

La valorización y la escenificación fílmica en el museo*

*Philippe Dubé***

Traducción: *Ana Sokobva****

Los otros forman al hombre, yo lo narro

MONTAIGNE

DE ENTRADA POSTULAREMOS que el museo es una **máquina para hacer ver** y, una vez ubicado en este nuevo paradigma vocacional, es evidente que poco a poco el museo integra las múltiples posibilidades mediáticas que ofrecen las nuevas tecnologías. En este contexto, la exposición se convierte en el foro de la actividad del museo a través de la cual se desarrolla un lenguaje propio, incluso una gramática singular cada vez más compleja. Ciertamente es un lugar de memoria, pero sobre todo es un lugar de relato, el museo se convierte progresivamente en un lugar de práctica narratológica que hace intervenir no sólo a la interpretación, como modo de valorización, sino también a la adaptación como modo de transmitir nuevos conocimientos. Es lo que intentaremos analizar, primero, situando al "nuevo" museo en un ambiente cultural muy diferente al del pasado, y trabajando la idea de la exposición en tanto sistema narrativo que permite la adaptación. Posteriormente, por medio del análisis de un caso bastante singular—específicamente, el de *María Chapdelaine*— exploraremos

* Título original en francés: "Mise en valeur, mise en espace et mise en film", presentado en el *Coloque du CRELIQ*, 31 de octubre de 1996. Revisado y corregido en enero de 1997.

** Profesor de la Universidad de Laval, Quebec, Canadá.

*** Revisión técnica a cargo de Silvia Gutiérrez y Eduardo Andión.

*El museo
no escapa a la
"legitimación
social", y pasa
relativamente
rápido, al menos
en el mundo llama-
do "desarrollado",
del status de "templo"
al rango de lugar,
sobre todo como
lugar de
participación...*

a través de este proyecto las diversas etapas de un pro-ceso de adaptación—tipo para, finalmente, lograr definir mejor la exposición-filme como producción museográfica en desarrollo. En síntesis, con base en estas consideraciones que podrían servir como parámetros para convertirse en una teoría en construcción, vamos a esbozar a grandes rasgos el nuevo campo al que en adelante se le puede llamar "expología", sin por ello abusar de este neologismo.

Desplazamiento de la idea de museo

Dos fenómenos sociales recientes sobre el eje de la larga filiación cultural, de la cual somos herederos, vienen a cambiar completamente el papel tradicional del museo como institución museográfica, el cual puede ser situado históricamente en el movimiento social y cultural de 1968.¹ En efecto, mayo 68 como fiesta revolucionaria y portadora de un acontecimiento de censura generacional impone de manera irreversible una democratización de la sociedad denunciando, con toda su huella opositora, el dominio intolerable del poder de élite sobre numerosos campos de actividad.

De hecho, se percibe posteriormente a este periodo agitado un ajuste general en las instituciones que deben colocarse nuevamente frente a una "legitimación social", a la que obliga la democratización. El museo no escapa a esta tendencia y pasa relativamente rápido, al menos en el mundo llamado "desarrollado", del *status* de "templo" al rango de lugar, sobre todo como lugar de participación, con todo tipo de vanantes semánticas como "espacio cultural" o "de convivencia", "casa

¹ Es necesario recordar que la Exposición Universal de 1967, en Montreal, tuvo también una influencia directa en el gusto del público para una apertura hacia el mundo y, al mismo tiempo, un efecto también muy directo en el desarrollo de diferentes maneras de valorizar las culturas de aquí y de allá. Sin embargo, esta influencia, si bien importa localmente, no anuncia la brutalidad de la ruptura de la revolución cultural traída por la ola de los sesentaiocheros.

de cultura", "museo de vecinos", "museo territorio", "museo comunitario" y cualquier otra cosa. Sin embargo, en el mismo orden de ideas, y conjuntamente con este desplazamiento de valores, la iglesia, por ejemplo, como templo de culto sufrió una mutación de la misma naturaleza donde se transforma en lugar de culto. Con su renovación litúrgica, ya no asistimos a una ceremonia religiosa, mucho menos a un oficio, sino más bien somos convocados a una celebración. Lo que muestra un cambio a la susodicha democratización del culto que además ya no se desarrolla en latín sino sobre todo en lengua vernácula, común, la de todos los días y de todo el mundo.

El segundo gran cambio al que asistimos -en este mismo tiempo histórico— se manifiesta en una nueva configuración emergente en la circulación de los conocimientos. En efecto, un poco por todos lados, y principalmente en el mundo académico, que ya no se trata de imponer un discurso por la vía de una autoridad científica encuadrada en una relación vertical entre los sabios (poseedores del saber) y los públicos (en busca del saber). Se trata más bien de otra relación donde parece instaurarse un acercamiento más horizontal de los conocimientos por la llegada de la interdisciplinaridad que se quiere y se vive como un cambio en el ángulo de aprehensión de los conocimientos, en lo sucesivo llamados multi o pluridisciplinarios.

Observamos entonces una transformación de los valores que todavía son discutidos en nuestras sociedades y que dicen mucho sobre nuestras sempiternas tergiversaciones sociales, culturales y políticas. Ahora bien, la constante redefinición del museo que de ellas resulta -en lo que se refiere precisamente a su misión educativa fundamental- lleva progresivamente a la institución museográfica a reconsiderar radicalmente su papel de productor de sentidos, incluso de productor de conocimientos. Desgraciadamente es necesario añadir que el museo, hasta ahora, se percibe aún como siempre y de manera muy positiva en este aspecto, jactándose de ser un lugar para compartir realmente los saberes (ver *Congres AMC-SMQ*, 1995). Sin embargo, permítasenos dudar y ser críticos de esta pretensión que perdura.

La constante redefinición del museo—en lo que se refiere precisamente a su misión educativa fundamental— lleva progresivamente a la institución museográfica a reconsiderar radicalmente su papel de productor de sentidos, incluso de productor de conocimientos.

*El museo
es más cuestión
de "hacerse de
conocimiento" o,
mejor aún, de
"informarse" que
de conocer
realmente.*

A manera de introducción algo provocadora, afirmaré que no existe ni el **compartir**, ni el **saber** en lo que concierne al **lugar** llamado museo, y me explico. En primer lugar, para que se pueda **compartir** debe haber un intercambio recíproco entre dos instancias más o menos iguales, mientras que en el museo el discurso científico autoritario de antaño se transformó, no de forma transdisciplinaria, sino más que nada a una serie de mensajes culturales debido, en gran parte, a la presión social que impone, justamente, la aparente democratización cultural de la institución museográfica para que ella pudiera al fin hacer su entrada al panteón de la cultura de masas. Pero el museo como **lugar** no favorece por ello el auténtico intercambio y el reparto entre las partes implicadas en el proceso de comunicación que requiere una exposición. Tampoco existe un **saber** real para compartir, sino más bien una suma de **fragmentos de saber** para sacar de aquí y de allá por un visitante convocado a un encuentro fortuito, azaroso, que lo lleva a organizar en el transcurso de su recorrido un **saber fugitivo**. En lo que concierne a la exposición, se trata en efecto de un medio que opera en un espacio donde una serie de signos son ofrecidos a los visitantes que, dentro de las circunstancias, quieren, o mejor dicho, pueden darles sentido. ¿Es por ello necesario hablar de un camino auténtico hacia la adquisición de un saber? En la gran mayoría de los casos no lo creemos.

Con el museo, es más cuestión de "hacerse de conocimiento" o, mejor aún, de "informarse" que de conocer realmente. Desgraciadamente, muy seguido es el lugar por excelencia del "reconocer". La exposición en tanto que amalgama de saberes, en forma de montaje tridimensional de información, más que nada realza la dinámica comunicativa donde la transmisión de la información opera de una manera bastante eficaz, dirigiendo los mensajes en lugar de ofrecer una plataforma que llevaría a la adquisición de un saber real. Ahora que esta mecánica ha sido rápidamente desmontada frente a nuestros ojos, veamos más de cerca cómo funciona, y busquemos comprender su lógica, su dinámica interna; ahora que hemos podido situar en qué contexto social se desprende esta especie de medio que es la exposición museográfica.

Nociones de exposición

Si de entrada es necesario excluir las variantes disciplinarias del museo -a saber ARTE-HISTORIA-CIENCIA- que requieren un análisis tipológico, no muy útil para este ejercicio, no hay por ello que dejar a un lado una buena definición de la exposición. Generalmente, en el medio museográfico se admite que la exposición forma una sucesión de elementos que son presentados para invitar al visitante en un circuito, a través del cual se ofrece una cierta suma de informaciones sobre un tema dado. Podemos pensar, entonces, que esta definición asegura una comprensión base del medio. Lo que posiblemente falte añadir, con el objeto de ser más preciso, es que este proceso museográfico de adaptación en el espacio temporal está habitualmente compuesto por cuatro elementos juzgados indispensables para crear una dinámica de exposición.

Primero el objeto que, en un museo, a menudo es el mismo cimiento del medio; después el **tema** que aquí es subyacente al tratamiento espacial e impone una cierta organización temática; por supuesto existe el **autor** que interviene en la articulación de los temas y en la escenificación del circuito en cuestión, y por último es necesario considerar al **visitante**, sin el que la exposición no es más que una realidad material inerte, ya que es este último el que le da finalmente vida. Estos cuatro elementos ejercen, en efecto, una función específica en una puesta en espacio museográfica. Cada elemento tiene una acción singular (cuadro 1): el **objeto ex -pone o se**

Ex -poner	Objeto
Pro -poner	Tema
Dis -poner	Autor
Com -poner	Visitante

Cuadro 1

Elementos dinámicos de una puesta
en espacio museográfica.

ex —pone como una especie de testigo de la realidad evocada, el tema le **pro** —pone una lectura de este o estos testigos expuestos, mientras que el autor **dis** —pone de la elaboración de una estructura narrativa para dejar pasar su o sus mensajes, y por último, el visitante **com -pone** su propio menú de lectura a partir de los elementos de información que le son ofrecidos. Se trata ni más ni menos que de un "auto servicio" cultural donde el cliente-observador tiene un máximo de latitud para llevar en su visita el curso secuencial que él quiera o, una vez más, pueda. En este proceso, todavía mal definido, existen tres niveles que se superponen en la conformación de la exposición (cuadro 2). El primero es una **presentación** donde objeto y tema están expuestos en una organización ordenada. El segundo, la **interpretación**, viene justamente a descubrir los fundamentos "científicos" de esta organización en el espacio, y de golpe, ofrece uno o varios ángulos de comprensión o de aprensión de la **presentación**. El tercer nivel resalta más que nada la narración en donde el relato se convierte en el eje narrativo, el "*story Line*", que estructura el circuito combinada de manera laxa **presentación** e **interpretación**. He aquí en síntesis la mecánica de un medio, a la vez tangible (objeto) e intangible (tema), donde el visitante es continuamente interpelado en un ir y venir continuo, en cuanto que cada componente de la exposición está al servicio de un desarrollo argumentativo que aparece, en última instancia, como conclusión de un tema dado.

Si debe analizarse en qué puede la adaptación jugar un papel en este lenguaje propio -pero no exclusivo- del museo,

1. Presentación	Objeto/tema ("contenido/intención")
2. Interpretación	Testificar/explicar
3. Narración	1+2+relato

Cuadro 2
Niveles de conformación de la exposición

es necesario, primero, situar su nivel de intervención. De entrada es primordial ligar la adaptación al tercer elemento de puesta en el espacio temporal museográfico (cuadro 3); a saber, la adaptación se inserta en el campo directo del autor, que en su acto de **dis -poner** va sobre todo a **trans —poner**. En el interior de la entidad funcional de la exposición fundamentalmente nada cambia; simplemente, el encargado (curador) debe obligatoriamente fundirse con el autor que le precedió en la construcción del susodicho relato; mientras que el medio ya no es del primero, sino que pertenece sobre todo al segundo autor. Se trata de una transposición, bastante delicada, donde el narrador preexistió al autor de la exposición y donde el relato debe permanecer esencialmente igual, obviamente respecto al derecho de autor; pero también y sobre todo, respecto a la obra creada. Es decir, que la *narración* (relato) se convierte, simultáneamente, en el primer nivel de conformación de la exposición mientras que la **presentación**, principalmente en la elección de los objetos, y la **interpretación** en su manera de explicar, se convierten en los niveles donde principalmente actuará el encargado de la exposición. Es necesario comprender que el relato ya constituido impone una trama narrativa ineludible, mientras que los niveles de **presentación** y de **interpretación** permanecen aleatorios y ofrecen así dos zonas de expresión relativamente libres para el autor de exposición, y que además las dos son completamente propias al medio en cuestión.

*Es necesario comprender que el relato ya constituido impone una trama narrativa ineludible, mientras que los niveles de **presentación** y de **interpretación** permanecen aleatorios y ofrecen así dos zonas de expresión relativamente libres para el autor de exposición.*

Ex —poner	Objeto
Pro —poner	Tema
Dis —poner	Autor
Trans -poner	Adaptador
Com -poner	Visitante

Cuadro 3
Elementos dinámicos de una puesta
en espacio museográfica con adaptación

*La primera
y fundamental
naturaleza de la
exposición es la de
organizar en el
espacio temporal un
relato sostenido por
artefactos testigos de
la realidad evocada,
sin importar la
clase o la especie.*

Si a esta inversión del orden de los niveles se le añade en el proceso para poner en exposición ahora otro medio, en este caso la película, en el proceso de exposición, hace un poco más compleja la primera y fundamental naturaleza de la exposición que -recordémoslo- es la de organizar en el espacio temporal un relato sostenido por artefactos testigos de la realidad evocada, sin importar la clase o la especie. Para unir toda la amplitud de esta nueva dimensión, refirámonos simplemente al ejemplo bien conocido de CIUDAD-CINE que, en resumen, ha sido una exposición sobre el cine que ha hecho intervenir en el espacio museográfico este mismo cine. La idea de recrear por medio de la reproducción escenográfica escenas tomadas de clásicos del cine, o mejor aún de la historia del cine, a varios les pareció excelente, y además la exposición tuvo un éxito popular enorme muy probablemente a causa de esta factura particularmente original. Pasar de lo inmaterial (el cine) a lo material (la exposición escenográfica) en un ir y venir estimulante para el espíritu y los sentidos, fue esencialmente la base conceptual de este acontecimiento museográfico en una concurrencia persistente. Partiendo de este primer principio de realización, se trata de ver si es posible extrapolar en género de media-mixta, que podría ser la exposición-película, y en qué podría ella corroborarse como un medio museográfico de una mejor eficacia comunicativa. Lo que se obtiene justamente en la exposición-película, es necesario precisar, se trata esencialmente de un medio de doble filo donde la exposición, en tanto que puesta en espacio a la ayuda del relato fílmico e, inversamente, la cinematografía prolonga la disposición tridimensional de los elementos presentados.

Esta forma híbrida debería actuar en complementariedad en donde la película ofrezca una nueva dimensión (intangible) en el trayecto habitual (tangible) dentro del espacio museográfico. Es, pues, a un nuevo género de media-mixta al que están invitados los visitantes que pueden a la vez vivir y visualizar un relato inserto en un trayecto. Primero, es necesario asumir que la mezcla de las dos formas narrativas deben ser perfectamente controladas por los autores que justamente buscan la complementariedad, enriqueciendo por el aporte del

otro su medio respectivo. Posteriormente, si por un acertado azar estos dos modos -el filme y la exposición- encuentran una obra común sobre la cual elaborar un producto original, resulta una producción singular donde tres instancias contribuirían eventualmente. Primeramente, la obra ya creada que forma la trama narrativa obligada de la media—mixta, enseguida el filme que obedece a su propia lógica de producción y por último, la exposición que ofrece un trayecto con múltiples restricciones. Una superposición, entonces, que vamos a explorar bajo varias facetas teniendo bien en cuenta cómo opera la adaptación en este tríptico por el instante perfectamente ficticio

***María Chapdelaine* o la adaptación por adaptar**

El objeto de estudio, en primer lugar, es una obra literaria universalmente conocida y traducida a veintitrés lenguas modernas; originalmente se titulaba *María Chapdelaine, Récit du Canada Français* de Louis Hérmon (1880-1913). Primero apareció en folletín en el periódico francés *Le Temps*, del lunes 27 de enero al miércoles 19 de febrero de 1914, antes de ser publicada por primera vez en Montreal por el director J. A. Lefebvre en 1916. Gracias a los esfuerzos de *Louvigny de Montigny*¹ que más tarde le consagró un estudio, este relato corto, desde su primera publicación, está ilustrado con dibujos al carbón de *Suzor-Cote*.³

Primero, debemos respondernos esta pregunta: ¿por qué esta novela? Pues bien, simplemente porque pertenece al

² Louvigny de Montigny, *La revanche de María Chapdelaine, essai d'initiation d'un chef-d'oeuvre inspiré du pays de Qitédec*, Montreal, Ediciones de la Actions canadienne-française, 1937, p. 210.

³ Una veintena de artistas, pintores y grabadores quebequenses ilustrarán esta novela, a partir de su publicación en 1916 hasta ahora. Jean-Paul Lemieux fue el último pintor importante que se interesó en esta obra maestra de la literatura de expresión francesa (véase *Jean-paul Lemieux et lime de Marcel Dubé*, que apareció en Montreal, ART GLOBAL, en 1988, p. 154).

patrimonio literario universal y su relato merece ser regularmente revisado por los contemporáneos que todavía lo leen. Historia desgarradora donde el drama psicológico se desarrolla a principios de siglo en *Péribonka* cuando la sociedad francesa de Canadá, en el transcurso de su vida tradicional, está a punto de sucumbir. Cuando se le observa de cerca, la obra ha servido como trama de fondo a varios creadores, que a menudo, han elaborado a partir de ella obras paralelas en forma, no de pre-texto, sino de post-texto. Comenzando por los ilustradores y fotógrafos que a su manera, crearon una iconografía original. Todavía no se trata de adaptación propiamente dicha sino, como lo señala Silvie Bernier en su obra, *Du texte à l'image*? "En efecto, lejos de ser un simple apoyo decorativo de lo escrito, la ilustración constituye otra lectura del texto, que presupone una interpretación. Es, entonces, conveniente estudiar esta lectura de textos literarios por sus ilustraciones". Se trata, pues, de un primer nivel de interpretación de la obra que tiene el mérito preciso de estructurar el relato de diferente manera que en su forma escrita.

Para convencerse de ello, ahora habrá que analizar cómo, en sus dibujos, Suzor-Côté interpreta el relato de Hémon, mientras que diecisiete años más tarde Clarence Gagnon,⁵ por medio de sus cincuenta y cuatro ilustraciones coloreadas, propone una visión embellecida de una vida, de por sí miserable, que transcurre a principios de este siglo en ese país en colonización que es *Péribonka*. Gagnon ofrece una imagen al comienzo de cada uno de los dieciséis capítulos del libro y distribuye de tres a cinco imágenes intratextuales que realzan la lectura del relato. El mismo tipo de "práctica intersemiótica" se pretende en otras ediciones francesas, principalmente las de Gérard Cochet (1922), de A. Alexieff (1927) y por último de Jean Lébédéff, en 1938. En la versión inglesa, primero

⁴ Silvie Bernier, *Du texte à l'image, le livre au Québec*, Québec, les Presses de l'Université Laval, 1990, p. 335.

⁵ Louise Hémon, *Maria Cahpeteliine*, París, Ediciones Monray, 1933, p. 205 (54 ilustraciones de Clarence Gagnon).

traducida por William Hume Blake, de Toronco, en 1921,⁶ un proceso similar fue aplicado, sobre todo, por el ilustrador canadiense Thoreau MacDonald que fue publicada en 1938, pero por MacMillan Company de Canadá.

Algo muy distinto pasó con la primera versión estadounidense publicada en francés por Hugo P. Thieme de la Universidad de Michigan, publicada también en 1921 por The MacMillan Company de Nueva York. Esta vez, se utilizó la fotografía para mejor adentrarse en esta "*térra icognita*" pata nuestros vecinos del sur; otra estructuración visual que ofrece, entonces, una interpretación realista, casi etnográfica del relato, no obstante el carácter novelesco de la obra del escritor Bretón. Finalmente, la primera adaptación real de *María Chapedelaine* se encuentra publicada en la revista *Le Terroir* en 1919 (de mayo a septiembre) bajo la forma de pieza teatral en cinco actos, escrita a cuatro manos por Alonzo Cinq-Mars y Damase Potvin. Una nueva arquitectura textual es propuesta, donde toda la acción ocurre en varios interiores domésticos, mientras que el diálogo de los personajes toma un relieve mucho más pronunciado. De las siguientes obras creadas, es decir adaptadas, a partir de la novela de Louis Hémon; evidentemente existe la primera versión cinematográfica de Julien Du Vivier de 1935, que lleva por título *Un cœeur canadien*.⁷ Se trata de una primera adaptación al cine a la que le sigue la de Marc Allegret, en 1949, con la gran Michèle Morgan y, más próxima a nosotros, la versión de Gilíes Carie, obra quebequense recientemente adaptada, que salió en 1983 con Carole Laure. Un somero desglose de las escenas nos revela una distribución secuencial muy diferente entre las dos producciones donde el desarrollo narrativo parece más amplio en el caso de Carie⁸ que a través del ritmo entrecortado que impone Allegret en su relato fílmico (cuadro 4).

* Sir Andrew Macphail será otro traductor de la obra publicada esta vez en montreal por A.T. Chapman en 1921 con las ilustraciones de Suzor-Côté.

⁷ Largometraje de noventa minutos que tiene como principales intérpretes a Madeleine Renaud y Jean Gabin, por nombrar sólo los más conocidos.

⁸ Leer Esther Pelletier: "Texte littéraire et adaptation cinématographique: la rencontre de deux systèmes", en "Le cinéma: théorie et discours",

Cuadro 4 Desglose de las escenas

VERSIÓN DE ALLÉGRET	VERSIÓN DE CARLE
1. Descenso del río Péribonka (exterior)	1. Introducción
2. María Chapdelaine (interior)	2. Pareja en la casa
3. Padre Chapdelaine y Françoise Paradis	3. Casa-taller (Eutrope Gagnon)
4. Arribo al pueblo	4. Flote
5. Encuentro de María Chapdelaine y de Françoise	5. Destinación Péribonka
...	6. Presentación; Eutrope/María/Françoise
6. Iglesia (misa) <i>ite missa est</i>	7. Regreso de los hermanos del taller de invierno
7. Salida por el ático	8. Iglesia e Péribonka
8. Anuncio y venta de cochinos	9. Anuncio en el ático
9. Almacén público	10. <i>Dessouchage</i>
10. Partida de los Chapdelaine	11. Escenas de casa
11. Regreso al bosque	12. Françoise Paradis está en la casa
12. Escena de colonización, roturación Eutrope Gagnon	13. Muerte del padre de Lorenzo Surprenant
13. Exterior de la casa	14. Instalación de los relojes
14. Interior (familia)	... "Verano"
15. Comida (explicación)	15. Regreso de Lorenzo
16. Françoise Paradis con grabado en canoa con peletería	16. Declaración de Lorenzo
17. <i>Dessouchage</i> -hacha-agua	17. Humareda
18. Comida con guisantes	18. Françoise Paradis (llegada)
19. Eutrope Gagnon/María Chapdelaine	19. Françoise duerme en la casa
20. Indios poniendo en primer plano a Françoise Paradis	20. Acianos (Ste. Anne)
21. Velada en casa de Chapdelaine: -Lorenzo Surprenant -Françoise -L'Alouette	21. Cara a cara (María y Françoise)
22. Françoise Paradis en el humo	22. Declaración de Françoise al pie de la caída de agua
23. Françoise duerme en casa de Chapdelaine	... "Otoño de los lobos"
24. Orquesta/Regatas/Fiestas-baile popular	23. Eutrope lleva un paquete al correo
	24. Declaración de Lorenzo contra la agricultura
	25. Llegada del cura
	26. Cara a cara con el cura (desconfianza)

25. Carrera de caballos/Acianos "El inexorable invierno"
26. En el río cara a cara (declaración y promesa)
27. El heno
28. La madera
29. La primera nevada
30. Noel
31. Françoise deja su taller
32. Imposibilidad de ir a la misa de media noche
33. Françoise y los indios
34. Ave María
35. Iglesia-carretera en el bosque/Cantos en la casa de F. Paradis
36. Muerte de Françoise Paradis
37. Año Nuevo
38. Anuncio de la muerte de Françoise Paradis
39. Comida en el plesbiterio
40. Fiesta del Año Nuevo (Lorenzo Surprenant)
- 40a. Escenas de la ciudad apartada
41. Declaración de Lorenzo
42. Declaración de Eutrope Gagnon
43. Enfermedad de la madre
44. Doctor (médico y *ramancheur*)
45. La llegada del cura
46. Agonía de Laura (el marido canta)
47. Alucinación de una buena velada de antaño
48. Desastre -muerte de la madre
- 48a. Visiones de ciudades
49. Misa: En el país de Quebec nada debe morir, nada debe cambiar
50. Me casaré contigo
27. Carta al taller
28. Taller de invierno
29. Ascensión al lago
30. La madre enferma (doctor)
31. *Ramancheur*
32. Muerte de la madre
33. Entierro
34. Arrepentimiento del padre
35. Partida de Françoise a través del bosque (Ave María)
36. Eutrope en el almacén público (Ave María)
37. Muerte de Françoise Paradis (Misa de media noche)
38. Eutrope, su visita de las fortalezas
39. Duelo de María
40. Sí, me quedo

Llevada tres veces a la pantalla (1935, 1949 y 1983) la obra de Louis Hémon ha suscitado otros proyectos inspirados en su libro. Es necesario aprovechar ahora la ocasión para hablar de la adaptación que hizo, simultáneamente con el de Carie, Denys Arcand con la colaboración del dramaturgo André Ricard, ofrecido a manera de proyecto de largometraje en 1980. En su prólogo al guión, fechado en junio de 1980, Denys Arcand confiesa abiertamente: "Creo, pues, que es necesario resistir a la tentación algo absurda de 'querer mejorar' la obra de Louis Hémon. No se puede mejorar a los clásicos, sólo se intenta servirles humildemente". Esto ubica perfectamente lo que quería hacer nuestro adaptador que deseaba "dar al filme un carácter de autenticidad muy acentuado". Arcand desgraciadamente no encontró comprador para su proyecto y reveló esta situación con pesar en una entrevista concedida a Michel Coulombe publicada en 1993 con el título *Denys Arcand, la vraie nature du cinéaste*⁹. Por otro lado, esteguión, dispuesto con tal fin, podría servir para hacer transitar de nuevo esta obra literaria al filme y después a la exposición, con el fin de impulsar aun más lejos los límites de la adaptación; puesto que la trama narrativa original ofrece una bella síntesis histórica de la época enunciada, en parte con la descripción de Hémon, y que se traduciría con la mirada objetiva de la espacialización museográfica (cuadro 5). Por otra parte, el aspecto sentimental y los climas psicológicos podrían ser acentuados con el soporte fílmico que parece mejor habilitado para tratar la afectividad a través de la mirada subjetiva de la cámara. Esta combinación de dos ojos dirigidos sobre una misma realidad permitiría un acercamiento globalizador,

Montreal, *Les dossiers de la cinémathèque*, n. 12. Ese ejercicio de reflexión ha sido, por otro lado, extendido por Yvon Bellemare en "María Chapdelaine: Hémon versus Carle-Fournier", *Colloque Louis-Hémon* Quimper, Calligrammes, 1986, pp. 131-146.

⁹ Michel Coulombe, *Denys Arcand, la vraie nature du cinéaste*, Montreal, Boreal, 1993. Con tal título, ¿es acaso una burla lanzada al autor de "La vraie nature de Bernadette" que le realizó su María Chapdelaine?

ZONA 1

[Introducción]

- 1.1 Exposición de la situación geográfica (región)
- 1.2 Exposición del contexto histórico (colonización)

"El Despertar"

ZONA 2 (Primavera)

- 2.1 Presentación del lugar (Chapdelaine)
- 2.2 Presentación de los personajes
- 2.3 El despertar amoroso de María

"La Promesa"

ZONA 3 (Verano-Otoño)

- 3.1 Velada en casa de los Chapdelaine
- 3.2 Cosecha de los ancianos (Sainte Anne)
- 3.3 Trabajos (primera nevada/preparación)
- 3.4 Sentimiento amoroso de María

"La Desilusión"

ZONA 4 (Invierno)

- 4.1 Campo de leñadores
- 4.2 Época de las Fiestas
- 4.3 Muerte de Françoise Paradis
- 4.4 Visita al plesbirerio
- 4.5 Muerte de la madre

[Transición]

"Su Elección"

ZONA 5 (Primavera 2)

- 5.1 Los remordimientos del padre
- 5.2 Los deseos de María (cuestionamiento)
- 5.3 Decisión

Cuadro 5

Desglose de las escenas de la exposición-novela

María Chapdelaine
de la obra de Louis Hérmon

hecho muy apreciado en el contexto actual del intercambio cultural. En efecto, el cine es ciertamente más competente para captar el flujo de las emociones tan profundas en *María Chapdelaine* y su entorno, del que sería desafortunado privarse; mientras que para una puesta en escena museográfica que se impone, la época y el medio de colonización están magníficamente documentados en el conjunto de colecciones regionales y nacionales, tanto del punto de vista iconográfico como del arte objeto. En resumen, faltaría poco para integrar esta doble adaptación en forma de exposición-filme que sabría ir más allá de una tímida mirada al pasado, actualizando el deseo de *María* que, en el fondo, es el de una región, de una nación y, a lo mejor hasta de un país que aún se busca desesperadamente.

Entre expografía y expología

Este rápido hojear de las numerosas traducciones, versiones, interpretaciones y adaptaciones¹⁰ de *María Chapdelaine* que forman, como es evidente, una masa inaudita de post-textos de un relato inicial, nos lleva necesariamente a ponderar, a través de una larga cadena de obras creadas, la pertinencia de la realización de una exposición-filme. De hecho, para comenzar diría que esta doble naturaleza, a la que se le ha nombrado mezcla de géneros, está en el origen mismo de este relato canadiense francés. La presencia dominante de la iconografía en las innumerables y sucesivas publicaciones confirma la feliz disposición de la doble lectura de esta obra, en principio, por el sesgo del soporte icónico; en resumen, una obra que permite desde el inicio una polisemia y, más aún que la promueve. En cuanto al relato original, se trata de una "obra

¹⁰ Hasta podríamos añadir continuaciones recientes, o mejor, prologamientos literarios de la obra maestra con *La promke du lac* de Philoppe Porée-Kurrer publicada en las Éditions JCL de Chicoutimi en 1992 (512 pp.) y, el mismo año, de Ajine Walter, "El pequeño libro ávido" que se publicó en *Actes Stm Arles*, Francia (112 pp.).

abierta", para retomar la metáfora de Umberto Eco, que genera de hecho otras numerosas creaciones; llevándonos así ineluctablemente hacia la exposición-filme que probablemente sería el resultado más deseado.

Este universo que creó Louis Hémon, a fuerza de observar *in situ* (estancia que duró cerca de dieciocho meses) nos lleva a pensar que la obra es poderosa porque traduce una realidad profundamente humana. Y que escenificada museográficamente esta lección, primero de literatura, podría admirablemente servir también a la historia, la etnología, la historia del arte, la antropología, la lingüística, la museología y cuántas ciencias más. En efecto, regreso a mi propósito inicial. El museo, a través de sus numerosas mutaciones, está aún ahí y por siempre para ser testigo de una realidad que escapa habitualmente a sus contemporáneos. Ese es su papel principal. Replanteo, pues, la pregunta principal de esta presentación, ¿más allá del discurso autoritario y segmentador de los científicos, no existen en otra parte de la sociedad nuevos modos para comprender la realidad circundante? Y sobre este asunto, ¿no sería tiempo de ajustar nuestra visión en ayuda de las tecnologías que permiten abarcar más ampliamente las susodichas realidades que nos rodean? Si es afirmativo, es con un esfuerzo no de simple ajuste escenográfico sino más bien doméstico, que el museo debe actuar, pero para extender su perspectiva con la ayuda de todas las innovaciones tecnológicas que permitan estimularlo. Basta decir que el conocimiento, y sobre todo el encuadre cognitivo exige a este y aquel que se deje atrapar por un nuevo juego para renacer bajo un nuevo día. Las emociones no pueden ser excluidas de tal proceso y el museo tiene el deber, sino la afortunada tarea de rehabilitarlas. El museo se activará, de esta forma, para restaurar, no solamente los trazos materiales del pasado, sino también para reavivar el espíritu del tiempo ofreciendo nuevas experiencias que podrían ser cosechadas como frutas maduras que el árbol del conocimiento proporciona y de las que el museo podría ser un tutor privilegiado.

*El museo,
a través de
sus numerosas
mutaciones, está
aún ahí y por
siempre para
ser testigo de
una realidad que
escapa habitual-
mente a sus
contemporáneos.*

Bibliografía

- Allard, Michel; Suzanne Boucher, *Le Musée et l'École*, HMH, Montreal, 1991.
- Béland, Mario, *Les expositions des origines a 1990*, Cahiers de Recherche, Museo de Quebec, n. 2, 1991.
- Cachia, Fraiicis, "Musée et communication" (entrevista), *Museum*, vol. 36, n. 1, 1984.
- Camenzind, Alberto (comp.), *Construire une exposition*, Librairie Marguerat, Lausanne, 1965.
- Colectivo, *Histoires d'expos: un theme, un lieu, un parcours*, Centro Georges Pompidou, París, 1983-
- , "L'oeuvre et son accrochage", *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, ns. 17/18, 1986.
- , "La divulgation du savoir", *Protée*, vol. 16. n. 3, 1988.
- , "Narratologies: États des lieux", *Protée*, vol. 19, n. 1, 1991.
- , "En revenant de l'expo", *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, n. 29, agosto de 1989.
- Cuisenier, Jean, "Exhiber et signifier: sémantique de l'exposition dans les musées d'agriculture", *Museum*, vol. 36, n. 3, 1984.
- Davallon, Jean (comp.), *Clauemurerpour ainsi diré tout l'univers; la mise en exposition*, Centro Georges Pompidou, París, 1986.
- Den Oudsten, Frank; Lenneke Büller, *La présentation muséaU comme narration*, Camini Sticking, Amsterdam, 1989.
- Dubé, Philippe, "Mise en espace d'une ethnologie profonde: Mémoires au Musée de la civilisation", *Annuel de l'ethnologie*, 1990, vol. 14, n. 4, octobre de 1991.
- Dubreuil-blondin, Nicole, *L'artpense*, La Société d'esthétique du Québec, 1984.
- En colaboración, *Le langage de l'exposition*, ICOFOM Study, Series n.19, Vevey (Suiza), octubre de 1991.
- , *L'Exposition imaginaire. Theart ofexhibitingin eighties*, SDU Publishers, Utrecht, 1989.
- , "Muséologie et champs disciplinaires: Exposer le savoir, savoir exposer", Actes du Colloque (ACFAS, 1990), en *Cahiers de Recherche*, n. 2, Musée de la civilisation.
- Foucart, Bruno; Jacques, "Le musée est aussi un monument historique", *Monuments historiaues*, n. 104.

- Gaudreault, André, *Du littéraire au filmique: système du récit*, "Problèmes du récit", Les Presses de l'Université Laval, Québec, 1988.
- Hamon, Philippe, *Expositions: littérature et architecture au XIXe siècle*, José Corti, París, 1989.
- Haskell, Francis, "Le peintre et le musée", *Le Débat*, n. 49, marzo-abril de 1988.
- Heinich, Nathalie; Michael Pollak, "Du conservateur de musée à l'auteur d'expositions: l'invention d'une position singulière", *Sociologie du travail*, n. 1, 1989.
- Hudson, Kenneth, *A Social History of Museums* (1975).
- Karp, Ivan; Steven D. Lavine, *Exhibiting Cultures, The Poetics and Politics of Museum Display*, Smithsonian Institution Press, Washington, 1991.
- Klein, Larry, *Exhibits: Planning and Design*, Madison Square Press, Nueva York, 1986.
- Martini, Guy; Jean-Pierre Bringer, *Les expositions à thème*, La Documentation française, 1988.
- Melor, David (Richard Ross, phot.), *Museology, A New Images Book*, Santa Barnara, 1989.
- Pelletier, Esther (bajo la responsabilidad de) "Le Scénario", *Cinemas* (revista de estudios cinematográficos), agosto de 1991.
- Poinot, Jean-Marc, "La transformation du musée à l'ère de l'art exposé", *Traverses*, n. 36 (L'Archive), Centro Georges Pompidou, París, 1988.
- Sanford, Jon A.; J. Scott Taylor, *The design of exhibition facilities: a focus...*, Vanee Bibliographies (A1463), septiembre, 1985.
- Schouten, Frans, "Psychology and Exhibit Design: a note", *The International Journal of Museum Management and Curatorship*, n. 6, 1987.
- Van Mensch, Peter (un-publicar), "The language of exhibition".
- Velarde, Giles, *Designing Exhibitions*, The Design Council, Londres, 1988.
- Véron, Eliséo; Martine Levasseur, *Ethnographie de l'exposition*, Centro Georges Pompidou, París, 1989.