

Les Misérables. Reescritura de un síntoma a través de la transposición fílmica

Les Misérables | Tom Hooper | 2012

Claudio Pidoto* y Alejandra Tomas Maier**

Recibido: 13/05/2013; aceptado: 21/06/2014

Resumen

La película *Les Misérables* (2012), última versión del clásico de Víctor Hugo, debería proponer un viaje a otro tiempo, al encuentro con otra subjetividad. La novela publicada en 1862, se contextualiza y narra los acontecimientos político-sociales de su misma época. Sin embargo, goza de una actualidad asombrosa. Hablar de su vigencia es preguntarnos sobre aquello que es vehiculado en diferentes momentos históricos a partir de una semiótica verbal y sus diferentes formas audiovisuales.

Se sabe que los planteos ético-morales que habitan la obra, confluyen en dilemas que ponen en relieve principios sobre la libertad y la capacidad subjetiva de discernimiento, que desde el surgimiento de la sociedad moderna se renuevan cada vez. Pero se intenta rescatar un más allá del mero orden de la repetición.

A través de un trabajo de análisis de transposición fílmica de tres adaptaciones de la obra, se señalará una posibilidad de reescritura, efecto del encuentro entre el espectador y la producción fílmica, en cada momento histórico. Acontecimiento que desborda las marcas propias de la producción enunciativa. La síntesis surgente expresará la incidencia de un síntoma ahistórico y social que se reactualiza en cada adaptación, signo de la prevalencia de la respuesta Kantiana a la pregunta: ¿qué es la ilustración?, reconociendo el valor analítico de la responsabilidad subjetiva.

Palabras clave: transposición fílmica | subjetividad de época | romanticismo | ética

Les Misérables. Rewriting a symptom through filmic transposition

The latest film version of the Victor Hugo classic *Les Misérables* (2012), should propose a journey to another time, to the encounter with another subjectivity. The novel published in 1862, which was written in the context of the socio-political context of Hugo's own time. Even so, it still holds true with astounding actuality. To talk about its validity is to question that which is mobilized at different historical moments as a result of verbal semiotics and their different audiovisual forms.

It is known that the ethical and moral questions found in the work, converge in dilemmas that highlight the principles of liberty and the subjective capacity of discernment which, since the emergence of modern society, are constantly renewed. But the aim is to recover more than the mere order of the repetition.

Through the analysis of the filmic transposition of three adaptations of the piece, a possible re-writing will be noted, as a result of the encounter between the spectator and the film production, for each historical moment. This event overflows its own marks of enunciative production. The resulting synthesis will express the incidence of an ahistorical and social symptom that is updated in each adaptation, which is a sign of the prevalence of the Kantian response to the question: what is illustration? in this way recognizing the analytical value of subjective responsibility.

Key Words: filmic transposition | subjectivity of the time | romanticism | ethics

«Hay un espectáculo más grande que el del mar, y es el del cielo; hay un espectáculo más grande que el del cielo, y es lo interior del alma».

Víctor Hugo (2011). Parte primera, libro séptimo: III. Una tempestad bajo un cráneo. Edhasa, pág. 280.

«Dos cosas colman el ánimo con una admiración y una veneración siempre renovadas y crecientes, cuanto más frecuente y continuamente reflexionamos sobre ellas: el cielo estrellado sobre mí y la ley moral dentro de mí»

Immanuel Kant (2010), *Crítica de la Razón Práctica*, Gredos, pág. 133.

* claudiopidoto@gmail.com

** alejandratomasmaier@psi.uba.ar

I. Introducción: Vigencia de la pregunta sobre qué es la ilustración

La película *Les Misérables* (2012), última versión del clásico de Víctor Hugo, debería proponer un viaje a otro tiempo, a otro siglo, al encuentro con otra subjetividad. Sin embargo, goza de una actualidad asombrosa. De ahí su éxito rotundo, desde sus primeras adaptaciones hasta su reciente versión fílmica.

El siglo XIX en el que transcurre la historia narrada, es un tiempo de lucha, con el pueblo en las calles, de malestar, desigualdad, opresión. Escenario de una época de grandes transformaciones: la Revolución Francesa, el derrotero del ser supremo cartesiano. Nace la fe en el progreso. El hombre cree en sí mismo y eso es en parte gracias a Kant, sin tutela e iluminado por su *fundamento trascendental*, es un momento histórico en el que se intenta cortar las cabezas venerables del antiguo régimen. Al fin y al cabo, *Les Misérables* muestra con excelencia las nostalgias de un mundo antitético, el estilo vital de una época y un tipo de arte. Un sujeto que comenzaba a nacer con Descartes y se hacía púber con Kant, encuentra en el romanticismo su elaboración más carnal, su identidad, su *sex appeal*, su más grande puesta en acto. Un cuerpo, social e individual, que reacciona.

Acaso si quien decide ahora sobre los actos del hombre será el mismo hombre y su razón y esto es lo que le da la posibilidad de ser libre –en tanto la ley moral es la *ratio cognoscendi* de la libertad y al mismo tiempo la libertad es la *ratio esendi* de la ley moral– será *conditio sine qua non* que haya lucha. Lucha que se encarna en el asesinato de Dios, donde “el hombre pasa de ser ese *pequeño hombre* de la época de Dios, a ese gran hombre de la época del asesinato de Dios” (Ariel:1994;17).

La obra teatral *Los Miserables* reflejaría, junto a ese “Dios ha muerto” de la Revolución Francesa, todas aquellas cuestiones del hombre verdadero y social, aquel que cree en la felicidad para todos, en el bien para la comunidad, aquel hombre que se atreve a gobernar y suplantarse a Dios.¹

De esta forma, la expresión estética propuesta, se asemeja *como arte* a esa *verdad concreta* desde la cual desciende la idea infinita en lo sensible, involuntario y doliente. La película, de este modo, en cada uno de sus actos, en cada canción, en cada toma, intenta transmitir todo lo que moviliza al drama romántico: “soy una fuerza que va”, la teatralidad como pasión visible, como carne expuesta de lo verdadero, pasión de lo verdadero que reúne a la gente, al pueblo y su voluntad, expresado a partir del sufrimiento y el ánimo de su transformación. (Badiou: 2005;120).

Víctor Hugo escribe *Les Misérables* en 1862, no ajeno a los acontecimientos de su época y hablar de su vigencia es, en definitiva, preguntarnos desde un análisis de transposición fílmica, sobre aquello que es vehiculizado en diferentes momentos históricos a partir de una semiótica verbal –texto original– y sus diferentes formas audiovisuales.

Al tomar otras versiones además de la reciente de 2012 –en este caso, la francesa de Chanois (1958) y la inglesa de August (1998)– intentamos situarnos, como indica Foucault, dentro del planteo de Kant sobre la cuestión de la *Aufklärung*² que, según Foucault, Kant la define como una “salida”, una “vía de escape”. Es pensar entonces desde una reflexión ética sobre la actualidad, donde no intentamos “comprender el presente en base a una totalidad o una realización futura”, sino la búsqueda de una diferencia: ¿Qué diferencia introduce el hoy en relación con el ayer?

Reformulando, es justamente en esta pregunta secular que sitúa Foucault: ¿*Qué diferencia introduce el hoy en relación con el ayer?*, derivada de la pregunta original Kantiana sobre ¿qué es la ilustración?, donde encontramos el nacimiento de una interrogación en definitiva por la subjetividad y por su historia. Es por ello que, a partir de un análisis fílmico de *Les Misérables*, podemos observar cómo una propuesta trágica como la novela de Víctor Hugo mantiene y desarrolla en diferentes narraciones el conflicto –romántico–³ mediante la relación desplegada entre la experiencia estética y la experiencia ética, desde aquel momento hasta la actualidad. (Menke: 2011; 224).

II. Trasposición fílmica y subjetividad de época

Según Oscar Steimberg (1993), en su artículo *Libro y transposición*, los primeros intentos de aproximación entre cine y literatura mostraban que la relación entre ambos mundos resultaba sumamente conflictiva. La jerarquía de la Literatura dentro de los círculos de lecturas sociales ponía en discusión la posibilidad del pasaje de las grandes obras a la pantalla, ya que el cine parecía aspirar a la transparencia y actuaba como mediador entre la expresión del autor y la interpretación del lector, ofreciendo un sentido que la literatura multiplicaba y negaba. Sin embargo, lo que no se estaba tomando en consideración es que la trasposición de una obra literaria a un lenguaje híbrido –el cine y sus diferentes géneros– daba origen a una particular producción de sentido. Desde este punto de vista, la transposición no significa la muerte del libro, sino el nacimiento de un nuevo tipo de lector: el lector mediático.

En efecto, técnicamente una transposición es una operación de cambio de soporte que puede afectar a cualquier tipo de producción y en cualquiera de los casos el producto original deviene otro que como tal, necesita de un lector/espectador/público entrenado que pueda darle un valor a las transformaciones realizadas y a las distintas materias significantes.

Les Misérables: de un tiempo a esta parte.

Aproximadamente más de un siglo y medio nos alejan de la novela de Victor Hugo. Sin embargo la misma ha logrado sobrevivir a los avatares del tiempo. Dios no sólo ha muerto: el desarrollo de la ciencia y la técnica lo han enterrado. También, el fin del siglo XX dio inicio a otro brutal asesinato: según Loytard (1998) los grandes relatos –el mito, la religión y la filosofía– también han caído. Aún así, Jean Valjean y Javert siguen representándose en la escena teatral y cinematográfica contemporánea.

Les Misérables es un clásico de una absoluta vigencia que se presenta como un recurso de gran riqueza para este análisis, no sólo por su núcleo narrativo, sino también por la cantidad de adaptaciones existentes desde su aparición. La novela del escritor francés publicada en 1862, fue considerada una de las mejores obras del siglo XIX y se ha convertido en un clásico que se expande en otros géneros. Llevada al teatro en reiteradas oportunidades, al cine de diferentes épocas –Lumière (1907); Alice Guy Blaché (1913); Henri Fescourt (1925); Raymond Bernard (1934); Boleskawki (1935); Milestone (1952); Chanois (1958); August (1998); etc.– al teatro musical en las últimas décadas y recientemente una vez más al cine, *Les Misérables* continúa siendo en la actualidad, un clásico vigente que recobra actualidad.

Ya a más de un siglo de su aparición original, la obra había conseguido un gran éxito y es entonces cuando Alain Boublil y Claude-Michel Schönberg crean el musical de rápida repercusión a partir de 1980 en París, 1985 en Londres y 1987 en Broadway, manteniéndose en cartelera por 16 años consecutivos, con renovado reparto desde entonces, siendo el cuarto espectáculo de mayor duración.

Es así que la última versión cinematográfica de *Les Misérables* (2012) se sitúa póstuma a un extenso recorrido de adaptaciones y transposiciones, pero incorporando en esta oportunidad aquella particularidad estética: el musical, convirtiéndose en un nuevo éxito cinematográfico con una recaudación de 128 millones de dólares y una gran valoración de la crítica.

En definitiva, la versión de Tom Hooper no es más que una adaptación del éxito teatral traspuesto al cine, con sus emblemáticas canciones “I Dreamed a Dream”, “Who am I?”, “On My Own”, “One Day More”, “Bring Him Home”, por mencionar algunas, las cuales han logrado convertirse en nuevos clásicos. De las adaptaciones precedentes de *Les Misérables*, conserva el soporte fílmico y narrativo, pero se distancia en el recurso estético: la transposición no será de un éxito literario al cine, sino de una renombrada obra teatral-musical al cine. Esta nueva posibilidad ofrecida a partir del recurso musical, capta al espectador, lo mantiene hipnotizado y al mismo tiempo lo suficientemente distanciado de la crudeza que propone la narración original, la cual se disuelve entre imágenes, música y canto. Al mismo tiempo, una época deviene y asombra, repercute, identifica y se aleja como una marea de significantes, que no es propia de este espacio-tiempo pero que aún así toca en lo más profundo.

La recepción y aceptación general marca la capacidad de los productores de rescatar la esencia de una obra, que en sí misma, narrativamente –su texto original– propone núcleos, dilemas, conflictos, que ya han demostrado captar la atención del público a lo largo del tiempo.

El éxito de *Los Miserables*, entonces, es algo que podríamos decir se repite incansablemente como una fórmula que tendrá efectos, evidentemente inexorables.

Pero nuestro encuentro con la obra se expresa desde un análisis que intenta rescatar un más allá del mero orden de la repetición: lo que se aproxima desde las marcas dadas en la diferencia. ¿Diferencia y entonces, subjetividad de época?, ¿repetición y entonces, falta? En tal caso, podríamos preguntarnos junto a Žizek, sobre el estatuto fundacional de la repetición, en la lógica de la identidad.

De la pieza teatral a la multiplicación cinematográfica: del contenido ético a sus particulares formas de plasmarlo.

Los planteos ético-morales que habitan la obra de Víctor Hugo confluyen en dilemas que claramente ponen en relieve principios sobre la libertad y la capacidad subjetiva de discernir acerca de situaciones y actos. Las distintas fuentes morales puestas en cuestionamiento, la ley moral soberana, la ley jurídica, la religiosa, etc., dialogan frente al discernimiento del hombre, su realidad, su identidad y sus acciones. Esto es claro sobre todo –y se destaca siempre– en el enfrentamiento entre Jean Valjean y Javert. Ambos se confrontan no sólo en el plano de su rol social, ficcional, especular si se quiere, sino también y

sobre todo, en la asunción de una posición subjetiva frente a la ley moral. Estamos ante una posición singular –Jean Valjean–, que en el encuentro con otra –Javert–, producen tensiones significativas que no son rechazadas ni eludidas en ninguna de las adaptaciones, sino que al contrario, movilizan nuevas síntesis cada vez⁴.

Ariel (1994) toma al teatro como una “marca de inicio en el camino de la pregunta por el estilo”. Al hablar de *acto creador*, sugiere dicho género como aquel donde “hubo varios que fueron más allá de sus apariencias sociales y culturales para dejar una marca ahistórica de la verdad en la estética de una época” (Ariel:1994;16). Es así que ubica la producción artística, especialmente el teatro y la literatura, como un lugar posible de trascendencia al orden moral vigente y esto se produce a partir de retomar la pregunta por la existencia. En este sentido, podríamos considerar que una obra se vuelve potencialmente un clásico de una época en tanto ha logrado expresar, revelar ciertas contradicciones de un momento histórico determinado. Estas pueden ser de cualquier orden, pero necesariamente estarán en relación con el contexto que al autor le tocó vivir.

Hay entonces en esta obra un recorte histórico en el que la Revolución Francesa de 1815-1833 ya no tiene tanto el valor de *contexto social próximo* que tuvo en un tiempo anterior. Es decir, dicho contexto y otros elementos particulares del relato original, logran sustraerse de su condición contextual adquiriendo un nuevo sentido en sí mismo, que irá más allá de la mera ambientación y que sirven para vehiculizar aquella pregunta por la existencia. Por ello es que se constituirá como un *hito*: nuevos momentos en el proceso de desarrollo de las civilizaciones, en el devenir histórico del hombre, a partir de dicho valor agregado. En este sentido, son fundacionales. Será quizás la capacidad de anticipar dicha posibilidad, lo que supone una sensibilidad no calculada por parte del artista.

Víctor Hugo escribe prácticamente en simultáneo con el contexto de su propio relato, a veinte años de distancia de la situación socio-histórica en la que luego desarrolla la obra, poniendo el foco en el individuo quien estará expresando estos conflictos.

Pensamos entonces en un contenido –o más bien, una expresión de un contenido– que en sí mismo trasciende el orden moral, recorriendo lugares estructurales de los atravesamientos de la humanidad. Sin embargo, dichos núcleos temáticos renovarán su vigencia cada vez, en la medida que en cada momento de una nueva realización, se apropie de ellos a partir de un particular modo de plasmarlo: “la repetición de las posibilidades de un problema no consiste, por lo tanto, en retomar simplemente lo que comúnmente

se admite sobre ese problema. Lo posible, así entendido, impediría toda verdadera repetición y en consecuencia, toda relación con la historia” (Heidegger:2012; 220). Dicha condición implicaría la *cuota* de actualización que permitiría, asimismo, vislumbrar algo del orden de los *modos* de padecimiento vigentes sobre conflictos ahistóricos.

Es en esta línea que Assef (2013) propone entender la *subjetividad de la época* desde la noción de “síntoma de la época”. Siguiendo a Miller: en el síntoma hay algo que cambia con las épocas y algo que no cambia, y los “nuevos síntomas” no son más que modos de presentación de los síntomas característicos de las subjetividades, según las épocas. De este modo, Assef sostiene que el síntoma, en tanto constitutivo del ser humano, tiene un núcleo pulsional universal, que no se modifica con las épocas, pero el modo en que la pulsión se satisface (parcialmente, sin alcanzar nunca el goce completo) está condicionada por la cultura. La subjetividad se conforma entonces, a partir de un discurso hegemónico que interviene en “el modo de pensar, sentir, gozar de los sujetos que comparten un tiempo” (Assef:2013;40).

De esta forma, aquello que circula en las distintas adaptaciones (texto transpuesto) dando lugar a desvíos y diferencias en relación al texto original, se debería a la subjetividad de época, a un recorte específico de un momento socio-histórico en el cual se produce la misma.

Algunas obras serán, en relación al texto original, más “fieles” que otras y hasta se asemejarán entre ellas, pero el recorte es inexorable. La diferencia es y se aproxima, más allá de los límites del recurso técnico y/o estético. Es así que la diferencia se hace presente como resultado de la relación sintagmática entre tiempo-historia, sujeto-cultura y narración-enunciado. Habrá *en toda narración, una enunciación singular que es propia de un sujeto habitando un malestar cultural particular, de un tiempo histórico vivido*.

Si pensamos ahora a partir de qué condiciones o cómo devienen dichas variaciones, podemos tomar por ejemplo el cambio que se produce en el interior del arte cinematográfico. Según Deleuze, el cine sufre una transformación crucial en el salto ocurrido de la *image-mouvement* a la *image-temps* producto de los efectos traumáticos de la segunda guerra mundial. Sin embargo, Zizek critica esta posición anticartesiana de Deleuze en la que “un pensamiento nunca empieza espontáneamente, por sí solo, con sus principios inherentes” (Zizek: 2004; 215), ya que de este modo se impondría como un encuentro traumático con algún Real externo que nos fuerza a pensar.⁵

Si bien es innegable que desde que se escribió la obra de Víctor Hugo hasta ahora –principalmente, la historia del

siglo XX– el mundo ha cambiado de forma precipitada y hasta traumáticamente acelerada, interesará más bien que la tensión existente en el conflicto ético-estético –en que se presentan las distintas adaptaciones cinematográficas analizadas– muestra variaciones establecidas en las marcas de la subjetividad de época que se encarna en toda adaptación.

En este punto más allá de las diferencias enunciativas presentes en la narración se evidencia el rescate de un discurso particular que muestra la existencia de un “continuum”. La repetición será, entonces, “ese lanzarse de las singularidades en un eco, en una resonancia, que hace de cada una el doble de la otra” (Deleuze:2002; 303). Permitiendo la puesta al día de los problemas que recela, transformándolos y por este motivo conservando su contenido autentico. Algo que se repite y que se adapta más allá del trauma epocal y de las experiencias sociales vividas. Eso es la vigencia de una obra.

Sobre la transposición filmica: narrativa de una obra, enunciación de una época.

En este caso, es el cine el que se sirve de la combinación de sus varios recursos artísticos para dicha plasmación, desde donde se permite llevar a escena aquello simbólico (el discurso) y real (el goce) comprendido en aquel “decir hegemónico” que organiza las prácticas de los sujetos que comparten un tiempo y espacio determinado. Es el cine aquello que soporta los embates de la transposición, más allá de la isomorfización en el respeto y la imitación del texto original, darán sentido a un recorrido ético en la mostración argumental.

Es en este punto entonces que la *estética* del cine, en sentido amplio, marca con huella propia algo de aquella subjetividad de la época. Estética en sentido amplio, ya que, dentro del orden de lo temporal, temático y subsistencial –en el decir de Ariel, es pensada como condición de posibilidad de la belleza de una época, en tanto modo de abordaje y tratamiento temático. Pero también en tanto recursos artísticos-discursivos: es decir, como modo de dar *forma* a ese núcleo estructural, modo de registro de esa apariencia, un tipo de lenguaje empleado.

De la obra *Les Misérables* de Victor Hugo, escrita en 1962 (texto fuente), a sus distintas transposiciones cinematográficas o textos legibles, en el sentido de Roland Barthes –textos clásicos, que tienen un sentido socialmente consensuado–, esperamos que en las diferentes versiones, haya un modo particular –desencadenado por la subjetividad de época– en el que se refuerzan las descripciones sociales

y respetan los núcleos del relato y el desenlace, en el que se borra todo aquello que oscurece el sentido para seguir el camino de la verosimilización del texto transpuesto en “la reiteración del discurso”. (Metz, cit. Oscar Steimberg, 1993). Reiteración, que esperamos disponga una borradora en relación al exceso temático descriptivo, y que, en la instauración de la diferencia, entre un relato y otro, nos muestre los embates de la interpretación, de una subjetividad subsumida –o sujeta– a la época que habita.

De la subjetividad de época y sus contextos. Tres ejemplos cinematográficos.

Al definir el contexto histórico de las distintas adaptaciones, se puede visualizar las diferencias existentes en relación a la enunciación que de ellas se desprende. Si en toda transposición se juega un lugar inestable de similitudes y diferencias en el que se busca mantener cierta equivalencia con los lexemas, enunciados, objetos y acciones del texto primero, siempre e inevitablemente dan como resultado una alteración de esa relación de proximidad, por exceso o por defecto.

Por ejemplo, en *Les Misérables*, el dilema que moviliza la relación antagónica entre los personajes centrales –Javert y Valjean– adquiere en sus distintas adaptaciones miramientos particulares, entre el *deber ser* y el *querer ser*, entre las distintas fuentes morales y la encarnación que los personajes hacen en los conflictos dados de su encuentro. Cada uno de ellos desplegará, además de las características originales establecidas en el texto fuente, rasgos propios de una representación de la época en la que se produce el film: esto indica una interpretación del signo subjetivo que cada identificación al personaje propondrá, en relación al malestar cultural que se está viviendo.

Los Miserables: Reseñas del texto fuente (Victor Hugo; 1962)

Remontarse al tiempo en que fue escrita la novela *Les Misérables* es observar, entre tantas consecuencias, los efectos del Racionalismo Kantiano. Seguimos con Goethe que Kant ilumina una estética particular que va ser el legado que tomará el romanticismo donde el discernimiento estético y el teleológico se iluminan recíprocamente. Hay un sujeto en disonancia con la idea de Dios, su cuestionamiento, expresan algo del orden de lo innombrable –el sujeto– eso que se hace llamar, no lo hará sin consecuencias: la proximidad

de su razón, su discernimiento y la praxis de sus actos. Hay algo que fuerza a pensar, de ahí es que la revolución se hace poiesis y en su exuberancia contagian, el prisma social y los actos del hombre. Aquello forcluido por el oscurantismo, con el advenimiento del sujeto se arrastra hasta la orilla del orden social y se muestra con padecimiento. Se ilumina al fin y al cabo lo siniestro, lo ominoso y algo del orden de la responsabilidad empieza a surgir frente a ello.

La novela *Les Misérables* (1862) pone en evidencia, entonces, los entrecruzamientos políticos, sociales y económicos a través de sus personajes y sus propios padecimientos, muestra los actos bondadosos y Misérables de los hombres, los litigios de la ley moral, de la fuerza estatal al servicio del poder soberano y las repercusiones que acarrea los gritos de libertad y la voluntad de cambio en la opresión, todo en el marco de una época idealista y romántica.

La pregunta es, en definitiva: ¿Qué del orden de lo Real externo ha dado por derrotado tales dilemas, tales significaciones? Al fin y al cabo, después de 150 años, la novela sigue adaptándose, repitiéndose y resistiendo en una continua historización-simbolización.

Los Miserables y la guerra fría: De una revolución que no destruirá al mundo (Le Chanois, 1958)



La versión francesa escrita y dirigida por Jean-Paul Le Chanois (1958), es llevada a la pantalla grande en plena guerra fría. El contexto socio-político no es muy alentador, luego de la explosión de las bombas atómicas –Nagasaki e Hiroshima–, las superpotencias surgidas de la segunda guerra mundial, marcan la historia de un periodo en donde

la situación internacional se signa –hasta la caída del muro– en el enfrentamiento constante entre los EEUU y la URSS. La segunda guerra mundial apenas había acabado cuando la humanidad se precipitó en lo que sería razonable considerar una tercera guerra mundial, aunque muy singular; y es que, tal como dijo el gran filósofo Thomas Hobbes, “La guerra no consiste sólo en batallas, o en la acción de luchar, sino que es un lapso de tiempo durante el cual la voluntad de entrar en combate es suficientemente conocida” (Hosbawn:2005; 230). La humanidad, después de enfrentar el horror de una guerra devastadora, el holocausto y la locura de un mundo en pugna, continúa, expectante en lo siniestro, ante la constante amenaza del fin del mundo, en una guerra silenciosa, donde “Generaciones enteras crecieron bajo la amenaza de un conflicto nuclear global que, tal como creían muchos, podía estallar en cualquier momento y arrasar a la humanidad.” (Hosbawn:2005; 230).

El escenario social y político en el que se proyecta esta adaptación francesa, sus atravesamientos, más allá de las diferencias históricas notorias, en tanto cambios y traumas sociales vividos, mantienen aquella relación entre narración –lo que intenta decirse– y enunciación –lo que finalmente se dice–, conformándose un solo acto, como indica Metz, donde la narración se expresa más allá de la cadena sintagmática –por ejemplo en la mirada de la cámara–, reflejando un propio enunciado.

Esta versión es reconocida como una de las más fidedignas con el texto fuente. Sin embargo, presenta enunciativamente aspectos particulares. Los personajes principales, en la versión de Jean-Paul Le Chanois, se encuentran entre abatidos y expectantes, calmos, desalentados, sin un protagonismo activo. Silenciados por una elipsis que podemos pensar que no es propia de la narración original. La historia se cuenta, no es contada por ellos. Existe un especial énfasis en lo que acontece externamente e históricamente y se muestra, literalmente –cinematográficamente– el recorrido de un sujeto y los virajes que se van sucediendo a raíz de aquellos, los cuales no parecieran despertar demasiado asombro. El personaje principal, Valjean, transita los dilemas, los vive sin entusiasmo, sin estridencias, como apresado a un destino que devendrá inevitablemente.

Fin de un siglo y la leyenda nunca muere (Bille August, 1998)

Por otra parte, el salto histórico y las particularidades de aquello que es mostrado por la cualidad enunciativa de un relato fílmico, se acentúa si tomamos las versiones

venideras: por ejemplo la versión de Bille August (1998) se sitúa en el fin de un siglo de grandes cambios y transformaciones, donde después de la caída de los grandes relatos y el anuncio del fin de la historia, el descrédito a la ideología, el surgimiento de la informática, el neoliberalismo, la globalización y el individualismo, la sociedad se pronuncia en una despolitización de la vida cotidiana y en una descreencia de las grandes promesas de transformación y cambios socio-políticos, donde “un gran número de ciudadanos abandonó la preocupación por la política, dejando los asuntos de estado en manos de los miembros de la «clase política» (una expresión que al parecer tuvo su origen en Italia), que se leían los discursos y los editoriales los unos a los otros: un grupo de interés particular.” (Hosbawn:1998; 573).



Este film también sirve de contrapunto con la versión final analizada. Más allá del despliegue obligado del dilema ético-moral del hombre frente a la ley y la condena de su pasado, se rescatan aspectos vinculares entre los personajes más allá de otros núcleos significativos de la novela.

La transformación de Valjean, su reclutamiento en el anonimato y el amor paternal que le despierta Cosette –signando su vida– son el foco del relato. En realidad todo parece girar en torno a esta relación (Valjean-Cosette) y a la dificultad que significa para Valjean el desprendimiento de su hija adoptiva, al dejarla en manos de su fiel amado Marius haciendo caso a su deseo. Por momentos Valjean parece no sólo adoptarla como hija sino también como esposa, entonces la disputa por el amor de Cosette marcan la trama y el desenlace de esta versión de la historia.

Aún se muestra un Javert no tan precipitado en la

obsesión, donde su padecimiento se haya silenciado tras la elocuencia de la persecución de la justicia y el orden social. Valjean no se interroga demasiado sobre la verdad, la mentira y la *universalización de sus actos* porque prima su promesa y el amor por Cosette.

A diferencia de la versión francesa, no hay grandes referencias históricas, ni evocaciones a disputas ideológicas marcadas. Lo central no será tanto el discernimiento ético, la pobreza, la esclavitud ni la lucha de clases, sino la adaptación y supervivencia de un hombre frente a un propósito de vida: salvar y proteger a su hija. El recorte, entonces dado en el énfasis del relato, expresan de algún modo un miramiento de las preocupaciones de la subjetividad de época de aquel momento histórico que sirven como contrapunto, a fin de develar ciertas diferencias.

150 años después: la vigencia de Los Miserables (Hooper, 2012)

Lo que moviliza la presente lectura es la última versión realizada por Tom Hooper (2012): el contexto es el contemporáneo y las representaciones de una subjetividad de época actual. Lo que sobreviene de esta dimensión de análisis es el enlace entre las diferentes versiones, aquello que persiste y signa el recorrido de una interpretación cinematográfica de un momento histórico particular: el romanticismo, donde aún hoy siguen siendo emblema sus aristas, sus escenarios, que movilizan, emocionan y transforman al film en un éxito rotundo de gran recaudación en lo que va de desde su realización.

La última versión de *Les Misérables* (Hooper, 2012), como expresamos anteriormente, se diferencia del resto de las versiones desde el recurso estético. Los escenarios se despliegan con espectacularidad y la historia se entrama a partir de las interpretaciones musicales de los personajes. Esto marca una diferencia en los tiempos, en los pasajes y su efecto. De un modo similar a la obra teatral musical, el film se divide en actos musicales donde los protagonistas despliegan sus padecimientos. De este modo, cada personaje encuentra en esta forma de relato, cierta individualidad, dentro de un momento-espacio específico para un desarrollo del dilema subjetivo que lo atraviesa, relacionándose sincrónicamente con la narración total. De este modo, cada uno de ellos pasa a ser una historia en sí misma. Al mismo tiempo, el recurso lírico proporciona un efecto de sentido más allá de la dramatización actoral: hay poesía, voz y música. Se potencia el protagonismo de cada

uno de los personajes en la historia que le toca vivir... y decidir, a partir de la expresión exaltada que encarnan a través de sus interpretaciones.



Lo que atraviesa todas las composiciones y se expresa en cada una de las canciones es, como un especial elemento, la angustia que surge de la conciencia de la propia miseria. Y en ello, cada personaje se debate en una relación particular con los recursos del mundo, buscando cierta certidumbre: Valjean es miserable en el engaño, Javert en su obstinación, Fantine en el abandono, Marius en su ascendencia, Éponine en el desamor, Cosette en la prisión que le significa el amor de su padre..., y la revolución, en el fracaso a la que está destinada. Todos obran frente a su propia miseria y se aferran en la necesidad de obrar en nombre de algo superior al propio yo... miserable. Esta entidad superior puede ser el Dios cristiano (Valjean), el amor (Marius-Cosette), el deber (Javert), la riqueza (Posadero), pero tales fuentes entran en conflicto en tanto confunden goce con deseo, consecuente con la anulación del reconocimiento de reciprocidad.

A 150 años de la obra de Víctor Hugo, el conflicto sigue emocionando con los pasajes de una historia que ocurre en otro tiempo y en razón supuestamente de otras desdichas y/o tragedias. Hablamos no sólo de diferentes contextos históricos, políticos, geográficos, sino también en medio de nuevos contextos actuales, de una potente emergencia y capaces de suscitar preguntas por sí mismos: del orden científico-tecnológico y de la interacción que nace entre ellos. Las problemáticas que nos preocupan y conflictúan parecen expandirse y multiplicarse. El inicio del siglo XXI

está signado por otras preocupaciones: terrorismo, crisis económicas, crisis medio-ambientales, dilemas bioéticos y biopolíticos. La experiencia de un siglo da cuenta de un renovado paradigma de época y consecuentemente de una subjetividad propia de este tiempo que parece complejizarse cada vez.



Por ello es que nos preguntamos ¿cómo es que esa historia, que transcurre en la Europa del romanticismo, lejos de ser ajena, antigua, en muchos pasajes parece tomado de los diarios de esta mañana? ¿Qué nos moviliza a identificarnos con una historia escrita en otro siglo y por qué no, en otro mundo? Acaso, ¿no podríamos afirmar que hemos liberado al hombre de esa tutela de la cual hablaba Kant en respuesta a “Qué es la Ilustración» hace tiempo? En todo caso, la ilustración era esa oportunidad de hacernos libres, de salir de la dependencia, que después va a implicar ni más ni menos que la afirmación en la diferencia donde “cada cosa, cada ser, debe ver su propia identidad sumida en la diferencia, ya que cada uno no es más que una diferencia entre diferencias. Hay que mostrar la diferencia difiriendo.” (Deleuze; 101). Difiriendo, y en sentido Kantiano, discerniendo, replanteando lo actual con relación al pasado y en la afirmación que brinda al sujeto la autonomía de su propio discernimiento, sin soberano, sin ley, sin Dios: sin tutelaje y ¿por qué no?, psicoanalizados.

En definitiva, aún hoy nos sentimos Misérables y en esas fuentes exteriores al yo (Dios, Deber, Amor, Riqueza, Naturaleza..., Inconsciente) depositamos la frustración de no encontrar una satisfactoria salida. A fin de cuentas, no hemos logrado terminar con la injusticia, ni con el hambre, ni con la pobreza o la desigualdad -principales puntos nodales de las distintas adaptaciones de *Les Misérables*- y acaso, tampoco el desamor, la desilusión y el desengaño de la posibilidad de ser libres ha sido tan fuerte como para ya no preocuparnos por ello: todavía seguimos creyendo que es posible.

La obra de Víctor Hugo sigue viva y llena de éxito. Hay un núcleo que se repite, al modo de un síntoma y que proyectado en un film, logra actualizar heridas que no cesan de abrirse, o nunca terminan por suturarse. Siguiendo a Foucault, claramente no logramos alcanzar ese estado de madurez del cual hablaba Kant y no sabemos si algún día lo alcanzaremos, sin embargo a partir del análisis de esta vertiente histórica, donde consideramos una ontología crítica de nosotros mismos -siendo el arte y el cine en particular un nexo, un reflejo-, podrá permitirnos adaptar una actitud de reflexión “como un *ethos*, como una vida filosófica en la que la crítica de lo que somos es, simultáneamente, un análisis histórico de los límites que nos son impuestos y un experimento de la posibilidad de rebasar esos mismos límites.” (Foucault:17)

Al fin y al cabo, externo -en el sentido deleuziano de un trauma que cambia el curso de la historia- o no, ¿será lo Real lacaniano el basamento último, el referente firme del proceso simbólico, o representa su límite inmanente totalmente sustancial, punto de falla, que mantiene la brecha misma entre la realidad y su simbolización y, de ese modo, pone en movimiento el proceso contingente de la historización-simbolización? Seguimos con Žižek los interrogantes que se acercan a la no-diferencia sustancial de lo que es significativo y no acaba, aún después de 150 años de historias y cambios socio-históricos.

III. Escribir en la diferencia: del *acto analítico* al *acto cinematográfico*, el *acto poético*

Podemos situarnos en este punto en relación a aquello que se repite en las distintas transposiciones –los elementos centrales de la narración del texto fuente- y aquello que moviliza la diferencia -las que surgen en la enunciación en un tiempo histórico determinado-. No podemos obviar mencionar la variable temporal que en cada producción lleva consigo una dificultad: la de representar fielmente un hecho histórico pasado y aún peor, la de aproximarse a una representación del presente en el que se enuncia o en el que se interpreta. Es lo que nos demuestra Derrida (1968) en su conferencia “*La Différance*”, la palabra no evoca la cosa presente sino difiriendo en su sustancia a partir de su significación; esto surge de la exigencia formulada por Saussure, la diferencia se constituye como el movimiento según el cual la lengua, o todo código, todo sistema de repeticiones en general se constituye históricamente como entramado de diferencias (Derrida:1968). El ser hablante,

estará inscripto necesariamente en la lengua, no se hace sujeto hablante más que conformando su habla, incluso en la llamada “transgresión”, al sistema de prescripciones de la lengua como sistema de diferencias, o al menos a la ley general de la diferencia (Derrida:1968). Esto implica que todo el material o todos los recursos que se presenten en la transposición cinematográfica lograda muestran que lo que se enuncia se logra “difiriendo”. Estas diferencias serán temporales y espaciales, además de paradigmáticas.

Lo que encontraremos entonces al analizar tres film basados en un mismo texto que se repite, será más allá de las marcas propias de la producción enunciativa y de los rasgos que logran aproximarnos a la subjetividad que enuncia en un tiempo y espacio determinado, la posibilidad de un efecto de escritura dado en el encuentro entre el espectador y las distintas obras. Esa síntesis única: espectador-obra presenta similitudes con el proceso analítico: tanto el espectador entrenado, como el analizante -por qué no, entrenado también- reescribirían en las diversas operaciones sobre el encuentro con una realidad cotidiana y a su vez nunca vista, posibilitando algo del orden del acontecimiento (Badiou:1999). Esto señala que “la síntesis del tiempo constituye aquí un porvenir que afirma a la vez el carácter incondicionado del producto, por relación a su condición, y la independencia de la obra con respecto a su autor o actor” (Deleuze: 2002; 151). Lo que importaría aquí más allá de las marcas encontradas desde la vertiente de “la representación”, será lo que se logra escribir en ese encuentro singular, en ese acontecimiento.

En este sentido, el psicoanálisis ubica la causa del deseo no haciendo del deseo su causa, lo cual muestra la falta estructural. Falta que, en el orden de la repetición, se enuncia en la imposibilidad de un sentido pleno. El analizante proyecta en el analista las imágenes reprimidas y así las vive de nuevo; la pantalla de cine puede funcionar como analista y permite proyectar nuestras miserias, una y otra vez.

Las miserias de *Los Miserables* podrían no ser más que las del *malestar en la cultura* de la que hablará Freud. De una libertad que no es tal, de una belleza espiritual aplastada bajo el realismo de la injusticia social, de un reintentado de revolución que termina en muerte, hay algo que no cesa. Sueños, miedos o anhelos compartidos en todas las épocas que coinciden con los que Víctor Hugo materializó en esa “soberbia invención” -como lo llamará Varga Llosa.

Señalamos entonces, una diferencia en una cuestión de *estilo* -literatura, cine, o comedia musical- o también de *sujeciones o imperativos políticos* -poder soberano, disciplinario, biopolítico, poder de mercado-. Así como diferentes *trauma sociales* -despotismo, guerra, terrorismo, crisis

financieras-, y *un sujeto...*, que cuenta, que narra -ya sea como meganarrador fílmico (Gaudreault:1995) o también como espectador- y de ese modo resiste, en el plano de su síntoma y su malestar.

Kant fue un Otro que nos dio una imagen embelesada, grandilocuente de nosotros mismos. Nos otorgó la ilusión de que podíamos ser *seres libres, dueños de nuestras acciones y responsables de nuestras decisiones*. Víctor Hugo, gran romántico, creyó que en algún punto eso era posible y lo tradujo en sus personajes. Ideal de un Yo social que aún se juega en nosotros como un posible. Triunfo del bien, el amor y de las decisiones nobles. La desilusión, que está en otro plano, sigue ahí como algo abnegado ante la imaginaria social que se reactualiza en nuestros sueños y en su mayor fábrica colectiva: el cine.

Les Misérables (2012), rescata ese goce del Otro y lo pone en escena, como algo que puede llegar a vislumbrarse. Todos los otros -personajes-, hacen canto de sus padecimientos o sus propios fracasos. El centro es ese sujeto fantasmático del final que “se ilusiona-muere-y aún sigue soñando” agitando las banderas del triunfo de una libertad aparente.

Hay una posición social sostenida ante lo siniestro de la imposibilidad real de alcanzar el anhelo, el ideal, la utopía... plus de goce. Es la misma que se materializa en el analizante, ficcionalmente, en el acto analítico y su vínculo con el acto poético. Y el cine resulta ser ese otro espacio donde en la mostración argumental, no se identifica quien, ni donde, ni cuando se escribe.

En cada transposición, *Les Misérables* se transforma nuevamente el emblema trágico que define a la sociedad posmoderna. Como un recuerdo de lo que fuimos, la obra seduce, emociona: nos muestra cierta vigencia sobre aquella idealidad que fenece ante el declive traumático de nuestra experiencia histórica. Es en este sentido que *Les Misérables* es un acto poético, un acto de rescritura sobre nuestra *hybris*, sobre nuestra desmesura y los fallidos intentos de alcanzar una época ilustrada. Al fin de cuentas, como indicaba Kant (1784), eso siempre dependerá de nosotros. Escribir en la diferencia -singularizada-, será un esbozo de esa autonomía que rebasaría los límites de un *Otro inconsistente*: un ethos, una responsabilidad subjetiva posiblemente más liberadora de nuestras miserias.

Referencias

- Ariel, A. (1994): *El estilo y el acto*. Manantial, Buenos Aires.
- Assef, J. (2013): *La sociedad Hipermoderna: Una lectura de la época desde el cine, la semiótica y el psicoanálisis*. Grama, Buenos Aires.
- Aumont, J., et al (1985): *Estética del cine; espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*. Paidós, Barcelona.
- Badiou, A. (2005): *Imágenes y palabras, escritos sobre cine y teatro*. Manantial, Buenos Aires.
- Badiou, A (1999): *El ser y el acontecimiento*. Manantial; Buenos Aires.
- Badiou, Alan (2005): *Imágenes y Palabras: escritos sobre cine y teatro*. Manantial, Buenos Aires.
- Buttler, J., Laclau, E., Zizek S. (2004): *Contingencia Hegemonía, Universalidad: diálogos contemporáneos en la izquierda*. Fondo de cultura económica, Buenos Aires.
- Deleuze, G. (2002): *Diferencia y repetición*. Amorrortu, Buenos Aires.
- Deleuze, G. (1985): *La imagen-tiempo* en Estudios sobre Cine II, Paidós, Buenos Aires.
- Foucault, M. (1999): *Estética, ética y hermenéutica*. Paidós, Barcelona.
- Gaudreault, A y Jost, F. (1995): *El relato cinematográfico*. Paidós, Barcelona.
- Heidegger, M (2012): *Kant y el problema de la metafísica*; Fondo de Cultura Económica, México D.F.
- Hosbawn, E. (1999): *Historia del siglo XX*. Crítica, Buenos Aires.
- Kant, I. (1784): *Contestación a la pregunta: ¿qué es la ilustración?* en Biblioteca de grandes pensadores: Kant, Tomo II. Gredos, Madrid. 2010.
- Kant, I. (1788): *Crítica de la razón práctica* en Biblioteca de grandes pensadores: Kant, Tomo II; editorial Gredos, Madrid. 2010.
- Liotard, J. (1998): *La condición postmoderna*. Cátedra, Madrid.
- Menke, C. (2011): *Estética y negatividad*. Fondo de cultura económica; Buenos Aires.
- Metz, C. (1974): *El análisis semiológico del lenguaje cinematográfico*, en Lenguajes, N° 2, Nueva visión, Buenos Aires.
- Pidoto, C., Tomas Maier, A, (2013); *Cine y Sujeto. Una genealogía cinematográfica del bios*. En Memorias del V Congreso Internacional

de Investigación y Práctica Profesional en Psicología, XX Jornadas de Investigación, Noveno Encuentro de Investigadores en Psicología del MERCOSUR: "El cuerpo y la psicología. Su dimensión virtual, biológica, como lazo social. Prácticas contemporáneas". Facultad de Psicología, UBA.

Steimberg, O. (2013): *Semióticas: las semióticas de los géneros, de los estilos, de la transposición*. Eterna Cadencia, Buenos Aires.

Hugo, V. (1862), *Les Misérables*. Edhasa, Buenos Aires, 2011.

Steimberg, O. (1993), *Semiótica de los medios masivos*. Atuel, Buenos Aires.

Filmografía

August, B. (Director); (1998); *Les Misérables* <Película>; Mandalay Entertainment, TriStar Pictures; Gran Bretaña.

Chanois, J. (Director); (1958); *Les Misérables* <Película>; Deutsche Film (DEFA); P.A.C.; Serena; Société Nouvelle Pathé Cinéma. Francia.

Hopper, T. (Director); (2012); *Les Misérables* <Película>; Universal Pictures, Relativity Media, Working Title Films; USA.

¹ Seguimos con Ariel (1994) que la Revolución Francesa encierra la búsqueda de la muerte de dios en tanto fuente heterónoma.

² En 1784, Immanuel Kant escribe un ensayo: *respuesta a la pregunta ¿qué es la ilustración?* (Was ist Aufklärung?). El autor expresa que la ilustración constituiría "*la salida del hombre a la minoría de edad*" donde dejamos de aceptar que la autoridad deviene impuesta desde un otro. Esto implica una responsabilidad no asumida, no visualizada. Foucault retoma esta pregunta para analizar el carácter diferencial que se introduce en el posmodernismo, indicando que la pregunta inaugural que instaló Kant sigue en pie.

³ El romanticismo podemos entenderlo como descendente de la revolución francesa y el iluminismo racionalista, donde su expresión entroniza al deseo y al yo (un Yo ampliado), estableciendo cruces entre estética y ética, entre arte y política

⁴ En una investigación anterior: *Cine y Sujeto. Una genealogía cinematográfica del bios* en Memorias, XX Jornadas de investigación, Facultad de Psicología, UBA, 2013, se hizo referencia a la postulación de Alain Badiou quien piensa al cine como una situación filosófica, donde a partir del mismo, se inventan nuevas formas de relación entre el artificio y la realidad, una nueva manera de hacer existir *lo otro*, ampliando las posibilidades en su potencia: "Si la filosofía es realmente el invento de nuevas síntesis, síntesis dentro de la ruptura, el cine es muy importante, porque modifica las posibilidades de la síntesis" (Badiou:2004;38).

⁵ La crítica de Žižek se fundamenta en contra del componente traumático que le otorga al traspaso de la imagen-movimiento a la imagen-tiempo la teoría del cine propuesta por Deleuze. Este cambio estaría dado por la guerra y sus secuelas, el tambaleo dado en la crisis surgente y el nacimiento de una nueva conciencia social. Junto con el neorrealismo italiano, el cine empieza a poner el acento en lo visual y no en la acción: presentándose situaciones puramente ópticas y motoras. El tiempo deja de estar subordinado al movimiento, invirtiéndose de este modo la subordinación. El tiempo gobierna autónomamente, siendo el movimiento dependiente de él. Este gran cambio en el modo de hacer cine muestra una marca que se emparenta con algo Real externo como causa: la segunda guerra mundial.