descripción de los tipos culturales. En el primer caso, las características espaciales pertenecen al objeto que está siendo descrito; en el segundo caso, pertenecen al metalenguaje de la descripción… En este caso, los modelos espaciales actúan como un tipo de metalenguaje, mientras la estructura espacial de la visión del mundo actúa como el texto en este lenguaje (Lotman, 1975: 101).

Ahora bien, no podemos analizar el espacio en la película de Visconti, *El extranjero* (1967), sin tomar en cuenta la novela homónima de Camus (1941). Ésta nos remite tanto a su vida como *pied noir* en Argelia, como a casos de intertextualidad con la novela de Franz Kafka, *El proceso* (1925). De modo análogo, el texto de Kafka nos remite a la vida de su autor y a la adaptación fílmica de su novela, realizada por Orson Welles en 1963. Así, nos enfrentamos a una red de interpretación intersemiótica y de riqueza intertextual significativa, en donde se tejen referentes fílmicos con referentes literarios y autobiográficos. Entendemos por "textualidad" la noción bajtiniana de que los textos dialogan entre sí. Cuando entramos en contacto con textos literarios, fílmicos, jurídicos, antropológicos o filosóficos, sabemos que estos textos tienen sus precursores y que ellos mismos serán precursores de nuevos textos. Dice Todorov que "no hay ningún enunciado que no se relacione con otros enunciados, y eso es esencial" (Todorov, 1998: 60). La ilusión de la autonomía textual se ha desvanecido y ha surgido

> una mayor conciencia de las relaciones productoras de significación que establece un texto con muchos otros, y cuya actualización depende enteramente de la actividad de la lectura (Pimentel, 1998: 179).

Cabe señalar que la novela de Camus y la película de Visconti, son derivaciones de discursos literarios y fílmicos anteriores. Pero no se trata nada más de los casos directos de intertextualidad, sino de la formación y consolidación del archivo cultural –en general– que incluye tanto relatos de ficción como discursos históricos, filosóficos, legales, políticos, geográficos, biológicos y psicológicos. En este contexto, veo la necesidad de retomar la siguiente cita, *in extenso*, del libro de Edward Said:

> Como demuestra Agnes Murphy, la guerra franco-prusiana de 1870 estimuló directamente el aumento de las sociedades geográficas francesas. A partir de ese momento, el estudio de la geografía y las actividades exploratorias estuvieron ligadas al discurso y adquisición del imperio: en la enorme popularidad de algunos personajes como Eugène Etienne, fundador del Grupo Colonial en 1892, se puede dibujar la aparición de la

> teoría imperialista francesa casi como si fuera una ciencia exacta. Tras 1872, por primera vez según Girardet, se desarrolló en la cúpula del Estado una doctrina política coherente de expansión colonial: entre 1880 y 1895 las posesiones coloniales de Francia aumentaron de 1.0 a 9.5 millones de kilómetros cuadrados y de cinco a cincuenta millones de habitantes nativos. En el Segundo Congreso Internacional de Ciencias Geográficas de 1875, al que asistieron el presidente de la República, el gobernador de París y el presidente de la Asamblea, almirante La Roucière, Le Noury dejó claro, en su discurso inaugural, la actitud dominante a lo largo del encuentro: «Caballeros, la Providencia nos ha impuesto la obligación de conocer y conquistar la tierra. Este supremo mandato supone imperiosos deberes para nuestras inteligencias y tareas. La geografía, esa ciencia que inspira devociones tan bellas y en cuyo nombre se han sacrificado tantas víctimas, se ha convertido en la filosofía de la tierra.»
>
> En las décadas siguientes a 1880 florecieron la sociología inspirada por Le Bon, la psicología inaugurada por Leopold de Saussure, la historia y por supuesto la antropología; todas ellas alcanzaron su culminación en los Congresos Coloniales Internacionales (1889, 1894, etcétera) o en el funcionamiento de grupos específicos, como el Congreso Internacional de Sociología Colonial de 1890 o el de Ciencias Etnográficas de París en 1902. Regiones enteras del mundo se convirtieron en objetos de la erudición colonial: Raymond Betts señala que la *Revue internationale de sociologie* dedicó informes anuales a Madagascar (1900) y a Laos y Camboya (1908). Lo que guiaba las estrategias imperiales francesas era la teoría ideológica de la asimilación colonial, surgida tras el hundimiento de la Revolución; y también las teorías de los tipos raciales: la de Gustave Le Bon (razas superiores, primitivas, inferiores e intermedias); la filosofía de la fuerza pura de Ernest Seillère; las teorías sistemáticas de práctica colonial de Albert Sarraut y Paul Leroy-Beaulieu; o el principio de dominación de Jules Harmand (Said, 1996: 269, 270).

De modo que, para nuestros fines, gozan de igual importancia y relevancia tanto el concepto foucaultiano de la cultura como el concepto bajtiniano, y por lo tanto, nos abrimos al debate de una manera que permita la participación de textos que pertenecen tanto al discurso cultural oficial como al discurso cultural popular. El papel de los discursos oficiales, como son los de la antropología, la medicina, la geografía, la política, etcétera, es de igual importancia al papel de los discursos literarios y cinematográficos. Ambos son fundamentales en la elaboración de nuevos textos de ambos ámbitos. En este entorno tenemos, por un lado, a Mikhail Bajtín, quien relaciona la creación literaria y artística con la cultura popular, especialmente con el carnaval que "es la segunda vida del pueblo" (Bajtín, 1984: 9). Por otro lado, tenemos a Michel Foucault, quien destaca la influencia de los discursos hegemónicos y oficiales en los discursos

literarios en el contexto de un archivo histórico (Foucault, 1972: 130,131). Pero a fin de cuentas, ambas posturas suponen que los textos nunca son aislados sino que siempre participan en relaciones de intertextualidad unos con otros.

En el caso de la novela de Camus y de la película de Visconti, las representaciones del espacio son, en gran medida, simulaciones ficticias de la autoridad textual del colonialismo francés; es decir, son parte de la economía textual del poder colonial. Y aquí hay que ser preciso, porque, según afirma Said, "no todos los imperios eran iguales".

> De acuerdo con uno de sus más famosos historiadores, el francés, a pesar de que actuaba tan interesado como el británico en los beneficios, plantaciones y esclavos, estaba además cargado de "prestigio". Los varios dominios adquiridos (y a veces perdidos) a lo largo de casi tres siglos, se encontraban presididos por su "genio" irradiante; en sí mismo una función de la "vocation superieure" de Francia, según los términos de Delavigne y Charles André Julien, compiladores de una obra fascinante, *Les Constructeurs de la France d'outre mer*. Su galería de personajes empieza con Champlain y Richelieu, incluye tan formidables procónsules como Bugeaud, conquistador de Argelia; Brazza, el hombre que estableció el Congo Francés; Gallieni, el pacificador de Madagascar; y Lyautey, quien, con Cromer, fue el gobernante europeo más poderoso de los árabes musulmanes. No se puede encontrar casi nada equivalente en la "óptica departamental" de los británicos, y menos aún nada comparable al estilo francés mucho más personal dentro de una gran empresa asimilacionista (Said, 1996: 268).

Sabemos que todos los acontecimientos de la película de Visconti y de la novela de Camus se desarrollan en la Argelia colonizada por Francia. Una buena parte de los sucesos ocurridos en la película de *El extranjero*, son tratados durante el día, bajo un intenso sol. Según Biedermann: el sol se designa también como "luz principal", con propiedades tales como "masculino, caliente, dominante" (Biedermann, 1993: 437). Esto hace pensar que Meursault era dominado por algún tipo de fuerza, lo que se manifiesta en las acciones que realiza, en donde él no tiene iniciativa y le da igual lo que pase o no. La resistencia del espacio nativo, al ser asimilado por los franceses, se manifiesta a través de la metáfora de un sol argelino, masculino y penetrante; ejemplo claro en la cinta es el Meursault que siempre está sudando, que seca el sudor de su frente en repetidas veces, que evade la luz y que prefiere la oscuridad, porque la luz lo lastima. Así pues, la historia de *El extranjero* se desarrolla, en casi toda la primera parte, bajo ambientes iluminados, pero en la segunda parte y especialmente al final, se desarrolla en ambientes oscuros. Esto señala

un sistema dual: luz y oscuridad, blanco y negro, un ciclo que se abre y se cierra en la película de *El extranjero*. Según Biedermann, la oscuridad (lo negro) es promesa de resurrección (el negro, pasando por el gris, se convierte en blanco); entonces, este juego de ambientes claros y oscuros se interpreta como un ciclo de vida y muerte, un sistema que se complementa por sí solo: empezar a vivir cuando se va a morir y afrontar la muerte para alcanzar la paz.

El proceso de Meursault y el proceso de *K.*

Sin embargo, es a puerta cerrada, lejos del sol y en la oscuridad de su subconsciente, en donde se edifica el tribunal y se desarrolla el juicio de Meursault. Aquí saltan a la vista las analogías intertextuales entre Meursault (el protagonista de Camus) y el *Señor K*., el protagonista de Kafka, así como también las simetrías entre la vida de Kafka y Camus. Kafka nace en 1883 en Praga. Se doctora en derecho en 1906; trabaja en un bufete jurídico; se queda un año internado en tribunales. Su novela puede ser descrita como una lucha valiente, pero sin esperanzas, que busca el sentido de la vida. Kafka se rebela ante las concepciones alienantes de la sociedad, religión y política y revela el desorden íntimo y absurdo del mundo. Por otra parte, Camus nace en 1913 en Argelia. Interrumpe sus estudios en la Universidad de Argel; trabaja como periodista y viaja mucho por Europa; abraza la filosofía del absurdo y escribe bajo una sensación de alienación. Su literatura describe lo trágico de la existencia del ser humano y el desencanto ante la vida; reivindica la voluntad, la justicia y la solidaridad (Maurois, 1967: 287, 288).

Parece que Kafka tiene más experiencia con los tribunales y con el discurso jurídico en general. Su obra está concebida como una metáfora de la problemática de la Otredad en el contexto del estado burocrático moderno. Por lo tanto, sirve como buen parámetro para leer el espacio del tribunal, en Camus, como una metáfora de la problemática de la Otredad en el contexto del sistema colonialista. Al hablar del descubrimiento que el yo hace del Otro, Todorov argumenta que la relación con el Otro no se constituye en una sola dimensión.

> Para dar cuenta de las diferencias existentes en la realidad, hay que distinguir por lo menos tres ejes, en los que se puede situar la problemática de la alteridad. Primero, hay un juicio de valor (un plano axiológico): el otro es bueno o malo, lo quiero o no lo quiero, o bien, como se prefiere decir en esa época, es mi igual o es inferior a mí (ya que por lo general, y eso es obvio, yo soy bueno, y me estimo…). En segundo lugar, está la

> acción de acercamiento o de alejamiento en relación con el otro (un plano praxeológico): adopto lo valores del otro, me identifico con él; o asimilo al otro a mí, le impongo mi propia imagen; entre la sumisión al otro y la sumisión del otro hay un tercer punto, que es la neutralidad, o indiferencia. En tercer lugar, conozco o ignoro la identidad del otro (éste sería un plano epistémico); evidentemente no hay aquí ningún absoluto, sino una gradación infinita entre los estados de conocimiento menos o más elevados. Claro que existen relaciones y afinidades entre estos tres planos, pero no hay ninguna implicación rigurosa; por lo tanto, no se puede reducir uno a otro, ni se puede prever uno a partir del otro (Todorov, 1987: 195).

Lo que vale la pena destacar aquí es que los diferentes planos se erigen entre espacios-entidades y los juicios de valor, los niveles de identificación y los grados de conocimiento se funden con los lugares y las zonas geográficas.

No obstante, mientras el proceso del Señor *K.* en la novela y en su versión fílmica, son metáforas-pesadillas: el juicio de Meursault es una metáfora de un delirio erótico que pretende naturalizar y legitimar la experiencia colonialista. *El extranjero*, al igual como sucede con otras obras de Camus, "destila de manera muy precisa las tradiciones, giros y estrategias discursivas de la apropiación francesa de Argelia" (Said, 1996: 290). Y a pesar de las afirmaciones extremas de Meursault sobre su unión erótica con el suelo argelino, no podemos tomar su proceso con la misma seriedad al que tomemos el proceso del Señor *K.* en *El proceso* de Kafka. Dice Said:

> Porque aun si aceptamos, a pesar de su falsedad, la existencia del tribunal que lo juzga (como Conor Cruise O'Brien señala con penetración, era un lugar muy poco lógico para que se juzgara a un francés por la muerte de un árabe), el mismo Meursault comprende el objetivo de esa falsedad. Por fin puede sentir a la vez alivio y seguridad: "Tenía razón. Otra vez tenía razón, siempre había tenido razón. He hecho esto y no he hecho lo otro. No he hecho aquello otro. ¿Y qué? Ha sido como si todo siempre hubiese esperado este momento y esta madrugada en la que seré justificado" (Said, 1996: 291).

Antes del juicio, Meursault es arrestado. Al principio le parece innecesario tener un abogado. En el plano axiológico, juzga su situación como algo muy simple, como un juego. En el epistémico, ignora completamente el procedimiento y la ley; en el praxeológico, en realidad hay una indiferencia hacia el asunto, le parece cómodo que le asignen un abogado, no lo toma en serio. En contraposición, el protagonista de *El proceso*, *K.*, se extraña cuando es arrestado, pero, al igual que Meursault, intenta

manejar el asunto como si fuera una broma. En este caso, *K.* tenía razones para juzgar el arresto como sin fundamento y carente de sustento y, por lo tanto, de importancia, pues no ha cometido ningún asesinato, y quiere saber quién lo acusa. En ambos casos, el protagonista es identificado con el espacio que encierra su cuerpo humano. De modo que, como sostiene Foucault, el espacio del cuerpo resulta ser el elemento irreductible en nuestro esquema social de las cosas porque, es sobre este espacio que las fuerzas de represión, socialización, disciplina y castigo se imponen. El cuerpo existe en un lugar y debe o someterse a la autoridad (a través, por ejemplo, del encarcelamiento o la vigilancia en un espacio organizado), o bien, labrar espacios de resistencia y libertad (Harvey, 1997: 213).

Una característica similar en ambos personajes (el señor *K*. y el señor Meursault) es que los dos son completamente sinceros. En una lectura más profunda, el discurso de *K*. "es el relato casi abstracto del desplome mental y espiritual de un hombre" (Lesser, 1973: 274). La actitud de Meursault tal vez pueda ser entendida debido a que la víctima es un árabe y, por lo tanto, el protagonista no le da al caso gran importancia. Es decir, en el contexto de la época colonial en Argelia, un *pied noir* mata a un árabe y el hecho no tendrá consecuencias graves. Así que Meursault no logra acostumbrarse pronto a la idea de ser un criminal, y cuando lo interrogan, más que pena por el asesinato, siente aburrimiento. Tiene la "ridícula impresión" de formar parte de la familia, después de estar once meses en prisión. Se siente así, porque en el plano axiológico ya confía que la gente del tribunal son –generalmente hablando– bien intencionados. En el plano praxeológico se comienza a parecer a ellos e identificarse con el juicio, pero en realidad, en el plano epistémico, aún ignora todo el proceso. La celda se convierte en su casa, su espacio íntimo en donde su vida se detiene. En *El proceso*, al inicio detienen a *K*. en su casa y, por un momento, su misma casa se convierte en su celda. Por otra parte, *K*. a pesar de ser liberado pronto, está consciente de que está enfrentando un proceso, y no deja de pensar en ello. De modo que, aunque parece más libre que Meursault, en realidad gradualmente se da cuenta de que no lo es y de que invierte mucho tiempo en el proceso. A Meursault le sucede lo contrario, pues a pesar de que él en efecto está encerrado, tiene pensamientos de hombre libre. Es decir, hay un juego interesante en la visión espacial de ambos personajes, pues uno es libre de andar por la calle y trabajar, de continuar con su vida; el otro, está encerrado en una prisión. A pesar de eso, el primero tiene pensamientos de hombre cautivo y el segundo, de hombre libre. A Meursault le interesa más bien ver su proceso como si fuera alguien del público. Mientras, la preocupación de *K*. es defenderse; por lo tanto, se involucra con el tribunal y no se queda como

un simple espectador. Las actitudes de ambos frente a este órgano son muy distintas. Meursault se limita a callar y a afirmar todas las declaraciones; *K*., por su parte, es desafiante y combativo; habla demasiado, juzga al juez y a las personas que se encuentran ahí, no los deja expresarse mucho. Meursault expresa su rebeldía a través de una actitud pasiva y *K*. lo hace a través de la acción. Cuando Meursault entra al tribunal, ve la sala llena, siente el aire sofocante y voltea a ver a los jurados, que le parecen viajeros anónimos, indiferenciados; los desconoce por completo y no hace ningún esfuerzo para conocerlos. Le cuesta trabajo comprender que toda la gente va a verlo a él y se siente como un intruso en un espectáculo. Pero pronto adquiere una sensación de familiaridad y empieza a asumir más el rol de un espectador que el de un convicto. Sin embargo, a fin de cuentas, ambos personajes se cercioran de que en realidad están pasando por un proceso y serán condenados.

Podemos subrayar que en la relación intertextual que surge entre Camus y Kafka, el proceso de Meursault es una contraparte del proceso del señor *K*., pues mientras el extranjero de Camus se queda en el plano praxeológico con indiferencia hacia su juicio, el personaje de Kafka mantiene una lucha incansable contra el aparato jurídico y su corrupción. No obstante, vemos que cada personaje reconstruye el espacio del tribunal según sus propios fines y motivos. El tribunal de Kafka se encuentra escondido en medio de un edificio de departamentos. Está precisamente en el interior de uno de ellos. Es un tribunal lleno de gente. Hay un pasillo que divide dos bandos de personas, los de la derecha y los de la izquierda, que parecen tener sus diferencias. Al final de ese pasillo hay una tarima muy baja, totalmente llena, en la que se encuentra una mesa en diagonal: al lado de la orilla de la tarima se encuentra un hombre gordo que habla con tremendas carcajadas, parece ser el juez. La novela de Kafka y la película de Welles nunca aclaran quiénes son los que están en la sala, ni qué nivel social tienen; son totalmente anónimos. La autoridad se percibe como inaccesible, poderosa, secreta, autónoma. Hay otro elemento de intertextualidad en ambos textos ficcionales que es la iglesia y, en particular, los sacerdotes. Sólo que cada autor le da un manejo diferente a este importante elemento. A Meursault, el sacerdote lo hace rebelarse y cuando se va, se queda en paz. Mientras que en el proceso de Kafka, el sacerdote, a pesar de darle buenos consejos al señor *K*., le revela muchos datos que lo atormentan y lo dejan más confundido. Meursault, hombre absurdo, sin negar el sentido de la vida, no hace nada para afirmar este sentido. Se rebela pasivamente en contra de su porvenir, así como de su conciencia perecedera y se aventura en aceptar la responsabilidad de su libertad. Seguro de su inocencia y de que todo está permitido, está dispues-

to a pagar por sus actos. Después de todo, si bien Meursault acepta su responsabilidad, nunca acepta su culpabilidad. Vemos que existe una intertextualidad entre la singular construcción discursiva del personaje de Kafka y el personaje de Camus y sus relaciones respectivas con el espacio del tribunal en el sentido que lo define Gérard Genette "como la presencia efectiva de un texto en otro" (Genette, 1989: 10). Pues a pesar de que los dos personajes no tienen posturas idénticas, de que uno luchó contra el tribunal y el otro se quedó con los brazos cruzados, en realidad los dos tuvieron el mismo fin: no admitir la culpa, la culpa de ser cómplice del poder del Estado, sea burocrático o colonial. Por lo tanto se entrevé en el espacio del tribunal una parodia a la vida o, más bien, a lo trágico de vivir en los tiempos de la modernidad, a lo absurdo que resulta nuestro mundo, que nos juzga siempre. El mundo es, en este sentido un tribunal avasallante, castigador, imponente. Y la vida es ese proceso por el que pasamos todos y el que, de alguna manera, todos vamos a dejar. Únicamente la muerte nos libera del tribunal y de las garras de su archivo.

El espacio de la Otredad en *Kim*

La existencia de Meursault en *El extranjero*, al igual que sucede con el protagonista de Kafka, primero como un documento legal y luego como una condición humana, nos remite de nuevo a la importancia del archivo cultural. Observamos cómo se extendió el discurso legalista y burocrático desde los centros metropolitanos hasta los espacios periféricos colonizados. Podría uno preguntarse: ¿por qué convertir el espacio en algo tan central y prestarle tanta importancia? Y mi repuesta es que, es así porque hasta un grado significativo, las construcciones imaginarias que proyectan los discursos fílmicos y literarios de las diferencias entre el "Yo" y el "Otro", casi siempre están íntimamente relacionados con la construcción de las diferencias entre el "Aquí" y el "Allá". La manera en que los conceptos espaciales como "Occidente" y "Oriente" generan convicciones firmes sobre la gente que reside en estas regiones geográficas del planeta fortalece el rol del espacio como un imaginario social en nuestras vidas y prácticas cotidianas. Y cuando el espacio se convierte en un concepto epistemológico, imbuido de un sentido sociopolítico, el mundo se divide en zonas y regiones; la gente que habita dichas regiones es reimaginada y resimbolizada de una manera consecuente con los objetivos directos del poder político en una sociedad dada. De aquí proviene la importancia vital de la temática del espacio dentro del archivo histórico cultural.

Ahora bien, si la característica más significativa del Estado colonialista es institucionalizar y legalizar a los espacios colonizados, su tendencia más destacada en la literatura y en el cine es construir espacios imaginarios para el enmarañamiento de los personajes ficticios en una compleja red de relaciones de Otredad. Por eso, no podemos llegar a un mejor entendimiento sobre cómo participa el discurso jurídico en la construcción del espacio narrativo si excluimos la influencia de otros discursos hegemónicos en el archivo cultural del colonialismo.

De hecho, el discurso antropológico orientalista se configura, en la película de Visconti, de manera análoga a su estructuración en las adaptaciones fílmicas de *Kim* (1901), la novela de Rudyard Kipling. *Kim* es una de las novelas inglesas más inquietantes de sus tiempos, precisamente por su contenido imperialista y su manera de construir el espacio narrativo. Al igual que Camus, Kipling no nace en Europa sino en las colonias. Nace en 1865 en Bombay, India, cuando ésta pertenecía al imperio británico, y vive los primeros años de su vida allá. Después se va a estudiar a Inglaterra, para regresar a la India unos años más tarde y practicar el mismo oficio que practicaba Camus en la Argelia francesa: el de periodista.

Tanto el texto literario como las dos adaptaciones fílmicas de *Kim* presentan numerosos elementos, de los cuales podrían desprenderse ejemplos interesantes tanto del discurso orientalista de finales del siglo XIX como de principios del XX. Al hablar del discurso orientalista, Edward Said destaca que la acepción más admitida del orientalismo es la académica.

> Alguien que enseñe, escriba o investigue sobre Oriente –y esto es válido para un antropólogo, un sociólogo, un historiador o un filólogo– tanto en sus aspectos específicos como generales, es un orientalista, y lo que él –o ella– hace, orientalismo. Si lo comparamos con los términos *estudios orientales* o *estudios de áreas culturales* (*area studies*), el de *Orientalismo* es el que actualmente menos prefieren los especialistas, porque resulta demasiado vago y recuerda la actitud autoritaria y despótica del colonialismo del siglo XIX y principios del siglo XX (Said, 1990: 20).

La imagen y figura narrativa de *Kim* muestra cómo interactúan la novela y sus adaptaciones fílmicas con los discursos antropológicos del archivo cultural colonial. Kimball O'Hara, protagonista de la historia, es un niño huérfano de origen irlandés criado en la India como cualquier otro niño nativo. Es un *sahib* que se disfraza de nativo según su conveniencia y nadie se da cuenta del engaño, por lo que puede pasar fácilmente de un espacio cultural a otro sin problemas. Su historia está llena de aventuras

de las que siempre sale ileso gracias a su impresionante ingenio y a su habilidad camaleónica. Pero, como dice Said, no debemos dejarnos confundir por estas diversiones infantiles.

> En absoluto están en contradicción con el propósito del dominio británico completo sobre India y sobre los otros territorios ingleses de ultramar. Al contrario, uno de los componentes innegables de Kim es el placer, cuya silenciosa presencia en muchas formas de la escritura y las artes figurativas y musicales imperiales y coloniales casi nunca es motivo de análisis. Ejemplo distinto de la misma mezcla de diversión y estrecha seriedad política se encuentra en la creación de los Boy Scouts por Lord Baden-Powell en 1907-8. BP, como se lo llamaba, contemporáneo de Kipling, recibió gran influencia de los jóvenes personajes inventados por Kipling, y, sobre todo, del personaje de Mowgli. Las ideas de BP sobre "muchachología" ("Boyology") se nutrieron de esas imágenes y las llevaron directamente al modelo de la autoridad imperial que culmina en la gran organización de los Boy Scouts, cuya función era "fortificar los muros del imperio", lo cual se confirmaba en la imaginativa conjunción de diversión y servicio que, combate tras combate, emprendían los pequeños sirvientes del imperio de clase media de ojos brillantes, dispuestos y decididos (Said, 1996: 223).

Siendo aún niño, Kim se ve involucrado en el Gran Juego, estrategia de espionaje inglesa para conservar el dominio inglés sobre la India. Publicada a principios del siglo XX, *Kim* es una novela donde la dominación inglesa sobre ese país es un hecho que no se pone en duda, es más, es una realidad natural. En este sentido, es obvio que la postura colonialista de Kipling se verá reflejada en todo el texto, pues no existe otra posibilidad de la realidad que él pueda concebir. Al respecto, Edward Said sostiene que Kipling

> escribe no sólo desde el punto de vista dominante de un blanco en medio de una posesión colonial, sino desde la perspectiva del conjunto del sistema colonial, cuya economía, funcionamiento e historia habían adquirido virtualmente la categoría de un hecho natural (Said, 1996: 219).

Dentro de esta inevitable construcción del espacio nativo como una propiedad imperialista, el personaje de Kim juega un papel fundamental, no sólo como elemento narrativo protagónico sino como eje discursivo. Kim es un blanco y eso le confiere una evidente superioridad ante todos los nativos, debido a que la división entre el espacio blanco y el espacio no blanco era absoluta, no sólo en la India sino en todos los territorios colonizados. El discurso de la novela es muy claro al respecto porque

> Kim podía justificar lo que hacía […] porque los ingleses dominaban el *Punjab*, y Kim era inglés. Aunque su piel fuera tan oscura como la de cualquier nativo; aunque prefiriera hablar en su idioma nativo, y no en inglés […] Kim era un hombre blanco (Kipling, 1998: 13).

La superioridad de Kim se establece entre otras cosas por su poder de circular libremente en el espacio nativo sin ser descubierto.

Pero, ¿quién es Kim realmente? A primera vista es un niño nativo, hasta que descubrimos que es un niño inglés vestido como nativo, adoptando esa identidad para su propio bienestar. En este juego de intercambio de identidad, Kim sabe representar muy bien sus papeles; primero, el del nativo que busca ganarse unas monedas, ya sea pidiendo limosna o como mensajero; segundo, el de *sahib*, papel que tiene cierta autoridad ante los nativos. Ejemplo de esto es la primera escena de la película de Víctor Saville, de 1950, en donde Kim (vestido de nativo) merodea las azoteas de la ciudad en busca de una mujer hindú, a la que lleva un mensaje de parte de Mahhub Alí. Después de su encuentro con la mujer, Kim, accidentalmente, cae dentro de una casa donde habitan varias mujeres; lo que provoca que ellas se alteren y Kim se encuentre en problemas. Kim escapa de ahí hacia su refugio y como forma de salvaguardar su vida, cambia sus ropas nativas por un traje de niño *sahib* y despinta su cara para hacer notar su tez blanca. Ya sin peligro alguno y convertido en *sahib*, Kim es interceptado por un guardia que busca a un ladrón de azoteas; sin embargo, el guardia encuentra a un *sahib* y su actitud se transforma, se muestra disponible, respetuoso y ofrece a Kim un cigarrillo a cambio de información.

A pesar de esto, Kim prefiere vivir entre los nativos a seguir siendo un niño inglés que va a la escuela. Sin embargo, la suerte lo pone al servicio del Gran Juego y para participar es necesario que Kim tenga una formación inglesa. A Kim le cuesta trabajo identificarse con el espacio dedicado a la educación colonial. También la educación especial del Gran Juego implica para Kim renunciar a los placeres de la libertad nativa. Así que cuando asume su rol en el juego del espionaje, su mente ya posee el perfil inglés y sus acciones tienen características de ese personaje camaleónico, que puede pasar de una cultura a otra sin ser detectado. Un ejemplo claro de la educación de Kim lo es el colegio de St. Xavier, en donde éste no puede hacer nada de lo que él estaba acostumbrado: debe acatar reglas y responsabilizarse como individuo. En un principio, a Kim le cuesta trabajo adaptarse, pues todos, tanto los maestros como los alumnos, le dicen: "Esto no lo hacemos en St. Xavier O'Hara". El otro ejemplo que podemos mencionar al respecto, es la educación especial que recibe del Sr. Lurgan, un miembro del Gran Juego, educación que le

permite a Kim percibir completamente el ambiente que lo rodea y resistir el poder de la hipnosis. En las varias pruebas a las que es sometido, Kim se desespera, falla, no se da por vencido y logra aprender habilidades que le ayudarán en el futuro.

En la novela, como en las dos películas, podemos observar una estrecha relación de Kim con los personajes del Lama y Mahhub Alí. Kim se da cuenta del Lama cuando lo ve pasar, entonces Kim, que está jugando con unos niños nativos, les dice que es un extranjero. El plano epistémico aparece en la siguiente frase de Kim, cuando hace referencia al Lama como un sacerdote errante. A Kim le causa curiosidad el Lama y va en busca de él para conocerlo. Cuando lo conoce y sabe quién es, emite un juicio de valor positivo (plano axiológico) sobre el Lama: "él no miente como nosotros lo hacemos" y piensa que es un hombre santo. La identificación (plano praxeológico) se lleva a cabo casi al mismo tiempo que conoce al Lama y durante su peregrinaje para encontrar su objetivo, Kim se ofrece a conseguirle alimento y se roba unos lentes para cubrir la necesidad del Lama. Además, Kim coincide con el Lama en la búsqueda ideológica y espiritual: el niño Kim tiene como objetivo encontrar un toro rojo sobre un campo verde y el Lama un río sagrado (el río de la flecha).

El símbolo del toro rojo que busca Kim, como más tarde se da a conocer, es el emblema del ejército británico, por el que Kim se da cuenta de que su padre fue soldado británico. Por otra parte, este símbolo del toro puede interpretarse como el gran poder del imperio, como dice Biedermann (sobre la figura del toro que representa la fuerza vital y el poder masculino): "los cuernos son las armas de los bóvidos, y de ahí la expresión de su fuerza y agresividad" (Biederman, 1993: 138).

Algo a destacar en esta relación con el Lama, es que Kim, la primera vez que ve al Lama, no acepta ser su *chela* (discípulo) porque desea gozar la libertad que tiene; no obstante, para cumplir con los requisitos del Gran Juego, acepta ser su *chela* movido por la necesidad de pasar inadvertido por el territorio hindú. Sin embargo, en el recorrido con el Lama, Kim adquiere un estrecho cariño por este hombre santo y viceversa.

La relación que Kim tiene con Mahhub Alí es un poco similar a la anterior. Kim trabaja como mensajero de Mahhub Alí, porque lo conoce (plano epistémico), sabe que es un vendedor de caballos que tiene poder entre los suyos. La identificación (plano praxeológico) se da en el momento que Kim quiere ser como Mahhub, porque siente una gran admiración y confianza por este hombre, tanto así, que le previene de una muerte segura. Ejemplo de esta identificación es el momento después de impedir el asesinato de Mahhub, cuando yace el traidor muerto en el suelo; Mahhub invita a Kim a comer de una cesta de frutas. Kim le dice

que no puede comer (porque está viendo el cadáver del traidor), a lo que Mahhub le contesta con una risa. En ese momento se retira Mahhub de la escena y Kim toma una fruta, la mira detenidamente, luego observa el cadáver y como quiere ser Mahhub, empieza a devorar la fruta a grandes mordidas. Otro ejemplo sucede cuando Kim está estudiando en St. Xavier y llegan las vacaciones: lo primero que hace es visitar a Mahhub Alí en lugar de ir a buscar al Lama.

El plano axiológico tiene dos momentos: cuando Kim sabe que Mahhub es bueno porque con él va a ganar dinero, y cuando el mismo Mahhub engaña a Kim llevándolo ante los ingleses y estableciendo el contacto entre él y el coronel Creighton; ahí, Kim da un juicio de valor diciendo que se puede confiar más en una serpiente que en Mahhub. Sin embargo, ese juicio dura hasta que Kim aprende la educación especial y sabe que Mahhub Alí es su aliado en el Gran Juego.

En este contexto, cabe subrayar el hecho que el coronel Creighton es etnólogo. Dice Said que de todas las ciencias modernas, "la historia de la antropología es la más estrechamente ligada al colonialismo, puesto que era frecuente que antropólogos y etnólogos informaron sobre las costumbres y creencias de los pueblos nativos".

> (Claude Lévi-Strauss reconoció esto cuando calificó la antropología de "doncella del colonialismo"; la excelente colección de ensayos editada por Talal Asad, *Anthropology and the Colonial Encounter*, 1973, desarolla este vínculo con más profundidad; y en la novela de Robert Stone sobre la política de Estados Unidos en Latinoamérica, *A Flag for Sunrise*, 1981, el personaje central es Holliwell, antropólogo con lazos extraños y ambiguas relaciones con la CIA). Kipling fue uno de los primeros novelistas en retratar esta alianza evidente entre la ciencia y el poder político (Said, 1996: 245).

Ahora bien, Kim es irlandés y de una casta social inferior: a los ojos de Kipling esto facilita sus condiciones para el servicio. En este punto es sumamente importante apuntar que, mientras en el libro y en la película realizada por Víctor Saville, en 1950, se muestra un Kim mucho más travieso, malicioso y convenenciero, en la adaptación de 1984 hecha por John Howard Davies, con un tono abiertamente critico de la visión colonialista de Kipling, encontramos a un niño mucho más humano y tierno que muestra su amor por los nativos, se identifica con el espacio nativo y expresa de forma explícita su negativa a permanecer como un *sahib*: un blanco en la India.

En la versión de Saville, que es una adaptación más ortodoxa y conservadora, la figura de Kim surge en el momento en que toma control de

su vida y de su espacio, la India colonial. Su parte británica toma el poder de su parte nativa al participar en el Gran Juego para controlar el territorio indio. Por medio de Kim, Kipling le otorga el triunfo total al Imperio, pues demuestra en la tierra india toda la disposición a ser colonizada y dominada. Un enfoque más dramático y humanístico en el discurso de Kipling hubiera explorado la posibilidad de una confusión de lealtades en el protagonista, pues, habiendo sido criado en la India como nativo, es lógico que se identifique con el espacio indio, y al ser de descendencia europea también es lógico que sienta simpatía por la cultura occidental. Sin embargo, el discurso de Kipling, no habla de la existencia de un conflicto porque simplemente, para él, tal conflicto no podrá existir. De hecho, la novela en sí es, en cierto sentido, una maniobra discursiva para suprimir una posibilidad de este índole "porque ante sus ojos, el mejor destino para la India era ser gobernada por Inglaterra" (Said, 1996: 235).

Conclusiones

Al igual que Meursault en *El extranjero* (novela/película) un personaje como Kim no hubiera podido existir jamás si no fuera por las construcciones imaginarias del espacio nativo en el archivo cultural del colonialismo. La habilidad de Kim para moverse sin trabas a través de la India y el engaño perpetrado por él hubieran sido imposibles si no fuera por la perspectiva orientalista de Kipling. Los juegos de Kim y su movimiento de una cultura a otra sin ningún problema, son la consumación de la apropiación que Kipling hace del espacio indio. De manera igual, la indiferencia de Meursault dentro del espacio del tribunal es la otra cara de los retratos de los personajes nativos en el espacio de la Argelia colonizada. En la película de Visconti, los personajes árabes no tienen nombre y a lo largo de la narración nunca logran tenerlo. Siempre y cuando se refiera a un personaje árabe –sea hombre o mujer– se menciona como "el árabe" o "la árabe". Sea el que sea nuestro punto de vista como lectores-espectadores sobre la verosimilitud de los personajes en la cinta de Visconti, tenemos que reconocer que su retrato es consecuente con una construcción espacial y territorial del Otro, ya establecida en el archivo cultural del imperio y que ha gozado, por lo tanto, de una duradera y amplia aceptación.

De este modo, las diferencias están afirmadas y resulta inadmisible dudar de su carácter determinante. Las diferencias están en la religión, en el color, en las costumbres y se encuentran medidas por una supuesta mirada científica objetiva que estudia fríamente la rareza de los Otros y

sus perversiones. De modo que la pasión por la expansión colonial suelta las riendas del imaginario exótico y fantástico para redefinir sus propios valores y asegurarse de su posición ventajosa en un mundo caótico y complejo. La necesidad de delimitar las fronteras de Occidente, es, en una de sus formas, la necesidad del poder colonial para distinguirse de estos seres que habitan los Otros lugares, los lugares lejanos. Surge el discurso de las diferencias culturales: estos lugares no son occidentales, son ajenos, y este hecho los califica para ser cualquier cosa que podríamos necesitar. Un material sobre el cual podemos ventilar nuestras angustias, complejos psicológicos, crisis existenciales y hacer valer nuestros prejuicios y liberar una carga de nuestras culpas y nuestros instintos de agresividad. Allá es el caos que hace el imaginario orden colonial posible, al menos teóricamente. El espacio representado en los discursos fílmicos y literarios es una de las estructuras significantes básicas desde las cuales se elabora y se enriquece una supuesta identidad social y cultural. Y por ser así, estos discursos están penetrados por la noción territorial y geográfica que afirma las diferencias imaginarias entre el aquí y el allá. Así que podemos concluir que las representaciones del espacio en los discursos fílmicos y literarios estudiados arrojaron luz a las relaciones de Otredad entre las culturas metropolitanas colonizadoras y las culturas periféricas colonizadas. Como hemos visto, los espacios humanos no pueden ser sencillamente físicos y materiales; tampoco pueden ser "verdades objetivas". Son más que un medio neutral para las prácticas sociales porque son un elemento activo, formativo, irreductible y necesario en la vida sociocultural.

Notas y referencias bibliográficas

1. Utilizo, en este estudio, la traducción de Bonifacio del Carril, de la novela de Camus, *L'etranger*, publicada en México, D.F. por Editorial Origen y Editorial OMGSA en 1983.
2. Utilizo, en este estudio, la traducción de Gonzalo Zaragoza Rovira, de la novela de Kipling, *Kim*, publicada en Madrid por Ediciones Gaviota en 1998.

Filmografía: *El extranjero* (*Lo straniero*) (1967). Dir: Luchino Visconti; *Kim* (1950). Dir: Víctor Saville; *Kim*, (1984). Dir: John Howard Davies; *El proceso* (1963). Dir: Orson Welles.

Bibliografía

Bajtín, M. (1984). *Rabelais and His World*, tr. Hélène Iswolsky. Bloomington: Indiana University Press.

Biederman, H. (1993). *Diccionario de simbolos*, tr. Juan Godo Costa, Barcelona, Buenos Aires, México: Paidós.

Camus, A. (1983). *El extranjero*, tr. Bonifacio del Carril, México, D.F.: Editorial Origen y Editorial OMGSA.

Foucault, M. (1972). *The Archaeology of Knowledge*, tr. A.M. Sheridan Smith. New York: Harper Colophon.

Genette, G. (1989). *Palimpsestos, La literatura en segundo grado*, tr. Celia Fernández Prieto, Madrid: Taurus.

Harvey, D. (1997). *The Condition of Postmodernity: An Enquiry into the Origins of Culture Change (1990)*, Cambridge, MA and Oxford, UK: Blackwell.

Kafka, Franz. (1999). *El proceso*, tr. Isabel Hernández, Madrid: Cátedra.

Kipling, R.. (1998). *Kim*, tr. Gonzalo Zaragoza Rovira, Madrid: Gaviota.

Lefebvre, H.. (1997). *The Production of Space*, tr. D. Nicholson-Smith, Oxford, UK, and Cambridge, MA: Blackwell.

Lesser, S.O. (1973). "La fuente de la culpa y el sentido de la culpa (El proceso de Kafka)", en: *Psicoanálisis y literatura*, ed. Hendrik M. Ruitenbeek, tr. Juan José Utrilla, México: FCE.

Lotman, J. (1975). "On the Metalanguage of Typological Description of Culture", Semiótica 14/2.

Maurois, A. (1967). *De Proust a Camus*, tr. Domingo Pruna, Barcelona: G.P.

Pimentel, L. A. (1998). *El relato en perspectiva: Estudio de la teoría narrativa*, México, D.F.: Siglo XXI.

Said, E. (1990). *Orientalismo*, tr. María Luisa Fuentes, Madrid: Libertarias/Prodhufi, S.A.

— (1996). *Cultura e imperialismo*, tr. Nora Catelli, Barcelona: Anagrama.

Todorov, T. (1987). *La Conquista de América: el problema del otro*, tr. Flora Botton Burlá, México: Siglo XXI.

— (1998). *Mikhail Bakhtin: The Dialogical Principle*, tr. W. Godzich. Minneapolis: The University of Minnesota Press.