

ojs.uv.es/index.php/qdfed

Rebut: 01.05.2024. **Acceptat:** 17.05.2024

Per a citar aquest article: Ruiz Cano, Marina. 2024. “Esto no es un cuento, sino un cortometraje: Diderot en la pantalla española”. *Quaderns de Filologia: Estudis Literaris* XXIX: 83-94.

doi: 10.7203/qdfed.29.28678



Esto no es un cuento, sino un cortometraje: Diderot en la pantalla española

This is not a tale but a short film: Diderot in Spanish cinema

MARINA RUIZ CANO

Le Mans Université

Marina.Ruiz_Cano@univ-lemans.fr

Resumen: Este artículo analiza la adaptación cinematográfica del relato “Ceci n’est pas un conte” [Esto no es un cuento] de Denis Diderot, llevado a la pantalla por el español Paulino Viota con el título *Jaula de todos*. Tras analizar las instancias narrativas y las diferencias estructurales, nos hemos centrado en el tratamiento del personaje femenino. Las transformaciones que este sufre responden al contexto histórico de producción de cada obra (por un lado, el siglo XVIII francés; por otro, el tardofranquismo), pero también a una voluntad del cineasta español de liberar a la mujer de la dependencia alienadora del hombre.

Palabras clave: Diderot; Paulino Viota; adaptación; mimesis; diégesis.

Abstract: This article analyses the film adaptation of the story “Ceci n’est pas un conte” [This is not a story] by Denis Diderot, brought to the screen by the Spanish Paulino Viota as *Jaula de todos*. After analysing the narrative instances and structural differences, we have focused on the treatment of the female character. Her transformations respond to the historical context of production of each work (on the one hand, the French 18th century, on the other, the late Francoist period), but also to the Spanish filmmaker’s desire to liberate women from the alienating dependence on men.

Keywords: Diderot; Paulino Viota; adaptation; mimesis; diegesis.

1. Introducció

“Ceci n’est pas un conte” [Esto no es un cuento] es un relato de Denis Diderot, escrito en 1772 y publicado un año después en la *Correspondance littéraire*, que combina narración con diálogo, siendo esta última una de las formas preferidas en la escritura diderotiana. Las potencialidades cinematográficas de este texto cristalizan en la adaptación operada por el español Paulino Viota en 1974, que convierte la segunda aventura que se nos narra en “Ceci n’est

pas un conte” en un cortometraje de apenas catorce minutos titulado *Jaula de todos*. Esta producción audiovisual es una de las más desconocidas de Paulino Viota, director de cine independiente que comenzó su trabajo en el tardofranquismo y cuyo cine se caracteriza por el realismo. También es una adaptación prácticamente desconocida del texto de Diderot, pues son más conocidas las versiones cinematográficas de *La Religieuse* o de la narración, en la novela *Jacques le Fataliste*, de la historia de Madame de la Pommeraye.

<i>Hipotexto literario de Denis Diderot (Fecha de escritura/Publicación)</i>	<i>Adaptación audiovisual</i>
<i>Jacques le Fataliste et son maître</i> (1765-1784 / 1796)	<i>Mademoiselle de Joncquières</i> de Emmanuel Mouret (2018)
	<i>Jacques le fataliste</i> de Antoine Douchet (2010)
	<i>O Fatalista</i> de João Botelho (2005)
	<i>Jacques le Fataliste et son maître</i> de Claude Santelli (1984)
	<i>Les dames du bois de Boulogne</i> de Robert Bresson (1945)
	<i>Die Intrigen der Madame de La Pommeraye</i> de Fritz Wendhausen (1922)
<i>La Religieuse</i> (1780/1796)	<i>La Religieuse</i> de Guillaume Nicloux (2013)
	<i>La monaca del peccato</i> de Joe D'Amato (1986)
	<i>La Religieuse</i> de Jacques Rivette (1966)
<i>Le Neveu de Rameau</i> (1761-1774/1805)	<i>Le Neveu de Rameau</i> de René Lucot (1968)
“Ceci n'est pas un conte” (1772/1773)	<i>Jaula de todos</i> de Paulino Viota (1974)
<i>Encyclopédie</i> (1751-1772)	<i>Le Deuxième Ciel</i> de Louis Roger (1968)
“Mystification” (1768/1951)	<i>Mystification ou l'Histoire des portraits</i> de Sandrine Rinald (2005)
<i>Les Bijoux indiscrets</i> (1748)	<i>Le Sexe qui parle</i> de Claude Mulot (1975)

Tabla 1. Adaptaciones cinematográficas de la obra literaria de Denis Diderot.

Este desconocimiento puede explicarse porque *Jaula de todos* constituye una producción no francesa de un texto de Diderot menos conocido en España –a pesar de que contemos con traducciones recientes al castellano, la última de ellas de Lydia Vázquez, en 2009. El cambio radical del título tampoco hace fácil la identificación de ambas obras. Si bien es cierto que en otras adaptaciones cinematográficas el título también difiere, este parte de un extracto o expresión del hipotexto, lo que no sucede en el cortometraje de Viota,

a pesar de que presenta varios rasgos de hipertextualidad con “Ceci n’est pas un conte”. Ahora bien, el título remite a la crisis decimotercera de *El criticón* de Baltasar Gracián, y no explícitamente al texto de Diderot.

Como explica el propio Paulino Viota en una entrevista con Pierre Léon, la “jaula de todos” es una metáfora de la locura en la que nos encierra el enamoramiento ciego, del cual no podemos escapar y que traerá la desgracia de las protagonistas:

Cambié el título del relato de Diderot (*Ceci n’est pas un conte*) por el de una “crisis” (capítulo) de una obra del siglo xvii español, de mucho éxito, *El criticón*, de Baltasar Gracián. La “jaula de todos” es, en Gracián, una en la que se mete a todos los hombres porque unos están faltos de entendimiento y a otros les sobra; todos están locos de una forma u otra. En mi cortometraje se trata, desde luego, de la ilusión amorosa. *Jaula de todos*, que está quizás un poco aislada en relación a mis otras películas, creo que quería ser un estudio de las relaciones entre voz en off e imagen, entre voz literaria y cine (2014: s/p).

Nos proponemos analizar la transmedialidad –entendida como la transformación de una forma expresiva, la literaria, a otra, el cine– existente entre el cortometraje *Jaula de todos* de Paulino Viota (1974) y “Ceci n’est pas un conte” (1772) de Denis Diderot. El cineasta únicamente selecciona extractos del segundo relato, relativo a la relación entre Mlle de la Chaux y Gardeil, convertidos aquí en los amores entre Concha y Eduardo. Los cambios operados van más allá de la adaptación porque a la traducción intersemiótica inicial se le añade un factor expansivo debido a las diferencias en el tratamiento del desenlace. En primer lugar, nos interrogaremos sobre las diferencias operadas desde un punto de vista narratológico. Para ello, y sirviéndonos del marco teórico desarrollado por Gérard Genette, compararemos las características enunciativas de ambos discursos, el literario y el fílmico. El análisis de las instancias narrativas, así como de las alternancias entre el discurso mimético y el diegético, que no se corresponden exactamente en ambos textos, nos permitirá, por último, arrojar luz sobre la perspectiva de género que Paulino Viota pretende aportar a su obra, ausente en el hipotexto francés.

2. Del discurso literario al fílmico: entre diégesis y mímesis

Una gran parte de la obra diderotiana de ficción, inseparable de sus textos filosóficos, se fundamenta en el juego constante relativo a la identidad de la instancia narrativa –pensemos en *Le Neveu de Rameau* [*El sobrino de Rameau*],

*Paradoxe sur le comédien*¹ [*La paradoja del comediante*] o *Le Rêve de d'Alembert* [*El sueño de d'Alembert*], en los que las teorías del autor se funden con el discurso del narrador o del narratario— o en la multiplicación de niveles narrativos, cuyo ejemplo paradigmático es *Jacques le Fataliste* [*Jacques el Fatalista*].

El texto que nos ocupa presenta varios niveles narrativos y combina varias instancias narrativas entrelazadas, pues el narrador extradiegético del primer relato marco —cuyo breve discurso inicial funciona a modo de prólogo— se convierte en ora narrador homodiegético, ora interlocutor del lector ficticio dentro del segundo relato marco. Este último comienza *in medias res*, a pesar de que la única acción existente en este nivel sea una conversación en la que se narran las vivencias de, primero, Tanié y Mme Reymer y, después, Gardeil y Mlle de La Chauv; por lo que la fábula propiamente dicha se desarrolla dentro de las narraciones enmarcadas. Los interlocutores, anónimos, reproducen asimismo el discurso directo de los personajes de sendas narraciones enmarcadas. En la siguiente figura mostramos la complejidad de los niveles narrativos de este relato:



Figura 1. Niveles narrativos en “Ceci n’est pas en conte” [“Esto no es un cuento”].

Fuente: Elaboración propia.

Es evidente el juego que nos propone Diderot, acaso *alter ego* del narratario.

El cortometraje de Viota, como ya hemos avanzado, retoma únicamente el segundo relato enmarcado, del que identificamos varios extractos dialógicos prácticamente traducidos al pie de la letra. Ahora bien, la supresión de ciertas expresiones, unida al proceso intermediático que combina discurso lingüístico e imagen, amplía el alcance del hipotexto que, si bien permanece reconoci-

¹ Consideramos este texto ya no como un ensayo sobre el juego del actor, sino una pantomima de la reflexión diderotiana en cuanto a la representación, teorizada en su texto *Observations sur une brochure intitulée Garrick ou les acteurs anglais*, publicado en la *Correspondance littéraire* en 1770.

ble, coexiste como un texto diferente. Esta concomitancia de discursos puede explicarse por el contexto cultural y sociopolítico de cada obra: de la Francia del Antiguo Régimen a la España del tardofranquismo.

Jean Ehrard, en su análisis sobre los cuentos morales de Diderot, subraya la teatralidad de “Ceci n’est pas un conte” vehiculada por el paso del diálogo al monólogo. En efecto, tanto el texto diderotiano como el cortometraje de Viota comienzan en medio de una conversación o *soirée*, cuyo preámbulo desconocemos, pero que no impacta en el desarrollo de la fábula, en la que el diálogo es solo pretexto y se transforma rápido en monólogo expositivo. Uno de los interlocutores se transforma en narrador testigo y equiscente, centrado en el devenir de Mlle de la Chaux/Concha tras su ruptura. A medida que avanza la narración, y cuando los diálogos y el discurso directo irrumpen tanto en el cuento como en el cortometraje, la voz narrativa se va transformando hasta convertirse en un narrador interno. Este paso progresivo de la tercera a la primera persona responde a un deseo de expresividad, y confirma tanto la predominancia de la teatralidad de Diderot –aspecto que comparten muchos de sus textos– como su potencialidad cinematográfica. La explicitación del “yo” según Genette corrobora también el peso de la subjetividad y delimita la frontera entre relato, en principio objetivo, y discurso, ahora ya subjetivo. La subjetividad es incuestionable, pues el narrador termina participando de las aventuras que narra y situándose del lado de la mujer, frente al abuso y la ingratitud del personaje masculino.

El carácter visual de “Ceci n’est pas un conte” y las diferentes secuencias que se distinguen en el texto, con los pertinentes saltos espaciales y temporales, vuelven porosa la oposición entre diégesis y mímesis. La superposición de ambas es tanto más evidente cuanto que el texto presenta una multilinealidad patente con las interrupciones o comentarios entre los dos interlocutores iniciales; interacción que está ausente, por su parte, en el cortometraje –salvo cuatro aserciones de la interlocutora anónima al inicio–. También destaca una diégesis intermedia en el texto, puesto que el narrador reproduce de manera literal, por medio del discurso directo, las réplicas de cada personaje de la narración (Mlle de la Chaux y Gardeil).

La simultaneidad de la narración y de la representación se materializan en *Jaula de todos*, como en gran parte de la producción audiovisual, a través de la voz en *off* del narrador, por un lado, y de las imágenes mudas de los protagonistas del relato enmarcado, que comunican al espectador por medio del cuerpo y la pantomima, por otro. En cualquier caso, la ocularización y la auricularización se corresponden, pues el encuadre nos muestra exactamente

lo que nos narra la voz en *off*, sin profundizar en la psique de los personajes del relato enmarcado. Este procedimiento incide directamente en la arquitectura temporal, puesto que la mimesis actualiza el pasado, lo representa, ahí donde la diégesis lo narra en pasado o en presente, en función del lugar ocupado por el narrador. Así, el narrador de *Jaula de todos* puede definirse como un narrador diegético representado, pues por momentos no solo cuenta una acción externa a él, sino que nos muestra varias analepsis en donde él mismo aparece como actante: el episodio en el que acompaña a Concha a ver a Eduardo para que esta le pida explicaciones, o la última conversación que tiene con ella después de que el médico le declare su amor y ella lo rechace. El siguiente gráfico sintetiza la alternancia entre mimesis y diégesis partiendo de este hombre anónimo al principio, luego descubriremos que se llama Guillermo, que narra la historia de Concha:



Figura 2. Alternancia entre mimesis y diégesis en *Jaula de todos*.

A pesar del carácter inconcluso del final de *Jaula de todos* –no así de “Ceci n’est pas un conte”, puesto que sabemos que Mlle de la Chaux muere y que su amante, Gardeil, ejerce de médico en el sur–, el retorno a una narración homodiegética, y a la noche en la que el narrador le cuenta esta historia su interlocutora, permite cerrar la narración. Por su aspecto visual, el cortometraje muestra los mismos hechos que el texto literario, pero va más allá al explicitar los diferentes puntos de vista a través de la focalización de la cámara. Los primeros planos o el tono de las voces permiten además representar de manera más rica el universo mental de los personajes, que ya estaba bastante desarrollado en el texto diderotiano, demostrando que la focalización es uno de los ejes centrales de la narratología fílmica, como defiende François Jost en *L’Œil-caméra: entre film et roman*.

Ambas historias, muy similares, como hemos visto, presentan sin embargo dos lecturas bien diferentes. Por un lado, Diderot se sirve de esta ficción, que podíamos calificar de anécdota, para exponer su teoría en cuanto a los juicios ajenos. No pueden comprenderse las últimas líneas de “Ceci n’est pas un conte” si obviamos el primer relato enmarcado, en donde la víctima no es una mujer (Mlle de la Chaux) a manos de un hombre (Gardeil), sino un hombre (Tanié) a manos de una mujer (Mme Reymer). Por otro lado, el horizonte de

expectativas queda abierto al final de *Jaula de todos*, pues lo único que sabemos de Concha es que se desvincula completamente de su pasado y que sigue su vida de manera independiente, como sugiere el plano final de la ciudad: las luces y la velocidad de los coches nos transmiten un movimiento hacia adelante que traduce sin duda la progresión vital de Concha, que ha seguido avanzando. Como apunta Pascal Bonitzer (1976: 25-26), el discurso implícito de esta narración audiovisual no se desvela hasta el visionado por parte de los espectadores. Cabe preguntarse por las motivaciones que impulsan a Guillermo a contar esta historia a su acompañante anónima del principio del cortometraje. Acaso esta analepsis, cuyo contenido no tiene nada que ver con la línea del relato marco, busque proponer nuevos modelos de comportamiento en las mujeres, a través de una modificación del relato heteropatriarcal.

3. Lectura en clave de género

El anclaje temporal en el presente de esta decepción amorosa que vemos en el cortometraje es una elección del director. El momento histórico de esta adaptación cinematográfica, con los cambios que acabamos de ver, nos permite hacer una lectura en clave de género que resultaría anacrónica si la aplicáramos al siglo XVIII. *Jaula de todos* es de 1974, con lo que ciertas interpretaciones parten del momento sociopolítico de la España del tardofranquismo. Esto no niega, en ningún momento, la defensa del personaje femenino en el texto de Diderot, quien critica tanto la rapidez y la tendencia a emitir juicios en cuanto al valor moral de las personas como la dependencia afectiva que la educación ha impuesto a las mujeres. La doble lectura no se debe solo al cambio temporal, sino que también responde al final abierto que propone Paulino Viota y a su manera de describir a Concha que, como veremos, dista bastante del retrato que Diderot nos da de Mlle de la Chaux.

Ambas mujeres son inteligentes y trabajadoras: conocen varios idiomas y traducen textos filosóficos de envergadura –*An Enquiry Concerning Human Understanding* [Investigación sobre el entendimiento humano] de David Hume en el caso de Mlle de la Chaux y un ensayo de Theodor Adorno en el caso de Concha. En este sentido, las dos se oponen a los modelos tradicionales de sus épocas respectivas, que relegaban a las mujeres al hogar y a un lugar secundario, lejos de la instrucción. La motivación para aprender tanto reside, sin embargo, en una ciega voluntad de ayudar a sus parejas, cuyo objetivo es obtener una cátedra cuanto antes por su trabajo en dos grupos de trabajo

sobre la historia de las matemáticas y la historia general de las guerras, respectivamente. Esta tarea las va aislando poco a poco del mundo, y mientras Eduardo y Gardeil salen o duermen, ellas trabajan por ellos, en la sombra. El tratamiento cinematográfico de Viota es especialmente revelador en este sentido por medio de los primeros planos de Concha trabajando en penumbra, lo que provoca casi un efecto de claroscuro que alterna con los planos detalle de los libros. La admiración que siente Guillermo por su tenacidad se verbaliza precisamente en esta escena, en el único discurso descriptivo del cortometraje, sin duda para subrayar la fuerza del personaje femenino, quien por lo demás queda descrito a través de los sucesivos planos. Excepto cuando fuma, este es el único momento en el que vemos a Concha en acción, su estatismo generalizado subraya su sometimiento a Eduardo.

A pesar de esta imagen positiva de las mujeres, ayudarlos se convierte en una obsesión que las va alienando, hasta transformar radicalmente su manera de vivir. A pesar del cansancio y del aislamiento, son felices por la simple existencia de su amante: “solo con la presencia de Eduardo se desvanecía todo su pesar”. Esta misma idea aparece en el texto de Diderot –“à la présence de son amant, tout son chagrin, toute son inquiétude était évanouie” ([1773] 1977: 134)–, por mucho que la relación les costara todo: su bienestar económico, sus amigos y su salud. No es, pues, sorprendente que la ruptura, brusca e inesperada para ambas mujeres, las haga caer en una depresión. Su subordinación difiere mucho del carácter de una mujer empoderada e independiente, pero la reacción de Concha tras la separación nos muestra su audacia y su deseo de libertad, a la par que contrasta con la profunda desesperanza de Mlle de la Chauv. En el texto de Diderot, Mlle de la Chauv es incluso repudiada por su familia, y Concha lo es solo mientras dura su relación con Eduardo. Cuando este la abandona, sus padres le ofrecen ayuda, pero ella se resuelve a rechazársela para no depender de nadie más.

Una aproximación a partir de las teorías de Vladimir Propp (1928) sobre los personajes del cuento nos ayuda a ver cómo Viota subvierte el arquetipo femenino de la princesa; es decir, de la mujer que solo quiere un hombre a su lado para ser feliz. Concha opta por transgredir los códigos una vez más y, de paso, rompe las expectativas de una parte de los espectadores españoles. Mlle de la Chauv, por su parte, rechaza toda ayuda para salir de los apuros, sociales y económicos, que debe atravesar –de ahí que su historia no sea, precisamente, un cuento de hadas con final feliz, lo que remite al título, “Esto no es un cuento”. Cabe señalar que, en la época, el término francés *conte* designaba una narración sobre todo fabulosa –en el sentido de inventada– y agradable.

La negación implica, pues, que se trata de una historia real y dramática, lo que subraya el carácter crítico y de advertencia moral subyacente.

En una secuencia eminentemente teatral, próxima a la pantomima y que incluso recuerda a ciertas escenas de *Le Neveu de Rameau*, Diderot nos brinda de manera casi clínica el sufrimiento enfermizo de Mlle de la Chaux después de que Gardeil la dejara: palidez extrema, imposibilidad para hablar y articular palabras, confusión, gritos, ojos llorosos, silencios que alternan con carcajadas sin sentido, temblores... ([1773] 1977: 135). Paulino Viota, sin embargo, rechaza mostrarnos tal estado de furor y de desesperanza y, a pesar de que la voz en *off* haga referencia a un estado depresivo y a la palidez pasajera, en ningún momento la vemos somatizar. Al contrario, Concha muestra bastante entereza incluso en la escena en la que va a afrontar a Eduardo para pedirle explicaciones. Su tono es tranquilo y la focalización deja de ser externa, a través de la voz en *off* de Guillermo. El personaje de Concha empieza a tener voz propia precisamente tras su ruptura puesto que la primera vez que la oímos hablar es cuando acude a casa de Guillermo a darle la noticia de su ruptura, momento que nos llega por la “transemiotización” (Gaudreault & Jost, 1995: 54) del propio Guillermo, quien nos cuenta su recuerdo. Mantiene además el aplomo a lo largo de su visita a Eduardo, cuyo tono es arrogante. Habla como si Concha no estuviera ahí, profiriendo a Guillermo comentarios que menosprecian y ridiculizan a Concha, como “estarás de acuerdo en que las mujeres son bastantes fastidiosas”. Encontramos esta misma situación en Diderot, pero la diferencia es que Mlle de la Chaux pierde el control sobre sí misma ante tal humillación.

No solo su estado físico, sino también su lucidez contrasta con Mlle de la Chaux. Si para esta última el abandono de Gardeil es lo peor que le podía pasar, tanto más cuanto que esta relación le había arrebatado el apoyo de su familia, Concha se muestra más racional, casi fría al hablar, cuando le anuncia la noticia al narrador: “No, nada. Nada importante: que ya no quiere seguir conmigo”. La dependencia excesiva de Mlle de la Chaux se evidencia asimismo en la acumulación de expresiones negativas que ella misma utiliza, pues se considera inútil, insoportable, sin encanto. Algunas de estas también aparecen en el cortometraje, pero su número es mucho menor. Asimismo, se identifica un propósito de traducción del cronotopo que subraya la dimensión sociocultural de ambos discursos (Zavala, 2009: 48): el impulso emancipatorio de Mlle de la Chaux, que en la Francia del siglo XVIII pasa por rechazar la ayuda externa para no deber favores a nadie ni sentirse dependiente, se

convierte, en la España de 1974, en la independencia y en la futura aventura en solitario de Concha con la que concluye el cortometraje.

La metamorfosis operada por el personaje de Concha es trasunto del nuevo modelo de mujer que empieza a desarrollarse al final del franquismo. La primera parte del cortometraje nos muestra a una Concha sometida a Eduardo, dedicada en cuerpo y alma a su cuidado hasta el punto de encerrarse en casa para hacerle el trabajo y permanecer en la sombra, mientras Eduardo no deja de tener una vida social activa. Ella acepta en cierto modo recluirse en el espacio privado, dejando la esfera pública al hombre. Después de su ruptura, en cambio, Concha decide emanciparse, y este proceso pasa por su interacción con otras personas en la esfera pública, principalmente en círculos masculinos, como nos muestran los planos generales de las tertulias en varias casas, lo que remite a los célebres salones del siglo XVIII. Su rechazo a la declaración del médico confirma su voluntad de independencia, cuya existencia peligraría si estableciera lazos con otro hombre. Concha da, pues, la espalda al modelo de mujer promovido por el ideal nacionalcatólico, que busca relegarlas a un segundo plano, limitado a los papeles de ama de casa, esposa y madre. La reconfiguración de este personaje, que se aleja de la falta de iniciativa manifestada por Mlle de la Chaux, muestra el progresivo cambio que empieza a operarse en la sociedad española, que empieza a recibir las ideas de la segunda ola del feminismo a mediados de los sesenta (Moreno, 2012: 90). Teniendo en cuenta la formación intelectual de Concha, que formaría parte de la generación de mujeres que había accedido significativamente a la universidad española tras décadas limitadas a una instrucción que cimentaba el modelo de mujer del franquismo, no sería de extrañar que este personaje reaccionara siguiendo el pensamiento feminista emergente.

5. Conclusiones

La objetividad con la que el narrador de Diderot nos cuenta la historia desdichada entre Gardeil y Mlle de la Chaux se mantiene perfectamente en el cortometraje de Viota. Aun así, cabe subrayar –como recuerda Esquenazi (2000: 40)– la subjetividad derivada del uso cultural de los signos que conforma el juego del lenguaje, en este caso, la focalización de la mirada masculina sobre la mujer. A pesar de ello, el ángulo visual de la cámara es siempre neutro, sin picados ni contrapicados que sugieran una interpretación o una jerarquía entre los personajes. Del mismo modo, los planos predominantes son medios y

el encuadre muestra siempre a todos los personajes de cada secuencia. Estas se encadenan con un ligero fundido en negro que va dando cuenta de cómo se degrada la situación de Concha, y estos encadenamientos nos permiten distinguir tres movimientos principales dentro del relato enmarcado: el inicio de la relación con Eduardo, su mudanza a un pequeño estudio debido a sus penurias económicas –que empujan a Concha a robar en el supermercado a pesar de su origen no modesto– y la depresión en la que entra tras ser abandonada.

Las luces de la ciudad, al principio y al final, se nos presentan sin embargo en un gran plano general, haciendo del relato enmarcado una historia universal, frente a lo particular de los primeros planos. Estos fotogramas de luz contrastan con los fundidos negros y completan el discurso verbal con otros códigos culturales extralingüísticos –en este caso, con el poder metafórico de la luz como símbolo de un nuevo comienzo–, insistiendo en la amplitud del poder connotativo de la imagen (Frago Pérez, 2005: 58). La universalidad también aparece en el texto diderotiano desde el propio título, puesto que, si “esto no es un cuento” ficticio, es posible que sea un relato general con un valor moral. En ambos casos se denuncian las conductas individualistas y el egoísmo de los unos y se expone la lucha perpetua por la supervivencia de las otras.

Por último, la música que escuchamos en *Jaula de todos* tanto al principio como al final dota a la historia de unidad, dándola por concluida. Puede, pues, considerarse este signo como “gesto final” según la definición de José Nieto González (2023: 64), que lo define como “parte de una estructura que nos transmite con claridad que la narración ha concluido”. También nos trae al presente de la enunciación, y acaso simbolice un avenir luminoso para Concha, que ha conseguido por fin escapar de la prisión en la que el amor ciego y no correspondido la mantenía encerrada. Ahora bien, esta liberación se opera a costa de toda relación futura, como dice claramente al final ante la declaración del médico: “Si quieres acostarte conmigo, estoy de acuerdo. Pero no deseo mantener una relación larga contigo. [...] He dependido demasiado de un hombre, a la larga resulta horrible, no quiero volver a empezar”. En este sentido, si comparamos la evolución de Mlle de la Chaux y de Concha, se evidencia el paso de la sumisión a la emancipación femenina, e incluso se observa un alegato por la liberación sexual de la mujer, a través de un proceso de adaptación en el que convergen la traducción interlingüística y la intersemiótica.

Bibliografía

- Bonitzer, Pascal. 1976. *Le Regard et la voix*. París: 10/18.
- Diderot, Denis. [1773] 1977. Ceci n'est pas un conte. En Diderot, Denis *Contes et entretiens*. París: Garnier-Flammarion, 123-146.
- Ehrard, Jean. 1997. Diderot conteur (2): l'art de déplacer la question. En Ehrard, Jean (coord.) *L'Invention littéraire au XVIII^e siècle. Fictions, idées, société*. París: Presses Universitaires de France, 163-173.
- Esquenazi, Jean-Pierre. 2000. Le film, un fait social. *Réseaux* 1(99): 13-47.
- Frago Pérez, Marta. 2005. Reflexiones sobre la adaptación cinematográfica desde una perspectiva iconológica. *Comunicación y sociedad* 28(2): 49-82. <https://dadun.unav.edu/bitstream/10171/8238/1/20090619122430.pdf>
- Gaudreault, André y François Jost. [1990] 1995. *El relato cinematográfico. Cine y narratología*. Madrid: Paidós.
- Genette, Gérard [1972] 2007. *Discours du récit*. París: Éditions Le Seuil.
- Genette, Gérard. [1972] 2019. *Figures III*. París: Éditions Points.
- Genette, Gérard. 1969. *Figures II*. París: Éditions Le Seuil.
- Genette, Gérard. 1982. *Palimpsestes. La Littérature au second degré*. París: Éditions Le Seuil.
- Jost, François. 1989. *L'Œil-caméra. Entre film et roman*. Lyon: Presses Universitaires de Lyon.
- Léon, Pierre y Viota, Paulino. 2014 (27 de marzo). Yo fui cineasta. *Magazine Jeu de Paume*. <https://archive-magazine.jeudepaume.org/2014/03/paulino-viota-y-pierre-leon/index.html> [Acceso 17/04/2024].
- Moreno, Amparo. 2012. Mujeres en el franquismo. En Oliva Rubio y M.^a Isabel Tejada (dirs.) *100 años en femenino. Una historia de las mujeres en España*. Madrid: Acción Cultural Española, 78-97.
- Nieto González, José. 2023. Música y estructura narrativa. Un estudio de la estructura audiovisual desde el punto de vista de la música. *Quaderns de cine* 19: 55-68. https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/138832/1/Quaderns-de-Cine_19_06.pdf
- Propp, Vladimir. [1928] 1982. *Morfología del cuento*. Madrid: Akal.
- Viota, Paulino (director y guionista). 1974. *Jaula de todos* [película]. Leos Films.
- Zavala, Lauro. 2009. La traducción intersemiótica en el cine de ficción. *CIENCIA ergo-sum, Revista Científica Multidisciplinaria de Prospectiva* 16(1): 47-54. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=10416106>
- Zozaya, Miguel. 2015. Jaula de todos: Una comunidad que consiste en un señor, una señora y dos esclavos sumando en total dos. En García López, Rubén (dir.) *Paulino Viota. El orden del laberinto*. Santander: Shangrila, 210-221.