

Comunicaciones

Área temática de las jornadas: “Traducción” y transposiciones en las artes visuales y dramáticas, el cine y la literatura

La apropiación postestimonial del trauma: *Stonehearst Asylum* (2014) como reanimación transmedial neovictoriana de un cuento de Edgar Allan Poe

María Marcela González de Gatti

marcelagdegatti2013@gmail.com

**Facultad de Lenguas
Universidad Nacional de Córdoba**

Resumen

El presente trabajo aborda el análisis del largometraje *Stonehearst Asylum* (2014), dirigido por Brad Anderson con guion de Joseph Gangemi como reanimación transmedial del cuento *The system of Dr. Tarr and Professor Fether* (1845) de Edgar Allan Poe. Con un marco que se apoya en la teoría de la adaptación de Hutcheon (2006), reflexiones de diversos autores sobre la cuestión de la fidelidad, reunidas por Welsh y Lev (2007), y el modelo de enfoques analíticos de Snyder (2011), el análisis se concentra en las reorientaciones que el texto fílmico, a través de las permutaciones que opera sobre el texto literario fuente, propone ante los problemas de adaptación inherentes a este último. Tales problemas se vinculan con la principal estrategia de escritura y la concomitante ironía dramática, la brevedad del cuento, cuya trama depende de escasos acontecimientos, y las múltiples capas de resonancia del hipotexto, cuyas pulsaciones provienen de su funcionamiento sincrónico como relato de humor negro, sátira sobre el abolicionismo y crítica de la democracia, entre otros subtextos. Con un marco teórico complementado por las reflexiones de Gutleben y Kohlke (2010) sobre la recreación postestimonial del sufrimiento, el trabajo se orienta a indagar sobre las transformaciones que vehiculizan la construcción del filme como un texto neovictoriano que interpela instituciones del pasado —y, espectralmente, del presente— desde una cultura de la empatía hacia el trauma psicológico, sin eludir, sin embargo, los cuestionamientos éticos que se suscitan en torno a la representación gráfica del sujeto traumatizado, es decir su po-ética.

Palabras clave: postestimonial- trauma- transposición- transmedial.

Abstract

This paper analyzes the film *Stonehearst Asylum* (2014) directed by Brad Anderson (with screenplay by Joseph Gangemi) as a transmedia reanimation of Edgar Allan Poe's tale "The system of Dr. Tarr and Professor Fether" (1845). The theoretical framework for this analysis has been constructed on the basis of Linda Hutcheon's theory of adaptation (2006), reflections by various authors on the issue of fidelity collected by Welsh and Lev (2007), and the model of analytical approaches devised by Snyder (2011). The analysis centers around the reformulations that the film proposes to resolve the adaptation difficulties inherent in the source text by means of certain permutations operated by the adapting text. The main adaptation issues lie in the short story's main narrative strategy with its concomitant dramatic irony, the brevity of the uneventful tale itself, and the

hypotext’s signifying polyvalence, which results from the fact that the tale can be read synchronously as a black humor tale, a satire against abolitionism, and an indictment of democracy, among other subtexts. With a theoretical framework also relying on Gutleben and Kohlke’s reflections on the role of bearing after-witness to human suffering (2010), the paper delves into the transformations that facilitate the construction of the film as a neo-Victorian text which censures institutions from the past –and, spectrally, from the present –from a culture of empathy towards psychological trauma. The paper also considers the ethical objections emerging from the graphic representation of the traumatized subject, or, in other words, the *poethics* of representation.

Key words: after-witness- trauma- transposition- transmedia.



Introducción

El presente trabajo aborda el análisis del largometraje *Stonehearst Asylum* (2014), dirigido por Brad Anderson con guion de Joseph Gangemi como reanimación transmedial del cuento *The system of Dr. Tarr and Professor Fether* (1845) de Edgar Allan Poe. Con un marco que se apoya en la teoría de la adaptación de Hutcheon (2006), reflexiones de diversos autores sobre la cuestión de la fidelidad, reunidas por Welsh y Lev (2007), y el modelo de enfoques analíticos de Snyder (2011), el análisis se concentra en las reorientaciones que el texto fílmico, a través de las permutaciones que opera sobre el texto literario fuente, propone ante los problemas de adaptación inherentes a este último. Tales problemas se vinculan con la principal estrategia de escritura y la concomitante ironía dramática, la brevedad del cuento, cuya trama depende de escasos acontecimientos, y las múltiples capas de resonancia del hipotexto, cuyas pulsaciones provienen de su funcionamiento sincrónico como relato de humor negro, sátira sobre el abolicionismo y crítica de la democracia, entre otros subtextos. Con un marco teórico complementado por las reflexiones de Gutleben y Kohlke (2010) sobre la recreación postestimonial del sufrimiento, el trabajo se orienta a indagar sobre las transformaciones que vehiculizan la construcción del filme como un texto neovictoriano que interpela instituciones del pasado y, espectralmente, del presente, desde una cultura de la empatía hacia el trauma psicológico, sin eludir, sin embargo, los cuestionamientos éticos que se suscitan en torno a la representación gráfica del sujeto traumatizado, es decir su *po-ética*.

Encuadre teórico

En su esbozo de una teoría de la adaptación, Linda Hutcheon se propone, además de definir la adaptación en su doble identidad, es decir, como producto y como proceso, defender la condición de arte legítimo de una adaptación creativa de las acusaciones que la relegan a un rol meramente derivativo y parasítico y, por ende, inferior a su hipotexto. Recordando las palabras de Walter Benjamin de que “toda narración es siempre el arte de repetir relatos” (citado en Hutcheon, 2006, 2), la autora se ocupa del profuso listado en existencia de términos utilizados para denostar la adaptación, tales como *interferencia*, *violación*, *traición*, *deformación*, *perversión*, *infidelidad*, *profanación* y otros similares que provienen de una concepción de la adaptación como una entidad cognitivamente subordinada a un antecesor jerárquico (2-3). Más aun, la autora descarta como estériles los debates sobre la relación entre texto fuente y texto adaptado suscitados en torno a grados de aproximación al original. Desestima tales controversias fundamentalmente por haber producido vanas y difusas distinciones tipológicas entre procesos de adaptación tales como “préstamo versus intersección versus transformación”; “analogía versus comentario versus transposición”; o “empleo de la fuente como materia prima versus reinterpretación de la estructura narrativa básica versus traducción literal” (7). Para la autora, más que una reproducción, la adaptación es siempre “repetición, pero repetición sin duplicación” (7) y lo que genera el inextinguible disfrute de una adaptación es precisamente “la repetición con variación” ya que el deleite proviene del bienestar de lo ritual combinado con la picardía de la sorpresa” (4). En primer lugar, como *producto*, la adaptación, para Hutcheon, es “una transposición anunciada y extendida de una obra en particular” que “involucra un cambio de medio (...) o género (...) o un cambio de marco y por lo tanto de contexto” (7-8). La transposición, añade la autora, también puede significar “un cambio en la ontología”, es decir una transformación de algo real en algo ficcional, por ejemplo (8). En segundo lugar, como *proceso*, la adaptación involucra tanto la (re)interpretación como la (re)creación, lo cual implica diversos grados de intentos tanto de apropiarse de una obra como de salvaguardar o rescatar algunos de sus aspectos. Retoma Hutcheon como valioso el concepto de *reanimación creativa* invocado por

Priscila Galloway, quien adapta relatos históricos y míticos con los cuales una audiencia contemporánea tal vez no podría conectarse de no mediar dicho proceso de reanimación (8). Completa Hutcheon su definición de adaptación como *proceso de recepción* al indicar que las adaptaciones son una forma de intertextualidad pues las experimentamos como una serie de palimpsestos por los recuerdos de otras obras que resuenan a través de la repetición con variación. De allí que Hutcheon se refiera al “compromiso intertextual extendido” (8) que se encuentra en el corazón de toda adaptación.

La percepción de una adaptación cinematográfica de un texto literario precursor como una creación secundaria sometida a la superioridad axiomática de la literatura tiene una larga tradición y ha teñido los denominados estudios de fidelidad, que buscan determinar la valía de una adaptación fílmica en términos de su adhesión rígida a los detalles del texto fuente. Tal tradición se encuentra enraizada en lo que Robert Stam ha llamado *iconofobia* y *logofilia*. La iconofobia equivale a una sospecha que se cierne sobre lo visual, en tanto que la logofilia remite al respeto que concita la palabra como sacrosanta (58). Tanto la iconofobia como la logofilia se explican en torno a lo que son hechos indiscutibles, tales como la supremacía cronológica de la literatura con respecto al cine, que es una rama más reciente del arte; las tendencias críticas tempranas, que se nutrieron de teorías y de recursos humanos cuyos estudios eran predominantemente literarios antes del surgimiento de una crítica más especializada de la producción cinematográfica; la secuencia habitual por la que es un texto literario el que se transforma en un texto fílmico y no a la inversa; y la creciente importancia del recurso económico en la producción fílmica que parece delatar la creación cinematográfica como una industria meramente comercial. Por último, como lo señala Thomas M. Leitch, los propios estudios de la adaptación tienden a privilegiar la literatura puesto que se organizan en torno a figuras autorales canónicas (17).

Entre las impugnaciones más contundentes de tal tradición se encuentra el clásico texto *It wasn't Like That in the Book...* de Brian McFarlane —originalmente articulado como conferencia plenaria en el congreso *Millennium Film Conference* de 1999 en la Universidad de Bath. McFarlane increpa a los críticos que evalúan el texto cinematográfico en comparación con el texto literario desde una perspectiva pedante y dicotómica en la cual el cine ocupa la posición menos jerarquizada. En la base de su interrogación, McFarlane encuentra que tales juicios evaluativos proceden, por un lado, del hecho de que gran parte del trabajo crítico literario permanece anclado y atrapado en un enfoque mimético que lleva al precepto de que cualquier divergencia de expectativas realistas debe ser condenada como un proyecto fracasado. En tono sardónico, McFarlane emplea la herramienta del *reductio ad absurdum* para proclamar que si un lector desea el mismo tipo de experiencia que tuvo en su encuentro con una obra literaria, sería más sencillo, en vez de reprobar su adaptación fílmica, simplemente releer la obra literaria. Por otro lado, McFarlane sostiene que el error en la dicotomía fidelidad/infidelidad es el deseo de encontrar en un largometraje aquello que se ha valorado en una obra literaria, sin siquiera preguntarse si se trata de aspectos que un filme puede lograr. En este caso, bajo el error subyace cierta ignorancia sobre las *estrategias narrativas* del medio cinematográfico que pueden ser “potencialmente tan complejas y sutiles como las del modo narrativo o dramático” (4). Los eventos narrativos de una determinada obra literaria se transponen desde la página al celuloide mediante los tres grandes grupos de narración fílmica, es decir, la *mise-en-scène*, la edición y la banda de sonido. Es a partir de estos grandes grupos y sus diversas subcategorías que un filme crea significado. Para la posición que paradigmáticamente representa McFarlane, es importante rechazar una *devoción servil* al texto original en favor de un acto de audacia en la transposición, pues “[n]o ser lo suficientemente audaz puede truncar el proceso de adaptación y uno puede

terminar no tanto con una adaptación sino con el cuerpo embalsamado de una obra famosa” (8). Es más fructífero, desde esta posición, dedicar mayor atención “a aquellos aspectos que determinan la sutileza y la complejidad en el medio cinematográfico que lamentar la pérdida de aquellos otros aspectos que son prerrogativas de lo literario” (13). Es precisamente este rasgo que Julie Sanders refrenda cuando propone la comparación intertextual como la actividad propia de los estudios de la adaptación:

Los análisis académicos o intelectuales de este tipo no se orientan a identificar “buenas” o “malas” adaptaciones. ¿Sobre qué bases, después de todo, podrían hacerse tales valoraciones? ¿Fidelidad al original?... Es frecuentemente en el mismo momento en que se produce una infidelidad que surgen los actos de apropiación y adaptación más creativos. Los estudios de la adaptación no son, entonces, sobre la emisión de juicios polarizados de valor sino sobre el análisis del proceso, la ideología y la metodología (20).

En el marco de la tendencia a abandonar el enfoque de la fidelidad y una proclividad hacia la exploración de la dinámica intertextual de la adaptación, Mary H. Snyder propone cinco enfoques analíticos: el análisis de adaptabilidad, el análisis del proceso de adaptación, el análisis de fidelidad/infidelidad, el análisis de especificidad y el análisis de la ansiedad de la recepción (247). El que nos ocupa, el análisis de adaptabilidad se dedica a la exploración de cómo un texto literario es reconocible como filme y al estudio de la adaptabilidad de una obra y cómo dicha adaptabilidad se traduce en el producto final. El objetivo último de este enfoque consiste en realizar una interpretación adecuada tanto de las “limitaciones” como de las “oportunidades” de un texto adaptable (248). Las preguntas más relevantes que se pueden formular desde este enfoque se refieren a identificar cuáles complejidades del texto literario representan un obstáculo para su adaptación y, por otra parte, qué pueden ofrecer las técnicas específicas del medio audiovisual a la recreación del texto fuente. Una combinación productiva de enfoques puede ser el análisis de la adaptabilidad y el análisis de especificidad, que se orienta a examinar a cada medio por separado y los modos en que cada medio narra su historia, logrando muchas veces los mismos efectos a partir de estrategias diferentes.

El cuento *The system of Dr. Tarr and Prof. Fether* de Edgar Allan Poe como sátira polimórfica

En la sátira *The system of Dr. Tarr and Prof. Fether*, publicada en la revista *Graham's Magazine* en el año 1845, Edgar Allan Poe aborda la temática de los sistemas humanitarios de internación en hospitales mentales. En dicho cuento, un viajero en el sur de Francia es engañado por un compañero fortuito (en realidad, un interno que ha escapado de un hospital psiquiátrico cercano), quien lo conduce hasta el hospital que el viajero ha venido a visitar y le presenta a un tal Sr. Maillard como supuesta autoridad máxima del establecimiento. La verdad es que, como consecuencia de controles relajados y la indulgencia generalizada del sistema aplicado, conocido como *soothing system* (es decir, Tratamiento Moral), los internos han asumido la conducción del hospital y mantienen prisioneros a los médicos, enfermeros y asistentes. Quienes ahora dirigen el hospital y administran los tratamientos presumiblemente siguen las teorías de dos personajes ficticios, el doctor Tarr y el profesor Fether, quienes adhieren a principios de control estricto. Eventualmente, los encarcelados se liberan y se restaura el orden, aunque el viajero narrador en primera persona nunca sale de su engaño y permanece bajo la ilusión de que existen tanto el doctor Tarr como el profesor Fether.

Como sátira, el cuento de Poe vibra con significados polivalentes, ya que admite lecturas en múltiples capas. En primer lugar, la sátira se desata sobre el sistema

humanitario del Tratamiento Moral aplicado al manejo de hospitales mentales. Los principios centrales del movimiento humanitario provenían de las prácticas de Philippe Pinel, un médico francés, y de William Tuke, un médico inglés. Ambos profesionales iniciaron sendos esfuerzos reformistas en sus respectivos países hacia 1792. William Whipple cita al Dr. T. Romeyn Beck, quien en 1811 delineaba los principios del Tratamiento Moral, ya ampliamente difundido por esa época en Estados Unidos. Entre otros aspectos, tal terapia incluía el retiro en un enclave campestre, una rutina sumamente regular, el empleo del cuerpo en actividades de horticultura, el uso de música eufórica y lecturas entretenidas (122). Específicamente, el sistema promovía una “vigilancia humanitaria” con prohibición expresa de golpes, cadenas, grilletes, correas y otros instrumentos de restricción ya que se debían tolerar “las exclamaciones estridentes” y se debía permitir que los miedos y los recelos de los internos fueran “calmados sin ningún tipo de oposición innecesaria” (122). Tanto en Inglaterra como en Estados Unidos, el periodo comprendido entre los años 1839 y 1844 fue testigo de una intensa controversia referida a ambos extremos en los enfoques hacia la terapia del enfermo psiquiátrico, es decir, el Tratamiento Moral, por un lado, y la defensa del confinamiento por el otro. Poe estaba empapado de los términos de esta controversia por ser un conocido del Dr. Pliny Earle, un médico estadounidense, seguidor temprano de Pinel y Tuke y director de los prestigiosos hospitales de Frankford y Bloomingdale, instituciones que creían que un tratamiento humanitario podía conducir a la cura de la enfermedad mental. A diferencia del Dr. Earle, Poe evidentemente adopta en este texto una posición poco progresista y más bien conservadora.

Por otro lado, es indudable que resulta satirizada la figura del viajero visitante que es el narrador en primera persona del cuento. La crítica de Poe se ha ocupado de debatir sobre la posible identidad de esta figura. Whipple defiende la interpretación de que el viajero podría estar representando la figura del escritor inglés Charles Dickens, quien realizó, en 1842, un viaje por Estados Unidos y tuvo dos encuentros con Poe en Filadelfia. En dichos encuentros, Poe le acercó trabajos suyos a Dickens y le pidió que facilitara, a través de su prestigio y sus contactos, un editor que pudiera reeditar sus *Tales* en Inglaterra. Ante la insistencia de Poe sobre el tema, Dickens respondió en una carta que no conocía ningún editor inglés que pudiera interesarse en un escritor desconocido. Tiempo más tarde, y para agravar la desilusión y resentimiento de Poe, en 1844 el *Foreign Quarterly Review* publicó una reseña sobre la literatura estadounidense que revelaba poco entusiasmo en general por sus hombres de letras pero que era particularmente adversa a la figura de Poe a quien la reseña acusaba de imitar a Tennyson. Poe estaba convencido de que el autor de la crítica había sido el propio Dickens, aunque esto fue negado. En 1845, Poe le escribió nuevamente a Dickens, le envió una copia de su texto *The Raven*, y le solicitó a Dickens que le gestionara una posición como corresponsal extranjero en alguna publicación periódica inglesa. Cuando Dickens nuevamente expresó no poder facilitar tal gestión, la desilusión de Poe fue completa. Mientras tanto, en Estados Unidos se publicó la obra *American Notes*, de Dickens, en la cual el autor dedica una porción significativa a la descripción de su visita a un hospital psiquiátrico de Boston, acompañada de un juicio laudatorio de los principios iluminados y humanitarios de las terapias no coercitivas ni punitivas del Tratamiento Moral allí aplicado. Whipple encuentra numerosos paralelos entre la descripción de ciertas escenas en el cuento de Poe y la rutina de los pacientes alienados delineada en *American Notes*, los cuales justifican su comentario:

Después de este repaso de los entretelones de la sátira [de Poe], en cuanto a los intereses de su época y en cuanto a la irritación de Poe con Dickens, y recordando la práctica

habitual de Poe de reelaborar sus momentos de rencor, ya sea a través de polémicas críticas o mediante el tratamiento satírico de sus cuentos, no resulta sorprendente hallar en este cuento de Poe dos niveles de sátira: la sátira del Tratamiento Moral, que era un tema de debate en su época, y la sátira más encubierta dirigida a Dickens, quien, según el pensamiento de Poe, lo había atacado en su reseña (133, traducción propia).

Es justo añadir que esta interpretación ha sido cuestionada, por ejemplo, por Richard P. Benton, quien encuentra evidencia para sostener la teoría de que el objeto de la sátira de Poe es Nathaniel Parker Willis, el autor del cuento *The Madhouse of Palermo*, publicado en 1834, y reeditado en 1836, con una reseña del propio Poe. Según Benton, los principales detalles que justifican su interpretación se vinculan con un paralelo más específico que aquellos en los que repara Whipple. En primer lugar, argumenta Benton, el hospital de Willis es un establecimiento privado, al igual que el de Poe, que se distingue de la condición de hospital público que visitó Dickens. En segundo lugar, tanto el hospital de Willis como el de Poe funcionan en un *château* convertido, y no en un edificio concebido originalmente y erigido como hospital como en el caso de Dickens. El tercer punto es que el asilo de Willis, al igual que el de Poe, se localiza en un clima sureño y no en una región del norte, como ocurre con el hospital visitado por Dickens. Por último, el asilo de Willis porta el nombre italiano de *Casa dei Pazzi*, que es equivalente en cuanto a la forma, al nombre que Poe le da en su cuento, es decir la *Maison de Santé* (8). Si bien Poe tenía motivos personales para satirizar a Dickens, su resentimiento y hostilidad hacia Willis no eran menores, puesto que, como parte del círculo de *literati* de Nueva York, Willis era un éxito comercial. Como editor del *American Monthly Magazine*, se jactó de haber rechazado la obra *Fairyland* de Poe y haber disfrutado arrojarla a las llamas (Benton 7). Ya sea con Dickens o con Willis como blanco de su diatriba, Poe lograba sublimar animosidades y rivalidades existentes en su mundo real a través de sus ficciones.

Además de estos dos niveles de sátira, este cuento de Poe ha sido interpretado como un texto que despliega una visión del asilo como una transmorficación de la democracia estadounidense, y una grotesca inversión de su racionalidad. Así, el cuento deviene una sátira de la utopía revolucionaria del autogobierno popular. Otras lecturas dan cuenta de que, con sus referencias al Sur y la desafinada orquesta que intenta la melodía de *Yankee Doodle*, el cuento bien podría estar satirizando una rebelión de esclavos y estar reflejando la hostilidad de Poe para con la retórica abolicionista del Norte. No sería inverosímil una explicación del cuento en términos de la pesadilla personal de Poe en cuanto a la presencia latente de la locura bajo una fachada de aparente racionalidad y la constante amenaza de la irrupción del hombre irracional en las facetas más lúcidas de su vida cotidiana.

Análisis de dificultades y oportunidades de adaptabilidad

La primera dificultad que el cuento plantea para su adaptación es el hecho de que gran parte del efecto cómico y satírico proviene del empleo de un narrador ingenuo en primera persona que tiende a creer todo lo que ve sin capacidad para penetrar agudamente más allá de las superficies. Esta estrategia, que se mantiene desde el principio hasta el final, produce la ironía dramática que exudan las situaciones en las que los lectores son partícipes de las sospechas que despiertan las diversas circunstancias sin que el narrador advierta la más mínima irregularidad a pesar de los dichos del propio M. Maillard, quien lo alerta con sus contundentes pero irónicas palabras: “Believe nothing you hear, and only half of what you see” (4). Si a este efecto se suma el hecho de un gran final con sorpresa, que sin embargo no saca al narrador de su inocencia, la complicación es mayor, pues la adaptación fílmica debe contemplar la probabilidad de que un lector ya haya

experimentado la lectura del cuento. El segundo escollo en el proceso de adaptación surge de la brevedad del cuento, que más allá de la visita del narrador al establecimiento de tratamientos psiquiátricos, no despliega un número abundante de acontecimientos, ya que el foco de la trama está puesto en el rol testimonial de la presencia del narrador. Por último, el tercer obstáculo que el cuento presenta es la interpretación multilaminada que aloja en su interior, pues, como ha quedado demostrado en la sección anterior, el cuento admite diversas lecturas.

La ironía dramática sufre una drástica transformación en la adaptación cinematográfica. Las acciones que se desarrollan aparecen filtradas a través de la perspectiva de uno de los personajes centrales, es decir, quien se presenta en el hospital como el joven doctor Edward Newgate, protagonizado por el atractivo Jim Sturgess, procedente de Oxford y aspirante a realizar su residencia en el hospital Stonehurst, conducido por el doctor Silas Lamb, encarnado por un magistral Ben Kingsley. Si bien el Dr. Silas Lamb se muestra tan orgulloso de su rol en el hospital como Mr. Maillard y se muestra igualmente dispuesto a ilustrar a su huésped sobre los pormenores de los tratamientos brindados, el Dr. Newgate, quien reemplaza al narrador ingenuo en el cuento de Poe no tiene ni la inocencia de aquel ni se convierte en receptor de la fina ironía. Por el contrario, el espectador se identifica desde temprano con un simpático y carismático joven médico, lleno de empatía por los internos y con una declarada vocación por explorar la enfermedad mental. Sus ocasionales titubeos frente al espejo, que delatan cierta inseguridad identitaria, no llaman demasiado la atención y es solamente con la vuelta de tuerca del final sorpresivo que el filme abiertamente declara haber tenido al espectador como un receptor ingenuo del engaño que un falso Dr. Newgate ha sabido perpetrar. Aquejado en grado severo de lo que el auténtico Dr. Newgate define como *pseudología fantástica*, el joven médico residente es en realidad un paciente psiquiátrico que queda impactado con Eliza Graves, otra paciente psiquiátrica que Newgate utiliza para la demostración de la histeria ante sus alumnos de la Universidad de Oxford. El joven se dirige hacia Stonehurst motivado por su repentino enamoramiento de Eliza. La cámara participa del fraude deliberadamente ocultando la identidad del joven enamorado, quien aparece en la escena inicial contemplando a Eliza con su rostro semiculto bajo su larga cabellera y en un estado soporífero sentado en su silla de ruedas. La cámara no alcanza a capturar su vista en un primer plano, que es ocupado por Newgate y su paciente y solamente lo revela en pleno hacia el final del filme cuando Newgate explica la verdadera naturaleza de la aflicción del joven. El filme dispersa algunas señales anticipadas que deberían alertar a un espectador atento, como, por ejemplo, el hecho de que Silas Lamb no espera al Dr. Newgate porque aparentemente la carta de este último se ha extraviado o simplemente demora demasiado en llegar al hospital. Sin embargo, estas señales no son suficientes para hacer presagiar el tipo de final que se avecina. Tomado por sorpresa, el espectador es quien no responde a la sagaz advertencia sobre “creer en nada de lo que se escucha y solo la mitad de lo que se ve” en Stonehurst. El rol en el que es puesto el espectador tal vez apunta a señalar una verdad que el largometraje propugna sobre la inversión de los términos en el binomio normalidad/irracionalidad, ya que es posible hallar cordura en lo que socialmente es rotulado como anormal o irracional, y viceversa, como lo asegura el propio Silas Lamb, irónicamente respecto de sí mismo, “[w]hen a madman appears thoroughly sane, indeed, it is high time to put him in a straitjacket” (11-12).

Es el segundo obstáculo que se presenta según el análisis de adaptabilidad, es decir la brevedad del cuento y la escasez de acontecimientos, el que facilita la construcción del filme como un texto neovictoriano dispuesto a interpelar instituciones de la época (y, espectralmente, de la era contemporánea). Ann Hailmann y Mark Llewellyn distinguen

entre textos de ficción histórica ambientados en el siglo diecinueve y textos neovictorianos, puesto que para ser considerados neovictorianos, “los textos (literarios, fílmicos, audiovisuales) deben en algún aspecto *involucrarse de manera autorreflexiva con el acto de (re)interpretar, (re)descubrir y (re)visualizar los victorianos*” (4, resaltado de los autores, traducción propia). En este sentido, *Stonehurst Asylum* realiza una fuerte inversión en interrogar los tratamientos del sujeto insano y las dinámicas de poder en las relaciones entre profesional psiquiátrico y paciente, así como también explorar la línea que separa el individuo mentalmente sano y aquel rotulado como insano por la ciencia médica y la sociedad. La estrategia principal que emplea el largometraje es la de suplementariedad de acontecimientos y motivaciones que crea para llenar los espacios dejados en blanco en el texto literario fuente. Así, la visita del supuesto doctor Newgate al hospital está enmarcada en una historia de amor por la cual el joven inicia una búsqueda de su enamorada que lo lleva hasta el asilo, y desde su propio sufrimiento como paciente mental, se embarca en una cruzada para rescatar a la bella dama del confinamiento al que la ha condenado la poderosa alianza entre conocimiento científico y patriarcado. En el camino, no solo rescata a la bella dama, sino que también practica asistencia a los enfermos mentales internados desde la simple empatía y diseña un sistema para el tratamiento afectivo y humanitario de pacientes psiquiátricos por fuera del sistema hospitalario, que concreta con la participación de Eliza. El cuento comienza con una referencia difusa respecto de la localización temporal, ya que se trata del otoño de 18..., es decir algún momento indefinido del siglo XIX, presumiblemente a mediados del siglo, y ubica más específicamente las acciones en el extremo sur de Francia. El filme reubica los acontecimientos en un nuevo espacio geográfico (es decir, Inglaterra) y aprovecha la celebración por la llegada del año mil novecientos (y, por lo tanto, el nuevo siglo) para contextualizar un banquete en el hospital con una gran fogata y descontrol carnavalesco. Esta carnavalización que acontece como consecuencia directa del momento cronológico vivido tiene, sin embargo, reverberaciones simbólicas pues no solamente la fiesta habilita la transgresión del orden del establecimiento a través del consumo descontrolado de alcohol, la danza desenfrenada de los internos, los coloridos y estrambóticos atuendos, la quema de objetos pertenecientes al hospital y otros, sino que también expresa, desde la multiplicidad de lenguajes que caracteriza al medio cinematográfico, la inversión entre sujetos que conducen y dirigen el hospital (los sujetos diagnosticados como desequilibrados) y aquellos que se encuentran encarcelados (la comunidad científica y los equipos terapéuticos). Emblematiza, además, la delgadez de la línea divisoria entre racionalidad e irracionalidad, entre sanidad y estado patológico que el filme también se encarga de problematizar.

Además de la fuerte tracción argumental que desencadena la incorporación de la historia romántica de Newgate y Eliza, entre los acontecimientos mayores que el filme incorpora para llenar los espacios dejados vacantes en el cuento y dar un cuerpo más sólido a la historia, se encuentra la fuerte inversión que el texto fílmico realiza en explicar y justificar el accionar de Silas Lamb. Mientras Mr. Maillard permanece una figura desconocida y misteriosa, Silas Lamb cobra gran protagonismo al encarnar un exmilitar traumatizado por una decisión complicada que debió tomar durante la guerra. Fuertemente aquejado por la culpa y las consecuencias postraumáticas de su participación, fue alojado en *Stonehurst Asylum* para su supuesta cura. Un diario personal descubierto por el joven Newgate revela una larga historia que involucra una lucha de poder montada por el Dr. Salt, el auténtico director de la institución, ahora confinado en el calabozo subterráneo, junto con sus colaboradores. A lo largo de esa lucha, Salt, según lo revelan los numerosos *flashbacks* que acompañan la lectura por parte de Newgate de su diario, no escatimó esfuerzos ni elementos de tortura para intentar quebrar la

obstinación de un parco y silencioso Lamb, ya que la principal motivación de Salt no era traer alivio a Lamb sino penetrar su insoportable misterio. A través de las reveladoras imágenes sobre los cruentos *tratamientos* a los que Salt sometió a Lamb, a quien culpa de haber cometido atrocidades bélicas, el largometraje despliega un potente *showcase* de los principales métodos cruentos empleados en los hospitales psiquiátricos, tales como el congelamiento parcial y el empleo sistemático de la terapia electroconvulsiva. El tango macabro que danzan Salt y Lamb ejecuta el duelo entre las principales actitudes frente al enfermo psiquiátrico: la de doblegar su espíritu y disciplinarlo para conformarlo a los patrones sociales de normalidad y la de tratar compasiva e indulgentemente sus delirios, pues según Lamb, quien se ofusca ante el cuestionamiento de Newgate por incentivar los desvaríos de un paciente que alucina con ser un equino, el forzar una cura a una supuesta realidad carece de sentido pues, según una de las gemas del guion, “[it would] make a miserable man out of a perfectly happy horse”.

No es menor la inversión que realiza el filme, especialmente en el inicio, para representar la construcción de la histeria femenina desde la mirada masculina. La escena de apertura de la película es un aula de la Universidad de Oxford, donde el auténtico Dr. Newgate se encuentra entrenando a sus discípulos en el tema de la histeria femenina y utiliza para su demostración a Eliza Graves, a quien ha reducido a una condición de objeto mostrado para explicar los signos y síntomas de una supuesta histeria, que es inducida por el terror del castigo. Eliza es así observada por numerosos pares de ojos masculinos, los que pertenecen a los alumnos de Newgate que ávidamente toman nota mientras se encuentran sentados en gradas circulares. La disposición de los asientos y los roles que desempeñan los personajes son una metáfora sugestiva del funcionamiento del panóptico¹. El efecto más importante del panóptico es inducir en el detenido un estado consciente y permanente de visibilidad que garantizaría el funcionamiento automático del poder, sin que ese poder se esté ejerciendo de manera efectiva en cada momento, puesto que el prisionero no puede saber cuándo se le vigila y cuándo no. En su obra *Vigilar y Castigar* (1975), Michel Foucault se refiere al concepto del panóptico y elabora sobre los mecanismos disciplinantes de tales construcciones para concluir que el interno es siempre objeto de información y nunca sujeto de comunicación, en tanto que declara:

Quien es sometido a un campo de visibilidad, y lo sabe, asume responsabilidad por los límites del poder; los pone en juego espontáneamente para que trabajen sobre él; inscribe sobre sí mismo la relación de poder en la cual desempeña simultáneamente ambos roles; se transforma en el principio de su propia sujeción. (202-203)

Eliza epitomiza este tipo de construcción del sujeto femenino histérico construido por la mirada masculina, ya que la película no demuestra la patología de Eliza, sino su traumatización en manos de un esposo para quien el confinamiento de Eliza representa una conveniencia económica.

Las permutaciones que el hipertexto cinematográfico opera sobre el texto fuente permiten concluir que el proceso de adaptación resuelve el problema de la escasa presencia de acontecimientos narrables a favor de una impugnación, en consonancia con una agenda neovictoriana, del tratamiento del paciente mental durante gran parte del siglo XIX como un sujeto afectado de una desviación que representaba un problema social que había que ocultar. Al condenar el confinamiento y aislamiento de los pacientes, al igual

¹ El panóptico era un tipo de arquitectura carcelaria ideada por el filósofo utilitarista Jeremy Bentham hacia fines del siglo XVIII. El objetivo de la estructura panóptica es permitir a su guardián, guarnecido en una torre central, observar a todos los prisioneros, recluidos en celdas individuales alrededor de la torre, sin que estos puedan saber si son observados.

que los tratamientos invasivos que rayaban en métodos de tortura, el filme es virtualmente una *inversión* del cuento original, que interroga los excesos del Tratamiento Moral, vestigios del cual el filme termina celebrando, al tiempo que suscribe a la libertad de los internos, pues interroga la función performativa del encierro degradante. Como lo expresa uno de los personajes: “Keep a man in a cage and he’ll behave like an animal. Give him his freedom and he’ll remember his humanity”.

Esta impugnación del sistema prevalente en el siglo XIX necesariamente implica en el caso del largometraje, escenas que remiten a la crueldad de la guerra, durante la cual Silas Lamb ejecutó a manera de eutanasia soldados agónicos con miembros amputados, así como las dolorosas consecuencias de la aplicación de métodos de tortura tales como el electrochoque. De este modo, el filme no elude los dilemas éticos que provienen de lo que Marie-Luise Kohlke y Christian Gutleben han llamado “los típicos intentos neovictorianos de desempeñar roles posttestimoniales” (7), es decir, de realizar recreaciones ficcionales de traumas que testifiquen sobre y representen “actos imposibles, ausentes o inadecuados de testimonio directo de traumas históricos” (7). El cuestionamiento ético surge de reconocer que aun con las mejores intenciones, la representación del trauma constituye un acto de apropiación que peligrosamente puede convertir el trauma en una espectacularización. Según Roger Luckhurst, las culturas occidentales tradicionalmente han desplegado una fascinación erotizada y cuasi fetichística (1). En una era en la que los discursos del trauma han inundado la cultura, la representación posttestimonial corre el riesgo de ser señalada como una apropiación oportunística que conduce al “sensacionalismo, exhibicionismo, representaciones estridentes, trivialización, cinismo, grosería u obscenidad”, las principales resultados que denuncian Kohlke y Gutleben (23), para lo cual proponen el antídoto de una *po-ética* (del inglés *poethics*, que combina ética y poética) de la elipsis y la sugestión, que se contrapongan a la exhibición, el empleo de lenguaje metafórico más que narrativa literal a fin de desempeñar el rol testimonial sin la abyección del sujeto traumatizado y sin convertir su trauma en un “objeto de mostración gráfica” (23). En este sentido, el filme procede de manera bastante cauta, pues no muestra de manera imprudente, humillante o excesiva los excesos de las terapias, sino que también restaura el equilibrio exhibiendo terapias alternativas como, por ejemplo, el tratamiento amoroso prodigado a una madre que ha perdido su hijo en una guerra y cuya mente ha quedado anclada en el momento en que espera su regreso. La terapia consiste en participar de su engaño y así perpetuar la ilusión y la esperanza de manera compasiva. Como lo señalan Kohlke y Gutleben, el debate ético sobre la representación del trauma parece ser aporético. Por un lado, cuestionar la legitimidad de la expresión de voces ausentes de sujetos traumatizados equivale a cuestionar la libertad del arte. Rechazar o limitar la representación del trauma también equivale a “silenciarlo nuevamente, replicando las acciones de los perpetradores y los victimarios” (17-18). Por el otro lado, asumir el rol testimonial equivale a apropiarse del trauma de otro y usurpar espacios de enunciación vacíos o considerados como ocupados inadecuadamente. *Stonehearst Asylum* se moviliza fuera de esta aporía como lo hace en general la literatura neovictoriana, prestando una voz a quien ha sido silenciado, hablando por quien carece de voz, operando de manera creativa sobre aquello en lo que es mera especulación histórica, y en última instancia “reconstruyendo relatos no escuchados o ignorados de sufrimiento suprimido” (Kohlke y Gutleben, 20). De este modo, el filme realiza lo que un texto neovictoriano hace con respecto al pasado histórico, es decir, actúa de manera imaginativa sobre los puntos ciegos y las ausencias de su hipotexto, en este caso el cuento de Poe y sus lagunas dejadas vacantes, para conmemorar a las víctimas olvidadas del sufrimiento.

Por último, la multiplicidad de interpretaciones que aloja el cuento de Poe, debido a la potente inversión temática que la adaptación fílmica realiza se diluye en virtud de la focalización en un aspecto. Las lecturas alegóricas que permite el cuento no son inverosímiles ni imposibles de extraer de su versión cinematográfica, aunque hay que admitir que algunas de aquellas lecturas simbólicas responden a preocupaciones específicas del autor respecto de su realidad social y política inmediata y no resultan tan relevantes en la cultura contemporánea, en la que sí emergen las preocupaciones respecto del tratamiento del enfermo psiquiátrico y la fina frontera demarcatoria de los territorios de lo racional y lo irracional. Como lo señala Kohlke respecto de la función de los textos neovictorianos, *Stonehearst Asylum* quizás contenga revelaciones sobre las preocupaciones contemporáneas respecto de las construcciones de la locura y su tratamiento que son tan importantes como las revelaciones que contiene respecto del pasado victoriano: “Así como leemos textos victorianos como productos culturales altamente reveladores de la época, un día los textos neovictorianos serán leídos por la comprensión que permiten de las preocupaciones sociopolíticas y la historia cultural de los siglos XX y XXI” (2008, 13). Ante la multiplicidad alegórica de su hipotexto literario, el filme propone su naturaleza políglota, al robustecer la temática vía la multiplicidad propia de su pluralidad de lenguajes: guion, construcción de personajes, escenografía, música e iluminación. A manera de ejemplo, el filme hace utilización superabundante de subniveles geográficos, tales como los calabozos, las celdas individuales para internos peligrosos y los abismos que rodean a la mansión, así como también un sistemático contraste entre escenas claustrofóbicas en oscuridades góticas apenas penetradas por lúgubres lámparas y escenas inundadas de luz, como la sala de curación que emplean el joven Newgate y Eliza o los jardines exteriores de su nueva mansión sanitaria de Italia. El *chiaroscuro* que resulta de la yuxtaposición de estos espacios comunica la posibilidad de invertir dicotomías establecidas entre racionalidad e irracionalidad y de deconstruir la distinción entre locura dentro y locura fuera de las paredes del hospital. La multiplicidad temática del hipotexto también encuentra su eco en el desdoblamiento temporal del hipertexto que puede transformarse en un comentario tanto sobre el pasado como sobre el presente.

Conclusión

En general, *Stonehearst Asylum* se ha encontrado con una crítica desfavorable, particularmente en comparación con dos adaptaciones antecesoras a cargo de surrealistas: el filme *The Mansion of Madness* de 1973 de Juan Lopez Moctezuma y el largometraje *Lunacy* de 2005 a cargo de Jan Svankmajer. También se lo ha juzgado de manera negativa desde un punto de vista genérico, respecto de otras creaciones de suspenso de Brad Anderson, como por ejemplo *Transsiberian*, *Session 9*, y *The Machinist*. Es legítimo el reclamo de que por momentos el filme parece tratar la demencia como una cuestión de libre elección y desarrolla de manera simplista o reduccionista algunas cuestiones técnicas, además de incorporar adiciones almibaradas o hollywoodizadas. Sin embargo, como fábula, está firmemente comprometido con denunciar tanto un legado cultural como una construcción de la enfermedad mental aún vigente que derivan en una interrogación ni inverosímil ni diluida. En todo caso, lo que este breve análisis de adaptabilidad revela es que más relevante que demostrar si una adaptación se aleja o se aproxima a su texto fuente es indagar sobre los cambios que se operan, comprender las razones por las que estos se insertan y evaluar los resultados obtenidos a partir de la aplicación de las técnicas y estrategias que son propias del medio en cuestión. Podríamos aseverar entonces que este breve análisis de adaptabilidad demuestra que *Stonehearst Asylum* convierte los desafíos planteados por el texto fuente en oportunidades para una transposición creativa.

Dicha transformación prescinde incluso de algunas líneas argumentales y temáticas fundamentales del hipotexto en consonancia con el principio de reanimación transmedial que convierte textos del pasado en textos convocantes para una audiencia contemporánea, sin por ello incurrir en el delito de traicionar el original. Por el contrario, con su audacia, *Stonehearst Asylum* se convierte en un verdadero homenaje al audaz escritor norteamericano invocado.

Bibliografía

- Benton, Richard P. "The system of Dr. Tarr and Prof. Fether." *Poe's Newsletter* 1.1 (1968): 7-9.
- Foucault, Michel. *Discipline and Punishment*. 1975. New York: Vintage, 1995.
- Heilmann, Ann y Llewellyn, Mark. *Neo-Victorianism. The Victorians in the Twenty-First century, 1999-2009*. New York: Palgrave Macmillan, 2010.
- Hutcheon, Linda. *A Theory of Adaptation*. Nueva York y Londres: Routledge, 2006.
- Kohlke, Marie-Luise. "Introduction: Speculations in and on the neo-Victorian encounter". *Neo-Victorian Studies* 1.1 (2008): 1-18.
- Kohlke, Marie-Luise y Gutleben, Christian. "Introduction: Bearing After-Witness to the Nineteenth Century". *Neo-Victorian Tropes of Trauma. Bearing After-Witness to Nineteenth-Century Suffering*. Ed. Marie-Luise Kohlke y Christian Gutleben. Amsterdam and New York: Rodopi, 2010. 1-34.
- Leitch, Thomas M. "Literature vs. Literacy: Two futures for adaptation studies". *The Literature/Film Reader. Issues of Adaptation*. Ed. James M. Welsh y Peter Lev. Lanham, Maryland, Toronto y Plymouth (UK): The Scarecrow Press, 2007. 15-34.
- Luckhurst, Roger. *The Trauma Question*. London & New York: Routledge, 2008.
- McFarlane, Brian. "It wasn't like that in the book...". *The Literature/Film Reader. Issues of Adaptation*. Ed. James M. Welsh y Peter Lev. Lanham, Maryland, Toronto y Plymouth (UK): The Scarecrow Press, 2007. 3-14.
- Snyder, Mary H. *Analyzing Literature-to-Film Adaptations. A Novelist's Exploration and Guide*. New York: Continuum, 2011.
- Stam, Robert. "The Dialogics of adaptation". *Film Adaptation*. Ed. James Naremore. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 2000. 54-76.
- Welsh, James M. y Lev, Peter. (eds.). *The Literature/Film Reader. Issues of Adaptation*. Lanham, Maryland, Toronto y Plymouth (UK): The Scarecrow Press, 2007.
- Whipple, William. "Poe's Two-Edged Satiric Tale." *Nineteenth-Century Fiction* 9: 2 (1954): 121-133.