



Pontificia Universidad Católica Argentina

“Santa María de los Buenos Aires”

Facultad de Filosofía y Letras

Departamento de Letras

La construcción de la ambigüedad en *Il deserto dei tartari* de Valerio Zurlini: hacia un análisis de la reelaboración de la atmósfera buzzatiana.

Tesis de Licenciatura

Alumna: María Clara Armellin

Directora de Tesis: Dra. Adriana Cecilia Cid

Correo electrónico: claraarmellin2@gmail.com

Fecha de entrega: diciembre de 2022

ÍNDICE

1. Introducción.....	1
1.1. Valerio Zurlini: más allá del realismo en la pantalla.....	7
1.2. Dino Buzzati: una aproximación a su vida y obra.....	19
2. Capítulo I: Entre lo ambiguo y lo tangible: un análisis de la oscilación entre fantasía y realidad en <i>Il deserto dei tartari</i> de Valerio Zurlini.....	23
2.1. Lo icónico del cine.....	20
2.2. La ambigüedad de la prosa buzzatiana.....	25
a. La imprecisión témporo-espacial.....	26
b. La indeterminación en el discurso.....	32
c. La vaguedad en la construcción de los personajes.....	40
d. El componente onírico.....	43
2.3. De la página a la pantalla: Zurlini y la transposición fantástica.....	46
2.4. De lo abstracto a lo concreto.....	47
3. Capítulo II: La configuración de la ambigüedad a partir del plano visual.....	55
3.1. La planificación.....	57
3.2. La iluminación y paleta cromática.....	70
3.3. Zurlini y las artes plásticas.....	82
3.4. La movilidad.....	95
4. Capítulo III: La configuración de la ambigüedad a partir del plano acústico... 	97
4.1. La música.....	100
4.2. El ruido.....	113
4.3. El silencio.....	115
4.4. Los diálogos.....	119

5. Capítulo IV: La ambigüedad en el plano narrativo.....	123
5.1. Los íncipit y éxcipit.....	123
5.2. El componente religioso: una mirada a lo sobrenatural.....	131
5.3. Las elipsis.....	134
6. Conclusiones generales.....	138
7. Referencias Bibliográficas.....	143

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1.....	8
Figura 2.....	10
Figura 3.....	12
Figura 4.....	13
Figura 5.....	14
Figura 6.....	15
Figura 7.....	15
Figura 8.....	18
Figura 9.....	52
Figura 10.....	52
Figura 11.....	58
Figura 12.....	58
Figura 13.....	59
Figura 14.....	59
Figura 15.....	60
Figura 16.....	61
Figura 17.....	61
Figura 18.....	62
Figura 19.....	62
Figura 20.....	63
Figura 21.....	64
Figura 22.....	64
Figura 23.....	65
Figura 24.....	66
Figura 25.....	66
Figura 26.....	67
Figura 27.....	68
Figura 28.....	69
Figura 29.....	70

Figura 30.....	72
Figura 31.....	73
Figura 32.....	74
Figura 33.....	76
Figura 34.....	76
Figura 35.....	78
Figura 36.....	79
Figura 37.....	80
Figura 38.....	81
Figura 39.....	81
Figura 40.....	83
Figura 41.....	85
Figura 42.....	85
Figura 43.....	87
Figura 44.....	89
Figura 45.....	89
Figura 46.....	90
Figura 47.....	90
Figura 48.....	91
Figura 49.....	94
Figura 50.....	95
Figura 51.....	106
Figura 52.....	107
Figura 53.....	108
Figura 54.....	110

INTRODUCCIÓN

*Te ne sei andato senza terminare la frase;
forse era una cosa stupida e qualunque,
forse un'assurda speranza,
forse anche niente.¹*

Dino Buzzati

*Un desierto que es real y es simbólico.
Está vacío y el hombre espera muchedumbres.*

Jorge Luis Borges

Cuando nos enfrentamos al estudio de una transposición fílmica de una obra literaria, nos encontramos desde el inicio, y previo a cualquier incursión profunda en la materia, con tres problemáticas centrales, que, a su vez, son las que proveen el espacio para generar oportunidades de realizar una labor crítica pertinente. En primer lugar, aunque en los últimos años el crecimiento de la importancia de los estudios interdisciplinarios, en el marco de la Literatura Comparada, ha sido cada vez mayor, abriendo el paso al diálogo entre la literatura y una pluralidad de formas artísticas, el florecimiento de este campo es aún relativamente reciente y posee un enorme potencial de exploración. En segundo lugar, en lo que respecta al cine, es indudable la relevancia que ha ido adquiriendo a lo largo de los años, hasta consagrarse como el séptimo arte y alcanzar un lugar privilegiado en las sociedades contemporáneas. No obstante, es un terreno poco explorado si se lo compara con el caudal de materia crítica existente acerca de obras literarias. En medio de un afincado y sólido campo artístico, los estudios cinematográficos aún tienen un largo camino que transitar. En tercer lugar, en algunos

¹ Te fuiste sin terminar la frase; tal vez era una cosa estúpida y cualquiera, tal vez una esperanza absurda, tal vez incluso nada.

círculos, se halla el prejuicio, todavía muy vigente, con respecto a las transposiciones filmicas y su concepción como una versión denigrada de aquellas obras que les sirven como hipotexto. Frente a esto, nos alineamos con Sánchez Noriega (2000) cuando propone que “la obra ni gana ni pierde desde el punto de vista estético [...] porque existan adaptaciones—como en el cine: una película será más o menos valiosa independientemente del material que le ha servido de base” (p.54). Ahora bien, una vez establecidas estas cuestiones, es importante remarcar la enorme trascendencia de las relaciones entre los lenguajes literario y filmico. No solo ha proporcionado la literatura al cine, desde sus inicios, obras que le sirven como punto de partida, sino que ambas son artes que se han influido mutuamente y han tomado prestados recursos la una de la otra: en tanto que el cine implica de por sí una pluralidad semiótica, abre un enorme espacio al trazado de vínculos con otros campos (Tortosa, 2016, pp. 1098-1103).

En el presente estudio, analizaremos la transposición filmica de *Il deserto dei tartari* realizada en 1976 por Valerio Zurlini a partir de la novela homónima de Dino Buzzati. Este ha sido uno de los escritores italianos más importantes que ha dejado el siglo XX. Su mundo poético trasciende las fronteras del espacio y el tiempo, para presentar criaturas, seres y caminos que podrían aplicar a cualquier tiempo y lugar (Borrani Castiglione, 1957, p. 195). Sus creaciones surgen del ambiente en que ha nacido y crecido, pero no se limitan a permanecer allí, sino que exploran nuevos terrenos, en medio de paisajes y atmósferas inquietantes que abordan los principales cuestionamientos humanos, desde una impronta metafísica. Por el contrario, Valerio Zurlini, el realizador de la película, ha ocupado siempre un lugar marginal en el panorama cinematográfico que va desde los años cincuenta a los años sesenta, a tal punto que no se le ha concedido la promoción a la primera clase, la de aquellos que ocupan un puesto en el panteón de los “maestros” como Pasolini, Bertolucci, Bellocchio, Olmi, Rosi, Damiani y tantos otros (Meris, 2011, p. 15). No obstante, como señalan Ruiza y Fernández, es imposible negar el valor de su obra, en el marco del cine italiano, en tanto uno de los mayores analistas de los sentimientos del ser humano y observadores del drama individual (2004).

La novela se centra en el personaje de Giovanni Drogo, un joven teniente que, luego de haber completado su formación militar, recibe un nombramiento para acudir a

Bastiani, una fortaleza situada en una frontera muerta, en la que, desde hace años, no se lleva a cabo guerra o enfrentamiento alguno. La trama se desarrolla en la espera del protagonista y sus compañeros de la llegada de los tártaros, un enemigo mítico que jamás vendrá, mientras sus vidas se consumen en aquella vana esperanza. Por tanto, la abstracción y la ambigüedad resultan notas esenciales en la novela. La transposición filmica, por su parte, sigue, con algunas modificaciones mínimas, la misma línea argumental que la obra de Buzzati. El problema reside en que el lenguaje del cine es esencialmente icónico, ¿cómo transponer entonces la ambigüedad y la imprecisión, aspectos fundamentales del hipotexto, al relato filmico: el enemigo intangible, el rumor como información dudosa, la indeterminación histórico espacial, la vaguedad en la construcción de los personajes y la imprecisión en los diálogos? Sin embargo, en efecto, la película de Zurlini trasunta el mismo denso clima de indeterminación que la novela. Esta, obra cúlmine de la labor zurliniana, da lugar a un interesante diálogo entre dos artistas cuyas creaciones, aunque separadas en el tiempo por algunas décadas, poseen un espíritu afín. Uno de los aspectos más relevantes de este film, si se lo compara con las obras anteriores del cineasta, es la distancia que guarda con la tradición cinematográfica realista, en la cual Zurlini estaba inscrito desde sus inicios, por lo que resulta particularmente significativo estudiar el traslado del ambiente fantástico que envuelve la novela. La universalidad de Buzzati, el hecho de que podamos trascender el sentido inmediato del texto narrativo, se sostiene sobre la base de que este está marcado por la imprecisión. Por este motivo, al trasladarnos al mundo del cine, esto ha sido fuente de ciertas dificultades, debido a su carácter icónico (Bazin, 2008, p. 135). De esta forma, los objetivos principales de esta Tesis serán determinar qué recursos emplea el director para mantener esta ambigüedad a lo largo de su película y observar cómo converge la base icónica propia del cine con la abstracción del texto de Dino Buzzati. Aquí nos centraremos en los aspectos visuales, sonoros y relativos a la trama, resaltando la influencia de la llamada *pintura metafísica* en la obra del cineasta. De esta forma, nuestra hipótesis será que, a la hora de realizar la transposición del relato literario al lenguaje cinematográfico, se lleva a cabo un doble juego. En primer lugar, una inevitable concretización del tiempo-espacio de la novela. En segundo lugar, el realizador, apelando tanto al campo visual como al sonoro y narrativo logra mantener la esencia indeterminada que constituye el

elemento fantástico de la obra. El propio Zurlini se refiere a estas cuestiones en una entrevista con Gian Luigi Rondi, antes de la realización del film:

Ya te recordé mi formación realista. Partiré de ella -los temas, además, son una Fortaleza en el desierto y una ciudad desierta. Luego, poco a poco, respetando esos temas, pero otorgándoles dimensiones diferentes -visuales, sonoras, de luces, de horas, de colores- trataré de que se vuelvan cada vez más misteriosos y angustiantes. Por ejemplo, la Fortaleza: deberá sentirse, intuirse que se trata de una transposición, de una interpretación y que, entonces, es algo más que una Fortaleza, es otra cosa (1983, p. 201).

Así, en este doble proceso de concretización y abstracción, *Il deserto dei tartari* de Zurlini logra configurar un lenguaje específico que hace que lo corpóreo e incorpóreo confluyan y se complementen en un clima de ambigüedad. Para probar esto, echaremos mano de las herramientas que proveen la semiótica y la narratología filmica.

Para empezar, se hará una introducción a la narrativa buzzatiana y a sus principales obras, estableciendo la posición que ocupa *Il deserto dei tartari* dentro de tan amplio corpus e identificando las líneas en común con las demás composiciones del autor. Luego, se procederá de modo similar con la labor cinematográfica de Valerio Zurlini, con el objetivo de establecer los puntos de contacto entre su transposición de 1976 y sus trabajos precedentes, poniendo en evidencia la distinción entre el componente fantástico de esta y la tradición realista.

A continuación, sobre la base del eje estructurante de la construcción de la ambigüedad, nos enfocaremos en cuatro sub-ejes derivados del primero, que corresponderán a los cuatro capítulos que estructurarán la Tesis.

El capítulo I se centrará en tres aspectos fundamentales. Primeramente, se abordará la conformación de la ambigüedad en la prosa buzzatiana, y cómo esta contribuye a generar un sentido de universalidad en la narrativa. Dino Buzzati posee una gran habilidad para construir espacios y mundos oníricos en donde no están claras las fronteras entre el sueño y la realidad (Caputo, 1998, p. 118). La interpretación de la

realidad buzzatiana como algo que va más allá del carácter concreto de los hechos narrados se sostiene bajo la inmersión del universo representado en un clima de rareza. La clave para la construcción de la ambigüedad consiste entonces en la imprecisión de cuatro elementos: el tiempo, el espacio, el discurso y los personajes, sumado a la presencia de lo onírico, cuya formulación contribuirá a generar un ambiente “mágico” ante los ojos del lector y posibilitará una polivalencia de sentidos. Seguidamente, estudiaremos la concretización de ciertos aspectos de la novela en el pasaje de la literatura al cine. A partir de ello, se evaluará cómo confluyen ambas cuestiones en la obra de Zurlini y cómo su obra implica un doble juego de concreción y abstracción.

El capítulo II se enfocará en las estrategias empleadas por el director en el plano visual para reelaborar el componente de la ambigüedad. De esta forma, nos centraremos en elementos como la planificación, la iluminación, la paleta cromática y la movilidad. Además, estudiaremos la influencia que ha tenido la pintura metafísica en la obra de Zurlini como referencia para la fotografía del film. El capítulo III, por su parte, se centrará en el plano auditivo de la obra y dentro de este haremos un foco particular en la música compuesta por Ennio Morricone que en *Il deserto dei tartari* no es solamente un acompañamiento de la acción o un decorado de fondo, sino que, “diviene un alter ego della narrazione, contribuendo a creare quel senso di organicità che la rende presenza rilevante della sintassi del film stesso.”² (Nicoletto, 2011, p. 303). De esta forma, en este apartado, nos ocuparemos de la música, unida a los otros componentes de banda sonora (voces, ruido y silencio), específicamente en cuanto configuradores de una atmósfera de ambigüedad y misterio, que aleja al film de su base realista. En el capítulo IV, por último, nos enfocaremos en aquellas modificaciones en la trama que el director ha introducido para contribuir a la creación de una atmósfera de intangibilidad. Al final incluimos un apéndice con algunas obras pictóricas y partituras que encontramos relevantes para ilustrar ciertas cuestiones tratadas a lo largo de los capítulos.

El corpus bibliográfico acerca de Valerio Zurlini es relativamente escaso y pocas obras siguen una línea de análisis sistemático. Esto se debe, en gran parte, a que el cineasta

² Se transforma en un verdadero alter ego de la narración, contribuyendo a crear un sentido de organicidad que la convierte en una presencia relevante de la sintaxis del propio film.

no ha sido uno de los directores italianos más estudiados por la crítica. Recurriremos sobre todo al libro de Meris Nicoletto *Valerio Zurlini. Il rifiuto del compromesso* (2011) y a una entrevista con Gian Luigi Rondi en el libro *El cine de los grandes maestros* (1983). Con respecto a la bibliografía específica sobre *Il deserto dei tartari* de Dino Buzzati, tendremos como base el libro *Dino Buzzati. Una metafísica de lo fantástico* (2015) de Daniel Capano.

A esto podemos sumar artículos específicos acerca de la transposición filmica de *Il deserto dei tartari* que fueron precursores en este análisis particular. Me refiero a los estudios de Rolando Caputo (“Communicating Vessels: Il deserto dei Tartari: Literature and Film”, 1998), Federica Capoferri (“I Tartari alle spalle. Dal romanzo di Dino Buzzati al film de Valerio Zurlini”, 1998), Nicola Dusi (“Il ritmo dell'attesa: il “deserto dei tartari”, tra film e romanzo”, 2008) y Donatella Fischer (“Il lungo viaggio del tenente Drogo: Il deserto dei Tartari dalle pagina allo schermo”, 2005). Estos nos han servido como punto de partida para nuestro análisis, en tanto que abordan cuestiones pertinentes al análisis de la transposición, pero desde una mirada distinta a la que será adoptada en esta Tesis.

Debido al escaso corpus bibliográfico existente con respecto a las obras de Valerio Zurlini, decidimos recurrir a material bibliográfico general, para el análisis de cuestiones específicas del mundo cinematográfico y para la reflexión en cuanto a aspectos generales del cine como fenómeno. Algunas de las obras utilizadas son *Estética del cine. Espacio filmico, montaje, narración, lenguaje* (2008) de Jacques Aumont, Alain Bergala, Michel Marie y Mark Vernet, *¿Qué es el cine?* (2008) de André Bazin, *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación* (2000) de José Luis Sánchez Noriega y *Cómo analizar un film* (2015) de Francesca Casetti y Federico Di Chio.

Por otra parte, para las cuestiones referidas a la banda sonora, recurriremos a *La audiovisión* (1993) y *La música en el cine* (1997) de Michel Chion y a *La dimensión sonora del lenguaje audiovisual* (1998) de Ángel Rodríguez Bravo y a obras específicas acerca de Ennio Morricone y entrevistas al compositor, tales como *Ennio Morricone, un músico de cine/ Entrevistado por José Ruiz* (s.f.), *Ennio Morricone a fondo/ Entrevistado*

por Joaquín Soler Serrano (1980) y *En busca de aquel sonido : mi música, mi vida : conversaciones con Alessandro de Rosa* (2017). También nos valdremos del *Diccionario de cine* (2005) de Eduardo Russo y la obra *Cómo se comenta un texto fílmico* (1996) de Ramón Carmona para esclarecer aquellos términos y cuestiones técnicas fundamentales para realizar un análisis fílmico preciso.

Finalmente, quisiera hacer mención a una decisión metodológica en cuanto al empleo de las citas en lengua italiana, tanto de la bibliografía principal como secundaria. Hemos optado por colocar las citas textuales en idioma original en el cuerpo del trabajo con una traducción propia en nota al pie.

1.1. Valerio Zurlini: más allá del realismo en la pantalla

Valerio Zurlini nació en Bolonia en el año 1926. Fue un aclamado cineasta italiano, perteneciente a una generación de directores cuyo surgimiento se produce tras el estallido del llamado *Neorrealismo*, y entre los cuales podemos nombrar a Pier Paolo Pasolini o Michelangelo Antonioni (Ruiza, Fernández y Tamaro, 2004). Es considerado como uno de los cineastas italianos que ha logrado más acabadamente la representación de los sentimientos y las pasiones humanas individuales, con un magnífico y personal empleo del lenguaje no verbal. Aunque tuvo un éxito bastante importante en sus inicios, ninguna de sus películas ha conseguido la reputación artística que decenas de films hechos en Italia han alcanzado entre los años 1950 y 1970 (Bonsaver, 2004, p.1), adquiriendo un lugar algo marginal. Para el año 1955 estos llegaban al número de trece: *Racconto del quartiere* (1950), *Sorrída... prego* (1951), *Favola del cappello* (1951), *Miniature* (1952), *Pugilatori* (1952), *Il gioiello degli Estensi* (1952), *I blues della domenica* (1952), *Il mercato delle facce* (1952), *Serenata da un soldo* (1953), *La stazione* (1953), *Soldati in città* (1953), *Ventotto tonnellate* (1953), y *Medioevo minore* (1955).

En este período realiza también algunos cortometrajes, pero tendrán que transcurrir algunos años hasta que comience a involucrarse en proyectos más importantes. Tanto en estos como en los documentales, la cámara recorre los espacios realizando un registro de la realidad y construyendo un mapa de la ciudad. Esta técnica influyó las primeras labores del director, definiendo una forma particular de filmar sus objetos de

interés. En él se encuentra presente un permanente sentimiento de constatación del cariz trágico del mundo y la vida, donde cada quien va percibiendo su situación frente a esta última, una situación de impotencia en cuanto a los hechos que acontecen. Las emociones expresadas en su obra reflejan una particular visión del mundo que va en consonancia con los tiempos que le son contemporáneos: el final de la Segunda Guerra Mundial y los cambios políticos y sociales que esta conllevó. La idea de revolución y renovación estuvo rondando la mente colectiva del pueblo italiano durante los años que siguieron a estos sucesos, y en especial la mente de los artistas, que buscaron crear nuevas formas, en este caso cinematográficas, y una representación nueva del ser humano, más íntima y profunda. (Cavalheiro, 2008, p. 18).

Su debut en el ámbito del largometraje se produce con *Le ragazze di San Frediano*, en el año 1955, donde se narran las aventuras de un joven florentino llamado Bob, un mecánico de veintidós años de edad que ha logrado conquistar el corazón de varias muchachas de San Frediano. Cada una de ellas cree que es el único amor del joven, hasta que, en vista de la imposibilidad de mantener sus engaños, no le queda más opción que escapar. No obstante, cuando se encuentra a punto de subir al tren, su hermano mayor impide su huida y a golpes lo hace retornar.

Figura 1



Le ragazze di Sanfrediano (1955)

Uno de los aspectos más importantes de este film es su carácter moralizante, con un final que acaba por desenmascarar al engañador. Además, en línea con lo que fue mencionado previamente, aunque atenuados por la comedia, la obra presenta varios de los rasgos que más adelante se convertirán en una firma de la cinematografía zurliniana: la indagación en los sentimientos y su nacimiento y desgaste natural, el individuo en el proceso de formación de su carácter y la sociedad como entidad formadora del orden y garante del cumplimiento del deber y el deseo. De esta forma, retratando las aventuras de este pobre donjuan, Zurlini realiza una crítica a las flaquezas humanas que tienen inicio en la juventud. Un último detalle a tener en cuenta, y de suma relevancia para la marca personal del director, es su preocupación plástica y cuidado coreográfico en la representación de las diversas escenas (Cavalheiro, 2008, pp. 22, 23).

La película tiene como hipotexto la obra literaria de Pratolini, lo cual marcará ya desde el inicio la tendencia del artista a emplear la literatura como fuente de inspiración artística. De hecho, Zurlini se constituirá como un admirable (re)escritor de obras literarias, al espacio cinematográfico. A este film, le seguirán otros tres de esta índole. En línea con la mirada de Vasco Pratolini con respecto a las transposiciones filmicas, el

director concibe sus obras como creaciones autónomas con respecto al universo configurado con anterioridad por el autor (Meris, 2011, p. 31). En ellas, aflora una nueva cosmovisión y nuevas formas de moldear la materia artística, así como temas particulares al arte zurliniano y que obsesionaron al cineasta desde sus inicios.

Estate violenta, su segundo film, fue la primera gran obra del director. En el tratamiento de la trama y el desarrollo de las secuencias narrativas, pueden observarse rasgos estilísticos y preocupaciones en cuanto a lo temático que marcarán sus próximos trabajos (Cavalheiro, 2008, p. 25).

Figura 2



Estate violenta (1959)

Situada en Riccione, en el verano del año 1943, la película narra la historia de amor entre Carlo, el hijo de un líder fascista, y Roberta, la joven viuda de un héroe, comandante de la marina. Los dramáticos eventos históricos acaecidos en aquel año, momento en que colapsa el régimen fascista, parecen, en un primer momento, estar más allá de la joven pareja, que logra sobreponerse a la diferencia de edad que los divide. No obstante, ante un repentino y terriblemente cercano contacto con la muerte, en el momento en que son sorprendidos por un bombardeo en la estación de tren de Bolonia cuando se encuentran escapando hacia el norte, los protagonistas logran tomar conciencia del

contexto que los rodea y de sus responsabilidades individuales. A pesar de ser una de sus películas más pausadas y reflexivas (Ruiza, Fernández T. y Tamaro, 2004), esta obra le concede una enorme fama y el inicio de su renombre como director. Cabe remarcar que es imposible ignorar los aspectos autobiográficos presentes en la película y en más de una secuencia se observa el empleo de retazos de los propios recuerdos en las vivencias que transitan los personajes.

Celia Regina Cavalheiro, recoge una serie de fragmentos de una entrevista concedida al crítico Jean Gili entre los años 1976 y 1977. Con respecto a *Estate Violenta*, el director dice lo siguiente:

Com o retrato do ambiente analisado em ‘Verão Violento’ não havia procurado fazer uma análise crítica, mas procurar me recordar de certas impressões visuais provadas no curso daquele verão de 1943. Procurava encontrar o vazio que circundava a juventude daquele período, um vazio intelectual, cultural, uma ausência de fé, uma ausência de expectativa com relação ao futuro. Éramos assim, moços estranhos e um pouco estúpidos, frutos de uma educação que, no fundo, os queria estúpidos, que não os queria inteligentes. O filme se desenvolve na boa burguesia da época: naquele ambiente social, aquele que se interessasse por qualquer coisa era uma exceção³ (Cavalheiro, 2008, pp. 24, 25).

Hay una marcada presencia del contexto histórico, que se realiza a partir de la focalización en ciertos detalles específicos, que a su vez señalan la trayectoria y naturaleza de cada uno de los personajes. Las situaciones ambiguas muestran que hay algo que va más allá de la frivolidad de los jóvenes en sus diversiones de verano y que el estar al margen de las situaciones político-sociales es más una sensación que una realidad (Cavalheiro, 2008, p. 26). Filippo Sacchi resalta con respecto a la obra que “il significato drammatico del film è proprio nell'apparente assenza di dramma con cui questi avvenimenti si presentano

³ Con el retrato del ambiente analizado en *Estate Violenta* no había intentado hacer un análisis crítico, sino intentar recordar ciertas impresiones visuales que había probado durante ese verano de 1943. Intenté encontrar el vacío que rodeaba a la juventud de ese período, un vacío intelectual, cultural, una ausencia de fe, una ausencia de expectativa hacia el futuro. Éramos así, jóvenes extraños y un poco estúpidos, fruto de una educación que, en el fondo, los quería estúpidos, que no los quería inteligentes. El film se desenvuelve en la buena burguesía de la época: en aquel entorno social, cualquiera que se interesara por algo era una excepción.

ai personaggi e il coinvolgono senza che se ne rendano conto, nella sciagura collettiva⁴” (Sesti y Monetti, 2016, p. 29). A partir de esto, podemos afirmar que, ya en una sus obras iniciales, se observa una de las características centrales de los héroes zurlinianos: la ignorancia frente al devenir y la falta de conciencia con respecto al destino, rasgos que definirán la recreación que el director hará en 1976 del personaje de Giovanni Drogo.

Su tercer film, *La Ragazza della Valigia*, se estrena en 1961 y marca el inicio de lo que luego se convertirá en uno de los temas recurrentes en la filmografía zurliniana: la imposibilidad amorosa. El film narra la historia de Aida, una bailarina romántica y algo frívola que es abandonada en la calle por un muchacho con una vieja maleta, que tras divertirse con la joven, pierde todo interés y decide deshacerse de ella. Con la intención de reclamar a este por su abandono, la joven decide ir a verlo a su suntuosa villa en Parma. Pero, en lugar de atenderla, el joven manda a su hermano de dieciséis años, Lorenzo, quien acaba enamorándose de la bailarina y viviendo una relación marcada por la ternura y la imposibilidad del amor (Sesti Monetti, 2016, p. 31).

Figura 3



La ragazza della valigia (1961)

⁴ El significado dramático del film está precisamente en la aparente ausencia de drama con que estos advenimientos se presentan a los personajes y la implicación sin que se den cuenta, en la desgracia colectiva.

Algunas de las características del director observadas en sus trabajos anteriores se mantienen, tales como la mirada depuradora de la cámara que se cierne sobre los personajes en el momento en que se revelan sus sentimientos o el empleo de la banda sonora como instrumento cargado de significación, en especial en la escena en que Lorenzo hace sonar un fragmento de la ópera *Aida* para la muchacha. Esta escena, a pesar de no tener diálogo, es inmensamente connotativa. La fuerza de lo “no dicho”, sumamente característica del cine zurliniano, se presenta aquí como único entendimiento posible para el amor, como un lenguaje que trasciende lo inmediato y coloca a los personajes en otro plano de sentido (Cavalheiro, 2008, p. 33). Morando Morandini se refiere a esta escena como “un momento de poesía”, una síntesis milagrosa que contiene en sí misma el pleno significado de la película (Sesti Monetti, 2016, p. 31).

Cronaca familiare, estrenada en 1962 se establece como un antes y un después en su carrera como cineasta y lo eleva a la categoría de los grandes maestros del cine, tras ganar el León de Oro en el Festival de Venecia (Ruiza y Tamaro, 2004). El film narra la historia de Enrico (Marcello Mastroianni) que, luego de la muerte de su hermano menor (Jacques Perrin), inicia un viaje a través de la memoria y el recuerdo para intentar reencontrarse con él en los hechos del pasado y en los momentos compartidos de la vida.

Figura 4



Cronaca familiare (1962)

En este film, existe una voluntad por parte de Zurlini de separar a sus personajes del tiempo y espacio que los rodean para intentar realizar una representación de los sentimientos y las relaciones humanas de forma “pura”. Con este objetivo, el director reduce al mínimo los atuendos y los movimientos de cámara de modo que la evocación histórica sea dada solo por algunos símbolos específicos; y las escenas, los diálogos y los personajes estén sumidos en la inmovilidad. El centro, de esta forma, está puesto en la interioridad humana, que, aunque influida por un contexto externo, parece suspendida en la atemporalidad. Así se crea lo que Zurlini denomina un film “sin historia”. Esta tentativa se retomará en obras posteriores como *La prima notte di quiete* (1972) y *Il deserto dei tartari* (1976) (Cavalheiro, 2008, pp. 34, 35). Sin embargo, para sorpresa de muchos, esta obra lo lleva a alejarse de los proyectos importantes durante algunos años. Participa entonces en films menores como *Sedotto alla sua destra* (1968), un drama colonialista que narra la vida de Patricio Lumumba, situado en África a fines de los años 60’ o *La Soldatesse*, de 1964 que narra el viaje de un teniente que tiene como misión acompañar a un grupo de prostitutas asignadas a los soldados a sus respectivas destinaciones, entablando una corta relación con una de ellas, Eftichia. En este, tomará conciencia de su miseria y se irá acercando a quienes no tienen poder de decisión sobre sus destinos y deben aceptar todo tipo de humillaciones

Figura 5



Le soldatesse (1964)

Figura 6



Seduto alla sua destra (1968)

La prima notte di quiete implica un regreso al carácter intimista de sus obras iniciales, que será continuado en *Il deserto dei tartari*. Esta narra la historia de Daniele Dominici, un hombre de treinta y siete años de edad que se muda a Rimini en un período de crisis existencial para trabajar como profesor sustituto de escuela secundaria. Allí, se enamora de una estudiante, Vanina, que está involucrada en una terrible relación con un muchacho local de elevado poder adquisitivo. Daniele le ofrece su amistad como una desesperada búsqueda de salvar a la joven, a su vez que intenta salvarse a sí mismo del camino de la autodestrucción. En su relación, ambos experimentarán una serie de transformaciones interiores a partir de su encuentro con el otro, transformaciones que implicarán un fugaz retorno del impulso hacia la vida del que ambos carecen. No obstante, esta aparente salvación se ve truncada por la precipitada partida de ella y la cruenta muerte de él arrollado por un camión, en una de las últimas escenas de la obra, matando cualquier tipo de esperanza de renacimiento a partir del amor.

Figura 7



La prima notte di quiete (1972)

La obra tiene como hipotexto una trilogía novelística escrita por el propio Zurlini a fines de la década de 1950 que narra la saga de una familia burguesa que se asentó en el norte de África a finales del siglo XIX para disfrutar de las ventajas del colonialismo. Específicamente, la historia de Daniele Dominici, con su regreso a Italia, constituyó el final de la tercera parte y se denominó *L'estate indiana*, pero la novela quedó inconclusa antes de la realización del film (Fabris, 2008, p.8). En *La prima notte di quiete* el director plantea un discurso moderno de reflexiones materialistas con respecto a la existencia humana, en donde se mezclan intencionalmente distintas creencias. El film plantea un cuestionamiento sobre la validez de la religión y una suerte de pausa reflexiva con respecto a estas cuestiones entre sus films anteriores y su obra cúlmine *Il deserto dei tartari*: “parece haver, por parte do autor/diretor [...] uma necessidade de compreensão deste veio cristão que o acompanha, compreensão esta que só pode se dar através do benefício da dúvida⁵ (Cavalheiro, 2008, p. 38). Algunas de las técnicas de filmación propias del cineasta fueron empleadas para retratar la soledad y el vacío interior del protagonista, así como el quiebre entre los vínculos afectivos y la imposibilidad del amor. Una de estas es el empleo de planos amplios, en donde las figuras aparecen en el encuadre

⁵ Parece haber una necesidad de comprensión por parte del director [...] de este costado cristiano que lo acompaña, comprensión que sólo puede darse a través del beneficio de la duda.

absorbidas por la inmensidad del paisaje. En las primeras escenas, el director recurre a una paleta de colores marcada, dando a los espacios tonalidades azules y grisáceas, colores que resaltan este sentimiento de melancolía y vacío interior del cual es preso Daniele al inicio del film: “se trata de un cine en que impera la melancolía y la tristeza, pero que no desdeña las investigaciones formales sobre el acompañamiento musical, el uso del color o la dramaturgia del relato” (Ruiza y Tamaro, 2004).

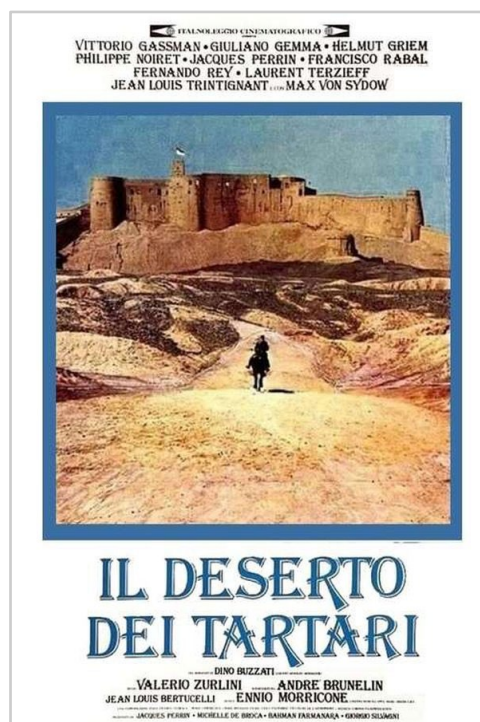
El personaje del profesor guarda muchas semejanzas con el propio Zurlini. Hay en él una impronta de nihilismo unida a un cristianismo que, aunque rechazado, se establece como una presencia constante. Cavalheiro propone que el film contiene un aspecto de “historia popular”, puesto que presenta los sucesos de la vida de un hombre que, preso de un constante vínculo con la muerte, encuentra la juventud y busca en ella la salvación. No obstante, en el fondo de esta juventud se esconde también la muerte, y la anhelada salvación propia y de los otros acaba por no encontrarse (Cavalheiro, 2008, p. 38). Hay una clara diferencia entre sus dos últimos films y sus obras anteriores. Aunque las cuestiones abordadas, los temas tratados y la búsqueda de respuestas frente ciertos interrogantes son los mismos, la evolución del director se observa en la forma en que estos son tratados y la libertad con la que esto se hace. En *La prima notte di quiete* e *Il deserto dei tartari* el diálogo con el espectador se realiza de manera más directa, presentando las cuestiones de un modo más transparente. Son los propios diálogos, unidos a la música, la elección de una paleta cromática específica y otros tipos de comunicación no verbal, los que presentan estas nociones ante los ojos del espectador de manera muy clara.

Todo este camino nos lleva a su obra cúlmine, en la que el realizador alcanza la mayor perfección creativa: *Il deserto dei tartari*. En ella se puede observar una integración de los recursos técnicos empleados en sus obras anteriores, así como una síntesis de los temas que lo obsesionaron desde sus inicios, con un tinte más acabado y un grado de desarrollo más profundo. Asuntos como la muerte, la soledad y la contraposición entre la juventud y la vejez son marcas que ponen la firma al cine zurliniano y que serán evaluadas en profundidad en su último largometraje. Además, la obra cuenta con un elenco internacional de gran renombre, en el cual podemos hallar

actores como Jaques Perrin, su actor fetiche, en el personaje de Drogo, Max von Sydow como Ortiz, Giuliano Gemma, Francisco Rabal Valera, Jean-Louis Trintignant, Vittorio Gassman, entre otros. Sin embargo, a pesar de encontrarse entre sus obras más acabadas y entre las cuales se realiza una más profunda reflexión filosófica con respecto al destino humano, el film fue un enorme fracaso en el público. Tras haber trabajado durante diez años en el proyecto, Zurlini finaliza su labor como director de cine, al menos en lo que respecta a las grandes producciones. Muere en Verona en el año 1982 de una afección intestinal (Ruiza y Tamaro, 2004).

En la presente tesis, determinaremos cuáles son los puntos de contacto entre los films anteriores e *Il deserto dei tartari*, precisando qué aspectos de la recreación de la novela de Dino Buzzati provienen de la tradición del propio cineasta. Además, estableceremos cómo el director decide apartarse hasta cierto punto de las líneas generales que marcaron sus obras anteriores, para adentrarse en la atmósfera fantástica que rodea a las novelas del autor.

Figura 8



Il deserto dei tartari (1979)

A grandes rasgos, podemos afirmar que el cineasta nos presenta universos melancólicos, habitados por seres fragmentarios que no pueden acceder a un encuentro con el otro. La voluntad incesante de establecer vínculos afectivos siempre acaba en la ruptura y disolución, lo cual genera la idea de la imposibilidad del amor. Hay un sentimiento de fatalismo y una soledad ineludible en las obras Zurlini, marcados por la amenazadora e incesante presencia de la muerte. Como expresa Guido Bonsaver en su artículo “Valerio Zurlini”, en sus obras “las vidas son presentadas con severo realismo, sin dar concesiones al melodrama sentimental o a la comedia del happy ending” (2004, p.1).

1.2. Dino Buzzati: una aproximación a su vida y obra

Dino Buzzati fue un escritor y poeta italiano nacido en Belluno en el año 1906, uno de los principales, y casi únicos autores que cultivaron la narrativa neofantástica o metafísico-existencial en Italia. Los relatos neofantásticos son aquellos que contienen elementos sobrenaturales pero que no se proponen asaltar al lector con ningún miedo o terror. Desde las primeras instancias del relato, es introducido el componente fantástico, sin recurrir a una progresión gradual (Alazraki, 1990, pp. 25-26,30-31). En palabras de Jaime Alazraki estos “no son intentos que busquen devastar la realidad conjurando lo sobrenatural -como se propuso el género fantástico en el siglo XIX- sino esfuerzos orientados a intuirlo y conocerla más allá de esa fachada racionalmente construida [...] Lo neofantástico asume el mundo real como una máscara, como un tapujo que oculta una segunda realidad que es el verdadero destinatario de la narración neofantástica” (1990, pp. 28, 29). Nos resulta pertinente detenernos en estas observaciones, puesto que es en este género en donde se ubica nuestro objeto de estudio.

Giulio Ferroni denomina “anti-canon” a aquellos autores “más entregados al experimentalismo en las formas narrativas y más dispuestos a la contaminación de los géneros y a la violación de las fronteras literarias (Boccuti, 2012, p. 76). Es en este anti-canon, en donde podríamos ubicar a Dino Buzzati, un autor bastante aislado y peculiar con respecto al resto de la narrativa del siglo XX. Los motivos centrales de sus escritos son el hombre y su vida, y las relaciones que se trazan entre uno y otro (Castiglione, 2015,

p. 197). Aunque evidentemente inmerso en el tiempo histórico que le es contemporáneo, preso de los trágicos sucesos acaecidos en el siglo XX, que marcan su forma de pensar y su mirada frente a la vida, los escritos de Buzzati guardan un carácter universal. Sus obras tratan temas que incumben a todo ser humano y problemáticas existentes desde el inicio de la humanidad, lo cual hace que muchos críticos lo vinculen a autores como Franz Kafka. Kenneth Atchity, en su artículo “Time in Two Novels of Dino Buzzati” propone que para hablar de Dino Buzzati, no basta referirnos a tópicos, motivos o temas recurrentes, sino que el autor trataba más bien con preocupaciones y obsesiones que se plasmaban en la configuración de ambientes y personajes inquietantes (1978, p.3). Hay en Buzzati una comprensión cercana de la vida y un entendimiento y empatía con el hombre. Es en este entendimiento en donde radica, en parte, su universalidad: hay una vivencia común que se relata, oculta detrás de la trama narrativa, en apariencia sencilla. Ahora bien, es necesario remarcar que la importancia que concede el novelista al fondo de sus historias no es en detrimento de la forma. Así, observamos que temas obsesivos como la muerte, el tiempo y la finitud del hombre son abordados a partir de una enorme maestría en la prosa, “cargada de lirismo [y] de fuerza narrativa” (Losada Casanova, 2016). Con respecto a nuestro autor, Assumpta Camps, en su libro *Historia de la literatura italiana contemporánea*, propone lo siguiente:

Dino Buzzati [...] presenta una narrativa de corte fantástico sin pretensiones vanguardistas, ni experimentalismos lingüísticos, que cultiva tan sólo el peculiar ambiente misterioso e inquietante de una realidad sólo aparentemente “normal”, donde progresivamente nos vemos sumergidos en un mundo fantástico e irreal. Su obra más famosa es *Il deserto dei Tartari* (1940), que, además de su carácter fantástico, respira también un innegable nihilismo kafkiano, al mostrarnos el absurdo en el que se desenvuelve nuestra existencia habitual (Camps, p. 603).

Luego de obtener su doctorado en derecho en la Universidad de Milán, comenzó a trabajar como periodista y redactor en el periódico *Corriere della Sera*, experiencia que sería de cierta importancia para el desarrollo de su visión frente a la vida y, más adelante, fue empleado en la *Domenica del Corriere* como redactor en jefe (Ruiza, Fernández y Tamaro, 2004). Su trabajo como periodista tuvo una enorme influencia en la composición

de sus cuentos y novelas, puesto que esta labor le proveía de un espacio para la experimentación con la forma y el lenguaje (Cori y Jenkins, 2014, p. 252). También fue enviado a Addis Abeba en el año 1939 y ejerció como reportero de guerra en el año 1940 en el crucero Río. En paralelo a estas labores, desarrolló su carrera como escritor de ficción. Entre sus obras se encuentran: *Barnabó delle montagne* (1933), *Il segreto del bosco vecchio* (1935), *Il deserto dei tartari* (1940), *I sette messaggeri*, (1942), *La famosa invasione degli orsi in Sicilia* (1945), *Sessanta racconti* (1958), *Il grande ritratto* (1960), *Un amore* (1963), *Poema a fumetti* (1969). Aunque *Barnabó delle montagne* fue su primera incursión en el mundo de la literatura, es en *Il segreto del Bosco Vecchio* que presenta un universo de seres prodigiosos, en donde comienzan a manifestarse más explícitamente algunos de los temas principales que luego recorrerán toda su obra, tales como la magia, la alegoría y la fabulación (Ruiza y Tamaro, 2004). Su logro más importante, la historia de la que nos ocuparemos y que dará lugar a una enorme cantidad de representaciones fue *Il deserto dei tartari* (1940). Esta novela tuvo un gran éxito entre la crítica, y fue traducida a varias lenguas, pero el verdadero éxito como escritor fue adquirido tras su muerte (Capano, 2015, p. 11).

Podemos dividir la obra de Buzzati en dos fases distinguibles, aunque todas ellas conservan un espíritu afín y la presencia de los ya mencionados temas obsesivos. Dentro de la primera, contextualizada durante el llamado *ventennio fascista*, se ubican *Barnabó delle montagne* (1933), *Il segreto del Bosco Vecchio* (1935), *Il deserto dei tartari* (1940) e *I sette messaggeri* (1942). La segunda fase incluye colecciones de cuentos como *Paura alla Scala* (1949), *Il crollo della Baliverna* (1957) y *Sessanta racconti* (1958), y las novelas *Il grande ritratto* (1960) y *Un amore* (1963). Entre la primera y la segunda fase, el panorama de Italia y de una gran parte del mundo en general se vio drásticamente modificado por el acaecimiento de sucesos como la Segunda Guerra mundial, el holocausto, la explosión de las bombas atómicas en Hiroshima y Nagasaki, la muerte de Mussolini y el comienzo del período que se conoce como la *dopoguerra* en Italia (Monte, 2019, p. 13).

De esta forma, nos encontramos con dos creadores casi contemporáneos, cuyas obras han influido y dejado una huella imborrable en la cultura italiana. Cada cual desde

una impronta y visión de mundo particular lograrán plasmar en sus respectivos medios, con una enorme belleza y perfección artística, los grandes cuestionamientos de la humanidad.

CAPÍTULO I: ENTRE LO AMBIGUO Y LO TANGIBLE: UN ANÁLISIS DE LA OSCILACIÓN ENTRE FANTASÍA Y REALIDAD EN *IL DESERTO DEI TARTARI* DE VALERIO ZURLINI.

*"Una frontiera che non dà pensiero. Davanti c'è un grande deserto."*⁶

Dino Buzzati

2.1. Lo icónico del cine

Para evaluar el concepto de “iconicidad en el cine”, primero debemos remontarnos a los inicios de tal fenómeno. A fines del siglo XIX, los hermanos Lumière desarrollaron un dispositivo denominado “cinematógrafo” y en diciembre del año 1895 realizaron su primera proyección al público en el sótano del Grand Café. Para sorpresa de muchos, la proyección resultó extremadamente exitosa, con una recaudación de 2.500 francos al día. Pero, ¿cuál fue el origen de una fascinación tan rotunda? Sebastián Schjaer en su artículo “Fotografía y cine máquina y espectáculo” atribuye este fenómeno al efecto de “irrealidad real” generado por el cine, a través de la capacidad de proyectar imágenes fuera del mismo aparato. Así, en el momento en que los espectadores aterrados se levantaron de sus asientos pensando que serían arrollados por un tren en movimiento, se estableció, desde el primer film proyectado, el fenómeno que marcaría la totalidad de la historia del cine hasta la actualidad: la ilusión de realidad (Schjaer, s.f., pp. 71,72).

De esta forma, podemos afirmar que, una de las características que definen al cine como fenómeno, es el carácter plástico que contiene la representación. André Bazin desarrolla con profundidad este postulado, atribuyéndolo en primer lugar a su “naturaleza fotográfica”:

⁶ Una frontera que no da para pensar. Adelante hay un gran desierto.

La ilusión del cine no se funda como en el teatro en las convenciones tácitamente admitidas por el público, sino, por el contrario, en el realismo innegable de lo que se muestra. El truco tiene que ser materialmente, el «hombre invisible» debe llevar pijama y fumar cigarrillos (2008, p.185).

La tangibilidad experimentada por el espectador puede hallar su explicación, entre otros factores, en la pluralidad de los elementos fílmicos, que apelan a varios sentidos al mismo tiempo. Esta doble presencia de imagen y sonido retrata plásticamente las escenas ante los ojos del espectador, provocando su plena inmersión en la materia presentada. Hay, de esta forma, una total restitución de los espacios y las acciones acaecidas en la trama.

Además de la enorme riqueza perceptiva de las representaciones cinematográficas, Jacques Aumont, Alain Bergala, Michel Marie y Mark Vernet, en su libro *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje* (2008), proponen otros factores para justificar esta sensación. En primer lugar, se refieren al rol que adquiere el espectador y a su modo de posicionarse ante el visionado de un film. Existe una dualidad entre dos posturas en apariencia antagónicas y que, no obstante, confluyen al momento de la expectación. La primera es la conciencia de estar ante una representación fílmica proyectada en una sala de cine (hoy en día, ampliaríamos este espacio a cualquier área o dispositivo en donde se mire una película), y la segunda es la renuncia voluntaria a olvidar este hecho, generando una inmersión total en el fenómeno fílmico. Este estado se alcanza por la propia naturaleza del cine, que proporciona una oleada continua de impresiones sonoras y visuales que se proyectan incesantemente sobre el espectador. A esto se podría añadir la verosimilitud con la cual se construye su universo, “organizado de manera que cada elemento de la ficción parezca responder a una necesidad orgánica y obligatoria con respecto a una realidad supuesta” (p. 150). De esta forma, la naturalidad se transforma en un elemento clave de los espacios fílmicos, dando paso a una realidad creada de modo espontáneo. Además, el carácter fotográfico del medio cinematográfico implica de por sí una plenitud de la descripción. Como propone Rolando Caputo: “it gives the world photographed a concreteness beyond words” (1998, 2015).

En línea con lo anterior, Giuliana Bruno, en su artículo “Una geografía de la imagen en movimiento”, en donde se propone trazar un paralelo entre la arquitectura y el cine, propone una visión de este último en torno al concepto de lo *háptico*, lo corpóreo: “aquí, es la cambiante posición del cuerpo en relación al espacio lo que crea simultáneamente el suelo arquitectónico y fílmico, pues al inscribirse en la observación territorial del sujeto, ambos ensamblajes implican apropiación corpórea.” (Bruno, 2017, p. 2). De esta forma, la autora sugiere que tanto el cine como la arquitectura se construyen y se visualizan al ser manipulados, al ser manejados con las propias manos de sus usuarios. Esto resulta particularmente evidente si se lo compara con el tipo de representación de las obras literarias. Mientras que estas dejan espacio a la impresión y a la abstracción, en el cine, esto se dificulta bastante. Por este motivo, Sánchez Noriega habla de novelas “más adaptables” que otras, en las que predominan acciones exteriores que pueden ser transpuestas a la pantalla, frente a aquellas en donde lo que prevalece son los estados psicológicos o las incursiones en la interioridad de los personajes. Otro aspecto que será crucial en la facilidad o dificultad de una transposición fílmica es el tipo de escenarios creados por los autores. Mientras que los escritores del realismo tienden a crear espacios concretos que sirven como marcos en los cuales se desarrolla la acción de sus personajes, otros, tienden a colocarlos en espacios neutros, abstractos, alegóricos o prácticamente omitidos en la narración, lo cual dificulta bastante su reconstrucción en las representaciones fílmicas (2000, pp. 57, 58).

2.2. La ambigüedad en la prosa buzzatiana.

Dino Buzzati posee una gran habilidad para construir espacios y mundos oníricos en donde no están claras las fronteras entre el sueño y la realidad (Caputo, 1998, p. 118). Kenneth Atchity se refiere a los individuos buzzatianos como seres cuya movilidad oscila entre los reinos más o menos autodefinidos de la realidad y la imaginación, entidades opuestas, que pierden tal oposición en tanto son articuladas en la narrativa (Atchity, 1978, p. 4). La interpretación de la realidad buzzatiana como algo que va más allá del carácter concreto de los hechos narrados se sostiene bajo la inmersión del universo representado en un clima de rareza y ambigüedad. Esta última se constituye como aquello que da pie a

la universalización de los espacios y caracteres que aparecen en la trama. A su vez, observamos que la clave para su construcción está en cuatro elementos concretos: la imprecisión témporo-espacial, la indeterminación de la narrativa y los diálogos, la vaguedad en la construcción de los personajes y el componente onírico.

a. La imprecisión témporo-espacial

Con respecto al primero de estos elementos, a pesar de la enorme cantidad de referencias temporales que recorren la obra, ninguna de estas hace alusión a fechas precisas. Se menciona al tiempo para hablar de su veloz marcha, de su ritmo incesante, del sucederse de las estaciones o de períodos específicos transcurridos en un lugar o en otro [“ lei si illudeva di poter conservare intatta una felicità per sempre scomparsa, di trattenere la fuga del tempo, che riaprendo le porte e le finestre al ritorno del figlio le cose sarebbero tornate come prima⁷” (Buzzati, 1945, p. 9), “proprio quella notte cominciava per lui l'irreparabile fuga del tempo⁸” (Buzzati, 1945, p.28), “Allora si sente che qualche cosa è cambiato, il sole non sembra più immobile ma si sposta rapidamente⁹” (Buzzati, 1945, p.29)], pero nunca se menciona el momento concreto en que transcurren los hechos. De esta forma, se crea una suerte de precisión dentro de la general imprecisión: se mencionan estaciones específicas, días, meses, períodos, pero estos nunca se insertan en un tiempo macro que los contextualice en el curso general de la historia: “era una sera di ottobre di incerto tempo, con chiazze di luce rossiccia disseminate qua e là sulla terra, riflessi non si capiva da dove, e progressivamente inghiottite dal crepuscolo colore di piombo¹⁰” (Buzzati, 1945, p. 46). Este fragmento retrata a la perfección lo expuesto con anterioridad: la tarde es de “octubre”, pero un octubre de un “tiempo incierto”, un octubre que puede ser cualquier octubre o todos los octubres. Esta imprecisión le permite al autor cumplir dos objetivos fundamentales para la novela: en primer lugar, crea un ambiente de

⁷ Ella tenía la ilusión de poder mantener intacta una felicidad que se había ido para siempre, de frenar el paso del tiempo, de que al volver a abrir puertas y ventanas cuando su hijo regresara, las cosas volverían a ser como antes.

⁸ Esa misma noche comenzó para él la irreparable fuga del tiempo.

⁹ Entonces uno siente que algo ha cambiado, el sol ya no parece inmóvil sino que se mueve rápidamente.

¹⁰ Era una tarde de octubre de tiempo incierto, con manchas de luz rojiza esparcidas aquí y allá sobre la tierra, reflejadas desde no se sabe dónde, y progresivamente tragadas por el crepúsculo plumizo.

enrarecimiento que posibilita la configuración de un clima misterioso que aleja al relato del mundo real y lo posiciona en un espacio de ensoñación que parece situarse fuera del tiempo. Esther Cohen establece que Buzzati deshace el tiempo en la novela al colocar a los tártaros como el enemigo más temido, en lo que podría ser el siglo XIX o XX, lo detiene, de modo que se deja pasar la vida, las emociones y afectos, y lo congela para evitar el derrumbamiento total del hombre. En *Il deserto dei tartari*, Drogo desconoce el tiempo, lo cual permite a la obra construirse como una narración coherente a partir de su anacronismo, de su lugar apartado frente a toda dimensión temporal (2006, pp. 292-295). En segundo lugar, hace que la obra adquiriera un carácter universal: retratando una experiencia general del ser humano, algo fundamental e íntimo al hombre, indagando en los principales interrogantes que atañen a la existencia de todo individuo. Podría argumentarse también, que la fecha no se precisa porque simplemente no es relevante a la trama, porque lo que en verdad interesa excede la temporalidad específica. Esta última posibilidad, sin embargo, no se contradice con las anteriores y las tres podrían tomarse como causas de la ausencia de la concreción temporal.

Estas mismas consideraciones podrían aplicarse también al tratamiento de los espacios. Podría decirse que ambos conceptos van de la mano en *Il deserto dei tartari*, en donde los lugares poseen un verdadero carácter protagónico. Aquí Giovanni Drogo se mueve entre dos ambientes: uno real, la ciudad y la casa materna, y otro metafórico, la Fortaleza y el desierto; ambos igualmente marcados por la imprecisión. La narración inicia situando al personaje en su hogar sin dar detalles acerca de qué ciudad de trata o en qué región está situada. Tampoco se realizan descripciones que permitan al lector inferir esto a partir del tipo de construcciones o de las características geográficas, sino que esta es solamente sugerida. Este carácter indefinido aleja al lector del espacio de lo real y tiñe el relato, desde un primer momento, de una tonalidad ambigua (Capano, 2015, p. 71). Incluso el espacio que se establece como concreto, en contraposición a los espacios metafísicos, no se encuentra anclado en la historia. De la Fortaleza tampoco tenemos información acerca de su ubicación geográfica. Esta, junto con el Desierto del Norte, se erigen como escenarios simbólicos.

En el momento en que Drogo se dirige allí por primera vez, ignora su ubicación precisa: todo cuanto rodea a Bastiani carece de bordes o límites y se cubre de una espesa niebla que borrona las imágenes. Incluso el personaje que le señala la Fortaleza se presenta como un ser misterioso, oculto entre las sombras, como si fuera una criatura que no pertenece al mundo circundante (Capano, 2015, p. 74). Desde el punto de vista pictórico, el paisaje que se construye tiene un dejo fantasmagórico, poblado de sombras y alusiones imprecisas, dando lugar a un sentimiento de desasosiego en el protagonista, que se proyecta al lector:

La falta de precisión va creando una atmósfera atemporal y de misterio. Se tiene la sensación de que el viaje se realiza hacia el infinito, hacia un destino del cual no hay retorno, hacia un lugar desconocido que crea inquietud en el personaje (Capano, 2015, p. 74).

Este carácter ambiguo refuerza la posibilidad de realizar una interpretación connotativa y simbólica de aquello que puebla espacio, y permite el trazado de una serie de asociaciones con elementos extratextuales. Dos componentes del paisaje que contribuyen a la construcción del clima mágico y ambiguo en torno a la novela son el silencio y la oscuridad, que están presentes en especial en las descripciones que se refieren al desierto y a la Fortaleza. El primero subraya la silenciosa presencia del misterio, de aquello que no se puede describir con la mirada e impide la visión clara, añadiendo una sensación de incertidumbre y manteniendo la tensión narrativa (Monedero, 2010, pp. 147,148). De esta forma, lo siniestro y angustiante se construye a través del paisaje, mediante una sucesión de imágenes sensoriales: “Cupe gole laterali”¹¹, “venti gelidi”¹², “ripidissimi monti”¹³ (Buzzati, 1945, p. 13). El desierto posee un carácter hechizante que ejerce una fascinación sobre Drogo y sobre todo aquel que lo ve. Es un espacio vacío cargado de potencialidad, puesto que es desde allí desde donde se espera que llegue la amenaza: es este la fuente de los sueños de grandeza. Ahora bien, incluso el enemigo posee un carácter incierto. Nadie

¹¹ Sombrías gargantas laterales

¹² Vientos helados

¹³ Montañas muy empinadas

sabe con exactitud quiénes son los tártaros y hasta qué punto forman parte de una leyenda. El diálogo entre Ortiz y Drogo con respecto a estos carece de una referencialidad concreta y refuerza lo escalofriante de estos seres que parecen ser productos del propio desierto:

"Una frontiera che non dà pensiero. Davanti c'è un grande deserto."

"Un deserto?"

"Un deserto effettivamente, pietre e terra secca, lo chiamano il deserto dei Tartari."

Drogo domandò: "Perché dei Tartari? C'erano i Tartari?"

"Anticamente, credo. Ma più che altro una leggenda. Nessuno deve essere passato di là, neppure nelle guerre passate."

"Così la Fortezza non è mai servita a niente?"

"A niente" disse il capitano¹⁴ (Buzzati, 1945, p. 18)

La esperanza de una guerra es tan vaga y el enemigo resulta tan irreal, que la posibilidad de espera de tal destino resulta trágicamente irrisoria. Este carácter difuso y alarmante del Desierto del Norte se observa sobre todo en la escena en que Drogo, en medio de su charla con el doctor Rovina, se asoma por la ventana a contemplar el paisaje. Aquí, el personaje experimenta una suerte de estupefacción, una cuasi pérdida temporal de su ser consciente (Nerenberg, 2002, p. 42). De esta forma, este aprecia los difusos cromatismos del espacio y posa su mirada sobre las luces y sombras, que con rapidez pierden su carácter real y se tornan elementos sobrenaturales y fuertemente connotativos (Dusi, 2008, p. 69). El desierto es casi un ente vivo que abraza al protagonista y lo retiene en su encanto fabuloso, ejerciendo una inexplicable fuerza sobre él y todo aquel que lo contempla.

¹⁴ "Una frontera que no da para pensar. Hay un gran desierto frente a ella".

"¿Un desierto?"

"Un desierto en verdad, piedras y tierra seca, lo llaman el desierto de los tártaros".

Drogo preguntó: "¿Por qué de los tártaros? ¿Había tártaros?"

Creo que en la antigüedad. Pero es más una leyenda que otra cosa. Nadie debe haber pasado por allí, ni siquiera en guerras pasadas.

"¿Entonces la Fortaleza nunca ha servido para nada?"

"Para nada", dijo el capitán.

Vinculado al elemento de la oscuridad se halla el empleo de la luz, dando lugar a un contraste generado por la presencia del claroscuro, técnica pictórica empleada con frecuencia en la descripción de espacios como el desierto y la Fortaleza. En este caso, realizamos una traspolación de un concepto de las artes plásticas al ámbito narrativo, perfectamente aplicable, dado el aspecto pictórico de las descripciones buzzatianas que luego observaremos plasmado en el cine. Esta técnica se basa en el contraste entre la luz y la sombra para generar volumen en las figuras y destacar ciertas formas en el total de la composición. Tiene sus primeros antecedentes en el Cinquecento en pintores italianos y flamencos y alcanza su cumbre en el Barroco a partir de artistas como Caravaggio. En el siglo XVII, el claroscuro desemboca en el tenebrismo, que consiste en una aplicación extrema de la técnica, en la que solo las figuras centrales aparecen iluminadas en un fondo oscuro. Con frecuencia, la fuente de luz posee una dirección diagonal, con el objetivo de provocar dinamismo en la pieza (González Vázquez, 2015, p.2). Aquellas escenas marcadas por la oscuridad, generalmente presentan una marca de luz que contrasta con ella e ilumina ciertos elementos selectos. Esto colorea los espacios con una sensación tétrica y contribuye a la configuración de lo enigmático en los lugares en donde el protagonista se mueve: “La valle adesso si stringeva, chiudendo il passo ai raggi del sole¹⁵” (Buzzati, 1945, p. 13). También es frecuente, en lo que respecta a las descripciones del desierto, la alternancia entre instancias en las que este es iluminado de lleno por la luz abrasadora del sol y otras en las que está sumido en las sombras y la oscuridad. Podríamos entonces hablar de un contraste indirecto que contribuye a la construcción de lo misterioso.

Existe un concepto propuesto por Sigmund Freud al que podemos referir en relación con la construcción que el autor realiza de los espacios y que luego será recreado por Valerio Zurlini a partir de su empleo de elementos vinculados a los planos visual y auditivo. El autor parte del concepto de *unheimlich*, traducido como *siniestro* u *ominoso*, que por una parte hace referencia a lo extraño, lo extranjero, lo que se encuentra por fuera del conocimiento y de un sujeto; pero, por otra, trae a colación aquello que no es para

¹⁵ El valle ahora se estrechó, cerrando el camino a los rayos del sol.

nada ajeno, sino que, por el contrario, resulta íntimo, cercano y propio del individuo. De este modo, lo ominoso es aquello que además de ser considerado como extraño, viene desde adentro: de allí deriva a la noción de *unheimlich* en contraposición de lo *heimlich*.

Freud comienza con la significación que se le da a la palabra *heimlich*, sin el prefijo “un” cuyos sentidos giran en torno a lo familiar, lo conocido y lo hogareño, produciéndose un deslizamiento hacia el terreno de lo oculto, donde lo familiar parece ser secreto, íntimo y recóndito, punto de torsión que discurre tras degradaciones de la significación, para llegar finalmente a algo extraño e inquietante. Esto implica que lo *unheimlich* no es lo inverso de lo familiar, sino lo familiar parasitado por algo que inquieta, extraño y ajeno. Según Freud, algo enteramente nuevo para sus observaciones: “se llama *unheimlich* a todo lo que estando destinado a permanecer en el secreto, en lo oculto (...) ha salido a la luz” (Freud, 1917-1919, p. 224). Esto se vincula con los espacios descritos por Buzzati y su modo de transposición a la pantalla. Sitios familiares y cotidianos, tanto para el lector/espectador, como para los propios personajes adquieren aires fantasmagóricos, llenando cuanto los rodea de un sentimiento de inquietud. En los capítulos siguientes, retomaremos este concepto, de modo que se observe su recreación en la obra fílmica.

Por otra parte, no es casualidad que el sitio que se haya escogido para rodear a la Fortaleza sea el desierto. Como ya fue mencionado, este se constituye como un ambiente deshabitado e infértil; y precisamente ello es lo que le otorga su potencial de ser algo más. En sí mismo, el desierto es un vacío a llenar. “¿Llenar con qué?” es la pregunta que persigue al lector y los personajes a lo largo del transcurso de la trama y es aquella que articula el enigma. Hay algo misterioso en el paisaje, algo concreto que los personajes evitan nombrar, que parecen querer ocultar a Giovanni Drogo, algo preciso y a la vez desconocido e indefinido. La presencia de este “algo” que rehúsa ser nombrado es uno de los factores que otorga al desierto su carácter ambiguo (Monedero, 2010, pp.161). Acerca de este, el Diccionario de Símbolos de Chevalier propone que “implica dos sentidos simbólicos esenciales: es la indiferenciación principal, o es la extensión superficial, estéril, bajo la cual debe ser buscada la Realidad” (Chevalier, 1986, p.410). De esta forma,

la clave para su interpretación en la obra, en tanto espacio metafísico, es el hecho de que, en este, la nada no permanece en la nada, sino que abre la puerta a algo desconocido y superior. Posee esta aura particular que refleja la presencia de aquello que se escapa a las leyes de lo real, precisamente porque carece de algo, o más bien de todo. Incluso la propia Fortaleza, lugar del orden y lo reglado, parece contaminarse por su carácter indefinido (Puglia, 2015, p.523). Nótese que varios de los elementos empleados para la construcción de Bastiani se repiten en las descripciones que configuran la imagen del desierto, tales como la oscuridad, el silencio o el claroscuro. Al uso de este último, es posible observarlo con claridad en la siguiente descripción:

Solo tre finestre erano illuminate, ma appartenevano alla sua medesima facciata, cosicch  dentro non si vedeva; il loro alone di luce, e quello della stanza di Drogo, si stampavano sul muro opposto ingigantiti e in uno di essi si agitava un'ombra, forse un ufficiale stava spogliandosi¹⁶ (Buzzati, 1945, p. 21).

Esta, no obstante, no se encuentra aislada, sino que, por el contrario, los juegos con las luces y las sombras aparecen una y otra vez a lo largo del relato: “egli fissava le ombre multiple delle uniformi appese, che tremolavano all'oscillare dei lumi”¹⁷ (Buzzati, 1945, p. 32). Una vez más, nos encontramos con una pintura tenebrosa y fantasmagórica de los espacios, pero en este caso, en aquellos que pertenecen al ámbito interior. La Fortaleza no se presenta como un sitio amigable y acogedor, sino todo lo contrario, y este juego de contrastes contribuye a realzar tal efecto.

b. La indeterminación en el discurso

En primer lugar, debemos mencionar la presencia del narrador y la peculiaridad de su carácter. Siguiendo las categorías propuestas por Mieke Bal podríamos hablar de

¹⁶ Sólo tres ventanas estaban iluminadas, pero pertenecían a la misma fachada que esta, por lo que no se podía ver el interior; su halo de luz, y el de la habitación de Drogo, estaban impresos en la pared opuesta magnificados y en uno de ellos ondeaba una sombra, tal vez un oficial se desnudaba.

¹⁷ Se quedó mirando las múltiples sombras de los uniformes colgados, que parpadeaban con el vaivén de las luces.

un narrador externo que oscila entre la omnisciencia y la testificación dubitativa. Antonio Garrido Domínguez, en su libro *El texto narrativo*, se refiere al concepto de *focalización*, según lo concibe Gérard Genette. Esta “funciona como filtro informativo, cuya mayor o menor abertura depende básicamente del lugar en que se sitúa el foco perceptor. Así se distinguen relatos con *focalización cero* (relatos no focalizados), relatos con *focalización interna* (con sus diferentes tipos: fija o variable, única o múltiple) y narraciones con *focalización externa*” (1996, p. 135). Algunos pasajes ponen en evidencia que el narrador se encuentra por encima de los personajes, incursionando en sus pensamientos y brindando más información de la que se podría obtener a partir de la mera observación. Ocurre en muchas ocasiones que este se presenta como una suerte de oráculo que observa los sucesos a través de una lente intemporal que le permite narrar las situaciones como si conociera su futuro devenir, nunca alejándose, sin embargo, del empleo del tiempo presente. En este caso, estaríamos ante una focalización cero. Esta incluye todas aquellas narraciones que no experimentan restricción alguna en cuanto al volumen de saber a disposición del narrador. El siguiente pasaje es un ejemplo de ello:

Giovanni Drogo adesso dorme nell'interno della terza ridotta. Egli sogna e sorride. Per le ultime volte vengono a lui nella notte le dolci immagini di un mondo completamente felice. Guai se potesse vedere se stesso, come sarà un giorno, là dove la strada finisce, fermo sulla riva del mare di piombo, sotto un cielo grigio e uniforme, e intorno né una casa né un uomo né un albero, neanche un filo d'erba, tutto così da immemorabile tempo¹⁸ (Buzzati, 1945, p. 29).

No obstante, durante la mayor parte del relato, el narrador se muestra dubitativo y recurre de forma constante al recurso de la pregunta retórica. En ocasiones, su voz se funde con la voz de Drogo y otros de los personajes de la Fortaleza, al plantearse los mismos cuestionamientos de estos con respecto a las fuerzas misteriosas que parecen ejercer una

¹⁸ Giovanni Drogo ahora duerme dentro del tercer reducto. Sueña y sonríe. Por las últimas veces, le vienen en la noche las dulces imágenes de un mundo completamente feliz. Ay de él si pudiera verse a sí mismo, cómo será un día, donde termina el camino, parado en la orilla del mar de plomo, bajo un cielo gris y uniforme, y a su alrededor ni una casa ni un hombre, ni un árbol, ni siquiera un hilo de hierba, todo así desde tiempos inmemoriales.

influencia sobre sus destinos [Era un cavallo, non grande ma basso e grossetto, di curiosa bellezza per le gambe sottili e la criniera fluente [...] Da dove era giunto? Di chi era?¹⁹ (p. 48)]. En estos casos, existe una elisión de la diferencia entre el modo en que el narrador y los personajes se vinculan con la acción y el relato, dando lugar a una confusión de voces (Mouro, 2018, p.23). Aquí, el relato se aproxima más a una focalización interna, en donde un personaje pasa a convertirse en el sujeto perceptor fundamental del relato. En este tipo de focalización, el autor se vale del sujeto como elemento captador de un universo específico, es decir, presenta el mundo a través de los ojos de su conciencia (Garrido Domínguez, 1996, p. 135). En este caso particular podemos constatar el empleo de la técnica del *estilo indirecto libre*, en el cual el narrador traspone en su propio discurso lo que pasa en el interior de la conciencia del personaje.

Otro aspecto que llama la atención con respecto a la voz narrativa es la interpelación directa de esta a Giovanni Drogo: “Non pensarci più, Giovanni Drogo, non voltarti indietro ora che sei arrivato al ciglio del pianoro e la strada sta per immergersi nella valle”²⁰ (p.76). Esto nos hace preguntarnos acerca de su naturaleza y hasta qué punto llega su aparente exterioridad. Esta se presenta como una suerte de voz misteriosa que, no obstante observar las acciones desde una posición externa, se comunica con los personajes, como si fuera un desdoblamiento de su conciencia. El narrador, a pesar de ser heterodiegético, parece tomar una posición activa en el relato, participando de él en sus interpelaciones, tanto a los personajes como al lector, y alejándose del rol de pasividad que sería esperable que adquiriera. Genette habla de un tipo de omnisciencia en que “el narrador interviene en el universo narrativo a través de comentarios, reflexiones o valoraciones” (p. 143). Aunque, en efecto, esto está presente en el texto, creemos que el rol de la voz narrativa en la obra buzzatiana excede la mera reflexión para entablar verdaderos diálogos con los personajes que, no obstante, no hallan respuesta. Consideramos que existe una combinación de diferentes modalidades y tipos de focalización a lo largo del relato y una oscilación entre la desaparición y exhibición del

¹⁹ Era un caballo no grande pero bajo y grueso, de curiosa belleza por sus finas patas y su melena ondulante [...] ¿De dónde había salido? ¿De quién era?.

²⁰ No lo pienses más, Giovanni Drogo, no mires atrás ahora que has llegado al borde de la meseta y el camino está a punto de hundirse en el valle.

narrador. Este particular tratamiento de estos elementos constituye una de las fuentes de ambigüedad del relato. Esta voz misteriosa, que revela ciertos hechos y deja otros sin develar, suscita dudas en el lector y abre las puertas a la posibilidad.

Ligado el recurso de la pregunta retórica, consideramos como fundamental en la obra buzzatiana el uso de la reticencia, empleado sobre todo en los diálogos de los personajes. Nótese que el mismo efecto generado en la simbología del desierto está presente en esta figura retórica: la omisión y la posibilidad. Los personajes se interrumpen en sus monólogos como si detrás de las palabras que intentan pronunciar se encontraran verdades imposibles de ser exteriorizadas. Los puntos suspensivos indican la presencia de algo y, sin embargo, ese *algo* no se dice, abriendo las puertas a la imaginación fantástica. La reticencia es también marca de la duda y del desconocimiento: los personajes cortan los diálogos porque no tienen certeza acerca de lo que están diciendo:

Tacquero ancora, ciascuno pareva pensare a cose diverse. Ma Ortiz disse: "A meno che...".

Giovanni si riscosse: "Comandi, signor capitano?".

"Dicevo: a meno che non ci fosse nessun'altra domanda, e allora l'hanno assegnata di ufficio."²¹ (Buzzati, 1945, p. 12)

Este desconocimiento general, recorre la totalidad de la novela y se transforma en una de sus marcas primordiales: en *Il deserto dei tartari* "nadie sabe nada", ni Drogo, ni sus colegas, ni siquiera el propio narrador aparentemente omnisciente. La ambigüedad es fruto del misterio mismo de la vida, del cual ningún ser humano posee respuestas definitivas.

²¹ Todavía estaban en silencio, cada uno parecía pensar en cosas diferentes. Pero Ortiz dijo: "A menos que...".

Giovanni se despertó: "¿A sus órdenes, señor capitán?".

"Decía: a menos que no hubiera ninguna otra petición, y entonces lo han asignado de oficio".

Otro recurso empleado para distanciar el discurso del plano de lo real y sumirlo en la ambigüedad son los marcadores de evidencialidad indirectos. La evidencialidad da cuenta de aquellas formas que intentan codificar el modo en que el hablante ha obtenido la información de aquello que está comunicando y aquellas estrategias empleadas para declarar las fuentes de su relato.

La evidencialidad se puede clasificar de forma directa e indirecta [...] En la evidencia directa, el hablante obtiene la información por la vía sensorial, ya sea por medio de la vista, el oído u otros sentidos. En la indirecta, el hablante tiene acceso a la información por medio de un proceso de inferencia o deducción, o bien, a partir de la información recibida de terceros. Por ello, la evidencia indirecta puede ser referida o inferida (Albelda Marco y Mihatsch 2017, p. 112).

En el caso en que el hablante adquiere la información a través de los testimonios de terceros, existe una falta de compromiso con el contenido de aquello que se está comunicando. Esta se origina en la imposibilidad de asegurar su veracidad, en tanto que la fuente de tal información no proviene del propio hablante y su percepción directa. Esto, en el caso particular de *Il deserto dei tartari* contribuye a provocar un efecto de ambigüedad e imprecisión en el relato.

En la novela, se observa un predominio del empleo de los marcadores de evidencialidad indirecta, del tipo en el cual la información es proporcionada al hablante por otros. Varios son los ejemplos en donde se puede observar esto. En primer lugar, en el diálogo que entablan Drogo y Ortiz ante la llegada del primero:

- (1) Adesso **dicono** che è una frontiera morta, **non pensano** che la frontiera è sempre frontiera e non si sa mai...²² (Buzzati, 1945, p. 14)

²² Ahora dicen que es una frontera muerta, no piensan en que la frontera es siempre frontera y nunca se sabe...

(2) Di là si vede tutta la pianura davanti. **Dicono...**" e qui tacque. "**Dicono?**... che cosa **dicono?**" chiese Drogo, e una insolita inquietudine tremava nella sua voce. "**Dicono** che sia tutta sassi, una specie di deserto, sassi bianchi, dicono, come ci fosse la neve."²³ (Buzzati, 1945, p. 20).

A su vez, los observamos también en el capítulo XIV, en el momento en que los soldados avistan una franja negra desde el Reducto Nuevo y discurren acerca de su naturaleza:

(3) Filimore vuole invece aspettare. Saranno soldati quegli stranieri, lui non nega, ma quanti sono? Uno ha detto duecento, un altro duecentocinquanta, gli hanno fatto inoltre presente che se quella è l'avanguardia il grosso sarà almeno di duemila uomini²⁴ (Buzzati, 1945, p. 59).

Nótese que en el segundo apartado se combinan ambos recursos: el empleo de la reticencia con el uso de los marcadores de evidencialidad indirecta. Esto aleja el discurso del plano de lo real, colocando la leyenda de los tártaros detrás de un velo de incerteza: el hablante no puede afirmar de primera mano aquello que está comunicando, sino que simplemente transmite lo que *se dice*. Sumado a esto, el uso de la tercera persona del plural puede ser visto como una marca de impersonalidad que aleja la información aun más del ámbito de la seguridad y hace lo propio con el origen del contenido comunicativo. También hallamos algunos ejemplos de evidencialidad indirecta, del tipo en la cual la información es inferida, nuevamente en el diálogo inicial entre Drogo y Ortiz:

(1) Drogo domandò: "Perché dei Tartari? C'erano i Tartari?". "Anticamente, **credo**. Ma più che altro una leggenda. Nessuno deve essere passato di là, neppure nelle guerre passate."²⁵ (Buzzati, 1945, p. 18)

²³ Desde allí se puede ver toda la llanura por delante. Dicen..." y aquí se quedó callado. "¿Dicen?... ¿qué cosa dicen?", preguntó Drogo, y una inquietud insólita temblaba en su voz. "Dicen que es todo piedras, una especie de desierto, piedras blancas, dicen, como si hubiera nieve".

²⁴ Filimore quiere, en cambio, esperar. Esos extranjeros serán soldados, no lo niega, pero ¿cuántos hay? Uno dijo doscientos, otro doscientos cincuenta, también señalaron que si esa es la vanguardia, el grueso será por lo menos de dos mil hombres.

²⁵ Drogo preguntó: "¿Por qué tártaros? ¿Hubo tártaros?" "Creo que antiguamente. Pero es más una leyenda que otra cosa. Nadie debe haber pasado por allí, ni siquiera en las guerras pasadas.

(2) "Allora" lo interruppe Giovanni con orgasma "allora quelle erano tutte storie? Allora non è vero che se volevo potevo andarmene? Tutte storie per tenermi buono?"
"Oh" fece il maggiore. "Non **credo** questo... non si metta in mente questo!"²⁶
(Buzzati, 1945, p. 87).

En los ejemplos anteriores, aunque la fuente de información cambia, el efecto obtenido es el mismo: aquello que es comunicado por el hablante es colocado en el plano de la incerteza, en este caso, aproximándolo al ámbito de la subjetividad. La respuesta del mayor Matti deja espacio a la duda: el personaje dice que él no cree que el hecho de que de la partida de la Fortaleza estuviera al alcance de la mano de Drogo fuera un simple invento. No obstante, no puede afirmarlo, dando lugar a esa posibilidad. Esto, unido nuevamente al recurso de la reticencia, lleva a pensar en la inexorabilidad del destino del protagonista como una aterradora probabilidad. El hecho de que no se realicen aserciones categóricas conlleva a que todo quede suspendido, generando una sensación de desconcierto, tanto en los personajes como en el lector.

Asimismo, podemos afirmar que la construcción de la ambigüedad dialógica va más allá de la marcación de la evidencialidad. Como ya hemos visto, una serie de recursos se combinan entre sí, para que, empleados de manera conjunta, logren generar este efecto en el discurso. Uno de ellos es el recurrir con frecuencia a los pronombres indefinidos: «"Forse non è proprio come dice lei" rispose Ortiz. "Qualcuno c'è che ha veramente preferito rimanere, pochi, ne convengo, ma qualcuno c'è stato..."»²⁷ (p.87). Palabras como "qualcuno" o en uno de los apartados anteriores "uno" o "un altro", refuerzan la imprecisión de la información, insertando el discurso en el espacio de la leyenda. Al decir que existe quien ha preferido quedarse, pero sin especificar quién, unido a la finalización de la frase con los puntos suspensivos, se da lugar a la duda. El lector se pregunta,

²⁶ "Entonces" Giovanni lo interrumpió con agitación "¿entonces todas esas eran historias? Entonces, ¿no es verdad que si quería podía irme? ¿Todas las historias para mantenerme tranquilo?"
"Oh", dijo el mayor. "No creo esto... ¡no piense en esto!"

²⁷ Hay quien realmente ha preferido quedarse, pocos, estoy de acuerdo, pero alguien ha habido...

entonces, hasta qué punto puede ser cierto aquello que el capitán Ortiz le comenta a Giovanni Drogo, tiñendo todo cuanto rodea al episodio de tonalidades ambiguas.

Finalmente, el último recurso que el autor emplea para generar una sensación de imprecisión en el discurso es la presencia de diálogos cortados. En muchas ocasiones, podemos observar cómo los personajes dialogan entre sí, pero sin que se produzca una verdadera comunicación. En estos casos, las preguntas hechas por uno de los interlocutores son ignoradas por el otro dando una sensación de incertidumbre, como si no existiera una respuesta a la pregunta formulada. Esto puede ser observado a la perfección en el diálogo entre el general y Giovanni Drogo:

Bisogna poi calcolare anche i titoli di merito..."

Giovanni Drogo era impallidito.

"Ma allora, eccellenza" chiese quasi balbettando "allora io rischio di restare lassù tutta la vita."

"...calcolare i titoli di merito" continuò imperturbabile l'altro, sempre sfogliando i documenti di Drogo."²⁸ (Buzzati, 1945, p. 79).

La pregunta acerca de si Drogo estaría obligado a permanecer en Bastiani durante toda su vida permanece suspendida y oculta tras el parlamento (¿monólogo?) del general. La falta de respuesta hace vacilar al lector y no logra apartarlo de su inquietud general. Como los puntos suspensivos, la interrupción del diálogo es portadora de información por la potencialidad que proporciona la ausencia. Uno podría inclinarse a dar una respuesta positiva a la pregunta de Drogo, en especial considerando las premoniciones realizadas por la voz narrativa. No obstante, el hecho de que esta no sea brindada de forma precisa,

²⁸ También hay que calcular los títulos de mérito..."

Giovanni Drogo se había puesto pálido.

"Pero entonces, su excelencia" preguntó casi tartamudeando "entonces me arriesgo a quedarme ahí arriba toda mi vida".

"... calcular los títulos de mérito" prosiguió el otro imperturbable, siempre hojeando los documentos de Drogo.

generando una falta de resolución con respecto al asunto, da lugar a un sentimiento de inseguridad que Dino Buzzati busca crear en lo que al destino de Drogo respecta.

c. La vaguedad en la construcción de los personajes

La tercera fuente de ambigüedad en el texto narrativo de Dino Buzzati es la imprecisión en la construcción de los personajes. Drogo y quienes comparten con él un destino similar en la Fortaleza no están fuertemente individualizados, pero tampoco corresponden a la categoría del arquetipo: son personas comunes, cuyos caracteres están simplemente esbozados (Savelli, 1993, p.135). En línea con lo propuesto acerca del espacio y el tiempo, podemos afirmar que las descripciones imprecisas de los personajes conducen a una interpretación universal de las vivencias experimentadas por estos. La ausencia de una caracterización específica lleva a la identificación de Drogo y sus compañeros de la Fortaleza con todo hombre, estrategia útil y efectiva para simbolizar el destino humano. Salvo por algunas cuestiones específicas, Drogo no posee ningún rasgo de personalidad que lo diferencie: sus temores, dudas, inquietudes y ansias de gloria resultan atributos generales y difíciles de delimitar. En este contexto, el ambiente militar se presenta propicio para el cumplimiento de tales objetivos. Daniela Vitagliano (2015) se refiere a una entrevista a Dino Buzzati, realizada por Alberico Sala, citada en *M. Mignone, Anormalità e angoscia nella narrativa di Dino Buzzati*, en la cual el autor especifica el motivo de su elección:

L'ambiente militare, specificamente quello di una fortezza di confine, mi offriva due grandi vantaggi. Primo, quello di esemplificare il tema della speranza e della vita, che passa inutilmente con una maggiore evidenza, perché la disciplina e le regole militari erano assai più lineari, rigide e inesorabili di quelle instaurate in una redazione giornalistica. Pensavo, insomma, che, in un ambiente militare, la mia storia avrebbe potuto acquistare perfino una forza di allegoria riguardante tutti

gli uomini. Secondo motivo, il fatto che la vita militare corrispondeva alla mia natura²⁹ (Vitagliano, 2015, p. 297).

Así, observamos que el espacio escogido se adecua a una posible interpretación universal, explicitada por el propio Buzzati. El camino de Drogo, será el camino transitado por todo hombre en su trayecto vital (Caputo, 1998, p.115) y sus inquietudes, angustias y esperanzas del porvenir, serán aquellas experimentadas por todo individuo. Este es el motivo por el cual la historia se centra sobre todo en el teniente, de modo que los otros personajes son relativamente planos y, salvo por ciertos casos, en su mayoría excluidos de las escasas acciones principales. El relato comienza cuando Drogo inicia lo que el narrador, a través del discurso indirecto libre, llama “su verdadera vida” y concluye con su muerte en la pensión de hotel en el capítulo final. Es evidente que los treinta capítulos constituyen un ciclo cerrado que narra el “nacimiento” y muerte de un hombre cualquiera en medio de un espacio y tiempo suspendidos, la Fortaleza, que se erige como el lugar en donde se desarrolla la vida y la espera. Los escasos episodios que se desarrollan en medio del no acontecer de la novela, tales como la muerte de Lazzari, la partida de Lagorio o la muerte de Angustina, no poseen un sostén en sí mismos, sino que se constituyen como piezas integradas al devenir personal de Giovanni. El transcurso vital de Drogo nos permite reflexionar acerca del destino y la libertad individual, planteando la pregunta de hasta qué punto el hombre es libre con respecto a sus acciones y decisiones personales. Por otra parte, podemos afirmar que la imprecisión se torna aun mayor si se compara el tratamiento que recibe Drogo con aquel que reciben el resto de los personajes. Si la individualización de este y la incursión en su psicología resultan algo vagas, aquellas de los otros soldados lo son aun más. Luigi Borelli afirma que “il personaggio del romanzo è infatti uno solo. Le altre persone sono tutte presentate nel loro significato

²⁹ El ambiente militar, en concreto el de una Fortaleza fronteriza, me ofrecía dos grandes ventajas. Primero, el de ejemplificar el tema de la esperanza y la vida, que pasa inútilmente con mayor evidencia, porque la disciplina y las reglas militares eran mucho más lineales, rígidas e inexorables que las establecidas en una redacción periodística. En resumen, pensaba que, en un ambiente militar, mi historia podría incluso adquirir una fuerza de alegoría concerniente a todos los hombres. Segundo motivo, el hecho de que la vida militar correspondía a mi naturaleza.

spirituale dall'angolo visuale del protagonista. Acquistano vita solo quando il protagonista ne avverte la presenza³⁰ (1956, p. 94).

Además, esta imprecisión no solo se observa en la marginalidad, hasta cierto punto, de los personajes secundarios, sino también en la ausencia de explicaciones que den cuenta de su accionar. Por ejemplo, en el momento en que Lagorio se está preparando para partir de Bastiani, este intenta convencer a su amigo Angustina para que haga lo propio. No obstante, por un motivo que no se explica, este se niega rotundamente a marchar, pese a las insistencias incesantes de su compañero. Por este motivo, el narrador, cuya voz se funde con aquella de Lagorio, se pregunta desconcertado, los motivos detrás de tan peculiar decisión:

E perché Angustina, maledetto snob, adesso ancora sorride? Perché, malato com'è, non corre a fare i bagagli, non si prepara alla partenza? e invece fissa dinanzi a sé la penombra? A che cosa pensa? Quale segreto orgoglio lo trattiene alla Fortezza? Anche lui dunque?³¹ (Buzzati, 1945, p. 35).

Así, resurgen los cuestionamientos acerca de las fuerzas ocultas en la Fortaleza y los móviles desconocidos que impulsan a los soldados a permanecer allí, lo cual origina una atmósfera de misterio en todo cuanto la rodea. Botoso atribuye la imposibilidad de partida a la incapacidad de los personajes de enfrentar la realidad. El crítico propone que su carácter está marcado por una falta de osadía y coraje y una inclinación a la reflexión más que a la acción, que no les permite ser capaces de tomar la iniciativa de cambiar su vida (s.f., p. 16). Aunque hay algo de cierto en estas afirmaciones, consideramos que la permanencia de los soldados en Bastiani se debe a un sentido que trasciende la mera negligencia de los personajes. Por el contrario, parece ser una fuerza sobrenatural y desconocida, tal vez la potencia inamovible del destino, la que los hace tomar tal

³⁰ El personaje de la novela es de hecho uno solo. Las otras personas se presentan todas en su significado espiritual desde el ángulo visual del protagonista. Adquieren vida solo cuando el protagonista advierte su presencia.

³¹ ¿Y por qué Angustina, maldito snob, sigue sonriendo ahora? ¿Por qué, enfermo como está, no corre a empacar, no se prepara para partir y en su lugar mira la penumbra frente a él? ¿Qué está pensando? ¿Qué secreto orgullo lo mantiene en la Fortaleza? ¿Entonces él también?

resolución. El hecho de que no se pueda definir de forma precisa el motivo que parece atar a los soldados a Bastiani, le otorga un carácter fantástico y siniestro.

Habiendo dicho esto, podemos concluir que, en líneas generales, esta imprecisión vuelve a los personajes menos “humanos” (“tangibles”), los cuales, hasta cierto punto devienen seres fantasmagóricos, de identidades imprecisas, cuyos motivos de acción se desconocen. La universalidad de Buzzati hace que el camino sea solo uno: el de Giovanni Drogo y el de todo hombre, por lo que pierde sentido dejar paso a las diferenciaciones individuales.

d. El componente onírico

En la novela de Buzzati, el sueño y la fantasía ocupan un rol primordial en el devenir de la trama. Su presencia se manifiesta en dos ocasiones bien diferenciadas, pero igualmente relevantes a la configuración de la atmósfera suprarreal que el autor intenta construir. La primera, la más evidente, es la presencia del sueño de Drogo en el capítulo once. En este, Giovanni vuelve a ser niño y se encuentra en su casa observando, a través de la ventana, un palacio iluminado por la luz de la luna, rodeado de fantasmagóricas criaturas fabulosas que flotan a su alrededor. Estos espíritus llaman a su compañero Angustina, también niño, quien, muerto, se une al cortejo y desaparece elevándose al cielo. La atmósfera creada en el sueño *per se* contribuye a teñir la obra de tonalidades ambiguas, debido a su naturaleza incierta y a la presencia de seres difusos en espacios surreales. No obstante, lo que verdaderamente llama la atención con respecto a este episodio es su carácter premonitorio de la muerte de Angustina, que transcurrirá algo más adelante. El hecho de que los personajes sean niños resalta su vulnerabilidad y da lugar a un enorme impacto emocional en el espectador, que tiene presente la posibilidad de materialización de estas imágenes. De esta forma, lo acaecido en el sueño traspasa sus propias fronteras, posicionándose en un espacio intermedio entre lo onírico y lo real. Una serie de preguntas asaltan la mente del lector: ¿hasta qué punto se pueden vincular la muerte de Angustina y el sueño de este personaje como niño?, ¿qué fuerzas misteriosas se esconden tras la Fortaleza que anticipan tal suceso?, ¿es la muerte de Angustina un

hecho casual o es parte de algo mayor que el lector y los personajes desconocen? De esta forma, aquí se hace presente una suerte de vacilación, como aquella referida por Todorov en su *Introducción a la Literatura Fantástica* en torno al relato fantástico. Sin embargo, aquí, al tratarse de un relato neofantástico, no hay un cuestionamiento de los propios personajes en cuanto a la naturaleza sobrenatural del sueño y su carácter anticipatorio, sino que la sensación de ambigüedad solo es experimentada por el propio lector.

La segunda ocasión en que se manifiesta con claridad la presencia del sueño es la existencia de las fantasías de Drogo, que irrumpen en medio de los acontecimientos, para introducir el plano de la fábula como componente alternativo al espacio de lo real. En este caso, no se produce una duda en el lector en cuanto al carácter sobrenatural de los sueños, puesto que estos pertenecen puramente al ámbito de la fantasía. No obstante, abren espacio a la posibilidad de un destino alterno, poniendo en primer plano la leyenda y el componente fantástico que conceden la razón de ser a la ambigüedad. Acerca del *sueño diurno* o *ensoñación* el *Diccionario de psicoanálisis* de Jean Laplanche y Jean-Bertrand Pontalis establece lo siguiente:

Freud designa con este nombre un guión imaginario en estado de vigilia, subrayando así la analogía existente entre este ensueño y el sueño. Los sueños diurnos constituyen, como el sueño nocturno, cumplimientos de deseo; sus mecanismos de formación son idénticos, con predominio de la elaboración secundaria [...] Los sueños diurnos poseen en común con los sueños nocturnos algunas características esenciales: «Al igual que los sueños, son cumplimientos de deseo; al igual que los sueños, se basan en gran parte en las impresiones que dejaron los acontecimientos infantiles; al igual que los sueños, disfrutan de una cierta indulgencia de la censura para con sus creaciones [...] Para Freud, los sueños diurnos [...] no son siempre conscientes: «se produce un número considerable de ellos que son inconscientes y deben permanecer inconscientes por el hecho de su contenido y por tener su origen en el material reprimido» (pp. 117, 118).

De esta forma, podríamos hablar de una cierta asimilación del ensueño al sueño por las semejanzas que ambos conceptos guardan. Las fantasías de Drogo podrían constituirse como una manifestación reprimida, no siempre consciente, de sus deseos irrealizados. Por el vínculo entre ambas instancias, sugerimos que el autor logra un equilibrio entre las dos realidades, que confluyen en un todo inconexo.

[L'autore] lavora fra le due parallele della realtà e del fantastico. La sua ambizione sembra posta in una ricerca di equilibrio fra le due. Quando indulge al tema della realtà, tocca le note più intime e umane. Quando le immagini dell'assurdo prendono il predominio, allora subentra nel contrasto il pittoresco, intravediamo linee, colori, prospettive. Il momento più fascinoso sta nel trapasso da un'atmosfera all'altra, dal reale al magico³² (Borelli, 1956, p. 98).

Los sueños de grandeza plantean la probabilidad de existencia de elementos que, de otra forma, permanecerían meramente en el imaginario colectivo de los soldados. Daniel Del Percio se refiere a la presencia de reductos fortificados en las obras de Buzzati (en particular a “La corazzata Tod” pero aplicable a *Il deserto dei tartari*) como espacios en donde la lucha se transforma en reclusión y la valentía en espera, generando una terrible angustia frente a la vacuidad de fundamento (2018, p. 318). Por lo tanto, frente a esta falta de sentido, la monótona y desesperanzada espera requiere de un destino que le sirva de motor y sustento, y son precisamente las fantasías de Drogo las que concretizan la posibilidad de su existencia. Además, el empleo del tiempo presente [“stanno”³³, “tenta”³⁴, “chiama”³⁵ (Buzzati, 1945, p.46)], al que el narrador recurre para el relato de tan irreales hazañas, funciona como un mecanismo que permite volverlas tangibles y

³² [el autor] trabaja entre las dos paralelas de la realidad y lo fantástico. Su ambición parece estar puesta en la búsqueda del equilibrio entre ambas. Cuando se entrega al tema de la realidad, toca las notas más íntimas y humanas. Cuando las imágenes del absurdo toman el dominio, entonces lo pittoresco comienza a verse en el contraste, vislumbramos líneas, colores, perspectivas. El momento más fascinante radica en la transición de una atmósfera a otra, de lo real a lo mágico.

³³ están

³⁴ trata

³⁵ llama

concretas, como si estas estuvieran aconteciendo verdaderamente y no fueran tan solo fruto de los fútiles ensueños del joven teniente.

2.3. De la página a la pantalla: Zurlini y la transposición fantástica

Durante años, la obra buzzatiana fue considerada imposible de llevar a la pantalla, Esto se debió a una serie de motivos entre los cuales se hallaba la dificultad que conllevaba con respecto a la forma de representación de la imprecisión. En el período que se extiende desde fines del siglo XIX y principios del siglo XX se produce un cambio de paradigma literario en el cual los autores dejan de representar el mundo externo, para abocarse al mundo interior de la conciencia del narrador o los personajes. Novelas modernas tales como las de Woolf, Joyce o Proust presentan enormes dificultades para su transposición fílmica. En este contexto, *Il deserto dei tartari*, aunque no puede clasificarse en el mismo grupo que las novelas de los autores mencionados, guarda muchas semejanzas con la novela moderna, que pueden ser consideradas un legado de esta, tales como su carácter reflexivo y su introspección (Caputo, 1998, p. 113).

Este es uno de los motivos por los cuales la transposición fílmica de *Il deserto dei tartari* resultó un desafío para el director e implicó una concreción de ciertos elementos que hacían al clima de ambigüedad en la novela y a su vez una búsqueda de estrategias para mantener esta atmósfera, valiéndose de aquello que el lenguaje cinematográfico le podía proporcionar. Como ya fue advertido, al momento de efectuar la transposición del relato, se produce por un lado una concretización del tiempo-espacio de la novela y por otro, una permanencia de la esencia indeterminada que da lugar al aspecto fantástico de la novela a través de una serie de tácticas empleadas por el cineasta. En una entrevista con Gian Luigi Rondi, en el libro *El cine de los grandes maestros*, Zurlini habla de los retos con que se encontró al llevar a cabo la representación, partiendo de su educación cinematográfica en el género del documental y el realismo:

Durante años, llevé en mi interior un recuerdo que no se borraba, la fascinación de aquellas luces, de aquellas sombras, de aquellos reflejos kafkianos.

Pero cuando llegué al cine, y en cuanto Perrin empezó a proponerme adaptarlo, dudé. Piensa en Yves Tanguy, en Salvador Dalí, en Fabrizio Clerici: la pintura puede crearse fácilmente una realidad fantástica propia. En el caso del cine, en cambio, es más difícil. Naturalmente, está Fellini, que reinventa todo, pero yo vengo del campo del documental, y mi educación cinematográfica es de estricto respeto por el realismo. Si no puedo afirmarme en la realidad, no me siento dueño de la materia, me siento atado; es por ello que no me gusta mucho filmar en estudios, y prefiero buscar todo afuera, en la realidad (1983, p. 199)

Fue la primera vez que Zurlini se enfrentaba a un proyecto como este y, teniendo en cuenta el camino recorrido en su carrera como cineasta, no resulta sorprendente que el realismo haya tenido una gran influencia en la transposición de la obra de Buzzati. Además, una de las grandes marcas del director es la indagación en la interioridad de los personajes y la evaluación de los sentimientos y su conexión con el trazado de vínculos interpersonales.

En consecuencia, la transposición hace hincapié en estos aspectos, que de por sí implican una complejización de aquellos personajes que en la novela eran solo esbozados en un afán de universalización. Podríamos sugerir que estos se tornan más “humanos”. De esta forma, la tendencia a la concreción no solo proviene de la base icónica que de por sí posee el cine en contraposición a las obras literarias o de otra índole, sino también de la firma del director que, habiendo trabajado en una gran cantidad de proyectos de género realista, hizo que lo tangible dejara una marca en su último film.

2.4. De lo abstracto a lo concreto

De este modo, la transposición fílmica implica, en una primera instancia, una concreción de ciertos elementos que en la novela se presentan como abstractos o imprecisos, en primer lugar, por el mero hecho de que las imágenes se manifiestan plásticamente ante los ojos del espectador. El Desierto del Norte, la ciudad y la Fortaleza Bastiani adquieren un carácter tangible y, fuera de ser meros conceptos abstractos o

paisajes oníricos, se convierten en lugares definidos. El espectador ve ante sí los espacios, los *toca* con la mirada, y aprehende corporalmente los diferentes objetos que se presentan en toda su plasticidad. No obstante, esta concreción no implica la pérdida de su sentido metafórico, sino que, a pesar de su manifestación tangible, conservan toda una carga de sentidos que trascienden su mera presencia, acentuando su carácter polisémico. En la novela, los paisajes, la arquitectura y los objetos no son el simple marco en donde se realiza la acción, sino que son el foco de la trama.

La concreción témporo-espacial puede ya observarse desde el inicio del film. La primera escena nos presenta una narración de la madre de Drogo en voz off en que especifica con precisión el tiempo en que transcurren los hechos, cuestión que Buzzati se esforzó con empeño en eludir: estos inician el lunes 2 de agosto de 1907. Es destacable el contraste con el inicio del libro que, a partir de la imprecisión témporo-espacial, remarca el carácter universal de la narración, a su vez que la tiñe con tonalidades de indeterminación: “Nominato ufficiale, Giovanni Drogo partí una mattina di settembre dalla città per raggiungere la Fortalezza Bastiani, sua prima destinazione”³⁶ (Buzzati, p. 1945, p. 7).

Esta concreción se debe más a la necesidad del cine de elegir una locación específica para el rodaje y al gusto de Zurlini por trabajar en espacios exteriores más que en sets de filmación, que a una mención explícita en la trama de la película. De hecho, estrictamente, la localización espacial continúa siendo indefinida en el film, pero el conocimiento que tenemos acerca de las elecciones de los espacios de rodaje por parte del director, nos ayuda a situar la narración en un sitio concreto. Zurlini ubicó “el desierto en las márgenes del Imperio Austrohúngaro en la frontera nordeste, de modo que el supuesto enemigo que provenía del norte podría ser el ejército del Imperio Ruso, situado en la frontera oriental” (Capano, 2015, p.95). Además de su sentido práctico, esta elección responde a un valor simbólico: hace alusión al origen véneto de Dino Buzzati y el carácter centroeuropeo suscita en su obra el influjo kafkiano (Rondi, 1983, p. 200). En cuanto a la

³⁶ Designado oficial, Giovanni Drogo salió de la ciudad una mañana de septiembre para llegar a Fortalezza Bastiani, su primer destino.

Fortaleza, optó por la Fortaleza de Bam en el sureste de Irán, a 300 km de la frontera con Afganistán. Por otra parte, hay algo del espíritu de la obra que nos recuerda a la cosmovisión del mundo austríaco finisecular. Carl Schorske, en su libro, *La Viena de fin de siglo. Política y cultura*, habla de los cambios políticos y sociales acaecidos durante este período que han generado una desintegración en múltiples aspectos y lo plantea desde el punto de vista de los intelectuales vieneses de la época:

¿Cómo era que su mundo se había vuelto caótico? ¿Acaso la psiquis de los individuos [...] tenía características en esencia incompatibles con el todo social? ¿O, en cambio, era el todo el que distorsionaba, paralizaba y destruía a los individuos que lo conformaban? ¿O en realidad el todo social que marcaba el ritmo no existía como tal y lo único que había era una ilusión de movimiento unificado, producto de una articulación fortuita de partes individuales no cohesivas? Y si esto último era lo que de hecho ocurría, ¿podía esa ilusión de unidad hacerse realidad? (2011, p. 30).

Estos interrogantes fueron de gran relevancia para la intelectualidad vienesa, interesada en el rol y la naturaleza del individuo en medio de una sociedad en vías de decadencia. Esta crisis llevó a una modificación en la visión del hombre, alejada de la concepción de racionalidad que había dominado hasta entonces en la cultura tradicional, dando lugar a lo que se conoce como “el hombre psicológico”, una criatura cambiante y dinámica, movida por sentimientos y pasiones, además de la razón (2011, p. 30). Este espíritu de desintegración y la nueva perspectiva de hombre a la que conlleva están fuertemente ligados a la decadencia observable en *Il deserto dei tartari*. En la obra, es claro el cuestionamiento con respecto al dominio del hombre sobre aquello que lo rodea, acabando en una confirmación de la incapacidad de tal y su sometimiento a fuerzas que le son externas. También se observa la presencia de un mundo caótico imposible de encasillar en categorías fijas determinadas por la razón. Vemos en su lugar, un mundo que asfixia, que deja al ser humano sin respuesta y a merced de sí mismo. Hay, además, algo tanático en este “dejar atrás”, en esta destrucción de lo consabido, para abrir espacio a algo “otro”, aún impreciso. Teniendo en cuenta estas consideraciones, hallamos

significativa la elección de la locación por parte de Valerio Zurlini. Pareciera que el director, en cierta forma, ha sabido recoger ese sentimiento de decadencia contenido en la novela y lo ha plasmado en la pantalla, vinculándolo con la desintegración del mundo austríaco finisecular. Más allá de esto, se hallan las cuestiones más concretas como lo son las banderas del imperio austrohúngaro o el reemplazo del nombre de Angustina por Von Amerling y la añadidura de personajes con nombres como Nathanson, Von Arnim y Von Rathenau, que nos remiten inmediatamente a este universo particular.

Retomando el tema de la precisión de las locaciones, hay una serie de indicios que pueden ser inferidos a través de la arquitectura, la vestimenta y la geografía. En el breve contacto que el espectador tiene con la ciudad natal de Drogo, tanto en los momentos previos a su marcha a la Fortaleza, acompañado en su primer trayecto por su amigo Vescovi, como en el montaje de imágenes de la ciudad, podemos identificarla como una ciudad centroeuropea. Ahora bien, como ya hemos establecido, la concreción nunca es total, puesto que tanto “el palacio barroco” como “la arquitectura gótico medieval de las casas, [...] se erigen como viviendas sin vida y sin tiempo, acentuando la impronta fantástica del relato” (Fischer, 2005, p.11). Por otra parte, la utilización de cierta vestimenta y objetos también contribuyen a emplazar la acción en un tiempo-espacio específico: el momento histórico adquiere una precisión aun mayor por medio de ciertos elementos: el ejército con caballos, las armas de fuego, los binoculares, los cañones, las metralletas, que inevitablemente lo fijan en una época a finales del siglo XIX y principios del XX (Capano, 2015, p.95). De esta forma, el director no solo nos proporciona la fecha exacta de la trama desde el inicio del film, sino que nos inserta en un universo identificable con un período histórico específico. No obstante, aunque resulte contradictorio dadas la precisión de la fecha y pertenencia del ejército al imperio austrohúngaro, no podríamos hablar de una correspondencia total con un contexto cultural concreto. A nombres como Von Amerling se suman otros que conservan un claro origen italiano como Drogo o Rovina generando una convergencia de culturas y un efecto de abstracción. Lo mismo sucede a partir de los cuadros que están colgados en la pared. Coexisten personajes como Napoleón Bonaparte y Maximiliano de Habsburgo, desestabilizando la seguridad del espectador frente a la aparentemente precisada locación.

Además de la abstracción del tiempo y el espacio, uno de los grandes desafíos que se ven implicados en la transposición filmica es la forma en cómo se presentan las acciones y el desarrollo de la trama. Esta es una novela que Capano define como de la “no acción” ya que “los acontecimientos son escasos, y todos tienden a conducirnos hacia el problema de tiempo, que es el protagonista implícito del relato” (2015, p.81). Como ya fue mencionado, los espacios también cumplen un rol protagónico en la obra, pero en un sentido simbólico: como representantes metafóricos del transcurrir de la vida y el paso del tiempo. Esta falta de acción puede a su vez beneficiar y perjudicar la transmisión al lenguaje filmico. Por una parte, el hecho de que la historia se centre en los espacios, hace que el cine sea un ámbito apropiado para su representación, ya que este se caracteriza por el predominio de la imagen. Sin embargo, el relato está manifiestamente enfocado en el protagonista. Si la espera en la Fortaleza Bastiani de los enemigos que vendrán por el desierto representa la espera que implica la vida de todo hombre, será aquí representada por la vida de uno solo: Giovanni Drogo.

Zurlini debió realizar un cambio de foco, o si se quiere, una ampliación de tal, desde Drogo a una gama más amplia de personajes. De esta forma, se crean una serie de sub-tramas narrativas que no estaban presentes en la novela de Buzzati, y se incrementa la importancia de algunas otras. Algunos ejemplos de las primeras son la rebelión de los soldados de la tercera fila, compañeros de Lazzari, quien había sido muerto en la escena anterior, o la secuencia de la pelea de esgrima entre dos soldados. El punto de vista, apoyado en la focalización mediatizada que se realiza sobre Drogo en el relato, se pierde en la película a favor de una visión más abarcadora, centrada en las escenas interpretadas por estos personajes secundarios. Además, la acción en la película se vuelve más cotidiana: se aumentan la cantidad de diálogos y se agregan varios episodios de la vida en la Fortaleza Bastiani: la oración de los soldados es un aditivo particularmente relevante ya que desvela en parte la idea de la espera desesperanzada de la llegada del mítico enemigo y de los hombres ante el transcurrir de la vida.

Ya hemos establecido como marca propia de Zurlini la importancia concedida a la introspección, los sentimientos y los dramas individuales. Personajes más bien planos,

como aquellos creados por Buzzati no hubieran satisfecho el gusto del director por indagar en tales cuestiones. Por lo tanto, en la transposición fílmica, nos encontramos ante un proceso de humanización de los personajes, en donde se acentúan ciertos rasgos realistas, con el fin de volverlos más tangibles, diferenciándolos así de la evanescencia con que los construye la novela. El capitán Ortiz, por ejemplo, es preso del drama del sinsentido, al igual que Drogo en el libro. Con el objetivo de incursionar en su psicología, el director recurre a los primeros planos, que adquieren un rol profundamente significativo en la descentralización que se busca generar en el film.

Figura 9



El rostro del personaje es revelador de los estados mentales y la evolución de la apariencia física, reflejo del trayecto vital. A su vez, cobra tal relevancia su historia, en cierta forma como espejo o puesta en abismo de lo que experimentará Drogo a su tiempo, que el director añade una de las escenas más impactantes y cruciales de toda la obra: el suicidio de Ortiz, en la cual incursionaremos en el cuarto capítulo de la Tesis. Nótese que este recurso es también empleado en otros personajes. En la obra zurliniana, los hombres esbozados se transforman en figuras de carne y hueso, con emociones y trayectos vitales personales, cuya psicología es en parte revelada de la forma ya mencionada.

Figura 10



Por último, hay una elisión que resulta significativa y que contribuye a crear este efecto de concreción en la trama. En la novela, uno de los aspectos principales para la construcción de la ambigüedad es la inclusión del plano onírico en el relato. Uno de los episodios fundamentales es el sueño premonitorio de la muerte de Angustina. Este, narrado en el décimo primer capítulo, está marcado por una atmósfera fabulosa y cuenta cómo Drogo observa a su compañero como un niño, experimentando una muerte gloriosa, única y fantástica (Ataide, p. 37). Como ya fue mencionado, el aparente carácter premonitorio del sueño, que anticipa los acontecimientos de uno de los capítulos siguientes, confiriéndoles un carácter sobrenatural, refuerza el sentido de ambigüedad en la novela, alineándola con el género fantástico. Por lo tanto, el hecho de que esta secuencia haya sido eliminada se constituye como uno de los motivos fundamentales de acercamiento del film al plano de lo real. Lo mismo sucede con el segundo elemento de la novela que hemos identificado en uno de los apartados previos como perteneciente al plano onírico: los sueños de grandeza de Drogo. El carácter plástico que adquieren en las descripciones que Buzzati realiza de tales podría haber dado pie a que el director tomara la decisión creativa de representarlos en el film. Sin embargo, este optó por omitirlos, eliminando totalmente el espacio onírico de su obra y con ello la confluencia y vacilación entre ambos planos que el autor había buscado superponer en su novela. Como consecuencia, el acercamiento a lo fantástico que proporcionaba tal convergencia de espacios es suprimido en favor de un enfoque más realista.

En este capítulo, nos hemos enfocado en la forma en que ciertos aspectos que hacían a la ambigüedad de Dino Buzzati, en la construcción de una atmósfera incierta y con ello universalizadora, han sido concretados en el largometraje a partir de la impronta personal del director. En los capítulos siguientes, nos centraremos en las estrategias empleadas por este para recrear la ambigüedad de la novela a través de elementos propios del lenguaje filmico, orientados en primer lugar a aquello relativo a la banda visual.

CAPÍTULO II: LA CONFIGURACIÓN DE LA AMBIGÜEDAD A PARTIR DEL PLANO VISUAL

“En la sombra de un hombre que anda bajo el sol hay más enigmas que en todas las religiones pasadas, presentes y futuras.”

Giorgio de Chirico

A pesar de la base icónica del cine, existen elementos que exceden esta concreción y lo posicionan en un espacio que va más allá de la mera reproducción mimética. Schajer propone que la creencia en la imagen opera en una vía doble: por un lado, están las imágenes tomadas de la realidad que captura y proyecta la máquina y por otro, está la comunión que estas establecen con el espectador. A pesar de saberse “engañado”, el lector se deja arrastrar por la obra cinematográfica insertándose en el mundo de la ficción. Comolli denomina a esto un “realismo soñado”. Godard, por otra parte, se refiere al cine como un “misterio”, que opera en el terreno de lo mágico y fantasmagórico. Lo que se represente en el cine, será siempre real y limitado a la vez: la base de concreción abrirá paso a una interpretación que sobrepasa sus propios límites y dará lugar a significaciones que trascienden lo meramente observado. Es esta característica de las representaciones filmicas lo que le permitió a Zurlini jugar con los elementos que tal lenguaje le pudo proporcionar para mantener la atmósfera de ambigüedad presente en el universo de Buzzati (Schajer, 2012, p.73). A partir de los elementos concretos, el director aplica una serie de recursos, tanto visuales como auditivos, con el fin de transmitir al espectador esta polivalencia de sentidos. Aunque, por una parte, se podría intuir que la narración, carente de un anclaje témporo-espacial específico es intraducible a la pantalla, por otra parte, existe toda una connotación simbólica que pudo ser recreada y que permite al espectador intuir el misterio que se oculta detrás de las imágenes en apariencia inocentes. Es esta doble naturaleza del film lo que impide que el público conserve su rol de pasividad ante aquello que presencia y colabore con el director para transformarse en un co-creador de la obra (Fischer, 2005, p. 10).

En la ya referida entrevista a Gian Luigi Rondi, el realizador se refiere también a las limitaciones que conlleva el espacio filmico para el desarrollo de sitios fantásticos, frente a las posibilidades que proveerían otros lenguajes artísticos. Más adelante, veremos cómo el director se vale de estos propios lenguajes para enriquecer el valor connotativo de los escenarios que construye:

Las otras alusiones, a través de imágenes, serán las principales. Pero ya te he dicho: tengo un desierto, una fortaleza y una ciudad muerta. No puedo deformar las perspectivas ni recrear su aspecto, como podría hacerlo un pintor. Habrá que reinventar una clave visual, recurrir a los filtros, a los desequilibrios de color [...] Así, deberé filmar especialmente al alba y al ocaso³⁷, pero será oscureciendo ese sol y atenuando esos colores como vestiré las imágenes de todas las alusiones necesarias y, así supongo, de las vibraciones secretas de Buzzati (1983, pp. 201, 202).

De esta forma, observamos que es el enrarecimiento de la imagen, resaltando su carácter de artificiosidad, lo que permite el alejamiento del realismo. Zurlini hizo posible la reescritura del sentido metafísico del desierto, expresado por el propio Buzzati, quien, ante la pregunta por la localización de este espacio respondió irónicamente que podía hallarse en la redacción del *Corriere della Sera*. Es evidente que no se trataba de un lugar físico sino de una mera abstracción. (Capano, 2015, p. 95).

En cuanto a los constituyentes formales visuales que componen la obra filmica, Ramón Carmona en su libro *Cómo se comenta un texto filmico* distingue entre cuatro componentes principales: la iconografía, la fotografía, la movilidad y los elementos gráficos. En el presente análisis, nos enfocaremos en las partes que integran el carácter fotográfico y la movilidad puesto que son el ámbito en que se torna más significativa la construcción de un clima de ambigüedad y misterio. El primero está compuesto por la

³⁷ Luchino Visconti emplea el mismo recurso de filmar al alba y al ocaso en su *Morte a Venezia* (1971). Dada la proximidad en el tiempo de ambos films y la relevancia de Visconti en el mundo cinematográfico podemos intuir una toma de referencia, al menos parcial, por parte de Zurlini.

perspectiva, la planificación, la iluminación y el color. La perspectiva hace referencia al orden en que los objetos se despliegan en la pantalla. La planificación, por otra parte, incluye dos aspectos bien diferenciados: “el que se refiere a la delimitación de los bordes y el formato de la imagen filmica, y el que lo hace al modo de realización de la imagen, o lo que es lo mismo, a la forma y escala de los planos, a la inclinación de la cámara y a la angulación” (Carmona, 1996, p. 94). La iluminación incluye aquellos códigos que organizan la luz dentro de un encuadre y, por último, la categoría referida al color se refiere al uso del blanco y negro o la coloración como código semiótico dentro del espacio filmico. De esta forma, mediante la observación de cada uno de estos aspectos, analizaremos cómo el cineasta recurre a ciertas técnicas que le proporciona la organización de los componentes visuales fotográficos para generar una atmósfera de enrarecimiento conforme a la narrativa buzzatiana.

3.1. La planificación

Es evidente que los espacios poseen un rol fundamental en la obra zurliniana. Los paisajes adquieren un verdadero sentido simbólico y son centrales en el desarrollo de la ambigüedad de la trama. Estos se imponen sobre los individuos, remarcando su pequeñez frente a la grandeza que los rodea. Esto llevará al predominio del empleo de encuadres amplios, que resalten su preeminencia. En una de las primeras escenas del film, en el momento en que Drogo emprende su camino desde la ciudad hasta Bastiani, el director alterna entre el empleo del *campo larguísimo* y el *campo largo*. Siguiendo a Casetti y De Chio (2015), definimos el primero como una porción de espacio extremadamente amplia incluida en el encuadre, en donde ningún elemento posee suficiente relieve como para ser considerado principal, ni siquiera tratándose de figuras humanas (p. 87). Drogo se presenta como una figura casi indistinguible, sumergido en la totalidad del paisaje, ya sea el desierto o la Fortaleza, remarcando su soledad. Esto se observa a la perfección en las figuras 11 y 12. En estas advertimos además que el personaje se encuentra descentrado, colocado a la izquierda, desestabilizando la mirada del espectador. El *Diccionario de los símbolos* de Chevalier nos recuerda la asociación de la izquierda con los malos augurios, las desgracias, lo siniestro, lo nocturno y el infierno frente a la derecha, vinculada al

paraíso, lo diurno, lo divino, el éxito y los presagios favorables (1986, pp.407, 408). De esta forma, podríamos interpretar la ubicación de Drogo en los encuadres como una marca premonitoria que anuncia la presencia de lo siniestro. Además, en ciertos fotogramas, como es el caso de la figura 12, se observa un leve *contrapicado* (observación de la materia filmada desde abajo). Esta sola técnica, aunque muy sutil, basta para desestabilizar la mirada, sugiriendo la presencia de lo ominoso. Por último, no podemos dejar de mencionar el empleo de la *profundidad de campo* en esta misma figura. Esta distorsión de la imagen genera un efecto de artificiosidad e ilustra, nuevamente, la soledad del personaje.

Figura 11



Drogo avistando las ruinas que preceden a la Fortaleza

Figura 12



Paisajes previos a la llegada a Bastiani

Lo mismo sucede cuando Ortiz y el otro militar se incorporan a la escena (figura 13). El director se vale de tomas que insertan a los personajes en espacios incommensurables y borran las distinciones entre estos y aquellos. Nuevamente hallamos a las siluetas humanas posicionadas a la izquierda, con la carga simbólica que ello implica.

Figura 13



Drogo, Ortiz y su compañero dirigiéndose a la Fortaleza.

En los fotogramas anteriores y también en la figura 14 advertimos un predominio de la presencia de las ruinas y la Fortaleza en el paisaje, en contraste con el espacio mínimo que ocupa el cielo. Esto genera una sensación algo claustrofóbica, que resulta extraña en un paisaje tan amplio.

Figura 14



Drogo llegando por primera vez a Bastiani.

Por otra parte, el *campo larguísimo* vuelve a ser empleado en las escenas que muestran la marcha de los soldados para marcar los límites, previas a la muerte del teniente Von Amerling. Aquí, es la naturaleza la responsable de este suceso trágico, la cual manifiesta su enorme poder frente a la impotencia del hombre. Teniendo en cuenta esto, el empleo de un campo que privilegie el espacio en que se insertan las formas humanas, dejando a estas últimas en segundo, o incluso en tercer plano, se torna profundamente significativo.

Figura 15



Se observan las casi imperceptibles figuras de los soldados, inmersas en un paisaje cubierto por la bruma.

Asimismo, se recurre al *campo largo* en los encuadres exteriores en los que el foco de interés, aunque integrado en el ambiente general, resulta distinguible ante los ojos del espectador. Este se construye a partir de un balance algo más armónico entre las figuras humanas y los espacios que las enmarcan, aunque, en términos de relevancia y predominio, la balanza aún se incline en favor de los segundos (Casetti y De Chio, 2015, p. 87).

Figura 16



Figura 17



De esta forma, podemos afirmar que, en ambos casos, ya sea mediante la utilización del *campo largo* o *larguísimo*, el ambiente posee un carácter predominante. Sumado a lo anterior, generalmente, las tomas inician con un encuadre en el cual no puede verse más que el paisaje: la figura de Drogo o cualquier otro personaje se encuentra *fuera*

de campo, para luego ingresar en la escena, pero desde una posición en extremo alejada que apenas permite distinguir la figura. Esto podría simbolizar que en *Il deserto dei tartari* el paisaje es aquello que precede a los hombres, el verdadero elemento dominante que viene a arrasar con el espíritu humano, estableciéndose como marca ineludible de sus destinos. Si nos referimos al grado de efectividad en tanto representación del carácter inquietante del ambiente, el uso del *campo larguísimo* cumplirá este objetivo de manera más perfecta, convirtiéndose, su uso recurrente, en una marca distintiva de la fotografía del film.

En los tres fotogramas que siguen observamos cómo la cámara, en un paneo de búsqueda, se mueve horizontalmente de modo que el desierto es lo primero que el espectador observa, para luego detenerse en un *primer plano* del capitán Ortiz. En tanto que este tipo de secuencia es recurrente a lo largo del film, se concluye que la preeminencia del paisaje está presente desde el inicio hasta el fin, subrayada mediante el uso de tipos de campo que remarcan la pequeñez del hombre frente a la grandeza del lugar que lo enmarca.

Figura 18



Figura 19



Figura 20



Por otra parte, en una gran cantidad de secuencias del largometraje, el realizador recurre a la técnica de *picado*, que implica la observación de la materia filmada desde arriba (figuras 21 y 22). Su objetivo es, en primer lugar, retratar el desierto en toda su inmensidad, desde el ángulo en que este sería visto a través de los ojos de Drogo en la cima de la Fortaleza y, en segundo lugar, retratar al propio Giovanni, colocándolo en una posición de inferioridad. En su libro *El ojo-cámara. Entre film y novela*, François Jost emplea el término *ocularización* para definir al foco visual o punto de vista visual que presenta el film y que influye en el desarrollo de la historia. En el caso precedente, nos hallamos ante una *ocularización interna secundaria* que retrata la forma en que el personaje observa el mundo que lo circunda, siguiendo su mirada, en este caso, la del joven teniente. Es decir, aquel que ve está ausente de la imagen pero, a diferencia de la *ocularización primaria*, esta está contextualizada o enlazada con una mirada referida o

mostrada en pantalla (Jost, 2002, p. 44). A su vez, en esta escena, los espectadores nos asimilamos a esta ocularización, observando a las figuras que quedan diminutas, consumidas ante la inmensidad del paisaje.

Figura 21



El servirse de una angulación marcada desestabiliza la mirada del espectador, que espera lo frontal y, en este caso, propone un punto de observación mucho más subjetivo. El apartamiento de la objetividad contribuye a la configuración de la ambigüedad y genera un clima de enrarecimiento en el film. Además, este tipo de angulación sugiere a un ser humano sumergido en el desierto, dando lugar a una sensación de indefensión. De esta forma, se retoma la idea de la impotencia del hombre frente a la inmensidad del marco que lo rodea. En particular, en la figura 22 la técnica de picado genera la impresión de que el personaje se encuentra encerrado en una cárcel, que es la propia Fortaleza. El fotograma crea un efecto claustrofóbico, volviéndose profundamente sugestivo. El protagonista, atrapado por Bastiani y perseguido por la muerte, se halla cerca de su terrible final y este encuadre simboliza su importancia.

Figura 22



Existen también encuadres en donde se distinguen siluetas humanas sobre un fondo paisajístico, pero las figuras no adquieren caracteres definidos, otorgando a las imágenes un aspecto inquietante (figura 23). Si entendemos al desierto en un sentido metafórico, como un “espacio vacío” que representa la nada en la cual se inserta la vida efímera del hombre, esta construcción de la imagen se torna ampliamente sugestiva. En la figura 24, por ejemplo, se emplea un sobreencuadre en donde al espectador se le permite avistar en parte el interior de la fortaleza, como si se tratara de algo oculto y misterioso. No obstante, en un primer momento, tan solo logra percibir figuras indiferenciadas, como sombras recortadas sobre un fondo. Hay entonces una construcción de misterio, que genera expectativa en torno a qué se oculta en el interior de Bastiani. Hay un vacío existencial en estas sombras sin rostro que habla de la vacuidad que caracteriza al espacio.

Figura 23



Figura 24



Además, la amplitud del paisaje provoca una sensación abrumadora, tiñendo las escenas con tonalidades fantasmagóricas, como si los espacios fueran a devorar al hombre en su imponente. A medida que Drogo se va aproximando a su destino, observamos un aumento del empleo del *plano general*. Este incluye a una figura humana completa dentro del encuadre, lo cual permite ubicar al sujeto en su entorno, pero otorgando privilegio al primero. Es notable el hecho de que el espacio nunca abandona el encuadre y siempre guarda una cierta importancia, pero esta va cediendo lugar, poco a poco, a la vivencia personal del protagonista. Se produce entonces una tensión entre personas y ambiente, entre campos y planos, tensión que reproduce aquella existente en las páginas de la novela de Dino Buzzati.

Figura 25



Capta nuestra atención también el empleo del *plano medio*, que implica un corte de la figura humana de la cintura hacia arriba. De esta forma, observamos una constante en el pasaje de lo general a lo particular: una vez que los espacios son presentados, la cámara comienza a adentrarse en los personajes y su interioridad.

Figura 26



Además, las tomas amplias del paisaje comienzan a alternarse con el empleo del plano detalle, en el cual el encuadre proporciona una vista cercana de un objeto específico, para subrayar ciertos elementos de las ruinas que preceden a la Fortaleza. En este caso, la visión de los escombros y los baches de las ruinas (como puede observarse en la figura 27), así como la presencia de instrumentos bélicos, dan al espectador una imagen

decadente que a su vez hace presente la figuración de glorias olvidadas, presentificando de manera decrepita un pasado que alguna vez estuvo allí, pero del que solo se conservan vagos vestigios. Acerca de este elemento, Carlos Balbuena Rodríguez propone que

la Ruina no [es] una cuestión física, visible y palpable, sino emocional, intuitiva, sensitiva; [está] en un rango que escapa a las definiciones cerradas; [está] instalada en la categoría de lo intangible y, en ocasiones, de lo invisible. Lo que importa de la Ruina no es lo que se ve, sino fundamentalmente lo que ya no está y, sobre todo, lo que es capaz de evocar (2017, p.6).

Podríamos atribuir a la ruina un poder evocador similar al del desierto, aunque en este caso, la ausencia que contiene en sí misma la posibilidad adquiere un carácter mucho más tangible, en tanto evoca una presencia que en algún momento fue. Las ruinas reflejan el vacío que contiene la memoria, una memoria que implica ausencia y desolación, “son espacios del pasado en el presente, espacios-memoria dentro de los cuales la temporalidad se dilata, se eterniza. Es un tiempo relativo que no se corresponde con el tiempo externo del presente” (2017, p. 45).

Figura 27



Por otra parte, la focalización en las cruces trae a escena el componente religioso, muy relevante para la cinematografía de Valerio Zurlini y del cual nos ocuparemos más

adelante, pero del que podemos afirmar que simboliza la esperanza que caracteriza a los soldados en Bastiani: la cruz entre las ruinas nos habla de una espera trágica, de una fe desesperanzada.

Figura 28



Entre la amplia variedad de planos empleados a lo largo del film, solo nos ocuparemos de aquellos que contribuyan a la creación de un clima de indeterminación. Ya mencionados los campos medios, largos y larguísimos, procedemos a ocuparnos ahora del empleo del *primer plano*. Este se utiliza con el objetivo de reforzar la sensación de misterio. Carmona define este tipo de plano como aquel en que el “encuadre incluye una vista cercana de un personaje, concentrándose en una parte de su cuerpo, principalmente el rostro, pero también un brazo o una mano” (1997, p. 96). De esta forma, siempre que algún personaje comunica a otro la leyenda, es decir, siempre que se menciona a los tártaros, se apela al *primer plano*, como si este permitiera el ingreso a un espacio otro que abre paso al mito y a la fantasía. Además de permitir al espectador enfocarse en los gestos de inquietud de los hablantes, su uso produce la sensación de detener el flujo temporal.

Ya ha hablado la crítica acerca del poder expresivo de un rostro en primer plano, como portador de los sentimientos de un personaje y consecuentemente comunicador de tales estados de ánimo al espectador. Jacques Aumont, en su libro *El rostro en el cine*, recoge las palabras de Béla Balázs y propone que existe una “polifonía del rostro” en

tanto “expresa «acordes» de sentimientos, en el sentido musical de la palabra” (1997, p. 85). Además, establece que “la fisonomía es [...] una moral” puesto que “ofrece de entrada la verdad sobre su portador, ya que, para este heredero de los últimos «fisonomistas» o fisiognomixtas, la posibilidad de todas las modificaciones de alma está inserta desde el principio de un rostro” (1997, p.87). En uno de los primeros parlamentos de Ortiz, cuando este relata a Drogo cuanto sabe acerca de la Fortaleza y los supuestos enemigos, la cámara hace foco en su rostro, retratando sus facciones que reflejan el horror, mientras en el fondo suena el tema “Il deserto come minaccia”. Esto suscita un ánimo de turbación en el espectador y aleja la secuencia de lo real, insertándola en el paradigma del mito.

Figura 29



Teniendo en cuenta todos los tipos de plano empleados en el film y considerando la frecuencia y el modo de su uso, notamos una ligera tendencia a la progresión de lo general a lo particular que hace que la fotografía escale desde un total predominio del paisaje a un foco cada vez mayor de las figuras humanas, en una voluntad de capturar la interioridad de su espíritu. No obstante, estas siempre permanecen en un segundo plano frente al marco que las rodea, de modo que el director logra recrear el sentido de misterio ocasionado por la presencia de la leyenda mediante el tratamiento que realiza de las imágenes del desierto.

3.2. La iluminación y paleta cromática

En cuanto al uso del color, podemos afirmar que la fotografía de *Il deserto dei tartari* está marcada por un enrarecimiento de la imagen a través del empleo de filtros que modifican sus tonalidades naturales y mediante el aprovechamiento de los tonos propios del paisaje que crean efectos específicos en la filmación. De esta forma, podríamos decir que, planteado de forma sistemática, el uso del color en el largometraje está caracterizado por tres aspectos fundamentales: el monocromatismo, concentrado en los espacios que giran en torno al desierto y a la Fortaleza y reducido en intensidad en aquellos que se refieren a la ciudad; el empleo de filtros que enrarecen la imagen y el uso de las tonalidades propias que ciertos elementos atmosféricos proveen en momentos particulares del día. No obstante la división, estos tres aspectos se superponen unos con otros, por lo que planteamos un análisis conjunto que marque sus relaciones y puntos de contacto. En líneas generales podríamos decir que la paleta cromática escogida por el director se caracteriza por ser restringida y subrayada. A su vez, vincularemos estas cuestiones con el uso que Zurlini hace de la iluminación. Esta se caracteriza sobre todo por la presencia del claroscuro -ya existente en la prosa buzzatiana-, en una disposición que remarca la diferencia, imitando la composición de algunas pinturas metafísicas y surrealistas, y generando una sensación de inquietud.

Además, se realiza un empleo distorsionado de las tonalidades que no busca representar la realidad fáctica sino enfatizar la atmósfera de artificiosidad. Es muy frecuente también el uso del contraste: son numerosos los encuadres en los que las figuras humanas, con tonos oscuros, se proyectan en la claridad del paisaje. A continuación, nos detendremos en algunos de los principales colores a los que el director ha decidido otorgar predominio en la fotografía del film.

En las secuencias que retratan al desierto, como puede observarse en la figura 30, el primer rasgo que capta la atención del espectador es el uso predominante de las **tonalidades azules**. El empleo de este color, ya sea mediante la filmación en determinados momentos del día en que la atmósfera se tiñe de estas gamas o mediante la modificación artificial de las tonalidades naturales a través del uso de filtros, resulta profundamente sugestivo. De todas las gamas que el cineasta podría haber escogido para

representar el desierto, el azul es aquella que resulta más propia a la inmaterialidad del espacio buzzatiano. El azul inserta a los objetos y ambientes en un plano onírico, desmaterializando todo cuanto toca. Acerca de este, el *Diccionario de los símbolos* de Jean Chevalier dice lo siguiente:

Azul. 1. El azul es el más profundo de los colores: en él la mirada se hunde sin encontrar obstáculo y se pierde en lo indefinido, como delante de una perpetua evasión del color. El azul es el más inmaterial de los colores: la naturaleza generalmente nos lo presenta sólo hecho de transparencia, es decir de vacío acumulado, vacío del aire, vacío del agua, vacío del cristal o del diamante. El vacío es exacto, puro y frío. [...] Aplicado a un objeto, el color azul aligera las formas, las abre, las deshace. Una superficie de azul no es ya una superficie, un muro azul deja de ser un muro. Los movimientos y los sonidos, así como las formas, desaparecen en el azul, en él se ahogan y en él se desvanecen cual pájaros en el cielo. Inmaterial en sí mismo, el azul desmaterializa todo cuanto toma su color. Es camino de lo indefinido, donde lo real se transforma en imaginario. [...] El azul celeste es el camino del ensueño, y cuando se ensombrece -ésta es su tendencia natural- pasa a serlo del sueño (1986, p.163).

Figura 30



El azul despeja las formas del desierto, para convertirlo en un espacio abstracto y metafísico: una suerte de vacío. En tanto que difumina los bordes de las formas que lo circundan, inserta a los personajes en un ambiente irreal, intangible, que adquiere una fuerte connotación simbólica. Además, de entre todos los biomas, el desierto es el que más se acerca a la idea de la *nada* debido a su infertilidad y vacuidad. Es un lugar indiferenciado, pero cargado de potencialidad metafísica. Así, este espacio, unido a la desmaterialización otorgada por las tonalidades azules, obtenidas con leves filtros y con tomas estratégicas que capturan los colores atmosféricos, da lugar a un escenario que se escapa de las barreras de lo real y se proyecta hacia el todo. Por otra parte, y unido a lo dicho anteriormente, el azul es el color que mejor retrata el sentido metafísico que se esconde detrás del Desierto del Norte. Es un color que hace al hombre traspasar los límites de lo humano y volcarse hacia lo infinito:

Impávido, indiferente, en ningún otro lugar que en sí mismo, el azul no es de este mundo; sugiere una idea de eternidad tranquila y altiva, que es sobrehumana, o inhumana. Su movimiento, para un pintor como Kandinsky, «es a la vez un movimiento de alejamiento del hombre y un movimiento dirigido únicamente hacia su propio centro que, sin embargo, atrae al hombre hacia lo infinito y despierta en él deseo de pureza y sed de lo sobrenatural) (KANS). Se comprende entonces su importante significación metafísica y los límites de su empleo clínico. [N]o proporciona más que una evasión sin asidero en lo real, como una huida, a la larga deprimente (Chevalier, 1986, pp. 163-164).

Figura 31



Drogo y Simeon en la cima de la Fortaleza contemplando el desierto. Aquí se distinguen con claridad las gamas del azul empleadas para la construcción de las secuencias.

El azul, entonces, implica la huida, la configuración de un espacio otro, que se aleja del mundo circundante. No es de extrañarse que en las escenas de la Fortaleza Bastiani haya una tendencia al empleo de tonalidades más cálidas, dando lugar a ambientes más concretos. La Fortaleza es el espacio en donde se desarrolla la vida. Aunque terrible y fantasmagórica, es el lugar de la rigidez, de las normas, el espacio que brinda la seguridad de lo rutinario y del cual no se desea salir. El verdadero terror está en aquello que la rodea, en aquel inconmensurable enigma al que se dirige la vida del hombre, retratado por la vacuidad del desierto. Por otra parte, en las figuras 31 y 32 hay una predominancia del cielo, solo interrumpida por una delgada línea de montañas desplegadas contra el horizonte, generando una sensación de soledad absoluta. Esta, es a su vez reflejada en la mirada de los personajes, que fuera de verse los unos a los otros, tienen sus ojos perdidos en el paisaje, mostrando una fuerte individualidad y ruptura de los vínculos.

Figura 32



Uno de los elementos más empleados en la fotografía del film es la técnica del *sfumato*, lograda mediante la presencia de la niebla. Acerca de esta, Chevalier propone que es “símbolo de lo indeterminado: aquella fase evolutiva en que las formas no se distinguen aún, o aquel momento en que las formas antiguas desvaneciéndose no son todavía reemplazadas por formas nuevas precisas” (1986, p. 751). Su presencia, además, implica el alejamiento del estado de conciencia y con ello, el alejamiento del espacio de lo real. No permite distinguir con precisión aquello que se oculta detrás de ella, sumergiendo a cuanto rodea en un espacio de ensueño. Es imposible ignorar, en lo que a esto respecta, su vínculo con la simbología del color azul. Hay un borramiento de los bordes, una imprecisión otorgada a las imágenes, que tiñe las escenas con una sensación de indefinición. De hecho, como puede observarse en la figura 33, los encuadres en donde los paisajes están cubiertos por la niebla, poseen tonalidades azulinas.

La técnica del *sfumato* surge en el espacio de las artes plásticas con Leonardo da Vinci. Esta daba a las imágenes contornos vaporosos e imprecisos e implicaba unir los colores luego de haberlos aplicado a la tela o depositado en la paleta, confundiendo las tonalidades y haciendo que el pasaje de uno a otro sea en extremo sutil (Buonamici, 2005, p.3). Esta misma técnica aplicada al cine obtiene un efecto similar. Hay una voluntad de desrealizar las imágenes que lleva a una desmaterialización de los espacios. En la figura

33 nos encontramos ante un paisaje impreciso, vago y lejano que va en consonancia con la voluntad general del director de dar a su obra tintes ambiguos³⁸.

Figura 33



Ya hemos referido en el capítulo anterior al empleo que Dino Buzzati hace de la oscuridad para la construcción de lo fantasmagórico en su novela. Teniendo en cuenta esto, es imposible ignorar cuánto ambos elementos tienen en común: tanto la oscuridad como la niebla colocan las imágenes en el espacio de lo que no puede ser visto. Es notable el hecho de que ninguno de los dos implica un ocultamiento total, sino que su esencia está en la visión parcial, que insinúa y a la vez impide observar con claridad aquello que se oculta detrás de sí. Cualquier elemento que impida por completo la visión o desvele totalmente, no entraría dentro de los parámetros de lo ambiguo. La ambigüedad es la nota necesaria al carácter fantástico de la narrativa, ya sea cinematográfica o novelística, y esta implica inevitablemente la vacilación, idea vinculada a la visión parcial, a esta oscilación insatisfactoria entre la captación de aquello que puede o no estar presente.

Figura 34

³⁸ Luchino Visconti emplea esta misma técnica en su *Morte a Venezia* (1971).



Por último, muchas tomas del desierto y la Fortaleza están marcadas por el uso del amarillo y las tonalidades pardas, en la configuración de un ambiente monocromático y decadente. Estas simbolizan el paso del tiempo, además de la inquietud y la duda que atraviesa la obra literaria. Por este motivo, el escritor recurre a ellas en una gran cantidad de sus descripciones: “Le montagne a destra e a sinistra si prolungavano a vista d'occhio in dirupate catene, apparentemente inaccessibili. Anch'esse, almeno a quell'ora, avevano un colore giallo e riarso”³⁹ (p. 15), “Man mano che l'abisso aumentava sotto di loro, sembrava sempre più allontanarsi la cresta finale, difesa da un giallo muraglione a piombo.”⁴⁰ (p.66), “Il loro aspetto nudo, le strisce nerastre degli scoli, gli spigoli obliqui dei bastioni, il loro colore giallo, non rispondono in alcun modo alle nuove disposizioni di spirito.”⁴¹ (p.74). Incluso se utiliza para describir al propio Drogo en su estado de enfermedad y decadencia al final de la novela: “Poi ha cominciato a dimagrire, il volto si è fatto di un tristo colore giallo, i muscoli si sono afflosciati.”⁴² (p.104). Podríamos sugerir entonces que, al emplear estas tonalidades, Zurlini no hace más que (re)crear un ambiente que ya había sido evocado antes en la novela. Acerca de la simbología de este color, el diccionario de símbolos de Chevalier dice lo siguiente: “El amarillo triunfa sobre la tierra

³⁹ Las montañas a derecha e izquierda se extendían visiblemente en cadenas rugosas, aparentemente inaccesibles. Estas también, al menos a esa hora del día, tenían un color amarillo y reseco.

⁴⁰ A medida que el abismo se ensanchaba debajo de ellos, la cresta final parecía alejarse más y más, defendida por un muro de plomo amarillo.

⁴¹ Su apariencia desnuda, las franjas negruzcas de los desagües, los bordes oblicuos de las murallas, su color amarillo, no responden en modo alguno a las nuevas disposiciones del espíritu.

⁴² Luego comenzó a perder peso, su cara se puso de un triste color amarillo, sus músculos se aflojaron.

con el verano y el otoño: es el color de las espigas maduras que se inclinan hacia la tierra [...] Anuncia entonces la declinación, la vejez, el acercamiento a la muerte.” (Chevalier, 1986, p.88). Este es el color predominante tanto en las descripciones del texto narrativo como en la fotografía del largometraje, puesto que genera un clima de inquietud y ambivalencia, unido a la idea del declinar.

Figura 35



Los códigos de iluminación son aquellos que, dentro de un encuadre, organizan la composición y disposición de la luz. Jacques Loiseleux en su libro, *La luz en el cine* propone que este elemento posee la función de otorgar a la imagen un sentido particular en tanto que pone el tema en primer plano y da origen a una atmósfera emotiva, otorgando coherencia general al film. De esta forma, podemos referirnos a la luz como generadora de emociones y, a partir de este supuesto, se deriva la voluntad de los cineastas de manipular este componente, sometiéndolo a variadas formas de distorción para intentar provocarlas. Así, la luz se transforma en un verdadero lenguaje en sí mismo, que permite al director comunicar su visión de mundo al espectador (2007, p. 7, 20). Es importante tener en cuenta que su empleo no es azaroso, sino que, junto con la carga de sentido que trae consigo, contiene un enorme poder revelador de los elementos de la historia y es una gran fuente de creación. Su empleo presenta dos posibilidades, o bien un uso neutro que simplemente hace visibles los elementos que integran el espacio filmado, o bien, un uso simbólico o marcado que tendría como objetivo resaltar determinado personaje, ambiente

o situación o dar a las escenas un efecto particular. Por otra parte, la luz se diferenciará dependiendo de las diferentes fuentes de las cuales esta provenga. De esta forma, podemos distinguir entre la luz solar, la luz artificial y la luz natural. De estos tipos, aquel cuyo empleo resulta más significativo para *Il deserto dei tartari* es el primero. Al ser una película rodada en exteriores, no existe una intervención directa sobre la fuente de luz, y en su lugar se produce un aprovechamiento de los efectos naturales que puede proveer de por sí la luz del sol. Este se establece como única e inamovible fuente, sin contar las nubes que pueden llegar a cubrirlo, difundiendo su luminosidad. No obstante estas limitaciones, el director sí posee un cierto poder de decisión en ciertas cuestiones, tales como la elección de los espacios, los momentos del día o las condiciones meteorológicas en las cuales se llevará a cabo el rodaje (Loiseleux, 2007, p. 23). En la ya citada entrevista de Gian Luigi Rondi a Valerio Zurlini el director ha comunicado su elección de horas específicas (el alba y el ocaso) para dar lugar a una construcción espacial dramática que logre recrear los misterios ocultos tras la atmósfera buzzatiana. A esta luz solar, en parte manipulada a través de estas decisiones, se suma el empleo de filtros coloreados en la cámara, que generan un enrarecimiento de la imagen. Esta desnaturalización de los encuadres va en consonancia con la voluntad de alejamiento del realismo del director y la construcción de escenas que reflejan el carácter incierto de la novela.

Figura 36



Por otra parte, uno de los recursos de iluminación más evidentes es el empleo del claroscuro. Ya nos hemos encontrado con esta técnica en las descripciones de Dino Buzzati, por lo que resulta pertinente evaluar si la forma en la que esta es desplegada en el espacio filmico va en consonancia con su uso en la narrativa. En general, este recurso está asociado a la pintura barroca y a una voluntad de crear tensión y dramatismo en las figuras. Sin embargo, como ya fue mencionado, a pesar de su vínculo inmediato con las artes plásticas, podemos comprobar que esta técnica excede su presencia en tal campo, para ocupar un espacio en la literatura y ahora en el mundo cinematográfico.

En la figura 37 observamos la silueta de Drogo recortada por sobre el fondo luminoso creado por la luz azulada que proviene a través de la ventana. Este juego entre luz y sombra genera una sensación de tenebrismo e inquietud, otorgando a todo cuanto rodea a la Fortaleza un clima de misterio. El empleo del claroscuro remite directamente a la dinámica que se constituye entre la luz y su contraparte, la ausencia de sí misma: “felizmente, con la luz llega la sombra. Esta dualidad dialéctica es la materia prima de la imagen cinematográfica” (Loiseleux, 2007, p. 5).

Figura 37



En las imágenes del claroscuro, tiende a predominar la clave baja, es decir, aquella marcada por las sombras y la oscuridad. Esto hace que los espacios se tornen ignotos, como puede observarse en la figura 38. La misma simbología a la que nos habíamos

referido con respecto al desierto o al color azul en cuanto al sentido de vacuidad y potencialidad puede ser aplicada al elemento de la oscuridad. La oscuridad es lo desconocido, es el espacio vacío que puede contener dentro de sí lo secreto y terrible, y como tal, es también el espacio de la posibilidad. Así, el empleo de este recurso, además de otorgar dinamismo y profundidad a los encuadres, contribuye a dar lugar a ese clima de ambigüedad tan buscado por Valerio Zurlini.

Figura 38



Figura 39



Uno de los usos más significativos del claroscuro es en la primera parte del film, en las escenas en que Drogo llega por primera vez a la Fortaleza. Por entre las sombras

de las paredes de Bastiani se proyecta la luz, simbolizando de manera dramática el misterio que se oculta en el interior del edificio (figura 24).

Es imposible, a su vez, dejar de traer a colación nuevamente el concepto de lo *unheimlich* mencionado en el capítulo anterior. Tanto en el disponer de las tonalidades y filtros desrealizadores de la imagen, como en los usos particulares de la niebla y la luz para la construcción del claroscuro, se observa un objetivo común: que lo familiar - paisajes, construcciones, espacios- se torne extraño, misterioso y tenebroso. Es clara la intención de poner en primer plano encuadres poblados de elementos conocidos, para luego enrarecerlos a partir de las técnicas estudiadas.

3.3. Zurlini y las artes plásticas

El contacto que ha tenido Zurlini desde sus inicios con las artes plásticas nos hace inevitable trazar un vínculo entre el modo de plasmar sus imágenes en la pantalla y determinados movimientos artísticos. En su artículo “Communicating vessels. Il deserto dei Tartari: literature and film” Caputo, hace una observación acerca de la inspiración que el director toma para el diseño general de sus composiciones artísticas de la “pintura metafísica”, en particular de la obra de Giorgio de Chirico, y de modo más general de la pintura surrealista y la representación de sus paisajes oníricos (1998, p. 120). Este vínculo nos resulta acertado y nos lleva a ir un paso más adelante, proponiendo que el acercamiento a tales movimientos podría verse como una de las estrategias para crear un clima de ambigüedad en los espacios que el realizador busca representar. Los encuadres adquieren un aspecto pictórico y su composición y paleta cromática se asemejan a aquella que poseen las pinturas de De Chirico, Morandi e incluso Dalí.

Ahora bien, antes de establecer puntos de contacto entre los trabajos de ambos artistas, es necesario realizar algunas consideraciones con respecto a la Pintura Metafísica. Este movimiento artístico surgió en Italia en el año 1911 y tuvo como objetivo recrear plásticamente espacios oníricos constituidos por una yuxtaposición de objetos que se vinculan al inconsciente, trascendiendo la realidad física. La intención de los pintores

metafísicos era la representación de objetos cotidianos por fuera de los contextos habituales, unida a la plasmación de los elementos del subconsciente, dando lugar a paisajes que oscilaban entre el espacio del sueño y de la realidad, revelando sentidos trascendentes. Lo que se buscaba mostrar, a fin de cuentas, era una realidad que contenía su propia lógica interna (Calvo Santos, 2015). A su vez, esta corriente poseía una concepción del artista metafísico como alguien con una mirada particular, capaz de captar el mundo que se erige detrás de la realidad cotidiana, concediéndole un rol intelectual que implicaba el desvelamiento de las verdades metafísicas (Aguirre, 2013, p.94). Dentro de este movimiento, su iniciador y mayor exponente fue el artista italiano Giorgio de Chirico (1888-1978), a quien Picasso se refiere como un pintor de una originalidad tal, que impide vincularlo con cualquiera de las corrientes precedentes como el fauvismo o el impresionismo.

Las obras de De Chirico presentan paisajes de los sueños, teñidos por un aire melancólico y una angustia indefinible, provocada tal vez por el aire de soledad que producen las figuras geométricas proyectadas sobre fondos ilimitados, despojados y estáticos. El artista emplea perspectivas que parecen casi infinitas de arcadas y fachadas, enormes masas de colores planos, amplias líneas directas, escenarios monocromáticos y fúnebres claroscuros, que crean un clima de inmensidad y vacío (Ferrier, 1990, p.176). Como ya hemos observado en los apartados anteriores, estas estrategias fueron empleadas en la conformación de *Il deserto dei tartari*, especialmente en las imágenes en donde la Fortaleza Bastiani se presenta en toda su formalidad y geometrismo, con líneas agudas y cortantes, frente al vasto paisaje desértico, teñido con tonalidades uniformes.

Figura 40



De Chirico, G. (1925), *Piazza d'Italia*, Museo di arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto.

Giorgio de Chirico se alejó del dinamismo y la agilidad propios del lenguaje futurista (y luego retomado por los artistas simbolistas), para adentrarse en el terreno de lo inmóvil y opresivo. La mayor inspiración la obtuvo del primer renacimiento italiano, en artistas como Masaccio o Piero della Francesca, en su precisión en la delimitación de los objetos representados y su uso de la perspectiva. Las construcciones arquitectónicas presentes en el arte de De Chirico están marcadas por la rectitud de las líneas y los trazos simples y firmes, inspirados en el período clásico del arte italiano. A su vez, estas están insertas en ciudades sombrías de tintes melancólicos, en donde la vida humana desaparece para dar lugar a esculturas sin rostro (Gómez Sánchez y Cristóbal Campoamor, s.f.). Esto recuerda a las imágenes de la obra de Zurlini, en las que las figuras humanas, cubiertas por las sombras, se proyectan sobre fondos oníricos, despersonalizando y empequeñeciendo a los hombres frente a la grandeza metafísica de los paisajes circundantes (ver, por ejemplo, las figuras 15, 21 o 24). Se observa entonces una serie de figuras pequeñas en ambientes de una amplitud infinita, que otorgan a las imágenes un carácter fantasmagórico y agobiante, en donde los espacios, en su inmensidad, parecen imponerse al hombre. Estas construcciones y objetos, elementos centrales de las obras, adquieren vida propia al igual que los paisajes que las enmarcan. Así, la personalización

de los objetos y la cosificación de las figuras humanas, otorga a todo cuanto se observa un carácter enigmático, que impide distinguir la verdadera naturaleza de las cosas.

Figura 41



De Chirico, G. (1914), *Mistero e malinconia di una strada*, Museo Carlo Bilotti.

La paleta cromática empleada posee un predominio de los tonos ocre, amarillos, pardos y azules, lo cual guarda una conexión directa con las gamas y el simbolismo al que recurre Zurlini para su obra. Como ya fue mencionado, estos tonos contribuyen a crear una sensación de vacío e irrealidad en los espacios, adentrando al espectador en el mundo onírico, además de retratar la decadencia y caducidad a la cual está sujeta irremediabilmente la vida. Asimismo, las figuras están coloreadas de forma plana, sin texturas ni pinceladas marcadas, alejando las obras aun más del realismo. Los juegos con las luces y sombras también son muy significativos y recuerdan a aquellos empleados por Valerio Zurlini en su composición de las imágenes a partir del claroscuro.

Figura 42



De Chirico, G. (1937), *Piazza d'italia con statua*, La Galleria Nazionale.

El empleo de puntos de fuga que se alejan de lo convencional y lo clásico, unidos a las extrañas construcciones, tales como edificios con arcadas abruptas y múltiples ventanales, configurados a partir de perspectivas exageradas, generan una sensación de irrealidad. Además de las figuras sin rostro, observamos que los paisajes están poblados de objetos fantasmagóricos, como trenes, árboles y edificios, ubicados cerca de la línea del horizonte y casi imperceptibles por su pequeñez, que contribuyen a darle a las pinturas un aire de misterio (Gómez Sánchez y Cristóbal Campoamor, s.f.).

Todo lo observado, se erige sobre un vacío siniestro que evoca un mundo fantasmagórico e impreciso, en donde nada puede ser definido de forma concreta. Las obras de De Chirico no remiten a ningún lugar específico, sino que se originan en la pura imaginación, pero a su vez, los elementos presentes, unidos en un todo algo inconexo, permiten trazar todo tipo de conexiones y producen reminiscencias de lugares existentes. Al igual que sus objetos se caracterizan por la precisión de los trazos y la aplicación del color, por la homogeneidad; la composición total de sus pinturas y la organización de los cuerpos en ella presentes también están marcadas por la simpleza. La cantidad de elementos retratados es muy pequeña y cada uno de estos parece establecerse de forma cuasi aislada en el vacío, como si tuvieran existencia propia por fuera del conjunto total

de la pintura. Podemos afirmar entonces, que el arte de De Chirico se caracteriza por lo fragmentario.

Figura 43



De Chirico, G. (1912), *La matinee angossante*, Museo di arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto.

Teniendo en cuenta estas particularidades, concluimos que el espectador cobra aquí un rol fundamental, puesto que debe interpretar la imagen a partir de los elementos presentados. A partir de estos, se dispara en su mente la construcción de escenarios oníricos que trascienden lo meramente exhibido en la pintura, al igual que sucede con las imágenes de *Il deserto dei tartari*.

De Chirico obtuvo una gran influencia de la filosofía, en especial autores como Nietzsche, Schopenhauer, Kant y Weininger. En 1919 escribió un ensayo titulado *Nosotros, los metafísicos* acerca de los dos primeros, en donde detalla su visión acerca del sentido que tiene lo absurdo de la vida. Su concepción filosófica era próxima al nihilismo, y sobre la base de su pensamiento se encontraba el pensamiento nietzscheano. La construcción de las calles vacías, los espacios insólitos y los ambientes siniestros podría estar influida por su visión de la decadencia espiritual de la sociedad contemporánea, pensamiento tomado del filósofo alemán. A su vez, De Chirico era un

firme creyente en las premoniciones y las señales secretas. Así, el artista se propone desentrañar e incursionar en los misterios que se ocultan tras las formas de lo real, en particular en lo que compete al ser humano, que considera el mayor enigma. (Ferrier,1990, p. 177). Su filosofía lo llevó a crear obras en donde estas cuestiones se manifiestan en su plenitud y en donde los límites de la realidad son trascendidos para dar lugar a ambientes metafísicos. Esto mismo sucede con los escenarios creados por Zurliini: las formas concretas se tornan ambiguas y se logra captar el espíritu de la novela de Buzzati. Por lo tanto, podría decirse que el hecho de que el director tome al arte de De Chirico como referencia tiene como fin último la recuperación de la imprecisión y suprarrealidad evocadas por este.

Otro exponente fundamental de la pintura metafísica es el italiano Giorgio Morandi (1890-1964), quien tuvo amistad con Giorgio de Chirico por quien se vio muy influido. A sus diecisiete años ingresó a la Academia de Bellas Artes en Bolonia, período en el cual llevó a cabo un viaje a Florencia que tuvo una importancia fundamental para su desarrollo como artista. Con la influencia del renacimiento italiano, unida al arte del postrenacentista Paul Cézanne, Morandi llegó a configurar un estilo personal. Tuvo cierto vínculo con los futuristas, aunque este estuvo limitado por la pronunciada diferencia de estilos: mientras que los primeros abogaban en favor de un arte del movimiento, marcado por la velocidad y la violencia de los trazos, Morandi se alineaba con un arte vinculado a la quietud y al silencio. Es por este motivo que, al conocer a Giorgio de Chirico, el padre de la pintura metafísica, este tuvo una enorme relevancia para la configuración de su arte. Así, comenzó a formar parte de la escuela metafísica, adoptando “su luz onírica, sus lugares silenciosos y desiertos [y] sus volúmenes sólidos bañados por la luz” (Calvo Santos, 2016). En particular, su vínculo con esta corriente se situó entre los años 1917 y 1922. Ahora bien, no obstante la influencia de los metafísicos, Morandi fue de a poco descubriendo un estilo propio, incorporando en sus pinturas objetos de la vida diaria, en una marcada tensión entre la figuración y la abstracción (Coldwell, 2016 p.1), que rápidamente se convertirían en los protagonistas de sus obras. De esta forma, el artista realiza una marcada progresión hacia el regionalismo a mitad de los años veinte. Lo que nos interesa particularmente para el presente estudio es el breve período de incursión de Morandi en la pintura metafísica y las huellas que este movimiento y la influencia de De

Chirico han dejado en su obra posterior. En ella es en donde el vínculo con Zurlini se torna más evidente. El acto que inaugura el ingreso de Morandi en la pintura metafísica es su *Autoritrato* (1917), que se establece como una reconfiguración del *Autoritrato* de De Chirico, a partir de un tinte enigmático (Aguirre, 2013, p. 95) (ver apéndice a). Ambas pinturas simbolizan al artista intelectual propio de la pintura metafísica, desprovisto de cualquier herramienta de trabajo más que su intelecto, y se establecen como hitos que evidencian su pertenencia a tal corriente. Seguido de esto, el artista desarrolla una serie de naturalezas muertas en las que retrata maniquíes de bustos o cabezas, elementos que también podemos observar en las obras de De Chirico.

Figura 44



Morandi, G. (1918), *Natura morta*. Pinacoteca de Brera.

Figura 45



Morandi, G. (1918), *Natura morta metafisica*. Pinacoteca de Brera. Fondazione Magnani Rocca, Corte di Mamiano.

El empleo de maniquíes sin rostro evoca la idea de figuras irreconocibles, que generan un efecto desestabilizador en el espectador. Hay algo de misterioso y siniestro en el uso de tales formas deshumanizadas, impresión que será reelaborada en la construcción de siluetas indiferenciadas en la obra de Zurlini. Nótese también la similitud entre las tonalidades empleadas: colores pardos, blancos y negros, con una tendencia al monocromatismo. Es notable también el juego que el artista establece con las luces y sombras, que, aunque está lejos de asemejarse a la técnica del claroscuro a la que recurre el director, guarda similitudes con aquel que se observa en la Fortaleza Bastiani.

Figura 46



Morandi, G. (1958), *Patio en Via Fondazza*, Museo di Bologna

Figura 47



Morandi, G. (1942), *Natura morta*, Art Gallery of Western Australia.

Incluso en sus obras posteriores, es posible trazar puntos de contacto con el arte de De Chirico y, con ello, con la cinematografía de Valerio Zurlini. En cuanto al uso de colores, el pintor persiste en el empleo de tonalidades pardas, pero en este caso, contrastadas con azules vibrantes al igual que se observa en la fotografía de *Il deserto dei tartari*, también recurriendo a un fuerte monocromatismo en la composición. Los trazos son sencillos, de modo que las obras juegan con la conformación de figuras geométricas, aunque con líneas más débiles y difusas que aquellas de las pinturas de De Chirico y del propio Morandi en su etapa metafísica.

Los maniqués y figuras sin rostro de Morandi y De Chirico remiten a dos elementos fundamentales en la obra de Zurlini, que constituyen un sistema de imágenes. El primero es la presencia de uniformes colgados (figura 48). Estos representan el vacío existencial y la deshumanización en su máxima expresión. Hay algo de siniestro en estos ropajes carentes de vida que habla del sinsentido de la labor de los soldados de Bastiani e incluso de un sinsentido general del hombre frente a su existencia.

Figura 48



El segundo de estos elementos es el espejo. Estos aparecen a lo largo de todo el film, ya sea para reflejar el rostro de Drogo o no reflejar nada en absoluto. Uno de sus sentidos será retratar el paso del tiempo. Acerca de este, el *Diccionario de símbolos* de Cirlot (1992) propone lo siguiente:

Sirve entonces para suscitar apariciones, devolviendo las imágenes que aceptara en el pasado, o para anular distancias reflejando lo que un día estuvo frente a él y ahora se halla en la lejanía. Esta variabilidad del espejo «ausente» al espejo «poblado» le da una suerte de fases y por ello, como el abanico, está relacionado con la luna, siendo atributo femenino” (p. 195).

Cada vez que el protagonista observa su imagen, el cristal le devuelve algo distinto. Del bello rostro de la juventud, con un porte elegante y orgullosamente ataviado con las ropas militares, pasa a un rostro más viejo y cansado, vestido de civil, para luego llegar a ser una cara demacrada y arruinada por la enfermedad y los años, de la cual nada queda de la ilusión previa. El espejo sirve, entonces, para que Drogo pueda contemplar el ejercicio del paso del tiempo sobre sí mismo, aquella fuga que de otra forma no sería percibida. En la Fortaleza, aquel mundo geométrico, monótono y reglado, el tiempo pareciera encontrarse suspendido. Este no se percibe más que en las ausencias y en los cuerpos. El espejo pone esto en primer plano, tanto para el espectador como para el personaje. Además, estos constituyen sobreencuadros que desestabilizan la mirada del espectador.

Ahora bien, el sentido que nos resulta más relevante en cuanto a su vínculo con el arte de De Chirico y Morandi es aquel que adquiere cuando no refleja nada o, mejor dicho, cuando no refleja ningún rostro humano. El espejo vacío es, al igual que los uniformes colgados, marca de deshumanización. Existe un espíritu afín entre un maniquí o una estatua sin rostro, una figura indiferenciada, un uniforme colgado y un espejo que refleja la nada misma: ninguno de ellos deja espacio a lo humano y cada uno es retrato fehaciente del vacío.

Por otra parte, como propone Caputo, podemos hallar varios puntos de contacto con los paisajes oníricos de la pintura surrealista. Esta corriente tuvo sus orígenes a principios del siglo XX, con antecedentes en el simbolismo del siglo XIX. El objetivo del surrealismo es poner en contacto realidades que usualmente no lo estarían, obedeciendo a impulsos profundos de la psique y motivaciones desconocidas. Este surge en el seno del movimiento del Dadá y se forma en torno a la figura de André Breton en el año 1924 (Cirlot, 1962, p. 5). Los surrealistas abogaban en favor de un arte unido con la vida, que expresara lo más vital en el hombre, concediendo una especial importancia a la imaginación y al mundo de los sueños y la fantasía (Pellegrini, 1981, pp. 9-10). La influencia ejercida por los paisajes oníricos de la pintura surrealista en la fotografía de *Il deserto dei tartari* es algo menor que aquella ejercida por De Chirico o incluso por Morandi. Es por esto que no nos centraremos en las particularidades de cada uno de los artistas que pertenecen a la corriente y en su lugar la evaluaremos como un todo, recogiendo aquellos elementos comunes en donde se observan las huellas de inspiración del director.

En *Los elefantes* de Salvador Dalí, por ejemplo, observamos un predominio del paisaje, frente a la pequeñez de las figuras retratadas, o si se quiere, un predominio del vacío. Sobre este no se exhiben una gran cantidad de figuras u objetos como en otras composiciones del artista, sino solo dos elefantes caminando por un desierto al atardecer, unas colinas, una suerte de templo en el fondo y dos estatuas que nos recuerdan a las estatuas/maniqués retratadas por De Chirico (Calvo Santos, 2017). Aquello que nos resulta pertinente de la obra en cuanto a su semejanza con la fotografía de *Il deserto dei tartari* es la inmensidad del paisaje, frente a la pequeñez e indeterminación de las figuras

insertas en él. Esto genera una sensación de infinitud inquietante, como aquella producida por el desierto del Norte en el film. Podemos afirmar que aquí, la vacuidad da espacio a la posibilidad. Resulta particularmente significativo, además, el hecho de que el espacio escogido por Dalí haya sido el desierto, teniendo en cuenta las connotaciones que este posee. La paleta escogida es de un fuerte monocromatismo, privilegiando las tonalidades rojizas. Al igual que Valerio Zurlini, el momento del día que sirve como base para la representación es el ocaso o amanecer, lo cual permite el juego con una gama de colores específica.

Figura 49



Dalí (1948). *Los elefantes*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Ahora bien, si procedemos a observar *La persistencia de la memoria*, nos topamos con una composición que guarda varias similitudes con la anterior en cuanto a la conformación del paisaje. La técnica de Salvador Dalí, y en general de toda la pintura surrealista, implica una precisión del trazo y una atención particular a los detalles de las figuras yuxtapuestas sobre un fondo difuso. También podemos apreciar un uso de las formas geométricas con líneas bien marcadas, estableciendo juegos de luces y sombras que nos recuerdan a las pinturas de De Chirico. Por la hora que marcan los relojes (las seis de la tarde) y el empleo de tonos amarillos en el cielo, concluimos que nuevamente

se ha escogido el atardecer como momento del día en el cual configurar este paisaje onírico. Esta última idea es reforzada por el uso del color azul, el cual contribuye a la configuración de un espacio de ensueño, en donde los límites de lo real son trascendidos, abriendo espacio a la aparición de objetos imposibles.

Figura 50



Dalí, S. (1931), *La persistencia de la memoria*. MoMA, Nueva York.

Las conexiones entre el modo de construcción de espacios oníricos en la pintura surrealista y los paisajes de la pintura metafísica, y las elecciones de Valerio Zurlini en cuanto a la fotografía de *Il deserto dei tartari* nos hacen pensar en una toma de referencia por parte del realizador. De esta podemos deducir una voluntad por parte del director de configurar, a través de los recursos provistos por las artes plásticas, espacios que se alejen hasta cierto punto de la realidad, pero conservando aún un anclaje a ella.

3.4. La movilidad

Según Ramón Carmona, existen dos tipos de inscripción de la movilidad en un film:

El primero remite al movimiento de la imagen representada, es decir, al de los elementos dentro del encuadre frente a una cámara situada en posición fija; el

segundo lo hace al modo en que se lleva a cabo dicha representación y tiene que ver con los movimientos de cámara (1996, p. 98).

A su vez la movilidad y, si se quiere su contraparte, la ausencia de tal, contribuye a generar efectos de sentido. En ambos aspectos se puede observar en *Il deserto dei tartari* un fuerte estatismo. Se advierte una predominancia de planos de cámara fija y una escasa movilidad de los elementos dentro del encuadre. Esto va en consonancia con la caracterización de Capano de la obra como un film de la “no acción”. Este estatismo, este *tempo lento*, a su vez, genera una sensación de acronía: implica una atemporalidad, una falta de vida que abstrae al film del plano de lo real. La cámara pasa largos momentos suspendida en un paisaje o en un rostro particular, como si quedara vacía la posibilidad del acontecer y ello alejara a los habitantes de Bastiani del curso regular de la vida. Este efecto se ve a su vez reforzado por el ya mencionado empleo de los primeros planos, de los que el realizador se vale una y otra vez.

En este capítulo hemos analizado los componentes de la banda visual como herramientas de las cuales el director se vale para recrear la sensación de ambigüedad de la novela. Ahora bien, en el espacio fílmico, es imposible dissociar la imagen del sonido, puesto que en su combinación uno de estos elementos influye en la percepción que el espectador posee sobre el otro, volviendo al cine lo que Michel Chion denomina una experiencia de *audiovisión* (1993, p. 16). Es por esto, y teniendo en cuenta que los fenómenos de percepción sonora, aunque usualmente menos estudiados y tenidos en cuenta en la historia de la crítica cinematográfica, son igual de relevantes en la comprensión total de un film, en el siguiente capítulo nos ocuparemos de su análisis en la película de Valerio Zurlini. Este estudio se realizará teniendo en cuenta las relaciones que los elementos que la componen establecen entre ellos y los vínculos que trazan con las imágenes y el valor metafórico que se les ha otorgado.

CAPÍTULO III: LA CONFIGURACIÓN DE LA AMBIGÜEDAD A PARTIR DEL PLANO AUDITIVO

“La musica esige che prima si guardi dentro se stessi, poi che si esprima quanto elaborato nella partitura e nell’esecuzione. Il risultato di questo lavoro raggiunge chi lo ascolta⁴³”

Ennio Morricone

La banda sonora hace referencia a los códigos auditivos presentes en un film, dentro de los cuales se encuentran la **voz**, el **ruido** y la **música** (Carmona, 1996, p. 106). Esta última, en *Il deserto dei tartari*, no es solamente un acompañamiento de la acción o un decorado de fondo, sino que se establece como un verdadero *alter ego* de la narración que marca un ritmo y otorga organicidad a la trama (Nicoletto, 2011, p. 303). A estos elementos podemos sumar **el silencio**, al que Ángel Rodríguez Bravo considera una forma sonora fundamental (1998, p. 137). Es importante estudiar los cuatro aspectos mencionados de forma conjunta, puesto que en las escenas en las que se busca generar tensión, funcionan como un todo que progresivamente va construyendo un clima fantasmagórico. Por este motivo, en este apartado nos ocuparemos de la música, unida a estos otros tres componentes, en particular, en cuanto configuradores de una atmósfera de ambigüedad y misterio, que aleja al film del realismo. Con este objetivo, analizaremos aquellas escenas en donde este empleo se observa con mayor claridad y que se constituyen como los ejes en cuanto a la conformación de un espacio que da lugar a la presencia de la leyenda.

⁴³ La música requiere que primero se mire dentro de sí mismo, luego que se exprese lo que está elaborado en la partitura y en la ejecución. El resultado de este trabajo llega al oyente.

Sin embargo, antes de proceder al análisis concreto de las escenas, haremos una breve introducción a Ennio Morricone, puesto que resultará pertinente en el estudio del rol que tiene su estilo de composición en la forma en que su música se utiliza en el film de Valerio Zurlini. Este nace en Roma en el año 1928. Cuenta con una obra vasta y heterogénea de composición de bandas sonoras para cientos de películas y es considerado como uno de los principales autores de música para cine de todos los tiempos. Inserto sobre todo en el género del *spaghetti western*, Morricone fue el compositor de algunas de las bandas sonoras más famosas en la historia del cine, tales como la de los films *Per qualche dollaro in più*, de 1965, *Il buono, il brutto, il cattivo*, de 1966 o *C'era una volta il West*, de 1968.

La fórmula de Morricone era tan sencilla como efectiva: orquestaciones poco densas, pero con un sonido seco y transparente que años más tarde inspiraría a muchas bandas de rock, temas que se clavaban inmediatamente en la memoria del oyente, y un enorme respeto por la trama y los personajes del filme. Músico de gran intuición, Morricone dejaba “hablar a la historia” y huía de divismos de autor. No olvidemos que una curiosa teoría de Morricone es la de que la música de una score no pertenece al compositor, sino al filme: “Lo que prima es la necesidad de la historia que cuenta la película” (Fernández y Tamaro, 2004).

De esta forma, la música de Morricone se caracteriza por la simplicidad y la claridad temática, así como la subordinación de la música a la trama. Esto resulta particularmente significativo para el film de Zurlini, en donde hemos remarcado el papel primordial que posee la banda sonora en tanto componente narrativo. Al observar la precisión de la adecuación de los temas a las acciones del largometraje y al clima que se busca crear, no sorprende que aquellos hayan sido compuestos en función de estas últimas. En una entrevista del 8 de septiembre de 1980 para la Radiovisión Española, Morricone se refiere a la relevancia que posee para él la música en el cine. Aunque el compositor cree que esta ocupa un lugar secundario frente a la totalidad de la obra filmica, en tanto no puede desprenderse del resto de los componentes que hacen al conjunto de la película, también opina que en varios casos la música puede asumir un rol narrativo y sustituir la palabra

(Morricone, 1980). Este es el rol que este componente de la banda sonora ocupa dentro del film que nos compete. En otra entrevista, esta vez para el programa *De Película*, de los años 80', Ennio Morricone habla también de la necesidad de que la banda sonora sea simple y que el número de componentes acústicos que suenen al mismo tiempo se reduzca al mínimo, puesto que el cerebro humano, por su capacidad limitada, no puede captar una gran cantidad de elementos al mismo tiempo. Cuantas más sean las voces y los sonidos del ambiente, menos atención se prestará a la música y esta perderá en parte su capacidad narrativa. Sin embargo, Morricone propone que la función de ordenar los sonidos dentro de una secuencia no corresponde al compositor, sino al director al momento de realizar la mezcla (Morricone, s.f.). De todas maneras, el propio Zurlini sigue esta lógica de la simplicidad, y aunque suele combinar los temas musicales con diálogos y ruidos, lo hace de manera que cada uno de los elementos pueda sobresalir frente al conjunto y se mantenga la función narrativa.

Una vez establecidas estas consideraciones generales con respecto a la música, pasaremos al análisis concreto. Hemos optado por estudiar las piezas musicales a partir de una doble vía, que hemos hallado la más eficiente y que, a nuestro modo de ver, permitirá realizar un análisis claro y pertinente. Se analizarán, en una primera instancia, las piezas como entes independientes, es decir, se observará cómo funcionan y se estructuran en sí mismas, por fuera de su inserción en el film. En tanto estas han sido compuestas como obras con una organicidad interna que excede su aplicación concreta en la banda sonora del largometraje, hallamos útil, para su entera comprensión, observarlas de esta manera. Para ello nos valdremos de la Banda Sonora Oficial de la película. Dentro de esta, hemos seleccionado aquellas piezas que mejor retratan la sensación de ambigüedad que Valerio Zurlini desea recrear: “La casa e la giovinezza⁴⁴”, “La vestizione e l’addio⁴⁵”, “La cena degli ufficiali⁴⁶”, “Minaccia continua⁴⁷”, “Marcia

⁴⁴La casa y la juventud

⁴⁵La vestición y la despedida

⁴⁶La cena de los oficiales

⁴⁷Amenaza continua

nella tormenta⁴⁸”, “Il cavalo bianco dei tartari⁴⁹”, y “Una fortezza su una frontiera morta⁵⁰”. No obstante, ignorar el hecho de que estas obras fueron compuestas para integrar la banda sonora del film y disociarlas de las escenas que musicalizan sería por demás incorrecto y su análisis perdería todo sentido. Como ya hemos mencionado, es nuestra intención estudiar la música del largometraje en relación con los demás aspectos audiovisuales, haciendo foco en el carácter narrativo que aquella posee. Con este propósito, además de examinar las piezas musicales por separado, observaremos cómo estas se emplean en el contexto de las escenas.

4.1. La música.

a. La casa e la giovinezza

La primera pieza con la que el espectador se encuentra es “La casa e la giovinezza” (ver apéndice b), o el tema de Giovanni Drogo. Esta se oye en la primera escena, en la que se tiene el primer contacto con la casa materna y se presenta a los personajes de Giovanni y su madre y, continúa en aquella en que Giovanni se despide de Maria. El motivo inicial comienza a desarrollarse y de a poco se va expandiendo. Posee una forma divisoria tripartita ABA’. Una de las características de esta obra es la alternancia que se produce entre acordes mayores y menores, lo cual genera cierta ambigüedad, efecto deseado por el compositor y que va en consonancia con el espíritu general del film (ver apéndice b).

Este tema se repite en el regreso de Drogo a la ciudad tras un período indefinido (al menos así lo es en el film) de permanencia en Bastiani. Esto contribuye a la conformación de una suerte de escena paralela a la primera. Ahora bien, para indagar en esta cuestión, analizaremos los aspectos más relevantes de ambos episodios, tanto desde el punto de vista visual como sonoro, con el objetivo de establecer de qué forma el

⁴⁸Marcha en la tormenta

⁴⁹El caballo blanco de los tártaros

⁵⁰Una fortaleza en una frontera muerta

paralelismo entre los dos contribuye a la construcción de un ambiente de ambigüedad y misterio, a partir de la percepción de mínimas diferencias. Para empezar, notamos que ambas transcurren en la ciudad, y en específico en el hogar de la infancia, espacio que representa la niñez, la compañía y el tiempo de la juventud despreocupada e inocente. No obstante, el sentimiento frente a este espacio, que se contrapone con *Il deserto dei tartari*, se transformará completamente de una escena a la otra. La primera, inicia con el relato de la madre en voz off acerca de la próxima partida de su hijo. El hecho de que la primera voz que escucha el espectador sea la de ella, es muy significativo, puesto que lo coloca en el plano de la contención e inocencia. Esta idea se refuerza a medida que la cámara se va moviendo por los diferentes ambientes de la casa. Uno de los elementos que más resalta es la presencia de un cuadro de la Virgen María con el niño Jesús en sus brazos que intensifica aun más la idea planteada con anterioridad. De esta forma, lo pictórico tendrá un efecto redundante que reproducirá el sentimiento que el espacio amigable, la voz femenina y la relación entre la mujer y su hijo generan en el espectador. Además, toda la escena posee una paleta cromática en donde predominan las tonalidades naranjas, amarillas y marrones, con el objetivo de remarcar la calidez del ambiente.

Acto seguido, cambiamos a una toma en la que Drogo está durmiendo apaciblemente y su madre viene a despertarlo rozando su rostro con su mano. Esta escena está imbuida de un sentimiento de ternura y contención, vinculado a lo antes referido. Hay una enorme relevancia detrás del hecho de que la primera imagen que se nos muestra de Drogo sea del personaje dormido. Podría simbolizar el estado de inocencia y falsas esperanzas que lo caracteriza en la primera parte del film, o bien, el momento previo a su despertar a la vida, que tendrá su contrapunto en la escena final en donde este se duerme (¿o muere?) en el carro. Esta escena es relativamente prolongada, si se la compara con otras en el film, y el plano de detalle con el cual está tratada es muy específico, más aún, contrastándola con el ínfimo espacio que posee esta secuencia narrativa en la obra de Buzzati. Además, en el libro, esta sucesión de acciones ocurre durante la noche, a diferencia de la película, que la ubica en la mañana. Estas decisiones del director no pueden responder a otro objetivo que a la tan mencionada voluntad de generar contraste: Zurlini nos introduce de lleno en el mundo idílico y apacible de la infancia/juventud para

luego destruirlo e intensificar el sentimiento de desconcierto. Nótese que los aspectos visuales, como hemos mencionado en uno de los apartados anteriores, están vinculados a los aspectos sonoros. Es por ello que no podemos dejarlos de lado y debemos analizar las escenas en su totalidad. A esto se podría añadir otro simbolismo: la película inicia en un espacio oscuro, con las cortinas cerradas, las cuales, la madre va abriendo poco a poco hasta dejar la casa iluminada. Capano vincula el hogar de Drogo al útero materno por su carácter oscuro y cerrado: “el pequeño mundo de su niñez quedaba encerrado en la oscuridad” (Buzzati, 2020, p. 12). Es posible aplicar la misma analogía a la obra de Zurlini, que, de hecho, por el carácter icónico del cine se manifiesta con mayor intensidad: el ambiente pasa de la oscuridad a la iluminación y apertura, al tiempo que Drogo se prepara para salir a la vida.

Ahora bien, retomando el aspecto musical, observamos que el film trabaja con el concepto de *leitmotiv*. Este término, acuñado por los analistas de los dramas de Richard Wagner, es el tema musical recurrente en una composición y, por extensión, el motivo central recurrente de una obra literaria o cinematográfica. En el campo de la música, el *leitmotiv* se suele referir a una secuencia tonal corta y característica o una melodía recurrente a lo largo de una obra, sea cantada o instrumental. Por extensión se lo asocia también con un determinado contenido poético que evoca cada vez que aparece. De esta forma, una melodía particular puede simbolizar a un objeto, un personaje, un espacio, una idea o un sentimiento. Esta herramienta es utilizada extensamente en las bandas sonoras de una enorme cantidad de películas. Con respecto a este concepto Michel Chion (1997) propone lo siguiente: “independientemente del hecho de que pueda representar un sentido preciso y fijo, identificable por un nombre (el tema de Casanova, el tema de la soledad), encarna el propio movimiento de repetición que, en la fugacidad de imagen y sonido propia del cine, dibuja y delimita poco a poco un objeto, un centro.” (p. 220). Teniendo en cuenta estas consideraciones generales, procedemos a evaluar en profundidad el empleo de este recurso en la obra cinematográfica de Zurlini con el objetivo de configurar un paralelismo entre las escenas y establecer un efecto desconcertante a su vez que un retrato de la fuga del tiempo.

En la primera escena de la casa materna suena de fondo el tema “La casa e la giovinezza” de forma extradiegética. Es una melodía suave que connota dulzura, simbolizando el tiempo de la inocencia juvenil. Ahora bien, este mismo tema, con el cual el oído del espectador ya está familiarizado, se repite en la escena en la que Drogo regresa a la ciudad después de haber pasado un tiempo en la Fortaleza, pero con un tinte muy distinto. En primer lugar, el tema comienza presentándose como música diegética: Drogo toca la melodía en el piano, pero de forma más lenta y pausada⁵¹. El hecho de que sea el propio protagonista el que reproduzca la música de la escena inicial connota la añoranza del tiempo perdido. Es el propio Drogo quien es consciente de que el momento de la niñez ya ha pasado y la música es un vago y vano intento de apresarla. Debe tenerse en cuenta, además, que esta escena se produce inmediatamente después de que le hayan informado a nuestro protagonista que deberá permanecer en la Fortaleza.

Acto seguido, Drogo deja de tocar el piano y la música se traslada del plano diegético al plano extradiegético. No obstante, esta se oye más débil que en la escena inicial: es un sonido tenue que parece evaporarse. De esta forma, se produce el mencionado juego entre la similitud y la diferencia que podríamos denominar redundancia y contrapunto: la melodía en sí es la misma, pero el efecto que produce es distinto. El compositor sigue utilizando el recurso de la variación: el motivo inicial se mantiene, pero va cambiando la armonía y la textura en su desarrollo. También es necesario remarcar el cambio en la orquestación, es decir, la melodía permanece igual, pero con diferentes instrumentos. Por otra parte, persiste, a su vez, el juego y la alternancia entre lo mayor y lo menor, retomando la sensación de ambivalencia generada sobre la aparición inicial del tema. A partir de estas consideraciones, podemos concluir que en la reproducción de “La casa e la giovinezza” el compositor intenta generar variaciones, pero siempre sobre la base del mismo tema. Ferreira dos Santos en su Tesis de Maestría *O deserto dos tártaros: espera e busca existencial na obra de Dino Buzzati* propone que el

⁵¹ El sonido del piano es un elemento que se retoma de Dino Buzzati, en la primera partida de Drogo a la ciudad. Este se oye de fondo en paralelo a que sucede la conversación entre Drogo y Maria: “Il pianoforte suonava con immutata pena”, “si udivano solo i lontani accordi di pianoforte, tristi e metodici, che salivano salivano, riempiendo l’intera casa, e c’era in quel suono una specie di ostinata fatica, una difficile cosa da dire che non si riesce a dire mai” (Buzzati, 1945, p. 80).

director presenta al personaje de Drogo a través de la repetición, de modo que en su trayectoria vital no ocurre nada verdaderamente nuevo y todo se constituye como una sucesión de hechos ya acontecidos (2021, p. 24). Esto mismo puede aplicarse a las cuestiones referidas a la música del film: es precisamente en este juego entre la similitud y la diferencia, creado por el mecanismo de la repetición, donde radica el origen del desconcierto: el espectador se encuentra ante una melodía que conoce y a la vez desconoce, un tema que resulta familiar, pero con tintes extraños. Aquí podemos observar una vez más el concepto de lo *unheimlich*, pero esta vez, aplicado al plano auditivo.

A esto se suma el hecho de que, mientras suena la música, se oye en simultáneo el sonido de la tos de Drogo, interrumpiendo lo armónico de la melodía. Este contraste da un indicio al espectador de que ya no hay posibilidad de retorno: el sueño idílico ha desaparecido, la casa está vacía y Drogo está enfermo y sumido en la soledad. Finalmente, un corte seco a una toma de la Fortaleza, sumado al repentino y estridente sonido de una trompeta, viene a destruir los últimos resabios que quedaban de la ciudad y a comunicar un claro e inquietante mensaje: ya no hay vuelta atrás.

Con respecto a los aspectos visuales de esta segunda escena, el predominio de las tonalidades cálidas se reduce, mostrando que este ambiente se ha transformado en un espacio extraño y vacío. En esta línea, la ausencia de la madre es muy significativa, puesto que aquello que caracterizaba al espacio del hogar como un lugar de cariño y contención era su presencia. En el presente, el tiempo ha pasado y la acogida se torna extrañeza. El uniforme del ejército, que en la primera escena Drogo portaba con orgullo, ahora yace desdoblado en un rincón y él lo contempla con tristeza como la única posibilidad de vida que le queda, ahora que el espacio de la ciudad se le ha vuelto ajeno. Por otra parte, el sobreencuadre de Drogo mirando por la ventana, además de desestabilizar la mirada del espectador, es símbolo del anhelo del personaje, anhelo que contrasta con la realidad que lo enmarca.

Por otra parte, no podemos ignorar el hecho de que esta misma melodía suena una vez más en el momento en que Drogo regresa a la Fortaleza, luego de su primera visita a

la ciudad (01:38:53-01:39:37). Acompañado por el débil sonido de los pasos de Giovanni, la pieza genera un sentimiento de tristeza y amargura. Esta implica el reconocimiento de la no-pertenencia al mundo *otro* de la ciudad y a la vez lo frío y ajeno del universo de Bastiani. El tiempo ha pasado y Drogo contempla este espacio, a la vez familiar y extraño, con amargura. El sitio que se ha transformado en el nuevo hogar del teniente es precisamente un espacio al que no puede llamar hogar.

Asimismo, el tema al que venimos refiriendo suena en otras tres escenas muy significativas, aunque con algunas variaciones que nos permiten hablar de una pieza distinta, *La vestizione e l'addio*: aquella en que Von Amerling se despide de su amigo y compañero Logorio antes de que este parta a la ciudad, aquella en que aquel se despide de Drogo en el momento previo a su muerte y también cuando Drogo se despide de Ortiz para ir a la ciudad. Esto podría otorgar significados nuevos a la pieza, no solo vinculándola con la ternura y contención de lo maternal, por una parte, y la nostalgia, por otra, sino también asociándola al adiós y a la pérdida.

b. La cena degli ufficiali: la muerte tras las máscaras de la apariencia

En tanto que el tiempo de la Fortaleza es el tiempo reglado, su transcurrir no es percibido en la cotidianidad, puesto que allí los días se suceden, uno igual al otro. Por lo tanto, el director recurre una vez más a la redundancia y el contrapunto para retratar su fuga, de otro modo imperceptible ante los ojos del espectador. A diferencia de las escenas de la casa materna, aquellas de la cena de los oficiales se repetirán tres veces, cada vez con una duración menor. Para simplificar el análisis nos referiremos a estas con las letras A, B y C respectivamente. La escena A tiene una duración de 5 minutos y 47 segundos (00:17:58- 00:23:45). En ella, Drogo es presentado por primera vez a los oficiales. Aquí, el protagonista todavía no forma parte del mundo de la Fortaleza y se lo observa como un extraño, un recién iniciado. Esto se ve reflejado, en lo que respecta a la banda visual, en el hecho de que este posee un uniforme azul, a diferencia del resto de los hombres, que poseen uniformes blancos. De esta forma, el contraste se construye a partir de la paleta cromática, valiéndose de las tonalidades de un modo intenso. Además, el hecho de que

Drogo derrame la copa de vino se establece como un signo de su inexperiencia y torpeza de muchacho, que contrasta con el ambiente ceremonioso, marcado por el ritual y la elegancia. Estos aspectos de la escena son reforzados por la música interpretada por instrumentos de cuerda, la afectada presentación de los oficiales y la decoración del espacio.

Figura 51



Por otra parte, aquí, Zurlini recurre a la música solapada, de modo que, en una primera instancia, el espectador cree que el tema que suena, “La cena degli ufficiali”, pertenece al plano extradiegético. No obstante, luego comprueba que esto es erróneo y que esta se encuentra en el plano diegético, cuando la cámara enfoca a los músicos interpretando la pieza. Esto crea un efecto desconcertante y permite al espectador intuir que detrás de las formas y los lujosos atuendos, que aparentan vida, se esconde la muerte que se revelará luego. Este mundo de apariencias trae, nuevamente, reminiscencias del universo austríaco. Ahora bien, este juego entre la música diegética y extradiegética podría bien atribuirse a la voluntad de creación de una atmósfera onírica en donde no están claras las fronteras entre el sueño y la realidad. El hecho de que se ignore la naturaleza del sonido genera una vacilación en torno al plano que podríamos denominar real -aquel de la historia en sí- y aquello que se encuentra por fuera de ella.

La escena B, por otra parte, es de una duración algo más corta que la escena A, con unos dos minutos y cuarenta y nueve segundos (01:07:09-01:09:58). Esta transcurre cuatro meses luego de haber llegado Drogo a la Fortaleza. Ahora bien, el paralelismo que esta guarda con la escena A es evidente: se mantiene el ambiente, la disposición de las acciones y el tema musical, aunque con una tonalidad más animada. La principal transformación que podemos observar es que el uniforme de Drogo ha cambiado de color azul a blanco, como el de resto de los oficiales, lo cual indicaría que ya se encuentra plenamente inmerso en el mundo de la Fortaleza.

Figura 52



El cambio es aquí reflejo del paso del tiempo y de la transformación progresiva que irá experimentando el personaje a medida que avanza la trama. Ahora bien, esta escena se repite una vez más en la segunda mitad del film. Aquí, el repetir de las escenas no solo sirve para generar contraste entre el tiempo pasado y presente, sino que funciona a modo de ilustración de la vida monótona que se lleva en Bastiani, en donde los días se suceden sin mayores eventos y se vuelve varias veces sobre los mismos sucesos. Por último, la escena C dura apenas un minuto y trece segundos (01:45:21- 01:46:34). Esta duración cada vez más reducida puede responder a dos motivos. El primero podría ser que los episodios posteriores tienen la mera función de la reproducción y recreación de los anteriores, con miras al retrato del paso del tiempo, y por lo tanto bastaría con que duren unos pocos minutos para cumplir su objetivo. El segundo, podría ser la

precipitación del tiempo en la segunda mitad del film, reproduciendo el modo narrativo de Buzzati como reflejo del tiempo psicológico.

Ahora bien, es en esta escena en donde el cambio se torna más significativo. Nuevamente se repite el tema “La cena degli ufficiali”, poniendo en evidencia la similitud con A y B y remarcando el paralelismo a través del uso de este como *leitmotiv*. Sin embargo, a pesar de estos puntos de contacto, de inmediato se torna evidente que la mitad de los espacios de la mesa que ocupa gran parte del salón están vacíos.

Figura 53



Esto refleja el paso del tiempo y el cambio que trae aparejado, además de reforzar la construcción de un sentimiento de desconcierto y desolación en el espectador: hay algo de siniestro en este espacio que cambia y se transforma. Una suerte de espíritu lúgubre, reforzado además por la presencia de lo que parecen, aun sin serlo, candelabros fúnebres comienza a invadir las escenas, lo cual genera turbación y desorientación.

Es evidente la apelación a una estrategia compositiva de binariedad, retomada de la novela de Buzzati. Esta redundancia y contrapunto produce una vez más el sentimiento de lo *unheimlich*. Hay algo de inquietante en esta familiaridad tornada en extrañeza.

c. Las piezas musicales del desierto

Una de las piezas centrales en cuanto al motivo de desierto es “Il cavalo bianco dei tartari”, que suena en dos momentos muy relevantes del film: la circunstancia en que Ortiz habla acerca de la leyenda por primera vez y el momento en que los militares avistan el misterioso caballo blanco perteneciente a los supuestos enemigos. Esta repetición de la pieza configura un *leitmotiv* vinculado a los tártaros, que ayuda a provocar un clima de tensión en torno a su mención. Uno de los elementos que más llaman la atención con respecto a la pieza es el uso de las trompetas. Aquí, su sonido es caótico y cuasi falto de orden: observamos cómo estas suben y bajan constantemente, haciendo referencia a la amenaza. Ahora bien, si nos centramos en su aspecto simbólico, es necesario realizar ciertas consideraciones. Este instrumento parece ser aquel que caracteriza a Bastiani. El *Diccionario de Símbolos* de Chevalier lo vincula con la solemnidad y lo asocia con la determinación de acontecimientos relevantes, ya sea en el ámbito sagrado o militar (Chevalier, 1986, p. 1027). Podríamos hablar entonces de un empleo irónico del sonido de la trompeta, puesto que lo que caracteriza a Bastiani por sobre todas las cosas es, precisamente, su falta de acontecimientos. Esta idea es reforzada por el modo en cómo se oye este sonido: la trompeta que se escucha es una trompeta con sordina, la cual la encumbra. Aunque estas deberían implicar la gloria del lugar, y de hecho pretenden hacerlo, la melodía se oye siempre lejana, simbolizando triunfos olvidados, en una época en donde las grandes batallas y las victorias son ya cosas del pasado, mostrando un presente débil y desgastado. También podemos advertir el empleo de cuerdas que hacen semitonos, las cuales empiezan de las más graves hasta llegar a las más agudas, generando un fondo disonante. Lo que distingue a este motivo es la utilización de ritmos breves.

En cuanto a la instrumentación de la pieza, percibimos que, en el segundo 00:50 (Banda Sonora Oficial) aparecen los cornos, sumándose al fondo de cuerdas. Luego, suena un oboe. Más tarde, en el minuto 01:00, antes de que la trompeta retome el motivo que tocaba el oboe al principio, el fondo comienza a moverse y, arriba de eso, aparece la trompeta repitiendo lo que hacía el oboe al principio (tomando el mismo motivo). Es decir, aquello que se oye no es exactamente lo mismo, pero el motivo se repite.

Otra de las piezas principales en torno al motivo del desierto es “Minaccia continua” que se oye del minuto 01:12:26 al 01:12:41 en el film, cuando el teniente Drogo y el mayor Matti, luego de la escena de la caza, observan al grupo de soldados subiendo la montaña y, más prolongadamente del minuto 02:03:32 al 02:05:25 en el momento en que el supuesto enemigo se dirige a Bastiani, mientras Drogo se encuentra demasiado enfermo como para librar una batalla. En esta escena, observamos a un Drogo viejo y demacrado que se pasea por las murallas a la espera de la tan ansiada llegada de la guerra, observando a la distancia la figura de tres jinetes montados sobre caballos blancos. Como su título lo indica, la pieza retrata a la perfección el carácter amenazante y terrorífico que este espacio encarna. La obra se caracteriza por la presencia del sonido de cuerdas en trémolo que le otorgan un carácter de suspenso, sumergiendo a la escena en un clima de tensión. Se oye también el sonido del timbal, pero de forma algo difusa, provocando inquietud en el espectador. Más adelante, suena una trompeta con un salto de tercera menor.

Figura 54

3 Minaccia - TONALIDAD: no es clara

Salto de 3era Menor Salto de 3era Menor

De esta forma, se combina la anterior melodía, que aún persiste en el fondo, con este nuevo sonido, dando lugar a un clima de terror vinculado al ámbito militar y a la inminente llegada de enemigo. A su vez, en toda la obra se construye un crescendo que llega a un clímax en el minuto 01:53 (Banda Sonora Oficial), marcado por los timbales, mientras que las cuerdas permanecen flotando y comienzan a aparecer los cuernos. Esto, en la película, sucede en el minuto 02:05:18, en el momento en que Drogo pierde todas

sus fuerzas y cae al piso, mientras la cámara enfoca, en una toma de gran dramatismo, una lanza clavada en el suelo en medio del inmenso desierto. Así, se produce una melodía difusa e inquietante que mantiene al espectador a la espera de un suceso terrible, hasta que de repente esta para, cambiando a una toma de Drogo en su habitación, con el ya conocido sonido de la cisterna, dejando al oyente desconcertado y truncando tal expectativa.

Además, la ironía a que hemos referido para la pieza anterior, en cuanto a la simbología de las trompetas, está presente en ciertos elementos de esta obra. Ya hemos referido al hecho de que las cuerdas en trémolo generan un sentimiento de tensión y suspenso en el oyente. Hay una expectativa de que ocurra algo en torno al espacio del desierto, sitio que simboliza la espera y del cual se aguarda que provengan grandes batallas. Esta tensión en la melodía reproduce a la perfección el sentido que recorre la narrativa de Buzzati y que se pretende recrear en el film. Toda la novela está construida en torno al trágico aguardar de un enemigo que jamás vendrá. Se podría hablar de una suerte de crescendo en la narrativa que halla su punto climático en el capítulo veintisiete con su supuesta llegada, que el film reproduce en esta escena. No obstante, así como el crescendo de la pieza “Minaccia continua” se termina precipitadamente con el sonido de las gotas de la cisterna, sin encontrar una resolución a la tensión contenida, lo mismo sucede con la repentina muerte de Drogo, que viene a acabar con las expectativas de forma abrupta.

En cuanto a la pieza “Marcia nella tormenta”, que suena en la expedición de los soldados en la nieve (01:19:50-01:22:27), observamos el empleo de un objeto musical vinculado a lo marcial: el redoblante. Esto, al igual que las trompetas, contribuye a crear un cosmos particular en torno a este motivo. Aparece primero el fagot en un registro grave, tocando un intervalo de segunda menor que genera misterio. Luego se suman las trompetas, instrumento que, como podemos observar, recorre la totalidad de la banda sonora del film. Acto seguido, se suman los violines sosteniendo una nota aguda mientras canta el oboe y luego suena una flauta aguda. Podemos percibir, de esta forma, un progresivo añadido de instrumentos que se van superponiendo a los anteriores. A su vez,

si estudiamos la pieza en el contexto del film, notamos un progresivo aumento de la intensidad del volumen, que intensifica el dramatismo y la tensión de esta escena, sumergiéndonos, a su vez, en el mundo de lo militar. Ahora bien, en el momento en que la pieza llega al punto de mayor intensidad, esta se detiene abruptamente al grito del mayor Matti, causando un efecto desconcertante en el espectador.

Emparentado con las obras musicales del desierto, podemos afirmar también la existencia de una pieza de Fortaleza: “Una fortezza su una frontiera morta”, que suena en el momento en que los compañeros de Lazzari se rebelan ante las órdenes del mayor Matti, en una escena dramática en la cual uno de ellos se desmaya a causa de la fatiga, y continúa en la conversación de este con el general en la cual se sentencia su castigo (00:57:17-00:58:33). En ella observamos una superposición de una fanfarria de las trompetas y un trémolo de las cuerdas. Esta unión genera una sensación de caos en la pieza musical, dando lugar a un sentimiento de inquietud en el oyente. La música pone en alerta al espectador y a su vez simboliza el estado de alarma en el cual se encuentran los militares en la Fortaleza. Además, este sonido genera desconcierto en el oyente y subraya el tinte dramático del episodio de la rebelión y el castigo, simbolizando el terror y la rigidez que se experimenta en Bastiani. Nos hallamos, nuevamente, ante un empleo irónico de la música, en tanto que, una vez más, se recurre a una pieza caótica y repleta de tensión en medio de una trama en la cual prácticamente no ocurren acontecimientos. La utilización de esta música implica, en cierta forma, una dramatización de una escena que, de por sí, posee una intensidad menor de la que tendría de no estar acompañada por esta.

En líneas generales, es posible afirmar que el compositor, en trabajo conjunto con el director, establece una coherencia y cohesión interna a partir de temas estructurantes, sobre los cuales se establecen variaciones que dotan de organicidad a la música de la banda sonora. Precisamente, Alessandro de Rosa en *En busca de aquel sonido : mi música, mi vida : conversaciones con Alessandro de Rosa* propone que Morricone “usualmente emplea pocos elementos compositivos, con los que, sin embargo, consigue jugar, tal vez como nadie, de manera siempre nueva e imprevista. Desde la utilización de

los *leitmotiv* a los principios constructivos de algunos temas” (Morricone, De Rosa y Palma, 2017, pp.396-397).

4.2. El ruido

Los ruidos son un componente fundamental de la banda sonora, incluso aquellos que resultan casi imperceptibles para el oído humano. Acerca de ellos, Ramón Carmona propone que “o bien apoyan, refuerzan, niegan o complementan los elementos presentes en el campo visual, o condicionan la percepción de la banda sonora y provocan una determinada respuesta sensorial ante ella” es decir que “todos tienen [...] un valor significativo” (1996, p. 109).

En *Il deserto dei tartarti*, Valerio Zurlini recurre a una serie de ruidos pertenecientes al ámbito de lo militar para configurar una atmósfera particular en torno al mundo de la Fortaleza. El galope de los caballos, el sonido de las espadas, la música de las trompetas, el sonido de disparos y los gritos de los militares, son algunos de los sonidos empleados por el director con el objetivo de dar lugar a este cosmos específico. A su vez, para la creación del clima inquietante que rodea al desierto, la contracara de Bastiani, Zurlini recurre sobre todo al sonido del viento. Este se oye de manera distante y cubre al espacio de un sentimiento fantasmagórico.

Por otra parte, uno de los elementos que capta la atención del espectador más satisfactoriamente en cuanto a este aspecto de la banda sonora es el empleo de ruidos que podemos llamar *mecánicos*. Es posible hallar dos ejemplos en la transposición de Zurlini: las campanadas de la iglesia en la primera secuencia y las gotas de la cisterna que oye Drogo en su primera noche en Bastiani. Al analizar estos ruidos en profundidad, observaremos que, pese a sus divergencias en naturaleza, poseen características comunes y contribuyen a generar efectos muy similares en el film, formando parte de una única estrategia por parte del director.

En primer lugar, nos enfocaremos en el ruido de las gotas de agua, profundamente significativo, puesto que ha sido traspuesto de manera directa del texto de Buzzati. En la novela, este es tan solo un ejemplo de una serie de elementos naturales que se mueven o se perciben con una particular cadencia, dando lugar a una suerte de pulsaciones que marcan y determinan el ritmo del tiempo (Federici, 1988, p. 43). De esta forma, estas podrían tener una doble función simbólica: por un lado, por su semejanza al *tic tac* del reloj, podrían representar el tiempo objetivo o reglado de la Fortaleza (Porcelli, 2002, p. 185), en contraposición al tiempo subjetivo o psicológico. No obstante, es imposible dejar de lado el aspecto metafórico del agua que cae y, gota a gota, se derrama y se pierde. Esto podría bien ser una representación de la fuga del tiempo, elemento fundamental en el texto buzzatiano.

Todos estos sentidos se mantienen en la trasposición de Zurlini, pero, en tanto que las herramientas que provee el lenguaje fílmico permiten al espectador escuchar tal sonido en carne propia, el director es capaz de jugar con este hecho y añadir nuevas capas de sentido. Michel Chion se refiere a este tipo de ruidos, en cuanto a la previsibilidad de la progresión sonora:

Una cadencia en el sonido modulada con regularidad, como un bajo continuo de música, o un tic-tac mecánico, y por tanto previsible, tiende a crear una animación temporal menor que un sonido de progresión irregular y, por ello, imprevisible, que pone en constante alerta el oído y el conjunto de la atención. [...] Pero un ritmo demasiado regularmente cíclico puede también crear un efecto de tensión, porque esta regularidad mecánica nos mantiene expectantes ante la posibilidad de una fluctuación (Chion, 1993, pp. 20-21).

De esta forma, podemos hablar en ambos casos, de una regularidad inquietante. El sonido de las campanas y de las gotas de agua nos mantiene a la expectativa de cualquier evento que pueda disturbarlo y romper con tan siniestra monotonía. Ambos ruidos, además, como ya hemos sugerido, poseen varias características comunes. En primer lugar, y de más está decirlo, el hecho de que ocurren a intervalos regulares. En

segundo lugar está el empleo de la reverberación, que además de otorgarles un carácter más imponente y ominoso, contribuye a originar un efecto de soledad y silencio. Adriana Cid, en su artículo “Búsqueda, fragmento y desconcierto. *El castillo*, de Kafka, desde la relectura fílmica de Michael Haneke” recoge las palabras de Rodríguez Bravo en cuanto a este fenómeno. De esta forma, propone que la reverberación se diferencia del eco en tanto posee una textura indiferenciada, al estar pegada al sonido principal, generando un efecto de frialdad y distancia (Cid, 2010, p. 218), sensación que se busca conseguir en estas escenas. No obstante, un aspecto que los diferencia es la intensidad con la cual se oye cada uno de ellos. Mientras que las campanadas se escuchan a un volumen al que normalmente el espectador esperaría que fueran oídas en relación con los demás elementos del contexto, el sonido de las gotas de agua está amplificado, lo cual da lugar a un efecto dramático y aterrador.

En ambos casos el director hace uso de lo que podemos denominar “montaje rítmico”. Este se vale del ritmo que acompaña a la escena para marcar la edición de los planos. Los cortes se pueden realizar a partir de la música, efectos de sonido o acciones dentro de una secuencia. En este caso, el cineasta recurre al ritmo creado a partir de las campanadas de la iglesia y las gotas de agua de la cisterna para configurar la planificación y provocar que el espectador se sienta más inmerso en la escena, generando una tensión dramática. Eduardo Russo en su *Diccionario de Cine* se refiere a este como una “forma básica del montaje” puesto que “recurre a su impacto más sensorial” (Russo, 2005, p. 27).

Ciertos ruidos también se utilizan para conceder un mayor dramatismo a ciertas escenas. Por ejemplo, en el episodio de la muerte de Lazzari, el director recurre al sonido de la lluvia y los truenos, para reforzar el carácter terrible y trágico del suceso acaecido. Además, es necesario remarcar que, el haber ubicado la escena en medio de una tormenta es una decisión personal del director, puesto que este escenario específico nunca se menciona en la novela de Buzzati. Esta elección creativa sitúa uno de los pocos acontecimientos acaecidos en el film en un marco caracterizado por la oscuridad y el caos.

4.3. El silencio

El silencio se ha convertido en un componente esencial en el cine desde la aparición del cine sonoro (Bresson, 1997, p. 43). La intrusión del sonido ha traído consigo la posibilidad de su contraparte. Es imposible, en consecuencia, disociar este elemento de los ruidos y la música que lo acompañan, ya sea al unísono o en alternancia, puesto que en conjunto permiten la edificación de la banda sonora y otorgan a los fenómenos auditivos una significación que va más allá de sí mismos (Frisón Fernández, 2015, p. 41). A su vez, es necesario alejar este componente del espacio de la ausencia y la negación para otorgarle una significación dentro del marco general del lenguaje filmico y en lo que respecta a nuestro objeto de estudio. El objetivo de este apartado será, entonces, estudiar el contenido de los silencios en el film como posibilitadores de la creación del mecanismo de la ambigüedad.

Frisón Fernández en su Tesis Doctoral *El silencio en las imágenes cinematográficas. Formas audiovisuales en el cine español del siglo XXI*, se ocupa de desterrar la idea del silencio como falta de presencia en sí mismo. A partir de las consideraciones de Roland Barthes, la autora propone la visión del vacío como un espacio cargado de significación, aunque siempre inserto en un contexto (2015, p. 81). A su vez, el silencio no solo está vinculado a los objetos sonoros, sino que, en el marco de un film, en la mayoría de los casos, este siempre irá acompañado de imágenes que le den un soporte. Llama la atención el paralelismo que podemos trazar entre la idea de potencialidad del silencio que defiende Frisón Fernández y la potencialidad del espacio vacío -el desierto- a la cual nos hemos referido en apartados anteriores.

El cine de Valerio Zurlini explota enormemente el recurso del silencio. De hecho, Cavalheiro propone que este es un componente esencial de la obra del director, cuyo uso se remonta a sus primeros films. En particular se refiere a su empleo como marcación implícita de la condición humana y de aquello que vendrá, a su vez que de la búsqueda inútil que da su fundamento a la narrativa silenciosa:

Sendo que o mais importante neste estudo é o que se pode extrair desta reflexão sobre o silêncio, para uma compreensão, senão da pequenez humana na

sua relação com o universo e seu possível criador, mas com a compreensão do sentimento de angústia diante das várias e imensas possibilidades do homem em relação ao universo e a si mesmo⁵² (2008, p. 48).

En particular, la autora se refiere al uso del silencio en las largas contemplaciones de Drogo del desierto, en las que la cámara enfoca su rostro en un empleo del primer plano, que connota la terrible agonía de una vida falta de gloria y un futuro desolador. Tanto en este film, como en *Cronaca familiare* (1962) y *La prima notte di quiete* (1972), el silencio no se constituye como la mera ausencia del diálogo, sino como un modo de continuación de la narrativa que da lugar a un mundo aparte y complementario de la realidad dialógica (2008, p. 49-50).

No obstante, creemos que el rol del silencio en *Il deserto dei tartari* trasciende aquel que el cineasta le otorga en sus proyectos anteriores, para adquirir la función complementaria de conformación de un clima de tensión y misterio. Retomando la idea de potencialidad del silencio, Frisón Fernández, propone que este elemento halla su sitio en la imaginación, en donde se aloja junto con las imágenes, presentándose de modo metafórico y transformándose (2016, p.84). Así como la nada que encarna el desierto se carga de un sentido sobrenatural, lo propio sucede con la supuesta ausencia del silencio. Hasta cierto punto, este es el elemento contenedor de la duda, de la pregunta incesante con respecto al misterio que encarna la leyenda. Además, el silencio genera una sensación de morosidad, dando lugar a una prolongación del tiempo psicológico, vinculada a la ya referida construcción de tensión. Es este elemento el que permite jugar con la velocidad de la trama narrativa, construyendo una sensación de pausa y detenimiento. Hay también un fuerte componente tanático en relación con este, temática fundamental en la obra buzzatiana que pudo ser recreada satisfactoriamente en el espacio filmico.

⁵² Lo más importante de este estudio es lo que se puede extraer de esta reflexión sobre el silencio, para una comprensión, si no de la pequeñez humana en su relación con el universo y su posible creador, mas con la comprensión del sentimiento de angustia delante de las diversas e inmensas posibilidades del hombre en relación con el universo y consigo mismo.

Ya hemos referido en el primer capítulo al empleo de la reticencia por parte de Dino Buzzati, con el objetivo de crear un efecto similar a lo propuesto en cuanto a la omisión y la posibilidad. En sentido estricto, ambos recursos son muy similares y se podría hablar del silencio a partir de la reconstrucción de la herramienta de los puntos suspensivos. Por otra parte, podemos afirmar que estos componentes son marcadores de una presencia y están muy lejos de ser considerados meros espacios de la ausencia. Por ejemplo, en el minuto 00:40:26, luego de que se haya dado el grito de alarma, un soldado se aproxima a Drogo en silencio y pronuncia, lentamente y en voz baja, las palabras “li sentono tenente⁵³”, en referencia a los caballos sintiendo la presencia de lo que podrían ser los tártaros (aunque esto nunca queda resuelto). A eso sigue un silencio previo a que Drogo pueda dar una respuesta y otro, luego del breve diálogo que ambos mantienen. Este silencio es contenedor de la respuesta con respecto al enemigo y, por lo tanto, está cargado de sentido. A su vez, su existencia es aquello que permite dotar a la escena de tensión.

Ahora bien, ¿a qué nos referimos cuando hablamos de silencio en el cine? Indudablemente, este es muy difícil de obtener, e incluso en aquellos films en donde se emplea el silencio de forma más o menos “pura”, son muy poco frecuentes los casos en los que se llega a un silencio total. Michel Chion propone que una interrupción del flujo sonoro no haría más que generar la impresión de una ruptura técnica. Por lo tanto, aquello que denominamos silencio no implica un vacío total, sino una combinación de sonidos concretos y prácticamente imperceptibles que hacen al “silencio específico” de cada lugar (1993, p. 51). Ángel Rodríguez Bravo propone algo similar al establecer que “el silencio no [es] ausencia de sonido sino un tenue fondo de ruidos asociados a un espacio concreto, [es la] *sensación de ausencia de sonido* [que podemos llamar] *efecto-silencio*” (1998, pp. 149-151). Es importante tener en cuenta, además, que la introducción de este elemento siempre viene precedida por una preparación, que puede ser la inclusión de secuencias ruidosas que generen un cierto contraste con aquello que vendrá. En *Il deserto dei tartari*, podemos observar que en muchos casos el silencio está precedido o antecedido por el sonido de las trompetas que acentúan el contraste (00:53:21-00:53:28, 01:41:54-

⁵³ Los escuchan teniente

01:42:01)⁵⁴. Otra forma de expresarlo es la utilización de ruidos típicamente asociados con la idea de calma. Este es un recurso explotado por Zurlini, en especial en el uso del viento o de sonidos que marcan un ritmo pausado pero uniforme, tales como las gotas de agua cayendo o las campanas de la iglesia, a los cuales nos hemos referido en el apartado anterior. En este caso, cumple una función tensionante. Además, es muy frecuente en el film el empleo de la reverberación, en especial en torno a estos sonidos, recurso que de por sí tiene la función de construir un efecto de silencio.

4.4. Los diálogos

El diálogo es uno de los componentes fundamentales de la banda sonora de un film, y de todos los recursos cinematográficos en general. Acerca de este, Ramón Carmona propone lo siguiente:

La voz humana ocupa un lugar preponderante en la constitución del componente sonoro de un film, junto con el sonido analógico o musical, porque permite hacer ingresar al cinematógrafo en los dominios de logocentrismo, hasta el punto en que el cine clásico rápidamente modeló su arte sobre la base de la palabra (Carmona, 1996, p.107).

De esta forma, podemos observar la relevancia que adquiere tal elemento en el espacio cinematográfico, en tanto principal introductor del componente humano. En *Il deserto dei tartari*, los diálogos, entre otras funciones, adquieren el rol fundamental de introducir, desde un primer momento, el plano mítico y legendario, en la cotidianidad de Bastiani. Es mediante el diálogo que el espectador se vuelve conocedor de cuanto refiere a la presencia de enemigo y las esperanzas de los soldados de una próxima guerra:

⁵⁴ Este mismo recurso de emplear el sonido de las trompetas a modo de contraste es utilizado en el minuto 01:37:53, sucediendo a la escena en que Drogo se encuentra solo en su visita a la casa materna. No lo hemos incluido en los ejemplos anteriores, puesto que aquello que precede al sonido de este instrumento es una música tenue y no el silencio. No obstante, la voluntad de generar contraste sigue presente y se percibe con suma claridad.

Ortiz:

La Fortezza Bastiani è un avamposto morto, come Lei stesso potrà vedere.

Soldato: Aposto Tenente. Una scheggia sotto lo zoccolo.

Drogo:

Cosa intendeva il capitano con “un avamposto morto”

Ortiz:

Una frontiera che si ha faccia sul niente Tenente. Al di là della Fortezza c'è un deserto e dopo il nulla, Il Deserto dei Tartari. Lo hanno certamente attraversato, secoli fa, poi sono scomparsi. Dopo viene distrutto l'antica città. Il deserto ha conservato il loro nome, ma più la storia è remota più gli uomini la deformano con le leggende, e così, la verità diventa indecifrabile (Zurlini, 1979).⁵⁵

Por otra parte, uno de los aspectos que más llama la atención con respecto a estos es que se caracterizan por ser lentos y pausados y a su vez son pronunciados en un volumen bajo, lo cual aumenta el sentimiento de suspenso en torno a lo que se dice. Por otra parte, existen variaciones entre los diferentes tipos de diálogo: todos aquellos que refieren a asuntos cotidianos o a temas militares poseen un ritmo más acelerado. No obstante, cuando los personajes tratan temas referidos a la leyenda de los tártaros, el ritmo se ralentiza y el volumen baja, como si los personajes hablaran de un secreto que no puede ser conocido o pronunciado.

Otra característica que llama la atención con respecto a los diálogos es su indeterminación. Retomando aquel entre Drogo y uno de los soldados, al que nos hemos referido en torno al silencio, observamos que este pronuncia la frase “li sentono tenente”

⁵⁵ Ortiz:

La Fortaleza de Bastiani es un puesto de avanzada muerto, como tú mismo puedes ver.

Soldado: En guardia Teniente. Una astilla bajo el casco.

Drogo:

¿Qué quiso decir el capitán con "un puesto de avanzada muerto"?

Ortiz:

Una frontera que no da a nada Teniente. Más allá de la Fortaleza hay un desierto y después de ninguna parte, el Desierto de los Tártaros. Ciertamente lo cruzaron, hace siglos, luego desaparecieron. Entonces la ciudad antigua fue destruida. El desierto ha conservado su nombre, pero cuanto más remota es la historia, más los hombres la deforman con leyendas, y así, la verdad se vuelve indescifrable.

y luego, ante la pregunta de Drogo “ma cosa dici⁵⁶?”, este responde “dico che forse i cavalli li sentono avvicinarsi⁵⁷”. Así, vemos que en la primera oración, hay un empleo del sujeto tácito, unido a la utilización de un *complemento diretto* que podría reemplazar a “los tártaros”, aunque no necesariamente. De esta forma, se construye una doble indeterminación en la cual, solo uno de los componentes omitidos, el menos relevante, es recuperado en la segunda frase. Esta pregunta queda suspensa y es respondida con otro interrogante del teniente: “avvicinarsi chi⁵⁸?”, hasta que luego manda al soldado a callar. Es decir, no hay una respuesta certera que logre salvar la indeterminación del diálogo, lo cual acaba sumergiéndolo en el espacio de la duda.

Ya hemos referido a la frecuencia con la que es empleada la reverberación en el film. Esto se da en particular en los diálogos entre Drogo y los demás personajes en el momento de su llegada a Bastiani. La utilización de este recurso es aquí un claro reflejo de su soledad. La voz que retumba en la inmensidad del paisaje es clara representación de la pequeñez humana frente a la infinitud y posee un efecto desconcertante y desolador.

En los capítulos anteriores, hemos analizado de qué forma el director recrea la ambigüedad buzzatiana a partir de los elementos técnicos provistos por el lenguaje filmico y manifestados en los planos visual y auditivo. En línea con lo propuesto por Michel Chion, nos hemos ocupado de trazar vínculos entre ambos aspectos, proporcionando una visión total y conjunta de lo visual y acústico. En el capítulo siguiente, nos alejaremos de las cuestiones técnicas para adentrarnos en aquellos elementos que competen a la trama. Como suele ocurrir con cualquier transposición filmica de una obra narrativa, el director realiza una serie de modificaciones en los acontecimientos narrados en la obra literaria, ya sea para volverlos más susceptibles de ser transpuestos al lenguaje filmico, ya sea para generar efectos particulares en el espectador. Ya nos hemos referido brevemente a aquellos cambios que conciernen al primer objetivo en el capítulo I. Allí, nos hemos adentrado en aquellos elementos que el cineasta ha escogido concretizar, con el objetivo de transformarlos en apropiados para ser

⁵⁶ ¿Pero qué cosa dices?

⁵⁷ Digo que tal vez los caballos los escuchan acercarse.

⁵⁸ ¿Acercarse quiénes?

representados en la pantalla. Ahora bien, en el capítulo IV, estudiaremos las modificaciones destinadas a construir un efecto de ambigüedad en el film. Entre ellas, nos referiremos a los cambios en los íncipit y los éxcipit, el añadido del componente religioso y las elipsis narrativas.

CAPÍTULO IV: LA AMBIGÜEDAD EN EL PLANO NARRATIVO

*“Un'attesa così lunga senza sapere il motivo...”*⁵⁹

5.1. Los incipit y éxipit

Una de las elisiones más relevantes en la transposición filmica de Zurlini es la omisión del tan significativo final en el cual se narra la muerte de Drogo. Mientras que, en la novela, el personaje se enfrenta a su terrible y última batalla con la muerte en la soledad de una pensión de hotel, narrada por largos y reflexivos pasajes que sintetizan el sentido último de la obra, en el film, Drogo muere o se adormece en el carruaje que lo transporta fuera de Bastiani por orden de Simeon. Este final, verdadero entramado de intertextualidades, parece ir en consonancia con los intentos del director por volver más ambigua la trama novelística y traza una suerte de puente con diversas obras de la historia del cine desde sus inicios, concediendo a Zurlini un espacio en la tradición filmica, espacio que él mismo reclama y adquiere.

En la novela, la muerte de Drogo (aunque no se observa de manera explícita, sino que se sobreentiende) pone fin a su trayectoria vital y al sentido universal que subyace tras la trama narrativa. El único suceso que había dado sentido a la vida del protagonista era la tan ansiada guerra contra el enemigo: “La fiaba incarna in verità l’attesa dei nemici, la guerra e il destino che si realizza, facendo acquisire valore e significato alla vita⁶⁰” (Vitagliano, 2015, p. 302). No obstante, en los momentos previos a su aparente concreción, a Drogo no se le permite formar parte de esta, para cumplir lo que creía ser su destino. Hay vestigios de un juego irónicamente trágico en el hecho de acercar al

⁵⁹ Una espera así de larga, sin saber el motivo (Ortiz, interpretado por Max von Sydow, en *Il deserto dei tartari*).

⁶⁰ La fábula encarna en verdad la espera de los enemigos, la guerra y el destino que se realiza, haciendo adquirir valor y significado a la vida.

personaje lo más posible al fruto de la penosa y dilatada espera, para luego arrebatarlo en el último segundo. Esta decisión exacerba la tragedia y el dolor de la vida y tiñe las últimas escenas de sentimientos de angustia y desesperación.

No obstante, lo que en verdad se intenta reflejar es la falta de importancia que en verdad tenía esta supuesta batalla en el curso vital. La verdadera guerra de todo hombre es contra la muerte, a quien este debe enfrentar de modo apacible y con la frente en alto, tal como lo hace Giovanni Drogo. En el momento en que comprende que la única función que le queda como soldado y como ser humano solo puede ser cumplida dejándose llevar por esta, su única atadura, experimenta un sentimiento de alivio. Paradójicamente, la muerte, frente a la cual ningún ser humano puede escapar, es vista como un espacio de libertad frente al condicionamiento y obediencia al cual estuvo sujeto toda su vida. Este último capítulo abre un espacio de tranquilidad y esperanza frente a la angustia experimentada en los momentos previos (Vitagliano, 2015, p. 311). A fin de cuentas, Drogo acaba por luchar contra sí mismo y no contra nadie en particular. Por primera vez el enemigo se le presenta frente a frente y puede mirarlo a los ojos y así perderle el miedo (Monedero, 2010, pp.162):

Giovanni Drogo sentì allora nascere in sé un'estrema speranza. Lui solo al mondo e malato, respinto dalla Fortezza come peso importuno, lui che era rimasto indietro a tutti, lui timido e debole, osava immaginare che tutto non fosse finito; perché forse era davvero giunta la sua grande occasione, la definitiva battaglia che poteva pagare l'intera vita. Avanzava infatti contro Giovanni Drogo l'ultimo nemico.⁶¹ (Buzzati, 1945, p.115).

La presencia de los tártaros resulta tan ambigua a lo largo de toda la novela, que la posibilidad de su llegada en los momentos finales parece casi un sueño, y el hecho de

⁶¹ Giovanni Drogo sintió entonces surgir en él una extrema esperanza. Él solo en el mundo y enfermo, rechazado por la Fortaleza como una carga inoportuna, él que se había quedado atrás de todos, él tímido y débil, se atrevía a imaginar que no todo había terminado; porque tal vez su gran oportunidad realmente había llegado, la batalla final que podría pagar por toda su vida. De hecho, el último enemigo avanzaba contra Giovanni Drogo.

que mientras sucede la tan esperada batalla, el lector esté observando lo que ocurre en una pequeña pensión de hotel, remarca aun más su carácter ambiguo. La duda acerca de la existencia de los enemigos nunca acaba de resolverse. Ahora bien, esta duda en el film se torna incluso más pronunciada. En primer lugar, al omitir las reflexiones con respecto a la muerte, el film finaliza con el sentimiento de angustia de las escenas previas. La visión zurliniana es mucho más trágica, porque no está atenuada por ningún tipo de esperanza o sentimiento de liberación. La muerte es simplemente un corte, un impedimento del cumplimiento del falso destino, que arrebató al hombre sin decir palabra. Incluso la presencia del enemigo parece estar más alejada de la realidad en el libro que en el film.

En segundo lugar, la escena final podría ser vista como un tributo y empleo simbólico de un clásico film del cine sueco y, si se quiere, de la historia de cine, *Körkarlen* o *La Carreta Fantasma*, de Victor Sjöström (1921)⁶². La trama inicia en Nochevieja con tres borrachos bebiendo y conversando en un cementerio. Uno de ellos, David Holm (Victor Sjöström) cuenta a sus compañeros la historia de “la carreta fantasma”: quien sea el último hombre en morir la última noche del año se verá obligado a ser el cochero del carro de La Muerte hasta el año siguiente. Una vez finalizada su historia, el propio David Holm muere y es obligado a cumplir con tan penosa labor. A partir de aquí, se desarrolla una historia de redención en la cual su amigo Georges, quien había sido condenado a tal suplicio antes que él, le muestra, a modo de recuerdos, los horrores y las penas que había causado en su vida.

De esta forma, al trazar un paralelo con un film que prioriza el plano sobrenatural, construyendo una atmósfera terrorífica y fantástica que abre espacio a la presencia sombría de la muerte, el director, una vez más, aleja a *Il deserto dei tartari* del plano de lo real. Así, el viaje en carreta de Drogo, marcado por el patetismo, fuera de confundirse con un simple adormecimiento, se transforma en un viaje hacia la muerte. Este se constituye a su vez como la conclusión de un ciclo iniciado al comienzo del film. Cuando

⁶² El film tiene como hipotexto la novela homónima de Selma Lagerlöf (1921), escritora sueca y primera mujer en obtener un Premio Nobel de Literatura en 1909.

Drogo llega a la Fortaleza, tropieza con un montón de ruinas y un cementerio contiguos a esta, elementos que no estaban presentes en la novela y que el director añade para resaltar el sentido de decadencia en torno a Bastiani. El cementerio y las ruinas son una prefiguración del terrible final del teniente: el viaje hacia la Fortaleza no es otra cosa que un viaje hacia la muerte, inexorable y marcado desde el comienzo.

Por otra parte, no podemos dejar de remarcar que, debido al carácter de brevedad que caracteriza a las obras filmicas, los añadidos son un elemento poco frecuente. Es por ello que cuando estos se incluyen, suelen poseer una enorme carga simbólica y son de suma importancia para la trama. En esta obra en particular, podríamos afirmar que los añadidos abren el relato a la transtextualidad. La escena tratada en los párrafos precedentes es un claro ejemplo de esto, así como también aquella que nos ocupará a continuación.

En línea con lo establecido anteriormente con respecto a la ampliación del centro de atención en el film -de Giovanni Drogo a varios otros de sus compañeros en la Fortaleza- observamos cómo el protagonista no es el único personaje a quien el director le concede un final importante. Una de las escenas añadidas más significativas es aquella del suicidio del capitán Ortiz, uno de los personajes más relevantes tanto de la novela como de la representación filmica. Este acompaña a Drogo en casi la totalidad de su trayecto vital en la Fortaleza y se transforma en una suerte de espejo en el cual el protagonista puede observarse a sí mismo y contemplar la fuga del tiempo. Ya hemos señalado que, en el pasaje de la literatura al cine, el director amplía el foco de atención, extendiéndolo a otros personajes que comparten con el protagonista la vida en la Fortaleza y a quienes espera un destino muy similar. De esta forma, la película cierra el camino de vida de este personaje, enfrentándolo con un final trágico tras su partida de Bastiani, final que en la novela no acontece. Todas las circunstancias que rodean al suicidio de Ortiz están teñidas de un cariz misterioso e impreciso, tanto los motivos que conducen a él, como la forma en la que la escena está ejecutada.

En primer lugar, se desconoce la razón de tan trágico final. Este puede bien responder a una voluntad del director de crear un paralelo entre este personaje y el protagonista, como una suerte de espejo que da lugar a una puesta en abismo de lo que posteriormente será el final de Giovanni Drogo. Este paralelismo estaría reforzado por la repetición del diálogo inicial entre Ortiz y Drogo en la escena en la que este conoce al teniente Moro. Esta secuencia responderá a lo que Daniel Capano denomina *efecto circular* que consiste en disponer ciertos episodios y elementos de tal forma que se repitan una o varias veces en el relato, de modo que unos se reflejen en los otros y configuren ciclos que se irán cerrando a lo largo de la novela (2015, p. 85):

(a) **"Signor capitano!"** gridò finalmente Giovanni, vinto dall'impazienza. E salutò di nuovo.

"Cosa c'è?" rispose una voce dall'altra parte. Il capitano, fermatosi, aveva salutato con correttezza ed ora chiedeva a Drogo ragione di quel grido. Non c'era nella richiesta alcuna severità; si capiva però che l'ufficiale era rimasto sorpreso.

"Che cosa c'è?" echeggiò ancora la voce del capitano, questa volta leggermente irritata. Giovanni si fermò, fece portavoce con l'e mani e rispose con tutto il fiato:

"Niente! Desideravo salutarla!"⁶³ (Buzzati, 1945, p.11).

(b) **"Signor capitano!"** sentì gridare e voltatosi scorse sull'altra strada, dalla parte opposta del burrone, un giovane ufficiale a cavallo; non lo riconobbe, ma gli parve di distinguere i gradi di tenente e pensò che fosse un altro ufficiale della Fortezza che ritornava, come lui, da una licenza.

"Cosa c'è?" domandò Giovanni, fermatosi dopo aver risposto al saluto regolamentare dell'altro: che motivo poteva avere quel tenente per chiamarlo, in quella forma fin troppo disinvolta?

⁶³ "¡Señor capitán!" gritó Giovanni finalmente, vencido por la impaciencia. Y saludó de nuevo.

"¿Qué pasa?" respondió una voz desde el otro lado. El capitán, habiéndose detenido, había saludado con corrección y ahora le preguntaba a Drogo el motivo de aquel grito. No había severidad en la solicitud; estaba claro, sin embargo, que el oficial estaba sorprendido.

"¿Qué pasa?" la voz del capitán volvió a resonar, esta vez ligeramente irritada. Giovanni se detuvo, hizo bocina con las manos y respondió con todo su aliento:

"¡Nada! ¡Descaba saludarlo!"

Non rispondendo all'altro, "**Cosa c'è?**" ripeté Drogo a voce più alta, stavolta leggermente risentita.

Diritto in sella, l'ignoto tenente fece portavoce delle mani e rispose con tutto il fiato:

"Niente, desideravo salutarla!"⁶⁴ (Buzzati, 1945, p.101).

Además de retratar la fuga del tiempo, objetivo principal de la conformación de episodios paralelos, estos diálogos hacen evidente la conexión entre Ortiz y Drogo, por lo que la muerte del primero podría verse como una anticipación de la muerte del segundo. Además, hay una clara circularidad en el hecho de que Ortiz haya acompañado a Drogo hasta la Fortaleza y Drogo haya acompañado a Ortiz fuera de ella, hacia su muerte: con el suicidio de este último podríamos estar ante la conclusión de un ciclo.

Esta escena, puede, por otra parte, responder al sentido metafórico de la Fortaleza como el espacio vital de todo hombre, fuera de la cual no existe vida posible, puesto que el "afuera" representaría la nada misma. Es destacable el hecho de que aquellos personajes que traspasan sus confines, mueran inmediatamente después de hacerlo: Amerling, Lazzari, Drogo, Ortiz... (Puglia, 2015, p.522). El paralelismo entre Ortiz y Drogo, al que nos hemos referido, vendría a reforzar esta idea, en tanto que ayuda a construir el sentido de universalidad de la trama: un hombre es todo hombre y lo que acontece a uno acontece a todos por igual. Los móviles pueden también responder a una causa interna, vinculada con la propia psicología del personaje: al haber malgastado sus años en Bastiani, al Capitán no le quedan motivos para vivir fuera de ella, optando por el

⁶⁴"¡Señor capitán!" oyó un grito y, dándose la vuelta, vio en el otro camino, al otro lado de la quebrada, a un joven oficial a caballo; no lo reconoció, pero creyó distinguir los grados de teniente y pensó que era otro oficial de la Fortaleza que regresaba, como él, de una licencia.

"¿Qué pasa?" preguntó Giovanni, haciendo una pausa después de haber respondido al saludo reglamentario del otro: ¿Qué motivo podía tener aquel teniente para llamarlo de aquella forma demasiado desenvuelta? Al no responder el otro, Drogo repitió en voz más alta, esta vez levemente dura: —¿Qué pasa?

Erguido en la silla, el desconocido teniente hizo bocina con las manos y respondió con todo su aliento: —¡Nada, deseaba saludarlo!

suicidio. Esta posibilidad es reforzada por el diálogo que tiene con Drogo, momentos previos a su muerte:

Drogo:

Devi proprio partire?

Ortiz:

Me lo hanno ordinato. E obbedire è l'unica cosa che abbia saputo fare sempre nella mia vita⁶⁵ (Zurlini, 1979).

A lo largo de su vida, Ortiz no ha hecho más que seguir órdenes: la vida militar es lo único que conoce y la única cosa que lo sujeta a ella. Una vez abandonada, no le queda más alternativa que la muerte. Siendo imposible llegar a una conclusión definitiva con respecto a los móviles del personaje, la pregunta por el suicidio queda suspendida, dando una sensación de incertidumbre en todo cuanto lo rodea.

Con respecto a la ejecución de la escena, el director recurre a lo que Michel Chion denomina un *punto de sincronización evitado* (1993, pp. 53-54). El autor define al punto de sincronización como “un momento relevante de encuentro sincrónico entre un instante sonoro y un instante visual; un punto en el que el efecto de síncrexis [...] está más acentuado (1993, p. 52). Ahora bien, los puntos de sincronización que adquieren la mayor fuerza en la mente del espectador son aquellos que son postulados, pero no realizados. Esto es lo que sucede en el caso de esta escena. El personaje camina lentamente hacia el horizonte y su figura se torna cada vez más pequeña hasta que, en cierto punto, la cámara se mueve para enfocar a su caballo y se oye un disparo: la muerte sucede *fuera de campo*. Esta decisión podría bien atribuirse a la voluntad de cumplir con cierto decoro, pero sería reduccionista limitarnos a esta única causa. Como ya fue mencionado, cuando el punto de sincronización ocurre por fuera de la escena, adquiere una fuerza mucho mayor que cuando es visto por el espectador. El vacío de imagen se presta para la proyección

⁶⁵ Drogo:

¿Realmente tienes que irte?

Ortiz:

Me lo han ordenado. Y obedecer es lo único que siempre he sabido hacer en mi vida

imaginativa, más poderosa que la visión en sí. Además, el hecho de que el espectador deba asumir lo ocurrido, a partir de indicios como el arma o el sonido del disparo, en lugar de que esto se le presente directamente, incentiva la construcción de un efecto ambiguo en torno a la escena. En cuanto a la planificación, el director retoma el uso del *campo largo* de modo que se otorga un protagonismo al paisaje en detrimento de la figura humana, de la cual se resalta su pequeñez. De esta forma, la inquietud generada por la inmensidad del desierto, infinitud de vacío que agobia y oprime, tiñe la escena de inquietud. Una vez llevado a cabo el disparo, el caballo de Ortiz corre, añadiendo a la escena un tinte dramático.

No podemos dejar de remarcar una toma de referencia por parte del director a *Le roman de Werther* (1938) de Max Ophüls, en la escena del suicidio de Werther. Aquí hallamos los mismos elementos de ejecución: el punto de sincronización evitado, la presencia del paisaje, el personaje que camina hacia el horizonte y tras el disparo que se oye sin mostrar al espectador el momento de la muerte, un caballo trotando en tinte dramático. Nos encontramos una vez más ante una voluntad de Zurlini de inscribirse en la tradición fílmica rindiendo tributo a las grandes obras de la historia del cine.

Retomando el tema estudiado en el capítulo anterior, en esta escena observamos un predominio del silencio. Percibimos, además, que se trata de un silencio casi total, fenómeno muy particular en el cine. No nos extenderemos acerca de su simbolismo, puesto que ya nos hemos ocupado de aquello. No obstante, retomando algunas consideraciones realizadas, podemos referirnos a un silencio tensionante, que construye la escena en torno al componente del suspenso. Esto se añade al hecho de que el accionar del propio personaje es pausado, provocando que el observador esté a la expectativa de lo que pueda suceder.

Ya nos hemos referido brevemente al inicio en el capítulo I. A diferencia del final del film, las elecciones de Zurlini en cuanto a su disposición se inclinan más bien a una concreción de los elementos presentes en la novela. No obstante, si nos detenemos en los primeros segundos de la película, observamos el empleo de un recurso sonoro que llama

la atención del espectador y contribuye a generar el buscado efecto de ambigüedad, aunque de una manera muy sutil. Las campanadas de la iglesia con las cuales se abre el largometraje, que van alternando un montaje de imágenes de la ciudad, establecen de entrada dos cuestiones fundamentales: el concepto del tiempo y la marcación del ritmo. En cuanto a la segunda, pertinente para hablar de la ambigüedad, Michel Chion (1993) propone que los ritmos demasiado regularmente cíclicos dan lugar a un efecto de tensión, puesto que la mecanicidad que estos implican, contiene siempre expectante la posibilidad de un cambio sorpresivo.

5.2. El componente religioso: una mirada a lo sobrenatural

Las campanadas, a las que nos hemos referido en el apartado anterior, introducen el componente religioso desde el primer segundo del film, profundamente significativo para la filmografía de Zurlini y que en la transposición filmica de *Il deserto dei tartari* cobrará relevancia frente a su ausencia en la obra de Buzzati. Según el *Diccionario de Símbolos* de Cirlot, el sonido de la campana es “símbolo del poder creador (4). Por su posición suspendida participa del sentido místico de todos los objetos colgados entre el cielo y la tierra” (Cirlot, 1992, p. 117).

Una de las escenas añadidas centrales en cuanto a la impronta personal que Valerio Zurlini le da a *Il deserto dei tartari* es aquella del rezo de los soldados. Como ya hemos mencionado, el componente religioso en el director es muy relevante y ya había estado presente en algunos de sus films anteriores. Su filmografía está imbuida de su concepción ontológica y sus protagonistas se constituyen como encarnaciones de sus propias vivencias como individuo. A partir de una evidente base de nihilismo, hay una búsqueda constante del cristianismo en tanto vía de acceso a lo trascendente. Antes de retomar el análisis de estas cuestiones en este film haremos un breve recorrido de los principales tópicos en los cuales se refleja la presencia religiosa en la obra zurliniana y cómo estos influyen y se condensan en su obra final y más acabada. Uno de los largometrajes en los que el cristianismo tiene una presencia más marcada es *Cronaca familiare*, sobre todo en su tratamiento de la vida y la muerte. Lorenzo, el hermano menor,

en su lecho de muerte, hace a Enrico la pregunta por la existencia de Dios. Este le responde que cree en él, aunque su ateísmo se hace más que evidente a lo largo del film. Acto seguido, Lorenzo le pide que le hable sobre Jesucristo, a lo que Enrico responde: “Gesù Cristo era un uomo ed era il figlio di Dio, Lui disse: ‘Beati gli umili perché erediteranno la terra’⁶⁶”. Estas respuestas podrían ser vistas como simples mentiras a las que el hermano recurre para ayudar al moribundo a abandonar en paz este mundo. No obstante, esta sería una interpretación simplista que dejaría de lado el sentido de búsqueda trascendente que se manifiesta detrás del diálogo entre los hermanos. Ahora bien, en Zurlini, esta búsqueda es dolorosa y está signada por un terrible pesimismo, tal vez proveniente de su base de nihilismo: al final del film, no se halla una respuesta al problema de la muerte y el sentido de la vida, sino que ambas cuestiones quedan como interrogantes abiertos, que son arrastrados hasta sus obras finales y que tampoco en ellas lograrán cerrarse: “Il problema della morte, come necessario coronamento alla vita terrena, non trova da parte di Zurlini una soluzione, che rimane di proposito sospesa⁶⁷” (Nicoletto, 2011, p.192). Otro de los films en los cuales se observa con claridad el contenido religioso que subyace de fondo e incluso uno de los cuales posee estos elementos retratados de forma más explícita es *Seduto alla sua destra*. Este está presente en la puesta en evidencia, por parte del director, de que el hombre, en medio de una situación de privación, puede ser propenso a una revelación a causa de una suerte de “gracia laica” que se produce en el encuentro de dos hombres que se profesan una mutua devoción y se reconocen desde un punto de vista moral (Cavalheiro, 2008, p.37).

Por otra parte, en *La prima notte di quiete* el protagonista está marcado por una apatía existencial y un anhelo de autodestrucción. Ahora bien, Daniele, en el film, realiza un camino de búsqueda: búsqueda del otro, en Vanina, y búsqueda de sí mismo. Esto alcanza su punto máximo en el episodio en que visita la villa abandonada. No solo hay aquí una necesidad de vagar en el recuerdo de aquellos momentos felices de su vida, sino también de acallar sus terribles ansias de fe, la cual es a su vez negada por el propio

⁶⁶ Jesucristo era un hombre y era el hijo de Dios, dijo: 'Bienaventurados los humildes porque ellos heredarán la tierra'

⁶⁷ El problema de la muerte, como coronación necesaria de la vida terrena, no encuentra solución por parte de Zurlini, que queda deliberadamente en suspenso.

protagonista en la frase “Sono ateo”. De hecho, Nicoletto propone que todo el film puede ser visto como un retrato de la confluencia en cada uno de los personajes de lo alto y lo bajo, la pureza, representada de forma plástica por la Virgen, y el pecado. En la ya mencionada entrevista a Valerio Zurlini, realizada por Jean Gili (recogida por Meris Nicoletto), hallamos algunos fragmentos en los que el director se refiere al film que ahora nos ocupa, y en particular al personaje de Daniele pero, en verdad, sus menciones con respecto a su visión del cristianismo pueden aplicar a toda su obra:

Certo, nel film ci sono molte cose personali, ad esempio contiene in definitiva quella strana insistenza di bisogno di cristianesimo. E poi, c'è in me un fondo di nichilismo che ho profuso a piene mani sui personaggi, con un desiderio di distruzione e di autodistruzione. Diciamo che sono gli aspetti un po' più segreti della mia personalità: trovandomi a portata di mano un personaggio che si definiva come un possibile latore de queste potenzialità, l'ho sicuramente caricato delle mie incertezze, delle mie paure, delle mie tragedie. Perciò, pur senza esserlo nella vicenda, il film resta ugualmente autobiografico, forse anche in una certa paura della vita contemporanea, una maniera di aspettare la propria fine quasi con un senso di liberazione⁶⁸ (Nicoletto, 2011, p. 297).

En *Il deserto dei tartari* la escena del rezo se constituye como una marca de esperanza, un reflejo de la búsqueda del sentido de la vida y la trascendencia. Ahora bien, esta imagen se ve súbitamente cortada y de inmediato se pasa a un encuadre en donde se observa el desierto y la Fortaleza, tapados por una densa bruma. Aquí se oye aún de fondo el canto de los soldados, aunque en un volumen tan bajo y tan opacado por el ruido del viento, que resulta casi imperceptible. Podemos ver un dejo de ironía en la construcción

⁶⁸ Por supuesto, hay muchas cosas personales en la película, por ejemplo, definitivamente, contiene esa extraña insistencia en la necesidad del cristianismo. Y luego, hay en mí un fondo de nihilismo que he prodigado a manos llenas a los personajes, con un deseo de destrucción y autodestrucción. Digamos que estos son los aspectos un poco más secretos de mi personalidad: al encontrarme al alcance de la mano un personaje que se definía como un posible portador de esta potencialidad, lo cargué seguramente con mis incertidumbres, mis miedos, mis tragedias. Por tanto, aun sin serlo en la historia, la película sigue siendo igualmente autobiográfica, quizás incluso en un cierto miedo a la vida contemporánea, una forma de esperar el propio final casi con un sentido de liberación.

de esta escena, creado mediante el contraste entre la esperanza de los soldados y el presagio funesto que la visión de la niebla y el desierto anuncian. Mediante estos indicios, el espectador se vuelve consciente, o al menos logra intuir, el terrible destino que aguarda a los personajes, sobre todo a Giovanni Drogo. Esta conciencia refuerza la nulidad del sentido y el dolor de la búsqueda, y hace aun más trágica esta escena. De esta forma, la ignorancia con respecto a lo que depara el destino, no solo afecta a Drogo, sino a todos los soldados que habitan en Bastiani.

En cuanto al asunto que nos concierne en el presente estudio, podemos hablar del componente religioso como un elemento que abre el espacio a lo sobrenatural. No solo abarca la función de sumergir al espectador en la cosmovisión zurliniana sino que, además, aleja la trama del mero plano de lo terrenal, ubicándola en un espacio que lo trasciende. De esta forma, la ambigüedad se construye en esta manifestación de un espacio otro en la cotidianeidad de Bastiani que, a su vez, nunca adquiere un lugar del todo claro.

5.3. Las elipsis

Ya hemos referido a la condensación como una característica inherente al lenguaje cinematográfico. Ahora bien, en este film en particular, podemos interpretar la omisión de ciertas escenas como un mecanismo en favor de la construcción de ambigüedad en torno a la trama narrativa.

Una de las elisiones más significativas es la de los viajes a la ciudad. En total, Drogo se marcha de Bastiani dos veces, de modo que la segunda partida es por un tiempo significativamente más corto que la primera. Los hechos acaecidos en la ciudad en esta instancia ocupan dos capítulos enteros en la novela y están constituidos por una serie de episodios en donde el teniente se cruza con algunos personajes de su pasado: su madre, su mejor amigo y su novia. A través de las interacciones, en la mayoría de los casos simplemente narradas y no relatadas a partir del diálogo, el autor pone en evidencia dos aspectos fundamentales: la soledad del protagonista y el paso del tiempo. Drogo

comprende que la ciudad es un espacio que ya no le pertenece y no se siente a gusto allí. Sus hermanos ya no están, solo conserva un único amigo de años anteriores y su madre se encuentra en la iglesia. De hecho, es por voluntad propia que Giovanni rechaza las evidentes insinuaciones de María para pedirla en matrimonio:

Drogo capiva di voler bene ancora a Maria e di amare il suo mondo: ma tutte le cose che nutrivano la sua vita di un tempo si erano fatte lontane; un mondo di altri dove il suo posto era stato facilmente occupato⁶⁹ (Buzzati, 1945, p. 81).

El tiempo ha transcurrido de manera diferente para aquellos que han permanecido en la ciudad, puesto que esta es el espacio del “acontecer”, al contrario del desierto en donde los días transcurren sin eventos significativos. Daniel Capano se refiere a la distinción que realiza Henri Bergson entre el tiempo físico y mensurable de los relojes y el tiempo subjetivo, interior y solo percibido por la propia conciencia del individuo. A esta duración interna, de la cual el ser humano es el único poseedor, la denomina *durée* (2015, pp. 56, 57). De esta forma, podemos afirmar que el tiempo psicológico se ha manifestado de manera diferente en ambos espacios, provocando que Drogo haya quedado estancado en un tiempo pasado que ya no existe.

Ahora bien, retomando lo propuesto anteriormente, a esta permanencia de dos meses sigue una de veinte días, acerca de la cual el narrador prácticamente no hace mención. Estas pequeñas secuencias que ayudan a construir la breve estancia de Drogo en la ciudad son reemplazadas en el film por una breve escena del protagonista, solo, en su casa de la infancia. No nos adentraremos en detalles con respecto a esta escena, puesto que ya ha sido analizada en profundidad en el capítulo anterior. No obstante, haremos breves menciones con respecto al sentido de la elisión de los encuentros que construyen a la primera visita y la omisión completa de la segunda. En primer lugar, una de sus funciones es remarcar el sentido de soledad del protagonista. Para cumplir tal objetivo,

⁶⁹ Drogo comprendió que todavía quería a María y amaba su mundo: pero todas las cosas que alimentaban su vida anterior se habían vuelto lejanas; un mundo de otros donde su puesto se había ocupado fácilmente.

recortar la presencia de los otros personajes hace que el mensaje se exprese de modo más efectivo. En segundo lugar, la brevedad de la escena hace que aumente su poder expresivo.

Por otra parte, otra de las elisiones más significativas del largometraje es aquella que compete a los hechos en torno a la muerte de Angustina/Von Amerling. No referiremos a la omisión de la secuencia onírica, puesto que esta ya fue analizada en profundidad en el capítulo I, no obstante, es necesario tener presente su ausencia en el film. En cuanto al episodio de la muerte propiamente dicho, el director toma la decisión creativa de reducir la larga secuencia narrativa que compone el capítulo XV a una escena de corta duración (01:19:50-01:25:53). En el libro, los soldados realizan una expedición liderada por el teniente Angustina, el capitán Monti y un sargento primero. Aquí, el lector se encuentra con una serie de diálogos que narran la rivalidad entre Angustina y Monti, detalladas descripciones de las fatigas de Angustina, la partida de cartas entre ambos compañeros, los inconvenientes para llegar a la cima y la agonía final del teniente, intercalada con fragmentos del sueño premonitorio de Drogo, cuestión que se extiende a lo largo de numerosas páginas.

En el film, no obstante, el director presenta los hechos de manera algo distinta. En esta escena, la sección de soldados se dirige a la montaña en una secuencia dramática marcada por la presencia de elementos que contribuyen a generar un clima de angustia. En encuadres con tintes pictóricos, el espectador observa al grupo dirigirse en hilera hacia la cima de la montaña, privilegiando la imponente del paisaje. Para ello, el director se vale del *campo larguísimo* remarcando la pequeñez del hombre en torno a la grandeza del espacio que lo rodea. En cuanto a la condensación, observamos, en primer lugar, que el director omite la existencia del capitán Monti y, en su lugar, recurre a un personaje ya presentado y trabajado anteriormente: el mayor Matti. Esto responde, entre otras cuestiones, a un principio de economía narrativa, en tanto que las pocas acciones principales son llevadas a cabo por los mismos escasos personajes ya presentados en secuencias anteriores. Además, los diálogos de rivalidad, el juego de cartas y los terribles momentos de agonía son reemplazados por una despedida entre Von Amerling y Drogo,

en donde ambos personajes conservan un ánimo sereno. Nótese que en el film, el director decide incluir al personaje de Drogo, aunque en el libro este había permanecido en la Fortaleza. Esto bien puede responder al ya mencionado principio de economía, a una voluntad de otorgar a esta escena un carácter emotivo, volviendo más dramática la partida del teniente Amerling o incluso a un deseo de prefigurar la muerte del propio Giovanni. Es necesario remarcar que en el largometraje no vemos al personaje morir, como sucede en la novela, sino que simplemente lo observamos partir hacia un vacío, un espacio cubierto por niebla, que pinta los encuadres de un blanco que representa la nada. En esta escena, la ambigüedad a la que recurre el cineasta se torna más que evidente: el espectador debe -o al menos tiende a- deducir la muerte del teniente, pero nunca llega a confirmarla, dejando el suceso suspendido, sin hallar una respuesta definitiva.

Teniendo en cuenta las elisiones estudiadas, deducimos que un patrón en común podría ser el reemplazo de largas secuencias por escenas cortas, pero profundamente significativas. La estrategia del director está en comunicar al espectador la mayor cantidad posible de información y abrir múltiples vías de interpretación, a partir de una mostración mínima. Una vez más, podemos recurrir al concepto de potencialidad, al que hemos referido en capítulos anteriores. La marcha de los soldados, y en especial de Von Amerling, al vacío, es una escena que contiene en sí misma una fuerza expresiva enorme, precisamente por la forma en que abre la puerta a múltiples posibilidades e interpretaciones.

CONCLUSIONES GENERALES

*“Facendosi forza,
Giovanni raddrizza un po' il busto, si assesta con una mano il
colletto dell'uniforme, dà ancora uno sguardo fuori della finestra,
una brevissima occhiata, per l'ultima sua porzione di stelle. Poi nel
buio, benché nessuno lo veda, sorride.”⁷⁰”*

Dino Buzzati

6.1. Entre la realidad y la fantasía: una doble mirada

La transposición de *Il deserto dei tartari* ha resultado todo un desafío para Valerio Zurlini y se presenta como la labor cúlmine de su obra como cineasta. En ella, ha logrado hacer confluír armónicamente múltiples componentes de su paso por el realismo con una serie de certeras estrategias para la recreación de la atmósfera buzzatiana, incorporando en el proceso aspectos de su firma personal en cuanto a la configuración de los personajes e hilos narrativos. El diálogo entre lenguajes tan disímiles que implican todo un sistema de códigos propios y específicos se transforma para Zurlini en un desafío y una oportunidad. Lejos está el director de una voluntad de escapar del realismo, sino que, por el contrario, abraza este género, haciéndolo converger y colisionar con los componentes propios del ambiente fantástico.

En el capítulo I hemos referido a lo icónico como característica inherente al lenguaje cinematográfico y por lo tanto como un factor que inevitablemente ha establecido un condicionamiento a la hora de encarar la transposición. En efecto,

⁷⁰Armándose de fuerza, Giovanni endereza un poco el busto, se ajusta con una mano el cuello del uniforme, echa aún un vistazo fuera de la ventana, una brevísima mirada, para su última porción de estrellas. Después, en la oscuridad, aunque nadie lo vea, sonríe.

mediante el estudio de los elementos que han sufrido una concreción en el pasaje de un código semiótico a otro, hemos puesto en evidencia la existencia de un juego doble entre la tendencia y la voluntad de alejarse de esta. Es importante comprender que la construcción de la ambigüedad en Dino Buzzati y en Valerio Zurlini constituyen dos procesos independientes que transitan caminos separados. Esto se observa en el hecho de que las estrategias que ambos creadores emplean para la construcción de tal atmósfera no son coincidentes en la totalidad de los casos. Si Valerio Zurlini hubiera tenido la intención de imitar con precisión los métodos del autor, resultaría absurda, por ejemplo, la especificación del espacio-tiempo en el cual se desarrolla la obra. De esta forma, podemos concluir que lo que ambos artistas tienen en común, y aquello que hemos intentado probar en esta Tesis, es la mutua voluntad de configurar una atmósfera propicia para albergar lo fantástico. No obstante, los procesos que cada quien lleva a cabo para obtener tal objetivo son únicos para cada uno de los realizadores.

6.2. Un camino hacia la ambigüedad

Il deserto dei tartari se presenta como una pluralidad semiótica en la que confluyen una serie de lenguajes que, interrelacionados entre sí, contribuyen a crear un cosmos de significado. Nuestro objetivo ha sido estudiar los diversos componentes del lenguaje cinematográfico de tal modo que, aun marcando las diferencias existentes entre cada uno de ellos, se hiciera foco en el modo en cómo estos interactúan unos con otros.

En cuanto a los análisis particulares, hemos observado con especial atención, en cuanto al plano visual (capítulo II), que cada uno de los aspectos de la fotografía está orientado a la configuración de una estética de ambigüedad en torno a la obra. Mediante las diversas técnicas estudiadas en esta Tesis, hay un trabajo sobre la imagen que contribuye a enrarecerla y provoca un sentimiento de inquietud en el espectador. Además, hemos observado que la influencia de la pintura en Valerio Zurlini ha sido muy significativa. Ecos de De Chirico, Morandi y Dalí recorren los diversos fotogramas tiñendo la fotografía del film con tintes sobrenaturales y cubriéndolo de una atmósfera de los sueños. Por otra parte, el análisis de los diversos componentes del plano auditivo

(capítulo III) nos ha permitido observar coincidencias con el apartado anterior: tanto la música y el diálogo como los ruidos y el silencio están orientados a la creación de un ambiente de tensión, en consonancia con el motivo de la espera. A su vez, es esta tensión la que origina escenas dicotómicas que no dejan espacio a la certeza. En cuanto a este componente cinematográfico en particular, hemos hecho especial hincapié en la composición de Ennio Morricone, quien, a través de su labor en la banda sonora, crea un modo de narrar particular que dialoga con los demás elementos en las escenas. Teniendo en cuenta entrevistas y diálogos con el propio Morricone concluimos la existencia de una labor conjunta entre ambos creadores, pero que implica necesariamente una subordinación de la música al film. Por último, no sólo los aspectos técnicos sino también aquellos referidos a cuestiones específicas de la trama (capítulo IV) contribuyen a dar lugar a un clima de imprecisión. En su mayor parte, podemos referirnos a escenas que tienden a la condensación y acumulación de elementos. También, hemos puesto en evidencia la presencia de algunos añadidos. Estos, a pesar de ser los menos, poseen una fuerte carga simbólica y dotan al film de significados metafóricos.

Por otra parte, uno de los aspectos que más llaman la atención con respecto al largometraje es el hecho de que en la obra del director, no solo se observan sus huellas propias, sino también toda una constelación de voces de artistas, escritores, directores y compositores. De esta forma, observamos cómo se obtiene influencia de sitios diversos para luego plasmarla en el lenguaje filmico. Además, como sucede en la mayoría de los grandes realizadores, en la obra de Zurlini podemos oír el eco de su propia voz. Es clara la relevancia que han tenido sus proyectos anteriores, en tanto configuradores de un camino que hallará su punto cúlmine en *Il deserto dei tartari*: no podemos olvidar el hecho de que esta haya sido su obra final.

Hemos observado que uno de los elementos que han recorrido esta investigación ha sido el de la potencialidad. Nos atrevemos a afirmar que es uno de los aspectos configuradores del film. Incluso podemos referirnos a la potencialidad en tanto concepto trasladado directamente de la narrativa buzzatiana en la metáfora de la nada que encarna el desierto. Esta se manifiesta también en una de las características propias del lenguaje

filmico: la compresión, propia de las poéticas de la brevedad. Linda Hutcheon, en su libro *A Theory of Adaptation*, en contra de la mirada todavía vigente de algunos críticos, se refiere al poder que puede generar la condensación en una transposición filmica:

*On the contrary, a novel, in order to be dramatized, has to be distilled, reduced in size, and thus, inevitably, complexity. Writer and director Todd Williams therefore chose to adapt only the first third of John Irving's A Widow for One Year (1998) for his 2004 film called The Door in the Floor. Most reviewers saw this cutting as a negative, as subtraction, yet when plots are condensed and concentrated, they can sometimes become more powerful*⁷¹(Hutcheon, 2006, p. 36).

Podemos establecer, por lo tanto, que el poder y la intensidad que reside en la condensación de las escenas se construye sobre la base del concepto de la potencialidad. La capacidad evocadora se vincula con el hecho de que aquello que se muestra es mínimo, si se lo compara con la información proporcionada por el texto narrado. No obstante, es en esa falta en donde se conforma la intensidad de las escenas. Aquello que no está abre paso a la imaginación, que posee un poder evocador infinito y da lugar a múltiples sentidos y posibilidades creadoras.

Este elemento se manifiesta en cada uno de los componentes que ayudan a la construcción de la ambigüedad. En el plano acústico, nos hemos referido a tal en torno al uso del efecto silencio, en el plano visual, en el empleo del espacio vacío y las figuras imprecisas, elementos inspirados en las pinturas metafísicas y surrealistas. De esta forma, esta se transforma en uno de los factores estructurantes del largometraje y una puesta en evidencia de la interrelación entre los diversos planos de significado.

⁷¹ Por el contrario, una novela, para ser dramatizada, tiene que ser destilada, reducida en tamaño y, por tanto, inevitablemente, en complejidad. Por lo tanto, el escritor y director Todd Williams eligió adaptar solo el primer tercio de *A Widow for One Year* (1998) de John Irving para su película de 2004 llamada *The Door in the Floor*. La mayoría de los críticos vieron este corte como algo negativo, como una sustracción, sin embargo, cuando las tramas se condensan y concentran, a veces pueden volverse más poderosas.

Para terminar, podemos afirmar que *Il deserto dei tartari* de Valerio Zurlini es una clara muestra de cómo los componentes fílmicos no solo sirven para reconstruir la narrativa, sino que poseen un enorme poder para construir y proyectar significados propios que la exceden ampliamente. De esta forma, observamos cómo el director deja su huella personal en la obra de Dino Buzzati, de modo que ambos realizadores dialogan en el tiempo a través de cada una de sus obras. Además, a estos dos creadores, podemos sumar a Ennio Morricone, cuya contribución a la narrativa a partir de lenguaje musical ha dotado a la obra fílmica de una nueva capa de significados. El hecho de que cada quien aborde el asunto de la ambigüedad por un camino único y personal refuerza la independencia de cada uno de los realizadores, sin negar, a pesar de ello, el vínculo entre ellos. Siguiendo las ideas de Jorge Luis Borges en su escrito “Los precursores de Kafka” podemos afirmar que la obra del director nos permite poner luz sobre aspectos de la novela de Buzzati, que de otro modo no habríamos percibido. El autor propone que “cada escritor crea a sus precursores” y que “su labor modifica nuestra concepción del pasado como ha de modificar el futuro” (Borges, 1974, p.317). Así, se da lugar a la apertura de múltiples interpretaciones y significados que han permitido a la crítica durante años estudiar ambas historias desde puntos de vista múltiples. Como hemos intentado probar en la presente Tesis, la construcción del elemento de la ambigüedad es lo que posibilita una interpretación universal de los sucesos que acaecen en la trama, excediendo las capas superficiales de la diégesis, objetivo que se cumple de manera satisfactoria en ambas historias, convirtiéndolas en obras extremadamente relevantes en la narrativa y cinematografía del siglo XX.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

7.1. Film analizado

Zurlini, V. (Director). (1976). *Il deserto dei tartari*. [Película]. Cinema Due, France 3 Cinéma.

7.2. Corpus filmico de Valerio Zurlini en orden cronológico

Zurlini, V. (Director). (1955). *Le ragazze di San Frediano*. [Película]. Lux Film.

Zurlini, V. (Director). (1959). *Estate violenta*. [Película]. Titanus, Société Générale de Cinématographie (S.G.C.).

Zurlini, V. (Director). (1961). *La ragazza con la valigia*. [Película]. Titanus, Société Générale de Cinématographie (S.G.C.).

Zurlini, V. (Director). (1962). *Cronaca familiare*. [Película]. Titanus.

Zurlini, V. (Director). (1965). *Le soldatesse*. [Película]. Zebra Film-Deborá Film, Franco London Films, Avala Film, Omnia Deutsch Film.

Zurlini, V. (Director). (1968). *Seduto alla sua destra*. [Película]. Castoro, Italnoleggio.

Zurlini, V. (Director). (1972). *La prima notte di quiete*. [Película]. Mondial Te-Fi, Adel Productions

7.3. Obras pictóricas

Dalí, S. (1931), *La persistencia de la memoria*. MoMA, Nueva York.

Dalí (1948). *Los elefantes*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

De Chirico, G. (1911), *Autoritrato (Et quid amabo nisi quod aenigma est?)*, Colección privada.

De Chirico, G.(1912), *La matinee è angossante*, Museo di arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto.

De Chirico, G. (1914), *Mistero e malinconia di una strada*, Museo Carlo Bilotti.

De Chirico, G. (1925) *Piazza d'Italia*, Museo di arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto.

De Chirico, G. (1937), *Piazza d'italia con statua*, La Galleria Nazionale.

Morandi, G. (1917), *Autoritrato*, Colección privada.

Morandi, G. (1918), *Natura morta*. Pinacoteca de Brera.

Morandi, G. (1942), *Natura morta*, Art Gallery of Western Australia.

Morandi, G. (1918), *Natura morta metafisica*. Pinacoteca de Brera.Fondazione Magnani Rocca, Corte di Mamiano.

Morandi, G. (1958), *Patio en Via Fondazza*, Museo di Bologna.

7.4. Textos musicales de la banda sonora

Ennio Morricone (3 de julio de 2013). *Ennio Morricone - Il cavallo bianco dei Tartari - Il Deserto Dei Tartari (1976)* [Archivo de Video]. Youtube.

<https://www.youtube.com/watch?v=9IMdxp9Q1zI&list=PLDmdF1ma6cZrcwv6UZE-9Rh9dFv0v1ByU&index=11>

Ennio Morricone (29 de junio de 2013). *Ennio Morricone - La casa e la giovinezza - Il Deserto Dei Tartari (1976)* [Archivo de Video]. Youtube.

<https://www.youtube.com/watch?v=5UYgeKjV8hU&list=PLDmdF1ma6cZrcwv6UZE-9Rh9dFv0v1ByU&index=6>

Ennio Morricone (3 de julio de 2013). *Ennio Morricone - La cena degli ufficiali, Pt. 1 - Il Deserto Dei Tartari (1976)* [Archivo de Video]. Youtube.

<https://www.youtube.com/watch?v=Zyqv4PDc4UI&list=PLDmdF1ma6cZrcwv6UZE-9Rh9dFv0v1ByU&index=12>

Ennio Morricone (4 de julio de 2013). *Ennio Morricone - La cena degli ufficiali, Pt. 2 - Il Deserto Dei Tartari (1976)* [Archivo de Video]. Youtube.

<https://www.youtube.com/watch?v=1QY9I1OEcpo&list=PLDmdF1ma6cZrcwv6UZE-9Rh9dFv0v1ByU&index=17>

Ennio Morricone (4 de julio de 2013). *Ennio Morricone - La cena degli ufficiali, Pt. 3 - Il Deserto Dei Tartari (1976)* [Archivo de Video]. Youtube.

<https://www.youtube.com/watch?v=LE62ZJ3tLfo&list=PLDmdF1ma6cZrcwv6UZE-9Rh9dFv0v1ByU&index=20>

Ennio Morricone (27 de junio de 2013). *Ennio Morricone - Minaccia continua - Il Deserto Dei Tartari (1976)* [Archivo de Video]. Youtube.

<https://www.youtube.com/watch?v=MSURPKHF1IE&list=PLDmdF1ma6cZrcwv6UZE-9Rh9dFv0v1ByU&index=2>

Ennio Morricone (29 de junio de 2013). *Ennio Morricone - Una fortezza su una frontiera morta - Il Deserto Dei Tartari (1976)* [Archivo de Video]. Youtube.

<https://www.youtube.com/watch?v=EShNvO8LcOU&list=PLDmdF1ma6cZrcwv6UZE-9Rh9dFv0v1ByU&index=7>

7.5. Bibliografía primaria

Buzzati, D. (1945). *Il deserto dei tartari*. Arnoldo Mondadori Editore S.p.A

7.6. Bibliografía secundaria

Aguirre, M. (2013). Giorgio Morandi and the "Return to Order": From Pittura Metafisica to Regionalism, 1917-1928. *Anales del instituto de investigaciones estéticas*, 35(102). 93-124.

Albelda Marco, M. y Mihatsch, W. (2017). *Atenuación e intensificación en diferentes géneros discursivos*. Frankfurt A. M., Madrid Iberoamericana Vervuert

Alazraki, J. (1990). ¿Qué es lo neofantástico?. *Mester*, 19(2).

Arzuaga, G. (2019). La historia comienza: El desierto de los Tártaros de Dino Buzzati. *Gamma*, (7).

Atchity, K. (1978). Time in Two Novels of Dino Buzzati. *Italica*, 55(1). 3-19.

Ataide, A. M. (2009). *No deserto a esperar pelos Tártaros: Um estudo sobre o tempo no romance Il deserto dei tartari de Dino Buzzati* [Tesis de doctorado no publicada]. Universidade de São Paulo.

Aumont, J. (1997). *El rostro en el cine*. Paidós.

Aumont, J., Bergala, A., Marie, M., y Vernet, M. (2008). *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*. Paidós.

Balbuena Rodríguez, C. (2017). *Notas sobre la representación de la ruina en el cine: formas, límites y variaciones* [Tesis de maestría no publicada]. Universidad Pompeu Fabra

Bazin, A. (2008). *¿Qué es el cine?*. Ediciones Rialp S.A.

- Boccuti, A. (2012). Vacíos fantásticos y absurdo: una lectura de los cuentos de Dino Buzzati y Julio Cortázar. *Les Ateliers du SAL* 1-2, 75-92.
- Bonsaver, G. (2004). Valerio Zurlini. *Sight & Sound*, 14(9)
- Botoso, A. O. (s.f.). *Espaço e a sua Funcionalidade no deserto de Tártaros de Dino Buzzati*. Biblioteca on-line de ciências de comunicação. Recuperado el día 20 de septiembre de 2021 de <http://www.bocc.ubi.pt/~boccmirror/pag/bocc-literatura.pdf>
- Borelli, L. C. (1956). Osservazioni su Dino Buzzati. *Italica*, 33(2), 93.
doi:10.2307/476880
- Borges, J. L. (1974). Kafka y sus precursores. *Otras inquisiciones*, 305-317.
- Borges, J.L (2019). Prólogo. En Buzzati, D, *El desierto de los tártaros* (p.4). Titivillus.
- Borrani Castiglione, P. (1957). Dino Buzzati. *Italica*, 34(4), 195.
doi:10.2307/477665
- Bresson, R. (1997). *Notas sobre el cinematógrafo*. Ándora.
- Bruno, G. (2017). Una geografía de la imagen en movimiento. *La Fuga*, 20.
- Buonamici, S. (2004). *Il marketing culturale ne le terre del Rinascimento* [Tesis de licenciatura no publicada]. Università degli Studi di Firenze.
- Calvo Santos, M. (21 de enero de 2015). *Pintura Metafísica*. Historia/arte.
<https://historia-arte.com/movimientos/pintura-metafisica>
- Calvo Santos, M. (27 de septiembre de 2016). *Pintura Metafísica*. Historia/arte.
<https://historia-arte.com/artistas/giorgio-morandi>
- Calvo Santos, M. (20 de enero de 2017). *Los elefantes. Estos elefantes caminan con sus piernas largas, delgadas y frágiles*. Historia/arte. <https://historia-arte.com/obras/los-elefantes>
- Camps, A. (2011). *Historia de la literatura italiana contemporánea*.
<https://www.e-libro.net>.

- Capano, D. (2015). *Dino Buzzati. Una metafísica de lo fantástico*. Editorial Biblos
- Caputo, R. (1998). Communicating Vessels: Il deserto dei Tartari: Literature and Film. *Rivista d'Italianistica*, 13, 111-22.
- Capoferri, F. (1998). I Tartari alle spalle. Dal romanzo di Dino Buzzati al film di Valerio Zurlini. *Italica*, 75(2), 226-241.
- Carmona, T. (1996). *Cómo se comenta un texto fílmico*. Ediciones Cátedra S.A.
- Casetti, F., & Federico Di Chio. (2015). *Cómo analizar un film*. Paidós.
- Cavalheiro, C. R. (2008). *A dimensão do silêncio no cinema de Valerio Zurlini*. [Tesis de doctorado no publicada]. Universidade de São Paulo.
- Chion, M. (1993). *La audiovisión*. Paidós.
- Chion, M. (1997). *La música en el cine*. Paidós.
- Chevalier, J. (1986). *Diccionario de los símbolos*. Editorial Herder.
- Cid, A. (2010). Búsqueda, fragmento y desconcierto. El castillo, de Kafka, desde la relectura fílmica de Michael Haneke. En R. Rohland de Langbehn, M. Vedda y A. Massa (Eds.), *Anuario Argentino de Germanística* (pp. 211-223). Asociación Argentina de Germanistas.
- Cid, A. (2011). Pasajes de la literatura al cine; algunas reflexiones sobre la problemática de la transposición fílmica. *Letras* (63-64), 19-40
- Cirlot, J. E. (1962). La pintura surrealista. *Cuadernos de arquitectura*, 5-8.
- Cirlot, J. E. (2014). *Diccionario de Símbolos*. Ediciones Siruela.
- Cohen, E. (2006). La espera y el deshacerse del tiempo. *Acta poética*, 27 (2), 289-298.
- Coldwell, P.(2016) Giorgio Morandi: Epiphany in a bottle. *Art in Print*, 5 (5), 28-29.
- Cori, P. y Jenkins, R. Italian Studies: Novecento and the Contemporary Period. (2014). *The Year's Work in Modern Language Studies*, 74, 250–265.

doi:10.5699/yearworkmodlang.74.2012.0250

- Del Percio, D. (2018). *La otredad del desierto: el mar en el cuento "La corazzata Tod" de Dino Buzzati*. XXXIIIº Congreso Internacional de Lengua y Literatura Italianas. El mar en la lengua y la literatura italianas. Universidad Nacional de Tucumán, San Miguel de Tucumán, Argentina.
- Dos Santos F.(2021). *O deserto dos tártaros: espera e busca existencial na obra de Dino Buzzati* [Tesis de maestría no publicada] Universidade Federal de Pernambuco.
- Dusi, N. (2008). Il ritmo dell'attesa: il "deserto dei tartari", tra film e romanzo.*Studi Novecenteschi*, 35(75), 61-97.
- Esercito Italiano. (s.f.).*Corpo Italiano di Liberazione*. Ministero della Difesa.
<http://www.esercito.difesa.it/storia/Pagine/Corpo-Italiano-di-Liberazione.aspx>
- Fabris, M. (2008). *Valerio Zurlini: primeiro e segundo planos*. XVII Compós, São Paulo.
- Federici, C. (1988). The Temporal Motif of Dino Buzzati's 'Il deserto dei Tartari'. *L'Anello Che Non Tiene: Journal of Modern Italian Literature*, 1(1), 41-53.
- Ferrier, J.L. (1990). *El arte del siglo XX. 1900-1949*. Salvat.
- Fischer, D. (2005). Il lungo viaggio del tenente Drogo: Il deserto dei Tartari dalla pagina allo schermo. *Rivista d'Italianistica*, 20, 5-21.
- Freud, S. (1917-19). *Obras Completas, Volumen 17*, Amorrortu Editores.
- Frisón Fernández, C. (2016). El silencio en las imágenes cinematográficas. Formas audiovisuales en el cine español del siglo XXI. Universitat Autònoma de Barcelona.
- Garrido Domínguez, A. (1996). *El texto narrativo*. Editorial Síntesis.
- Gómez Sánchez, M. y Cristóbal Campoamor, I. (s.f.). *De Chirico y los filósofos que han superado la filosofía*. Más de arte. Recuperado el día 25 de octubre de 2021.
<https://masdearte.com/especiales/de-chirico-y-los-filosofos-que-han-superado-la-filosofia/>

- González Vázquez, M. (2020). Claroscuro, dibujos de academia, estudio de figura humana y uso contemporáneo del carboncillo. *Semisud*. Recuperado de: https://biblioteca.semisud.org/opac_css/index.php?lvl=notice_display&id=62026
- Hutcheon, L. (2006). *A theory of adaptation*. Routledge. Taylor and Francis Group.
- Jost, F. (2002). *El ojo-cámara: entre film y novela*. Catálogos.
- Laplanche, J., Pontalis, J. B., & Lagache, D. (2004). *Diccionario de psicoanálisis*. Paidós.
- Loiseleux, J. (2007). *La luz en el cine*. Paidós.
- Losada Casanova, E. (1 de octubre de 2016). Los desiertos de DINO BUZZATI. *La plaza de Poe*. Recuperado de <https://laplazadepoeblog.com/2016/10/01/los-desiertos-de-dino-buzzati/> el 6 de junio de 2021.
- Maldonado, R., & de la Mora, J. (2020). *Evidencialidad: Determinaciones léxicas y construccionales*. Universidad autónoma de México.
- Monedero, B. A. (2010). El desierto de los tártaros: un paradigma del locus melancholiae. *Estudios Humanísticos. Filología*, (32)143-166.
- Monte, C. E. (2019). *O herói do romance e o protagonista inativo: razões da inércia na construção de O deserto dos Tártaros, de Dino Buzzati* [Tesis de doctorado no publicada]. Estudos Literários FCLAR.
- Morricone, E. (s.f.). *Ennio Morricone, un músico de cine/ Entrevistado por José Ruiz*. De película.
- Morricone, E. (1980). *Ennio Morricone a fondo/ Entrevistado por Joaquín Soler Serrano*. Radiotelevisión Española.
- Morricone, E., De Rosa, A. y Palma, C. (2017). *En busca de aquel sonido: mi música, mi vida: conversaciones con Alessandro de Rosa*. Malpaso.
- Mouro, M. H. R. B. (2018). A questão moral em o deserto dos Tártaros, de Dino Buzzati [Tesis de maestría sin publicar] Universidade de Lisboa.

- Nerenberg, E. (2002). Mascolinità al margine: Buzzati e l'allegoria de Il deserto dei Tartari. *Le Roman Italien Contemporain*, 23, 37-44.
- Nicoletto, M. (2011). *Valerio Zurlini. Il rifiuto del compromesso*. Edizioni Falsopiano.
- Pellegrini, A. (1981). *Antología de la poesía surrealista de la lengua francesa*. Editorial Argonauta
- Pietrosi, L. (1965). Dino Buzzati. *Italica*, 42(4), 391.
- Porcelli, B. (2002). Spazio e tempo nel «Deserto dei Tartari». *Italianistica: Rivista di letteratura italiana* 31 (2-3), 181- 195.
- Puglia, E. (2015). Il deserto dei Tartari, il pezzo di vetro e il cavallo bianco: Note sulla matrice semantica e sull'oggetto mediatore. *Strumenti Critici: Rivista Quadrimestrale di Cultura e Critica Letteraria*, 30(3 [139]), 517-530.
- Rodríguez Bravo, A. (1998). *La dimensión sonora del lenguaje audiovisual*. Paidós.
- Rondi, G.L.(1980). *El cine de los grandes maestros*. Emecé Editores.
- Russo, E. A. (2005). *Diccionario de cine*. Paidós.
- Ruiza, M., Fernández, T. y Tamaro, E. (2004). Biografía de Valerio Zurlini. *Biografías y Vidas. La enciclopedia biográfica en línea*. Recuperado de <https://www.biografiasyvidas.com/biografia/z/zurlini.htm> el 29 de mayo de 2021.
- Ruiza, M., Fernández, T. y Tamaro, E. (2004). Biografía de Dino Buzzati-Traverso. *Biografías y Vidas. La enciclopedia biográfica en línea*. Recuperado de <https://www.biografiasyvidas.com/biografia/b/buzzati.htm> el 6 de junio de 2021.
- Savelli, G. (1993). Una struttura del destino in Buzzati. *Italian Issue*, 108 (1), 125-139
- Sánchez Noriega, J.L. (2000). *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*. Ediciones Paidós
- Sesti, M. y Monetti, D. (Ed.) (2016). *Valerio Zurlini*. Centro Sperimentale di Cinematografia. Cineteca Nazionale.

- Schjaer S. (2012). Fotografía y cine: Máquina y espectáculo. En La Ferla J. y Reynal S. (Ed.) (2012). *Territorios Audiovisuales. Cine, video, televisión, documental, instalación, nuevas tecnologías, paisajes mediáticos*. Ed. Libreria.
- Schorske, C. (2011). *La Viena de fin de siglo. Política y cultura*. Siglo veintiuno editores.
- Todorov, T. (1981). *Introducción a la literatura fantástica*. Editions du Seuil
- Tortosa, V. (2016). Cine y literatura: un siglo de interferencias. *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. Recuperado de <http://www.cervantesvirtual.com/obra/cine-y-literatura-un-siglo-de-interferencias/> el 7 de junio de 2021.
- Vitagliano, D. (2015). "Il soltato inesistente" ne Il deserto dei Tartari di Dino Buzzati. *Italies, 1* (19), 279-312
<https://doi.org/10.4000/italies.5313>

APÉNDICE

(a)



Morandi, G. (1917), *Autoritrato*, Colección privada.



De Chirico, G. (1911), *Autoritrato (Et quid amabo nisi quod aenigma est?)*, Colección privada.

(b)

dolce

Piano

5

Pno.

9

Pno.

13

Pno.

17

Pno.

Musical score for piano, measures 17-20. The right hand features a series of chords and a melodic line, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment.

21

Pno.

Musical score for piano, measures 21-24. The right hand has a melodic line with some grace notes, and the left hand continues with eighth-note accompaniment.

25

Pno.

Musical score for piano, measures 25-28. The right hand features a complex chordal texture with many accidentals, and the left hand plays eighth notes.

29

Pno.

Musical score for piano, measures 29-31. The right hand has a series of chords, some with grace notes, and the left hand plays eighth notes.

32

Pno.

Musical score for piano, measures 32-35. The right hand has a melodic line with grace notes, and the left hand plays eighth notes.

36

Pno.

Musical score for piano, measures 36-39. The right hand features a melodic line with grace notes, and the left hand plays eighth notes.

AGRADECIMIENTOS

Quisiera agradecer en primer lugar a mi directora de Tesis, la doctora Adriana Cid, por su incesante colaboración y su gran apoyo a lo largo de este proceso. Estoy inmensamente agradecida por el tiempo dedicado y por transmitirme en cada charla y encuentro su pasión por la investigación literaria. También agradezco al doctor Daniel Del Percio por haberme introducido al fascinante mundo de Dino Buzzati en sus clases de Literatura Italiana. Junto a él a la UCA y a su panel de profesores por su acompañamiento a lo largo de mis estudios y por haberme infundido no solo sus saberes, sino también su amor por las letras.

En segundo lugar, agradezco a Enzo Ferrari y Danitza Alexandra Escalante Ramírez que me instruyeron en el área de la música, antes tan oscura. Han abierto una enorme puerta ante mí y despertado mi curiosidad sobre asuntos hasta entonces desconocidos.

También remarco la colaboración de la profesora Meris Nicoletto, con quien contacté por casualidad y quien, sin conocerme, tuvo la amabilidad de obsequiarme su magnífico libro y colaborar con mi investigación.

Agradezco también a mi familia y amigos por la colaboración, los consejos, las lecturas y las correcciones.

Por último, agradezco a los miembros del Club de Tesis, iniciativa que surgió con mis compañeras y amigas de Letras. Sin el trabajo en equipo, la constancia de las reuniones semanales y la colaboración mutua, la concreción de esta Tesis no hubiera sido posible. Estoy orgullosa de que la carrera haya puesto en mi camino gente tan valiosa que me impulsa a crecer personal y académicamente cada día.