

# De la literatura al cine: J.L.Borges / E.Cozarinsky y J.Llinás / M.L.Bemberg

131

---

*Estela Cedola*

*Universidad Nacional de Buenos Aires*

El trabajo de la 'traducción' - adaptación o transfiguración- de un sistema semiótico al otro no se reduce a la traslación del universo semántico, mera equivalencia de enunciados. Las estrategias comunicativas exigen la reconstrucción de los componentes pragmáticos, sobre todo las instancias de la enunciación, ya que ambos sistemas trabajan con materiales diferentes y con otras circunstancias de consumo. Al traducir las marcas de la enunciación se ha de tener en cuenta la multiplicación del sujeto empírico (aparato productor, director, guionistas, etc.) y el pasaje de la homogeneidad lingüística a una des-homogeneidad de los elementos significantes, en especial las huellas técnicas.

El cine modifica el margen interpretativo del receptor, todo es más constrictivo y direccional y los signos icónicos están más sujetos a la verosimilitud. El consumo está dirigido por la articulación temporal de la enunciación: el film debe tener en cuenta la velocidad de comprensión de un espectador medio. Todo ello supone la construcción de un

modelo distinto de enunciatario. La adaptación es pues selectiva y recreadora. Trabaja con la analogía entre estructuras códicas y funciones comunicativas <sup>1</sup>

## Escollos para la adaptación cinematográfica

132 Mi hipótesis sobre la adaptación tiene dos ejes. Por un lado, la dificultad del cine para trasladar la ironía que emana del texto literario y, por el otro, la complicada constitución del sujeto de la enunciación, sobre todo si se trata de rehacer un sujeto empírico. Entre los textos literarios que organizan un complejo sistema enunciativo, presentan mayores dificultades los que tienen en primer plano un yo/ narrador que se dirige a un tú/lector. El lenguaje audiovisual no tolera la explicitación de un sujeto empírico y produce con dificultad un origen subjetivo manifiesto, como lo deja ver, por ejemplo, la utilización de la voz en off, un recurso poco imaginativo

La ironía es evanescente, se halla en el límite de la ambivalencia; no se caracteriza tanto por la ambigüedad en sí misma, sino por producir una sensación de perplejidad generada por la co-presencia de elementos contradictorios, acercándose así a dilemas y a paradojas insolubles. Esto ocurre, sobre todo, en la ironía de situaciones <sup>2</sup>

Ver algo irónico en la vida es hacerlo ver como irónico. El mensaje se arma con un juego de matices y sutilezas, para dejar ver lo semejante en elementos dispares, diferenciar lo que parece igual, transformar lo particular en general y viceversa. Las situaciones irónicas son interpretaciones. La ironía literaria depende de la competencia del enunciatario y es absolutamente indisoluble del sujeto de la enunciación, instancia que disimulada detrás del texto, juzga e ironiza.<sup>3</sup>

En Borges, maestro de la ironía, hallamos un espectro amplísimo de variables que abren y prolongan las taxonomías de la retórica y de los teóricos. Los primeros hacedores de la ironía son Dios, el Destino o la Vida y por ello, aparte de la proliferación de la ironía lingüística, la ironía

de situaciones es esencial en la poética borgeana. La estructura oximorónica de muchos textos lo confirma: coincidencia de opuestos, distinción de semejanzas en relación especular invertida, juegos de sustitución de identidades y de sistemas de valores.<sup>4</sup>

## De Borges a Cozarinsky

Un buen ejemplo de la ironía de situaciones -dos historias aparentemente opuestas donde una es la imagen especular invertida de la otra- se halla en "Historia del guerrero y de la cautiva". Fue adaptada al cine por Edgardo Cozarinsky con el título **Guerreros y cautivas** en 1989. El film rinde homenaje a Borges y al padre del cineasta

133

Cuando, en diversas coyunturas, la producción discursiva retoma los temas de identidad, alteridad, mestizaje, aculturación, transculturación y exilio, o también de la justicia y la ley enfrentadas a la hegemonía, aparece la oposición civilización/barbarie y se reconstruye la noción simbólica de la frontera y del desierto, con nuevos matices.

Borges dialoga con los clásicos y los enmienda. Recompone la noción de frontera permeable de Mansilla y modula, a su manera, las biografías de los trásfugas y el final en el **Martín Fierro** ("Biografía de Tadeo Isidoro Cruz" y "El fin"). Piensa de otro modo la barbarie, transformando la aculturación en transculturación. En "Historia del guerrero y de la cautiva" el discurso se estructura como un sistema de oposiciones, generador de interrogantes que -sabremos al final- resultará ser el anverso y el reverso de una misma moneda. El narrador busca develar los móviles de la conducta y darles una dimensión ética. ¿Esos trásfugas de la cultura son traidores? ¿Hay una lealtad en juego? ¿Hay regresión histórica? El guerrero no fue un traidor sino un iluminado, un converso: quien se adelanta a un proceso histórico obedece a las "leyes del universo", no a las de su tribu. Mediante la comparación -la analogía- valdrá para la cautiva lo que se dijo del guerrero: la aculturación de la mujer también está sujeta al devenir histórico, también es fidelidad a las leyes universales. Las motivaciones parecen diferentes pero tienen la misma carga afectiva: ella tiene hijos con un guerrero valiente, se

'aquerenció' <sup>5</sup> El texto presenta un complejo sistema de voces que será absorbido por un Narrador omnipresente, el Borges inventor de este cuento-injerto ("experimento interesante para un escritor el de relacionar dos historias ajenas separadas por el tiempo y el espacio"). <sup>6</sup> Las fuentes: Pablo el Diácono, Croce, la tradición oral; los narradores: Croce, la abuela inglesa de Borges, el narrador Borges; las lenguas: el latín, el italiano, el español y el inglés entreverado con el pampa o con el araucano.

134 Hay una clave importante en ese sistema enunciativo que Cozarinsky -avezado lector de Borges- utilizó con sagacidad. Se trata del lugar de enunciación de Sarmiento que Borges pone en boca de su abuela inglesa y que, sin duda, era el mismo que el del abuelo militar. Ellos emiten el juicio condenatorio de los renegados, son adalides de la ruptura entre civilización y barbarie. Borges toma distancias de sus antepasados para exhibir su posición enunciativa al constituirse como Sujeto en los límites, lugar de la sutura interétnica en nuestra cultura de mezcla. Opera un corte en la tradición al correrse de lugar en la oposición entre civilización y barbarie. Entonces, el cineasta toma el lugar de enunciación del narrador Borges.

El film, a la vez que incorpora materiales de todo el corpus 'literatura de frontera', elimina la historia del guerrero lombardo y opera una vuelta de tuerca **a partir del texto**. Se formula una pregunta previsible: ¿qué pasaría si la abuela de Borges, en vez de tener un diálogo cordial con la india, la forzara a volver a la civilización, si cautivara a la cautiva? De allí surgió el guión. Asimismo, la ironía de situaciones que estructura el relato se desplaza al suprimir la historia recogida por Croce. El guión se articula sobre una paradoja homóloga, una microestructura del texto incluida en él:

*Francisco Borges moriría poco después, en la revolución del 74; quizá mi abuela, entonces, pudo percibir en la otra mujer, también arrebatada y transformada por este continente implacable, un espejo monstruoso de su destino...*

A partir de estos desplazamientos, el film modula un topos fundamental en el sistema ético de Borges, según el cual la violencia ejercida contra el Otro se vuelve contra quien la ejerce. El espejo con los rostros reflejados aparece en la escena del baño

La mujer del Coronel Garay (D. Sanda y F. Luppi) le cuenta su propia historia a la india mientras la baña dentro de una tina. No se sabe si ésta la escucha porque permanece impassible y muda -el mutismo del indígena es una forma de resistencia contra el poder blanco- aunque la información apunta al narratorio/espectador: la francesa viene de Alsacia, un territorio que Francia perdió en la guerra en 1871 contra el imperialismo prusiano impulsado por Bismarck; zona fronteriza, motivo de ancestrales disputas, y cuya población no sabía si era francesa o alemana. Su familia, arruinada por la guerra, perdió status de clase y ella dice apreciar el amor de militar argentino que la eligió por lo que ella es, sin interesarle la dote ni su posición social. Jamás volvería a su tierra, sabe que ya no es la misma persona, ha cambiado de identidad. Pero si la abuela de Borges **quizás pudo percibir** la ironía del destino, la francesa no toma conciencia de la homología entre ambas situaciones: ninguna de las dos podía volver atrás. Si el guión hubiera incluido ese "quizás" borgeano, se corría riesgo de obliterar la ironía, pues la alsaciana ya no sería la víctima del efecto irónico. Por el contrario, ella sigue, enceguecida, ejerciendo la violencia.

135

El Coronel se opone al propósito de civilizar a la india. El viejo debate sobre la fidelidad o la traición de los tránsfugas -él los llama "renegados" como figuran en la tradición- se tematiza en los diálogos, revelando una de las propuestas críticas del film contra el racismo, pero que también quiere evitar cualquier idealización del mundo indí gena.<sup>7</sup> Si Borges parece resolver el debate, no hay que olvidar que los protagonistas de Cozarinsky están ocupando el lugar de enunciación de Sarmiento. En cambio, el cineasta se ubica en el lugar de un hijo de inmigrantes que ha vuelto a emigrar y que a través de este film habla de identidad, de raíces, de transculturación, con una valoración de la 'tierra adentro', en desmedro de la omnipresencia de la capital. Por esto el film forma parte de una constante del cine argentino del período 1983-1993 que mantiene una tensión con la historia argentina, que habla de

guerras, de bárbaros y civilizados, de exilio y de identidad, de poder hallar "un lugar en el mundo". Esa búsqueda se afina en los soldados, enunciadores importantes. Se dividen en dos: los sumisos, que se irán a Buenos Aires -después de haber vendido a los terratenientes, por monedas, una fracción de tierra que se les otorgara- por ley en virtud de sus méritos; luego están los rebeldes y desilusionados, para quienes su vida será "igual en todos lados" y optan por la huida. El film termina con una pareja -un soldado desertor y la pupila del prostíbulo- que cabalgan cerca del mar, contando con la ayuda de Dios. En el epílogo, la viuda del Coronel deja partir el tren y decide quedarse a poblar esa tierra para proseguir la obra del marido. Por cierto, se completa el significado de la **deserción** -la misma etimología que **desierto**- con el ineludible regreso de la india a las tolderías.

136

Aparte de su filiación ideológica, el origen humilde del Coronel, su idealismo algo ingenuo, y su valoración del ejército anónimo haciendo patria, tiene como referente al film **Pampa Bárbara** (1945, escenario en época de Rosas) que plasma la ideología oficial del siglo XIX acorde con el liberalismo racista, para el cual el desierto es el límite de la soberanía del estado y el indio, el enemigo para destruir. Su leyenda final: "también es Patria lo que no tiene estatua" coincide con la reivindicación de ciertos valores del peronismo en ascenso, por lo cual no me asombra que los guionistas "no revisaran la ideología de la época".<sup>8</sup> Pero si en aquel film, el Comandante Castro responde a la ideología en vigencia -vuelve de la batalla con la cabeza del cacique Huincul clavada en una pica y muere tranquilo por no haber cometido "ninguna muerte inútil" - en cambio, el Coronel sarmientino de Cozarinsky es anacrónico, y será su cabeza la que terminará segada por la espada que el cacique le arrebató, para vengar el secuestro de **su mujer**. Sutil recurso el reunir la lanza y la espada en la misma mano. Si el **desierto** sigue siendo, en la ideología oficial, el límite de la soberanía nacional a fines del XIX -dato histórico inevitable- Cozarinsky, como Borges, no juzga a los tránsfugas.

De acuerdo o en contradicción con la crítica<sup>9</sup>, creo importante que el cine explore los materiales que ofrecen la literatura y la historiografía de la frontera sur en nuestro país. El film de Edgardo Cozarinsky es buen

síntoma y la coproducción, una solución válida. El historiador inglés Malcolm Deas dijo en 1988 que la historiografía no había tomado en cuenta la relación entre nuestra frontera sur -la más extensa frontera militar del siglo XIX y totalmente atípica en América Latina- con la fuerte presencia militar en la Argentina del siglo XX.

## De eso no se habla : la ironía lingüística

Juan Llinás<sup>10</sup> utiliza la retórica de la ironía lingüística para desembocar en un relato costumbrista que se apoya en la sutil mezcla de grotesco y ternura, condimentada con rasgos picarescos y un poco de humor negro. Como es habitual en la filmografía de Bemberg, la reproducción de época y de atmósfera son minuciosas y precisas, pero hay una gracia irónica propia de la escritura que las imágenes transmiten con dificultad. Se hace necesario el trazo más grueso y el reemplazo de ciertos elementos, algunas veces por necesidad y otras por una mejor concordancia con las intenciones de la cineasta. He aquí ciertas diferencias y contrastes:

137

1) El comienzo del film incluye la voz en off, recurso inepto para reproducir el efecto de los primeros párrafos que ponen a la protagonista en un ridículo limítrofe con el kitsch. Se trata de la madre que comete la "soberbia infinita de no aceptar la desgracia de los cielos". También las primeras escenas evocan el quinto cumpleaños de la niña, cuando Doña Leonor comprendió que "la luminaria de sus ojos, la alegría de su vida, el orgullo de su vientre, la razón de su existencia, era enana". Colecciona estampas de "infantes bien nutridos, como esos que se ponen desnudos con las nalguitas para arriba en las propagandas de polvos de talco", rasgo que el guión sustituye con la destrucción de los enanos de yeso que adornan un jardín de la vecindad.

2) En el episodio del pedido de mano la ironía se expresa en la sintaxis (diez líneas sin un punto), en la gradación con remate sorpresivo, en cultismos versus vulgarismos y en hipérbolos para lo banal.<sup>11</sup> Todo eso se reemplazó por un equívoco: Leonor se cree la destinataria del pedido de mano, sobre la base de algunas marcas textuales. Por

ejemplo: ¿Quién podría ser el imprudente? se preguntó, poniéndose con desgano el batón de *matelassé* que le habían vendido en Córdoba, como si la novia fuera ella

3) También se eliminan elementos picarescos de la fábula, por ejemplo, el cura tiene una amante que es la "invitada de fuste" a la boda, y el hijo de ambos oficia de monaguillo. O bien la caracterización de Ludovico de Andrea:

*acaso por ser hombre de más luces o con mejores artificios de granuja ( ) era la fuente indesmostrable y única de las murmuraciones, ya fueran ciertas o afebradas.*

A pesar de los calores de las damas por el apetecible galán pueblerino, "no había maridos quejosos de adulterio".

4) El film apela a sus signos genuinos y traduce mediante el vestuario, el grotesco y el kitsch resumidos en el texto como "sastrería teatral", o mediante graciosas pinceladas que buscan el efecto de pueblerinos endomingados. Sin embargo, no logra burlarse del novio como puede hacerlo la escritura:

*parecía Tyrone Power, enfundado en el chaqué que había alquilado en Buenos Aires, deslumbrante con su corbata fruncida de pechera y aquél buen metro con ochenta y cinco que le daba porte de capitán de granaderos.*

5) A lo largo del texto se va marcando la maldad de Leonor, en especial cuando tiene un acceso de risa seguido de llanto al salir de la iglesia, también su dureza para sostener la farsa del padrino muerto, o cuando observa el espectáculo circense de su hija.<sup>12</sup> El guión o la actriz no comunican ese trasfondo de la protagonista y tampoco la novia convence -tal vez por no ser actriz profesional- pues parece voluntariosa y aplicada mientras que el texto la prefirió inteligente.<sup>13</sup>

6) EL film ha cambiado las motivaciones de Carlota para dejar a su marido. Con el circo llega un "apuesto enano" que logra "dar por tierra



con eluntuoso asunto del que no se hablaba, humanizando la deformidad y desterrando la violencia de la distracción y el fingimiento” Carlota va a encontrar un lugar y un grupo de pertenencia, pero sostenida o protegida por un nuevo galán que nada tiene que envidiarle a Ludovico en alcurnia y distinción (es un conde ruso que habla francés con ella y bebe champagne) En cambio, la mirada femenina de Bemberg prefirió dejarla elegir sola y eliminó al nuevo galán. Si ella ha buscado para sus películas mujeres desobedientes, este cambio se imponía. Lo único reprochable es no haber aprovechado el brillo de las escenas circenses que se aprecia en la escritura pues la breve imagen de Carlota a caballo, resulta pobre y tristonca. En la historia del cine el circo es espacio de magia, de espectáculo puro, de peligrosa locura. Pero acá tal vez entraron a jugar los costos de producción...

## Notas

- 1 Cf Bettetini Gianfranco **La conversación audiovisual**. Madrid, Cátedra, 1986
- 2 Cf Muecke, D C “Analyses de l’ironie” En **Poétique**, Paris, Seuil, 1978 Nro 36
- 3 Kerbrat Orecchioni, C. **La enunciación** Buenos Aires Hachette, 1986. Idem, **La connotación**, 1983
- 4 Cf Cedola, Estela **Borges o la coincidencia de los opuestos** Buenos Aires, EUDEBA, 1993 2da edición

La historiografía cuenta que cuando los cristianos incursionaban en territorio indígena, a las únicas cautivas a las que se les preguntaba si querían ser rescatadas eran las madres de niños mestizos

- 5 Cf Rinesi, Eduardo “Imágenes del desierto, ideología de la Nación”. En **Decorados. Apuntes para una historia social del cine argentino** Buenos Aires, Manuel Suárez Editor, 1994. Se trata la adaptación del texto de Borges como **comi**c que R. Piglia eligió para ilustrar su libro **La Argentina en pedazos**. El dibujante tuvo que incluir la figura del narrador Borges. La dificultad radica en “el conocido paralelismo que propone Borges” entre las dos historias, “que impediría un final de montaje convergente”. El núcleo irreductiblemente literario es la presencia del narrador Borges, “único soporte de la analogía que anuda, no sin arbitrariedad, ambas historias”. Si como plantea Rinesi la estructura es paraleléstica, se elimina entonces la ironía de situación, la paradoja trágica que estructura éste y otros textos. En este mismo sentido un ejemplo bien claro de incomprensión de la ironía borgeana es el film de Héctor Olivera **El muerto** de 1975 (guión de Ayala y Olivera, con supervisión

de J.C. Onetti) Se elimina allí la toma de conciencia final del héroe, único rasgo que le otorga cierta grandeza trágica. La anulación de ese epílogo le quita sentido al título que no debió conservarse. En ese texto no hay dos historias paralelas y, sin embargo, los avezados guionistas fallaron. Por ello me parece que la adaptación de Cozarinsky revela una lectura inteligente y, como guionista, supo sacarle partido.

Para des-idealizar al mundo indígena que también fue cruel, el cineasta incluyó un episodio que no estaba en el guión original. A fin de disuadir a su mujer, el Coronel le muestra una joven india postrada en un establo; su padre, un cacique, la ofreció como regalo al antiguo Comandante -severamente censurado por el Coronel Garaypero cuando se supo que la india había llevado la sífilis a la guarnición y quisieron devolvérsela a su tribu, el padre la rechazó. El Coronel se propone llevarla a un convento, solución piadosa para la marginada.

Cf. Rinesi, Eduardo. Op. Cit. En este interesante trabajo, se niega la existencia del western en la Argentina comentando **Pampa Bárbara** (Demare-Fregonese, libreto Petit de Murat y Homero Manzi, 1945). El **desierto** es allí el límite para la soberanía del Estado nacional, el riesgo de la disolución política de la Patria y por ello, es el enemigo de la civilización lo mismo que los indios. El western requiere un estado débil, parcial, no omnipresente, impugnabile éticamente desde otra legitimidad, la del héroe. Cita a B. Sarlo: "El ciclo del Oeste muestra a los cowboys y a los pistoleros enfrentados en un espacio donde el estado se estaba construyendo. Los intereses en pugna no recurrían a él para resolver sus conflictos porque el sheriff surgía de la comunidad y no de las instituciones estatales". Se advierte que el autor no pudo ver **Guerreros y cautivos**. El verdadero western de esta época, sería el film de Aristarain **Un lugar en el mundo**.

Monteagudo, Luciano. La Campaña al Desierto como un western mítico. Buenos Aires, **Página 12**, 10/11/1994. "Un film distinto e inteligente. Se ha privilegiado el relato mítico por sobre la historia ( ). Del cuento de Borges, Cozarinsky parece haber tomado, antes que nada, el punto de vista, una mirada distante y comprensiva, ingenua incluso, que reconoce las razones y los ímpetus de cada uno de sus personajes ( ). A diferencia de mucho cine argentino, este film no asigna premios ni castigos. En su estructura polifónica, todos, con la cultura que llevan a cuestas, tienen su voz". Se conecta con otro film del autor: Guerra de un solo hombre (1982), "donde a partir de los diarios parisinos de Ernst Junger sobre el período de la Ocupación, Cozarinsky exponía la multiplicidad de la vida, que admite a la vez las grandes causas y los motivos más íntimos. Acorde con las palabras de Borges (sus personajes valen más como símbolo que como individuos) y con la premisa aristotélica, la ficción mítica sería más verdadera que la historia".

También véase **Quintín. Cine argentino inédito. El Amante**, Buenos Aires, Sept. 1994, Nro 31. El crítico es muy destructivo con el film. A mi juicio, no leyó el complicado sistema enunciativo del texto y, por ende, no apreció lo que hizo el guionista. Veamos un ejemplo: "La especulación universal de Borges se transforma en el determinismo clasista y provinciano de Cozarinsky. En este escenario en el que los personajes no son personas sino razas, posiciones sociales y nacionalidades, sólo queda la violencia como fuente de posible interés. Y así, la narración termina definiéndose al compás de atrocidades y truculencias". Determinismo clasista y provinciano: no lo he visto. En

cuanto a la violencia y la truculencia, me parece impertinente. El guión ni siquiera tradujo del texto "las hogueras de estiercol, los festines de carne chamuscada o de vísceras crudas ( ) el alarido y el saqueo ( ) la poligamia, la hediondez y la magia". Solo se permitió cambiar la oveja degollada (cuya sangre caliente bebe la india inglesa "como un desafío o un símbolo": por la mano de la india francesa empapándose en la sangre de un soldado muribundo, para embadurnar su cara y la de D. Sanda, antes de huir.

<sup>10</sup> Ulinas Juan. **De eso no se habla**. Buenos Aires, Atlántida, 1993.

<sup>11</sup> Por algo menos de un siglo, Doña Leonor Bacigalupo se detuvo en el sendero serrano, con los nudillos blancos del esfuerzo con que aferró el extremo superior del báculo de roble sobre el que abandonó todo el agobio de su peso, durante ese algo menos de un siglo, en que aquellas palabras se mezclaron con la fragancia de Dios, que era el perfume, tramado como un poncho, de las gramas del monte, y que habían baldado (las palabras) el accionar de su cerebro ( ) Comedido y respetuoso, Ludovico de Andrea mantuvo un silencio sepulcral, sobre el que brillaron como lágrimas los cantos de los pájaros y los sonidos rituales de la sierra ( ) Siguieron caminando como dos estatuas de mármol, sin detenerse a comentar la frágil gracia de un cabrito que, dos meses más tarde, habrían de comerse, sin discurrir sobre la hondura de los cielos y sin coger peperina, que a cada uno de ellos le faltaba en sus herbarios. Llegados ya al parador, no se sentaron en el banco de cemento, en el que una mano inspirada había escrito "Mierda" con pintura roja. Sobre aquella palabra detuvieron ambos la mirada, como si fuera la materialización de sus talentos.

<sup>12</sup> -¿A descansar para la noche ! - mientras miraba alejarse a la pareja tomada de la mano rumbo al bazar y a su mismísima alcoba, a la que había renunciado y en la que el alma de su alma sería inminentemente desflorada. Entonces fue cuando el demonio se apoderó de su cabeza y metió en ella aquella horrenda imagen de Tarzán con su mascota, cuya crueldad vulgar habría de mortificarla por el resto de sus días, mientras le vapuleaban el cuerpo las carcajadas, hasta ponerle un calambre en la cintura y hacerle verter lágrimas de risa envenenada, de mala risa del infierno (p 24..). Leonor Bacigalupo soñaba que soñaba. Un arrebató de luz fosforescente refuciló en sus ojos de lagarto, sobre la arena mal colada de la pista desierta. Envuelta en una bruma que no era de este mundo, con un tutú de tules y zapatillas de punta, rosadas como encías, la señora alcaldesa de San José de los Altares hacía brillar la desventura de sus piernecitas tuertas bajo las calzas platinadas y vivaces como los peces del río San Vicente, que no eran de comer sino de ensueño (p 35).

<sup>13</sup> Me voy Ludovico. Sé que a tu lado viviría como una princesa. Pero no soy una princesa. Soy una mujer enana, demasiado tiempo condenada a discutir con los espejos, una mujer que ha tropezado, tal vez, con su destino ( ) O con su condena. - dijo Ludovico, /-Cuál es la diferencia ? /-Nuestro destino es el amor .. /-El amor es algo mucho más grande que el destino. Mucho más frágil, también. Si no fuera así no existiría. /-Estaba en el aire.. - dijo el alcalde con la dignidad más triste de la tierra (p 36).