

La piedad del *Guernica* en *Children of Men*: una aproximación al diálogo intertextual entre obras de arte

Jorge Prieto Terrones¹

Introducción

1.

«El poema es el doble del universo: una escritura secreta, un espacio cubierto de jeroglíficos. Escribir un poema es descifrar al universo sólo para cifrarlo de nuevo».² La palabra que se encuentra inadvertida en esta frase de Octavio Paz es *interpretación*: cuando el poeta observa el universo, observa un abanico de signos y lo interpreta. Desde el ángulo filosófico, dice Mauricio Beuchot, en «Interpretación, analogía e iconicidad» (2009), lo siguiente: «En la interpretación, [el intelecto] en cierta medi-

1 Correo electrónico: jorge.terrone@edu.uaa.mx

2 Paz, Octavio. (2014). «Analogía e ironía» en *Obras Completas I. Poesía e Historia*. Ciudad de México: FCE, p. 361.

da reproduce el sentido, pero también en cierta medida lo produce o lo crea, en cuanto lleva al intérprete a prefigurar la comprensión de un texto mediante la invención de hipótesis o conjeturas [...]».³ La escritura del poema, en ese sentido, es poner en marcha una lectura del mundo: producir o crear otro sentido. Bajo esta lógica, interpretar un poema es decodificar un poema. El proceso, mientras más grande sea el diálogo entre interpretaciones, se enriquece: la publicación de un poema supone un código por interpretar, de acuerdo con Paz; la recepción, una oportunidad más para iniciar otra lectura. Si quien recibe, de nueva cuenta, produce otro código (digamos, una novela), entonces el proceso se repite y se agiganta. El ciclo de codificación y decodificación de textos, como vemos, puede mostrar una multiplicidad de voces interactuando a un mismo tiempo. Así, el diálogo con el arte⁴ es intermitente.

El estudio de estas relaciones ha llevado a varios teóricos a proponer distintas maneras de comprenderlas. Uno de ellos es Gérard Genette, quien ha estudiado minuciosamente estas cuestiones.

2.

Los países que están en permanente conflicto bélico, como Siria, producen un éxodo de su población. Miles de personas que no soportan ser testigos de la destrucción de su pueblo han tenido que salir de su país y buscar otra tierra que les dé asilo. El tránsito de un país a otro ha provocado que la migración sea un tema que gobierne la agenda contemporánea de las naciones occidentales, acaso principalmente las europeas. En América, por su parte, Donald Trump, presidente de Estados Unidos (2016-2020), al inicio de su mandato, e incluso desde antes, prometió que construiría un muro en la frontera con México para impedir que la gente pudiera buscar otra vida. Estos conflictos representan un ligero reflejo de lo que apenas va del siglo XXI. ¿Qué nos puede decir el arte ante una parte de la realidad de nuestro siglo?

La película de Alfonso Cuarón, *Children of Men* (2006), puede ser una de las obras de arte más representativas de estas agitaciones sociales. En esta cin-

3 Beuchot, Mauricio. (2009). «Interpretación, analogía e iconicidad» en *Semántica de las imágenes. Figuración, fantasía e iconicidad*. Diego Lizarazo Arias (coord.). Ciudad de México: Siglo XXI, p. 24.

4 Pero extendamos nuestros alcances: todo encuentro con el mundo, sea de orden artístico o no, supone una lectura.

ta hay una figura que se repite: el *Guernica*, de Picasso. Las líneas que siguen tienen la intención de estudiar la función de un fragmento de la emblemática obra de Picasso, concretamente el que hace referencia, a su vez, a la historia de la *pietà*⁵ (cuya representación más afamada acaso sería *La piedad*, de Miguel Ángel) en dos momentos del filme.

Apoyémonos en la propuesta teórica de Genette, en su libro *Palimpsestos. La literatura en segundo grado* (1989), para aproximarnos a esta relación intertextual. Antes, conviene decir que la aportación de Genette fue pensada, principalmente, para la literatura, pero quisiera extender sus alcances y probarla para las imágenes que veremos, ya que la intertextualidad es un fenómeno que atraviesa el acontecer humano (publicidad, diseño gráfico, arte, por mencionar algunos), además de que, desde el punto de vista de la cultura visual, las imágenes convocan a participar en varias disciplinas a la vez. Por ejemplo, Anna Maria Guasch refiere que dicha cultura «es definitivamente un campo interdisciplinar [...], un lugar de convergencia y conversación a través de distintas líneas disciplinarias».⁶ W. J. T. Mitchell (2009) diría algo similar: «[...] el impulso de comparar interartísticamente [...] debe corresponder a algún tipo de deseo crítico auténtico por conectar diferentes aspectos y dimensiones de la experiencia cultural».⁷ Comencemos el estudio con las definiciones de los conceptos que habremos de utilizar.

Desarrollo

1.

La influencia de una obra sobre otra ha sido estudiada por varios autores. Al menos en mi experiencia, hay dos libros que diríamos que son clásicos o, dicho de otra forma, de referencia obligada. Helena Beristáin, en el *Diccionario de poética y retórica* (1995), explica la intertextualidad en términos de la *alusión*: «[...] el concepto de alusión se vincula con la noción —desarrollada por

5 El momento que se captura en esta historia es el siguiente: la Virgen María sosteniendo a Jesucristo, su hijo, recién fallecido.

6 Guasch, Anna Maria. (2005). «Doce reglas para una nueva academia: la «Nueva historia del arte» y los estudios audiovisuales» en *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. José Luis Brea (ed.). Madrid: Akal, p. 67.

7 Mitchell, W. J. T. (2009). *Teoría de la imagen*. Madrid: Akal, p. 83.

Bajtín y bautizada por Kristeva (1969)— de intertextualidad, idea de la que también se ocupa luego, ampliamente y en distintas etapas, Gérard Genette»⁸. Genette amplía el problema y abre otras cuatro posibilidades de transtextualidades (trascendencia del texto). Explicaremos, brevemente, por orden de aparición en su libro, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, cuáles son y en qué consisten:

1. Intertextualidad o presencia de un texto en otro texto.
2. Paraxtetualidad o los rasgos que no forman parte del cuerpo de la obra, pero que también la componen (título, subtítulo, dedicatoria, prólogo, etcétera).
3. Metatextualidad o los comentarios desprendidos de la obra: reseñas, teorías, críticas.
4. Hipertextualidad o la transformación de un texto en otro texto.
5. Architextualidad o la forma de identificar un texto dada su clasificación literaria (géneros literarios, clasificaciones institucionales, colecciones editoriales, etcétera).⁹

Genette reconoce que «no se deben considerar los cinco tipos de transtextualidad como clases estancas, sin comunicación ni entrelazamientos recíprocos. Por el contrario, sus relaciones son numerosas y a menudo decisivas».¹⁰ Por ejemplo, si quisiéramos estudiar el *Ulysses* de James Joyce, el título sería un buen elemento paratextual para comenzar a estudiar la obra vinculada, hipertextualmente, con la *Iliada* o la *Odisea* de Homero. Esto quiere decir que las transtextualidades interactúan y se comunican entre sí. Para nuestros fines, concentrémonos en la primera: intertextualidad. Las maneras en que se expresa son las siguientes, de acuerdo con el autor:

Su forma más explícita y literal es la práctica tradicional de la *cita* [...]; en una forma menos explícita y menos canónica, el *plagio* [...]; en una forma todavía menos explícita y menos literal, la *alusión*, es decir, un enunciado cuya plena

8 Beristáin, Helena. (1995). *Diccionario de retórica y poética*. Ciudad de México: UNAM. p. 28

9 Genette, Gérard. (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Lérida: Taurus. Passim.

10 *Ídem.*, p. 17.

comprensión supone la percepción de su relación con otro enunciado al que remite necesariamente tal o cual de sus inflexiones.¹¹

Tomemos la alusión y tratemos de desmenuzar su sentido. Para llegar a precisarlo, sin embargo, necesitamos identificar lo que llamaremos un «inter-texto». Es decir, el guiño o indicio de un texto en otro texto. Beristáin, en la obra anteriormente referida, relaciona el *intertexto* con varias posibilidades: intertextualidad, configuración discursiva, recorrido figurativo, formante intertextual, microrrelato, contratexto, hipotexto, hipertexto, hipertextualidad, metatexto, metatextualidad, transformación, transposición, transfocalización, paratexto, parodia, alusión, pastiche, antitexto, transmoción y architextualidad; pero en su definición es menos abundante y más concreta:

Conjunto de las unidades en que se manifiesta el fenómeno de *transtextualidad* («trascendencia textual del *texto*»), dado en la relación entre el texto analizado y otros textos leídos o escuchados, que se evocan consciente o inconscientemente o que se citan, ya sea parcial o totalmente, ya sea literalmente (en este caso, cuando el lenguaje se presenta intensamente socializado o aculturado) y ofrece *estructuras* sintácticas o semánticas comunes a cierto tipo de *discurso*, ya sea renovados y metamorfoseados creativamente por el *autor*.¹²

La autora, finalmente, propone entender la intertextualidad a través de una operación matemática —ideada por Pérez Firmat—, donde expone tres variables: el texto como integridad (T), el intertexto (IT), y la parte que recubre dicho intertexto, el exotexto (ET). Dice Beristáin: «Pérez Firmat define la unidad llamada intertexto (IT), como “texto dentro del texto”; circunscritos, ambos, por un marco global mayor [al que llamamos exotexto (ET)]. [...] De modo que el texto, en realidad, resulta ser una suma $T = IT + ET$ (ya que: “la existencia de un intertexto exige la de un exotexto”».¹³

Es natural pensar que el intertexto situado fuera de su contexto original se recontextualiza. Es oportuno, entonces, saber cuál es la función del intertexto en el nuevo texto. Regresemos con Genette:

11 *Ídem.*, p. 10.

12 Beristáin, Helena. (1995). *Diccionario...*, *op. cit.*, p. 269

13 *Ídem.*, p. 41.

Creo, por otra parte, que en este punto importa evidenciar que retomar con intención artística un texto citado suele con frecuencia, en nuestros días, conducir más bien a modificarlo en muy diversas, casi inagotables direcciones, constituyéndose así como el detonador de procesos de desautomatización e individualización del intertexto (por obra de su recontextualización y su resignificación) en cualesquiera niveles de la lengua y también en lo que respecta al marco genérico y al metatexto en que se inscribe.¹⁴

Una vez puntualizados los conceptos a los que nos vamos a referir en lo sucesivo, continuemos con la película de Cuarón.

2.

Una breve sinopsis de *Children of Men*: en el año 2027, la humanidad se encuentra en riesgo de preservar su especie debido a un problema de infertilidad. Esto trae como consecuencia un mundo habitado por la desesperanza y la insensibilidad. Un grupo clandestino, haciendo frente a la autoridad, encabeza el «proyecto humano» que requerirá de la ayuda de Theo, un burócrata londinense, quien es el protagonista de la película, para que conduzca a Kee, la única mujer embarazada en el mundo, a buen puerto.

El corpus de nuestras primeras tres imágenes tiene como contexto lo siguiente: el grupo clandestino secuestra, por unos minutos, a Theo. Su expareja, Julian, es la responsable. Ella sabía que Theo tenía un primo en la política inglesa. En ese encuentro, ella le pide un favor: que consiga «papeles de tránsito» —con el primo de Theo, Nigel, quien tiene a su cuidado «El Arca del Arte» (resguardo de obras valiosas para la humanidad)— para una inmigrante, Kee, que necesita llegar a una costa. En principio, no acepta. Lo siguiente que sabemos es que, en efecto, lo hace. Consigue los papeles. Al llegar a «El Arca del Arte», Theo se encuentra con el *David*, de Miguel Ángel. Segundos más tarde, su primo, Nigel, aparece y dice «no pudimos rescatar *La piedad*. La destruyeron antes de que llegáramos».

Observamos, en «1», «2» y «3», tres momentos distintos de la conversación que está sosteniendo Theo con su primo. Seamos más puntuales: en «1» se nos presenta una toma que divide en dos nuestra atención: del lado izquierdo,

14 Genette, Gérard. (1989). *Palimpsestos...*, op. cit., p. 45

el hijo del anfitrión, Alex, se encuentra ensimismado y no presta atención más que a su *gadget* (una especie de videojuego controlado por sus dedos sin tocar la pantalla). Del lado derecho, se empieza a revelar que, de fondo, hay una pintura. ¿Qué es lo que vemos? Primero, dos personajes: uno en agonía, del lado inferior derecho; y otro desvanecido y sostenido por unas manos cuyo personaje no alcanzamos a ver.



Fotograma 1 de *Children of Men*. Al fondo, el fragmento del *Guernica* que hace alusión a *La piedad*.



Fotograma 2 de *Children of Men*. La obra de arte que está mirando hacia el comedor es el *Guernica*.

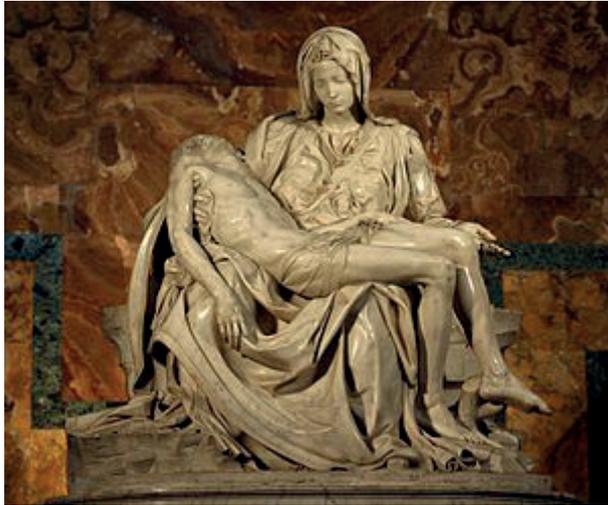


Fotograma 3 de *Children of Men*. A espaldas de Theo, el hombre que lleva un saco oscuro; otra vez aparece el fragmento del *Guernica* que hace alusión a *La piedad*.

En «2», consideremos que hay una intención de capturar el escenario que registra la conversación, pero hay un detalle especialmente significativo: revisemos hacia qué lado recae la carga de sentido. En primer plano, hacia al centro de la mesa, a pesar de las sillas, vemos que no hay nadie. En segundo y tercer plano, en cambio, tenemos, en apariencia, a cinco personas interactuando. A juzgar por la posición de la imagen, consideramos que hay un guiño a un fragmento de la pintura en la posición donde recae su sentido.

En «3», vemos a tres personajes sentados (Nigel, Alex y Theo) y dos parados. Ahí vemos dos cosas: el fragmento donde una mujer se encuentra desconsolada y sostiene lo que parece ser un niño sobre sus brazos. Arriba de ella, sobresale la figura de un toro. ¿Cuál es la pintura que está interactuando en la conversación? El *Guernica* de Picasso. Recordemos que, en 1937, el pueblo de Guernica fue bombardeado por el ejército alemán. Picasso, como crítica a lo que había ocurrido, pintó la ahora emblemática obra *Guernica*. De modo que su obra parte de una historia caótica.

El fragmento que hemos tomado tiene una fuerte conexión, decíamos en páginas anteriores, con un tema religioso: la *pietà*, que tal vez tenga en Miguel Ángel, a nivel artístico, a su máximo exponente:



La piedad. Circa 1499. Obra de Miguel Ángel (1475-1564). Imagen tomada del sitio web <shorturl.at/fhHT2>.

La manera en que María sostiene a Jesús es una interpretación de Miguel Ángel sobre el asumido dolor de una madre por la muerte de su hijo. A partir de su trabajo artístico, es probable que muchos artistas le hayan hecho referencia. Uno de ellos, Picasso. Regresemos a nuestros fotogramas. El *Guernica*, en general, funciona para recordarnos los resultados de una guerra: sufrimiento, catástrofe, desolación. Pero el plano secuencia en que Cuarón está concentrando una especial atención es, justamente, la parte *picassiana* de *La piedad*. ¿Cuál es su función aquí?

La premisa de *Children of Men* es que la humanidad ha entrado en crisis reproductiva: en apariencia, la fertilidad ha desaparecido. Kee, la mujer por la que se crea una misión especial para salvarla —y salvar también a la humanidad—, es la única mujer embarazada en el mundo. Que consiga dar a luz y, con ello, preservar la especie, es el objetivo de Theo. Kee, entonces, es la mujer en la que recae la obsesión de la humanidad por no desaparecer y, a pesar de las guerras, por continuar con la vida. El mundo al que va a traer a su hijo está en crisis moral: la autoridad no respeta la sensibilidad de los hombres, y los hombres, en consecuencia, actúan como si vivieran en una anarquía. Dar a luz es prácticamente una garantía de la inestabilidad político-social en la que va a crecer el niño. Con todo, el intertexto pertenece a una madre que llora a su hijo.

¿Cómo se conecta eso con la conversación que sostienen los personajes en los fotogramas «1», «2», y «3»? El *Guernica*, como intertexto, nos está mostrando la ironía de su papel en una comida elegante y de una clase social privilegiada a expensas del resto de la gente que vive en la miseria. Recordemos que la obra de Picasso la podemos entender como una postura en contra de la guerra: el conjunto del *Guernica* es una exposición de muerte, desolación y devastación. En la película, esas características pertenecen al mundo que está afuera de «El Arca del Arte». Adentro, en el comedor, hay lugar para los lujos. Sin embargo, consideremos que esta situación anuncia algo más: el especial énfasis del fragmento de *La piedad* en el *Guernica*, nos recuerda que la película va a explorar el sufrimiento de una madre para que su hijo nazca, paradójicamente, en paz.

Una razón más que apoya esta fijación por *La piedad* del *Guernica* en esa comida se muestra cuando Theo y Kee, en una de sus múltiples vicisitudes, emprenden la huida hacia el barco que los conducirá a una posible salvación. En medio del camino, el ojo de la cámara nos presenta lo siguiente:



Fotograma 4 de *Children of Men*. Una mujer llora la muerte de un joven.

De nueva cuenta, una mujer llorando la pérdida de un ser humano (por la intensidad del sufrimiento, podríamos decir que es un pariente cercano, acaso su hijo). De modo que nuestra exploración de ese detalle del *Guernica* tiene más solidez. Más aún cuando ese fragmento se vuelve a mostrar al final de la película,

cuando Theo y Kee se suben a un bote y tratan de salvarse del desastre bélico. Veamos nuestras últimas dos imágenes:



Fotograma 5 de *Children of Men*. Al fondo, un fragmento del *Guernica*, de Picasso.



Fotograma 6 de *Children of Men*. El fragmento del *Guernica*, de Picasso, se concentra en la parte que se relaciona con *La piedad*.

En «5», observamos, al fondo, varios personajes con el estilo de Picasso —que no forman parte del *Guernica*—, pero se vislumbra, del lado izquierdo, otra vez *La piedad* del *Guernica*. En «6» es más evidente: al centro, al fondo y ligeramente hacia la izquierda, podemos ver la interpretación de Picasso de *La piedad*, solo que invertida (como si miráramos en un espejo). ¿Qué función tiene este intertexto en el desenlace de la película? Es la única vez que se encuentran la ahora madre de *Children of Men*, Kee, quien, efectivamente, hacia el final de la película da a luz, con la madre del *Guernica*. Aquí nos parece interesante detenernos: Theo, lo hemos dicho, es solo un burócrata londinense. Sin embargo, su nombre, en la tradición griega, significa «Dios». ¿Qué ocurre en el fotograma número «6»? En medio de las dos mujeres se encuentra Theo, es decir, Dios. Segundos antes de que acabe la película, Theo, al haber recibido un impacto de bala, muere. No lo hace sobre los brazos de Kee, porque ella está ocupada protegiendo a su hijo, pero de igual forma le llora y se muestra desconsolada ante la muerte de quien la protegió. Nada es gratuito en una obra.

Conclusión

La intertextualidad en *Children of Men* es sumamente rica. Los detalles que hemos estudiado conforman solo un pequeño porcentaje: por la película desfilan referencias a John Lennon, Radiohead, King Crimson, Velázquez, Goya, Buñuel, Banksy, T. S. Eliot. Aún quedan muchos intertextos por analizar. Nuestro trabajo, en esa complejidad, es bastante modesto, sin embargo, hemos visto que las voces que dialogan en las imágenes dan sentido al núcleo narrativo de la película: el llanto de la humanidad por estar en una crisis de infertilidad y, por tanto, ante un posible fin de la especie; el llanto de una madre por querer salvar la vida de su hijo; el llanto de una madre por haber perdido a su hijo; la muerte de Dios. Todo ello en un ambiente, dentro de la película, de permanente conflicto bélico, que acaso sea un guiño al lugar a donde podemos llegar como sociedad.

El intertexto de la *piedad* del *Guernica*, entonces, nos recuerda cómo es que el arte (la obra *picassiana*), dentro de otra pieza artística (la película), se pueden comunicar para crear un universo creado por Cuarón. El director mexicano logró dinamitar la visión de Paz sobre la poesía: el poeta (el artista) decodifica la realidad, la codifica en una obra, un lector la decodifica y, en ca-

so de iniciar otra intertextualidad, la codifica en otra obra, y así sucesivamente, tal como podemos ver a continuación: de forma ordenada, diríamos que primero fue el mito de la *pietà*, después la obra de Miguel Ángel (escultura), en tercer lugar, el *Guernica* (pintura), y, finalmente, *Children of Men* (película).

Bibliografía

- Beristáin, Helena. (1995). *Diccionario de retórica y poética*. Ciudad de México: UNAM.
- Beuchot, Mauricio. (2009). «Interpretación, analogía e iconicidad» en *Semántica de las imágenes. Figuración, fantasía e iconicidad* (p. 24). Diego Lizarazo Arias (coord.). Ciudad de México: Siglo XXI.
- Genette, Gérard. (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Lérida: Taurus.
- Guasch, Anna Maria. (2005). «Doce reglas para una nueva academia: la “nueva historia del arte” y los estudios audiovisuales» en *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización* (p.67). José Luis Brea (ed.). Madrid: AKAL.
- Mitchell, William John Thomas. (2009). *Teoría de la imagen*. Madrid: AKAL.
- Paz, Octavio. (2014). «Analogía e ironía» en *Obras Completas I. Poesía e Historia* (p. 361). Ciudad de México: FCE.

Filmografía

- Cuarón, Alfonso. (2006). *Children of Men*. Coproducción Reino Unido-Japón-EE. UU., Universal Pictures / Strike Entertainment / Hit & Run Productions / Ingenious Film Partners / Toho-Towa.¹⁵

¹⁵ Información tomada de IMDb. Disponible en <<http://www.imdb.com/title/tt0206634/>> (sitio consultado, por última ocasión, el 30 de octubre de 2020).

