

La complejidad del gambito legal al gambito literario: ¿quién debe ganar?

Eliezer Cuesta Gómez

EL COLEGIO DE MORELOS, Cuernavaca, México
eliezer@elcolegiodemorelos.edu.mx

Juan de Dios González Ibarra

EL COLEGIO DE MORELOS, Cuernavaca, México
drdiosgi@hotmail.com

Artículo bajo licencia Creative Commons
Atribución 4.0 Internacional (CC BY 4.0)
ENVIADO: 2022-05-24
ACEPTADO: 2022-12-28



RESUMEN

En este artículo se elabora una aproximación a un fenómeno social, literario y artístico a partir de la complejidad y la epistemología. El fenómeno consiste en una demanda legal vigente a principios de 2022 que ha sido impuesta a los productores de la serie *The Queen's Gambit* de Netflix. A los productores se les imputa una “mala” o “falsa” representación de la ajedrecista Nona Gaprindashvili en el universo ficcional desplegado por la serie durante un instante en el último episodio. En este sentido, el artículo revisa las implicaciones que este señalamiento legal, proveniente del exterior de la obra, irrumpe en el interior de la serie y se extiende a los múltiples intertextos o universos de realidades potenciales, para recriminar representaciones “incorrectas” de sujetos vivos en un mundo ficcional. Es decir, se estudia la mezcla multidimensional entre la realidad y la ficción, a partir de este fenómeno y cómo repercute una en la otra, además de sus alcances.

PALABRAS CLAVE

complejidad, epistemología, referencialidad, arte, literatura.

RESUMO

Este artigo desenvolve uma abordagem de um fenômeno social, literário e artístico baseado na complexidade e na epistemologia. O fenômeno consiste em uma demanda legal em vigor no início de 2022 que foi imposta aos produtores da série Netflix *O Gambito da Rainha*. Os produtores são acusados de uma representação “ruim” ou “falsa” da exadrista Nona Gaprindashvili no universo ficcional exibido pela série por um momento no último episódio. Nesse sentido, o artigo revisa as implicações que esse enunciado jurídico, vindo de fora da obra, irrompe no interior da série e se estende aos múltiplos intertextos ou universos de realidades potenciales, para recriminar representações “incorretas” de sujeitos vivos. um mundo fictício. Ou seja, estuda-se a mistura multidimensional entre realidade e ficção, a partir desse fenômeno e como um afeta o outro, além de sua abrangência.

PALAVRAS-CHAVE

complexidade, epistemologia, referencialidade, arte, literatura

ABSTRACT

This article develops an approach to a social, literary and artistic phenomenon based on complexity and epistemology. The phenomenon refers to a standing lawsuit that has been filed to the producers of the Netflix series *The Queen's Gambit*. The producers are accused of a misrepresentation or “false” representation of the chess player Nona Gaprindashvili in the fictional universe of the series during the last episode. In this sense, the article examines the implications that this lawsuit, coming from outside the artistic work, bursts into the interior of the series and extends its effects to the multiple intertexts or universes of potential realities, to recriminate the misrepresentation of living subjects inside a fictional world. That is to say, the paper observes the multidimensional blend between reality and fiction, based on this phenomenon and how one affects the other, in addition to its scope.

KEYWORDS

complexity, epistemology, referentiality, art, literature.

INTRODUCCIÓN

Las relaciones entre una obra artística y la realidad (o más bien, uno de sus planos) a través de un referente pueden repercutir en ambos lados de formas insospechadas. La más frecuente recae siempre en el exterior de una obra, mediando por su interior y extendiéndose hasta sus productores o creadores. La multiplicación de epistemologías, sin embargo, ha sido fundamentada a partir de la subjetividad de cada individuo y su pensamiento. Ello, tanto en la vida cotidiana como en el acto creativo, donde la imaginación es la materia prima del artista. Cuando Carlos Maldonado señala que pensar e imaginar “son dos expresiones de un mismo fenómeno, a saber: concebir nuevos mundos, nuevas realidades, nuevas formas de las cosas, en fin, explorar, anticipar lo que aún no ha llegado, proyectar lo que es en otros modos posibles, por ejemplo” (2017: 33), se refuerza la multiplicación de epistemologías por las que los sujetos acceden al conocimiento del mundo. ¿Pero de qué forma estas epistemologías se multiplican si ocurre una mezcla perceptiva entre el arte y la realidad?

Cuando la ficción de una obra artística, ya sea literaria, escénica o audiovisual, excede ciertos límites mediante una alusión que son (siempre desde un plano atencional y quizá de forma involuntaria) virtualmente impuestos desde la esfera política o social y que atentan, afectan o perjudican a referentes vivos —en el caso que nos ocupa: la percepción de estos referentes vivos que incide en los demás quienes inicialmente también están vivos—, cuya representación legal y física en una sociedad no tiene duda, ni siquiera una leyenda más extensa que apela a la casualidad como “esta es una obra de ficción. Cualquier similitud con personas reales, vivas o muertas, o hechos reales, es pura coincidencia”,¹ antepuesta o como epílogo, puede salvarlas de chocar contra sus referentes. Este choque puede adquirir la forma de una demanda legal por daños y perjuicios, por difamación o cualquier otro aspecto que el demandante decida ser conveniente a sus intereses. Es así que la relación ficción-realidad constituye el tema que se trata en este artículo.

Uno de estos casos en donde la realidad irrumpe en la ficción, o más bien, la ficción irrumpe —con toda la carga violenta del verbo irrumpir— en la realidad (de un sujeto) lo constituye el que ocupa este ensayo: la defensa siciliana fallida de los productores de la serie *The Queen’s Gambit* (2020) de Netflix,² dirigida por Scott Frank. En 2022, sus productores enfrentan un proceso de demanda iniciado por la ajedrecista rusa, Nona Gaprindashvili, bajo el argumento de “tergiversación de su personalidad en la serie” (*El Financiero*, 2022; Roth, 2021; Oladipo, 2022; Wong, 2022), una falta que, alega la demandante, tendría que ser enmendada con 5 millones de dólares (Wong, 2022), tal como Elsesser menciona: “Nona Gaprindashvili filed a lawsuit against Netflix seeking millions of dollars for being misrepresented in the popular Netflix series, *The Queen’s Gambit*”. En este ensayo nos referimos a “tergiversación de su personalidad” por “misrepresented” en inglés, puesto que “tergiversación” como causa y efecto de “tergiversar” en sus dos acepciones (RAE), coincide con la definición de “to misrepresent” del diccionario Collins: “to represent incorrectly or falsely”.

Este tipo de irrupciones han sido estudiadas en literatura y en las expresiones artísticas como un aspecto de trascendencia textual (Genette, 1989, 2004), en tanto que se construye un puente atencional entre realidad y ficción por parte del receptor. Entendido el término “textual” como una derivación de “texto”, el cual es un discurso fijado en la escritura (Ricoeur, 2001: 127-147), tanto por el lado del discurso literario como por el del audiovisual. Aunque el discurso audiovisual no es fijado únicamente mediante la escritura, este sí ha sido dicho a alguien por alguna persona en un contexto determinado.

¹ O su equivalente genérico en inglés, del cual nos valdremos en este artículo, “*This is a work of fiction. Names, characters, places and incidents either are products of the author’s imagination or are used fictitiously. Any resemblance to actual events or locales or persons, living or dead, is entirely coincidental*”

² En la plataforma de Netflix, *The Queen’s Gambit* ha sido traducido como “Gambito de dama”, sin embargo, en este trabajo lo traducimos como “Gambito de la reina” por ser ese el nombre correcto de la jugada en ajedrez

La trascendencia da por hecho la producción de un efecto complejo, puesto que en la mente del lector y a partir del texto mismo, tal como señala Maldonado, “podemos pensar, y pensar instaura espacios, tiempos, nuevas realidades cuando dicho acto es auténtico y radical” (2017: 93). A esto se le ha nombrado, desde un aspecto figural —poniendo al texto como productor de efectos en la mente del lector— como metalepsis (Genette, 2004), que consiste en una suerte de transgresión del umbral de la representación y con la cual se trata de describir ese desplazamiento atencional: un elemento de la ficción repercute y dota de un sentido nuevo a alguna situación en alguna de las dos esferas, realidad o ficción. Señala Genette que no es una situación aislada durante el proceso creativo de una obra ficcional, sino el modo en que esta opera. En este sentido, hay una transfusión perpetua y recíproca entre las diégesis, la real y la ficcional, general o particular, siempre de una a otra en ambas direcciones, pues esto es “por sí sola el alma de la ficción en general, y de cualquier ficción en especial. Cualquier ficción está impregnada por distintas metalepsis.” (2004: 153). En el caso que nos ocupa, el contenido de lo ficticio, alguno de sus elementos —en específico, el diálogo de uno de los locutores durante el último partido del personaje Harmon—, repercutió fuera de la obra de forma inusitada, pues a estas fechas, Netflix enfrenta un proceso de demanda.

No obstante, como se verá, la prolongación realidad-ficción no es un proceso bilateral —una obra y un receptor—, sino que en esta transgresión se involucran muchos más elementos —autor(es), obra(s) y receptor(es)—, los cuales constituyen textos u obras primeras sin las cuales la serie de Netflix no podría haber existido (Genette, 1989). De estos revisamos dos: un texto primario, la obra *The Queen's Gambit* (1983) de Walter Tevis que dio origen al argumento y a la serie; además de otro texto primario, *Novela de ajedrez* (2018 [1942]) de Stefan Zweig, cuya base puede extenderse desde antes de la novela de Tevis hasta llegar a la serie e incluso prolongarse hasta la demanda (de manera indirecta), ya que establece ciertos parámetros y características retomadas tanto por Tevis como por Frank, para dar forma al argumento y, en consecuencia, a la inteligencia del personaje Elizabeth Harmon, quien desde la ficción se encuentra un tanto involucrada hasta la realidad con la demanda de Nona Gaprindashvili y una compensación millonaria de por medio.

Observar detenidamente la irrupción de la ficción en la realidad de una persona que ha procedido de manera legal ante una parte del discurso de una serie ficticia —y que entonces ha irrumpido violentamente desde la realidad en la ficción de la serie—, es el propósito de este artículo. Para ello, se revisa primero el carácter del fenómeno (la escena en donde se pronuncia el diálogo que se constituye como puente que va de la ficción a la parte afectada en sus referentes), para luego, en una suerte de gradación, revisar el concepto de alusión y los elementos que la constituyen como figura productora de efectos en los receptores: referentes, signos y objetos (puesto que en ese diálogo clave, que va desde el primer texto a la serie, se alude a la persona empírica quien es la parte afectada). Al final, ya con la conceptualización desarrollada y el fenómeno examinado, se revisa la trascendencia textual que provoca la mezcla entre la realidad y la ficción del caso que nos ocupa: en tanto

que la hipótesis sostenida es que la ficción ha transgredido sus umbrales de representación y ha repercutido en la vida “real” de Nona Gaprindashvili. Por este motivo, cualquier fallo posterior que se dé desde la corte pondría en jaque (en una suerte de apertura ajedrecística) la libertad de expresión y de construcción de mundos posibles de la ficción cuando el derecho se pretende aplicar a las cualidades creativas de una obra artística.

EL FENÓMENO

En su condición de obra artística, incluso procediendo bajo la premisa del arte por el arte, los referentes —la historia de demandas, persecuciones políticas y exilios lo demuestra— siempre se quedan sintiendo aludidos (o más precisamente, referidos). Es indudable que las obras se politizan de alguna u otra manera. En este sentido, el contenido de la ficción se prolonga al mundo de lo real y repercute de alguna u otra forma en su contexto y los receptores de ese contexto. Ello a pesar de que se hagan numerosas distinciones teóricas entre ficción y realidad, e incluso se apela a estrategias legales de incluir leyendas de descargo de responsabilidad. Este hecho no quiere decir que se trata de una sobreinterpretación, confusión o alucinación, más bien, se trata de un fenómeno relativamente común: la trascendencia textual que ocurre hacia el exterior de la obra. A este espacio contextual, a donde llega el mensaje, lo designaremos como extratextualidad por encontrarse fuera de los elementos constitutivos del texto.

Es cierto que, a través de la historia, las expresiones artísticas, casi resguardadas bajo el presupuesto de su carácter ficcional, no pueden quedar indemnes en su relación con su contexto (ya sea de recepción o de gestación) y los referentes de los que se valen para construir su universo ficcional. Referentes, cabe decirlo, que pertenecen al presupuesto mundo de lo real. Aunque valdría primero preguntarse ¿qué es una referencia? Para responder a esta pregunta, nos aproximaremos a la definición y el sentido de la alusión, puesto que el hecho relacional con la realidad no ocurre de manera directa (no podría, puesto que toda ficción tiene los límites virtuales de su soporte), sino a través del proceso de lectura de unos de los referentes contenidos (o cifrados no tan crípticamente, pues están vivos) del mensaje: la escena y el diálogo de la serie. Es decir, un individuo se encontró aludido y agraviado a través de la ficción. No es sino a través de una, de un tipo específico, como se ha construido ese desplazamiento metaléptico manifestado en la demanda de Nona Gaprindashvili. Pero antes de dedicar espacio al término de “referente” y “alusión”, debemos presentar el sumario del fenómeno o escena que ha sido objeto de la demanda.

En el séptimo episodio de la serie, titulado “Final”: Harmon representa a Estados Unidos en el Moscú de la Unión Soviética en 1968 durante una competencia internacional de ajedrez. Un viaje que, luego de algunas vicisitudes económicas, su amiga Jolene le financiaría. Eventualmente, tendría seis encuentros victoriosos antes de enfrentarse con el ajedrecista representante de la Unión Soviética: Vasily Borgov, con el cual habría jugado años antes (dentro de la temporalidad ficcional del relato) sin lograr vencerlo. Aunque en el segmento temporal del episodio, días antes del enfrentamiento con Borgov, Harmon tiene que superar a otro ajedrecista ruso, Laev. Subestimada no solamente por su contrincante, sino por todos los ajedrecistas varones —visiblemente envidiada, también, por la representación en la ficción de Nona Gaprindashvili, de acuerdo a su expresión incómoda mostrada durante el breve primer plano que la cámara hace al personaje en la escena durante unos segundos—, uno de los locutores que narran el campeonato en inglés enuncia el siguiente diálogo:

As far as they knew, Harmon wasn't at their level. Someone like Laev probably didn't spend a lot of

time preparing for their match. Elizabeth Harmon's not at all an important player by their standards. The only unusual thing about her, really, is her sex. And even that's not unique in Russia. There's Nona Gaprindashvili, *but she's the female world champion and has never faced men* (Frank: 29' 55"-30' 20").

Se podría decir que la visible molestia de la Nona Gaprindashvili ficcional, añadida al discurso del diálogo del locutor que, en la serie, dice textualmente que la ajedrecista rusa “nunca se ha enfrentado con hombres”, son los motivos por los cuales ha sido impuesta la demanda a los productores.

La partida de Laev se torna intrascendente para la narrativa del relato audiovisual hasta el encuentro final. Elizabeth Harmon vence a cuanto contrincante le toca. La solemnidad de la última parte se dividiría en dos días. En el primero hay una visible tensión de los espectadores durante la partida. El juego en apariencia es balanceado, hasta que Harmon hace un movimiento imprevisible con un peón y Borgov pide un emplazamiento. En este cambio de escena Elizabeth duda si debería emplear los estímulos de su intelecto —los antidepresivos que en la ficción llevan el nombre de Xanzolam— para figurarse, o más bien, disociarse en dos personalidades: las piezas blancas y negras, durante un breve instante, pero lo cual le permitiría visualizar y anticipar una estrategia para vencer a Borgov. No se medica, pues recibe una llamada de sus antiguos compañeros ajedrecistas (entre ellos, Benny Watts y Harry Beltik) para planear una estrategia más concreta al día siguiente —en una suerte de crítica superficial acerca de la ideología del individualismo que es supuestamente inculcada en la cultura del consumismo capitalista—.

Al siguiente día, en un momento crítico, Harmon se percató de que la estrategia planeada no había cubierto todo lo impredecible del juego y no puede más que visualizar las piezas de ajedrez en el techo de las instalaciones, en una suerte de alucinación inducida en la cual se disocia de sí misma para pensar estratégicamente en un mundo de posibilidades y jugadas (como lo hubiera hecho durante toda su vida en su soledad y bajo los efectos de los antidepresivos). Toma tiempo —Borgov miraría al techo en busca del distractor de su contrincante— y, por defecto, este segundo elemento es el que provoca la inclusión de la novela de Stefan Zweig. Pues, aunque no se trata de un intertexto visible, Zweig en 1942 (su última novela antes de suicidarse debido a su apresurado pronóstico del triunfo del nazismo), en la cual, uno de los personajes principales del relato, el doctor B, lleva a cabo un procedimiento, sino idéntico, que es sugerido y similar a esta disociación de personalidades durante su cautiverio en una de las instalaciones nazis.

En la novela de Zweig, el doctor B explica su procedimiento de la siguiente forma: “a partir del momento en que procuraba jugar contra mí mismo, empecé inconscientemente a provocarme. Cada uno de mis dos ‘yo’, el blanco y el negro, debían competir uno contra el otro, y cada uno de ellos adquiriría por su parte una ambición, un afán de ganar, de vencer; como yo negro me ponía nervioso después de cada jugada, ansioso de saber qué haría ahora el yo blanco. Cada uno de mis yo se exaltaba cuando el otro cometía un error y se exasperaba simultáneamente por la propia torpeza” (2018 [1942]: 52). Lo hace así para escapar de la locura, la cual, sin embargo, regresaría a él casi al final de narración. No obstante, esta visualización de las piezas es un rasgo

compartido tanto en la serie de Netflix como en la novela de Walter Tevis (2016). De este modo, en un proceso complejo se incluye otra narración, otro nuevo mundo potencial, otra realidad. Volveremos a este intertexto más adelante. Al final, en la serie, Harmon vence y se vuelve campeona del torneo de Moscú.

En este sentido, el motivo por el cual ha sido demandada la serie de Netflix, según Kim Elesser como corresponsal de *Forbes*, fue: “por tergiversación de su personalidad en la serie” (2021). Asimismo, Elesser comenta que Gaprindashvili, a su edad de 80 años, sostiene que esta tergiversación (en la ficción) es una “devastating falsehood, undermining and degrading her accomplishments before an audience of many millions” (2021). Queda claro que el principal motivo de la demanda es la cantidad de la audiencia que vería la serie — además de la compensación millonaria— y que tomaría por cierta una “versión” de Gaprindashvili en la ficción de *The Queen’s Gambit*.

En su descripción del caso, Elesser presta atención a la referencia que se hace a la ajedrecista desde la serie en el último episodio. Sin embargo, se enfoca únicamente en la enunciación del narrador del encuentro y no en el argumento de la serie, pues pareciera que la mención de Nona Gaprindashvili, más que un elemento adicional de la contextualización ficticia o temporal de la serie, debería ser otra cosa, tal cual sugiere la demanda en contra de los productores de la serie (2021).

Hasta aquí con la descripción de la escena y los motivos que reportan los corresponsales del caso. Por ahora, ya con estos elementos extraídos de la narrativa de la serie podemos retomar el rumbo del análisis del fenómeno de la alusión y el referente, la manera en que sus receptores (en este caso, Nona Gaprindashvili, ha accedido al conocimiento).

DEL FENÓMENO A LA ALUSIÓN

Se puede aproximar al fenómeno de la alusión, como componente esencial de la función estética tanto del lenguaje textual como del visual, desde la retórica, la lingüística y la semántica. En retórica se trata de una estrategia expresiva consistente en “apuntar hacia una idea con la finalidad de presentarla al receptor a guisa de insinuación” (Beristáin, 2006: 14), también descrita como “tropo de sententia para presentar los pensamientos con disimulo” (2006: 14), en donde “la relación existente entre algo que se dice y algo que no se dice” (2006: 14). Mientras que desde la perspectiva lingüística es “una referencia indirecta, pero evidente y clara para alguien” (Beristáin, 2006: 26), la cual “se relaciona con cualquier forma de implícito, así como con los conceptos retóricos que de una u otra forma utilizan tales implícitos, sobreentendidos y presupuestos” (2006: 27).

Desde la perspectiva filosófica y semiótica, Beristáin recupera a Bajtín y a Kristeva con la noción de intertextualidad y diálogo. Concluye con que una “palabra intertextual derivada de esta teoría del diálogo, es una palabra interiormente dialógica, que representa en el discurso la constante presencia de la palabra ajena” (2006: 31), y entre este diálogo y alteridad se localiza en el discurso la alusión. Finalmente, “es posible ‘analizar la escritura literaria como un diálogo de otras escrituras, un diálogo de escrituras dentro de una escritura’” (2006: 31). Esta forma de alusión se puede observar a partir de la relación hipertextual —que se entiende por el vínculo creado a partir de los textos primarios (o hipotextos) con el nuevo texto (o hipertexto)— de la serie de Netflix y, por extensión, la demanda con las otras dos obras, la novela de Tevis y Zweig, pues estas novelas serían “implícitos” que, desde la perspectiva de Genette (1989), fueron necesarios para que la serie pudiera existir y, en este sentido, la demanda también.

Es lo “dicho”, sin ser expresado, señala Beristáin, que además “se manifieste mediante el código de la lengua” (2006: 26). Así, al significado del suplemento de lo no dicho se añade otro que no está siendo enunciado por el hablante: lo implícito. Si evocamos la frase por la cual Nona Gaprindashvili pondría la demanda, lo implícito equivaldría a la anulación de toda la historia real de sus alcances como mujer ajedrecista en una temporalidad específica, 1968, mediante la negación y diferencia que se hace desde el arte en el siguiente la siguiente frase del diálogo previamente citado: “Y ni siquiera eso era único en Rusia [ser mujer], ya que tienen a la jugadora Nona Gaprindashvili, quien es la campeona mundial de ajedrez femenina, pero nunca se ha enfrentado a varones” (Frank: 29’ 55”-30’ 20”).

Esto constituiría el elemento alusivo o referencial que causa un efecto en la extratextualidad de Gaprindashvili, sobre todo, al argumentar en la conducta de los espectadores. Aunque, al parecer, ese diálogo ocurre de esta forma en la serie. Cabe señalar que el diálogo de la misma escena es distinto en la obra de Tevis. En primer lugar, es el narrador omnisciente quien enuncia este discurso: “As far as they knew, her level of play was roughly that of Benny Watts, and men like Laev would not devote much time to preparation for playing Benny” (2016 [1983]). Esta primera frase es una enunciación más larga y concreta que la síntesis del diálogo en la serie. El texto en Tevis continúa: “She was not an

important player by their standards; the only unusual thing about her was her sex, and even that wasn't unique in Russia. *There was Nona Gaprindashvili, not up to the level of this tournament, but a player who had met all these Russian grandmasters many times before*" (Tevis, 2016 [1983]). Se puede apreciar el notable cambio en la enunciación de este discurso tanto en la ficción audiovisual como en la novela de Tevis, puesto que establece que Gaprindashvili sí se había enfrentado con varones, mientras que en la serie, la enunciación es predominantemente negativa. Pero esta manera de aludir a Nona Gaprindashvili quedaría suplantada por la representación de la serie y se tornaría en otro implícito más que el lector habría de descifrar.

Hay evidentemente, en el caso que nos ocupa, el sobrentendido de que nadie es más listo que el personaje ficcional de Harmon y el presupuesto de que su inteligencia es superior a la de cualquier otra mujer (tanto ambas ficciones como en la realidad, así comprende su referente vivo). Estas figuraciones son demasiado visibles en el cine debido al grado mimético que representan, aunque nunca serían puramente referencial, pues no deja de ser eso: una imitación imperfecta, una representación y no la realidad en sí misma.

En suma, la alusión como fenómeno expresivo del lenguaje, visual o textual, debe ser reconocida con sus cualidades referenciales. Es una estrategia figural que evoca cierta relación con otros conceptos u objetos, en tanto el lector o espectador posee la capacidad de referir el contexto o comentario de lo implícito (Beristáin, 2006: 27, 65). En una obra artística, la alusión se presenta en relación con muchas otras figuras que dotan de la función estética a la obra. No obstante, la alusión se expresaría con un elemento palpable que evoque lo implícito del texto. El diálogo del locutor durante el comienzo del campeonato, el enfrentamiento contra Laev de Elizabeth Harmon, añadida a la alusión (o tomar como verdadero) que el dato histórico de Gaprindashvili es erróneo y afecta, desde la ficción a la realidad (palpable), la percepción de los espectadores constituiría los elementos alusivos o referenciales que causan el efecto en la extratextualidad.

DE REFERENTES, OBJETOS Y SIGNOS

La actividad de referir o "hacer referencia" como parte intrínseca de la figura de la alusión tiene muchas implicaciones, empero no se delimite lo que se entiende por "referencia". Desde la lingüística, el acto de referir o hacer referencia, es un aspecto crucial en la comunicación. Garza Cuarón señaló que referir es un aspecto central en el proceso de la comunicación: "los signos refieren, señalan, indican, encaminan, nos llevan o nos conducen a aprehender el mundo y sus relaciones, y a conocer de alguna forma los objetos" (1985: 2). Identificar el referente es indispensable para poder captar el sentido de una alusión. En el caso que nos ocupa, hay un referente lingüístico que es disputado en la demanda y es enunciado en un diálogo: el nombre de Nona Gaprindashvili y, en consecuencia, su historial como ajedrecista, enunciado así en el audio del locutor fijado por el episodio final de la serie: "There's Nona Gaprindashvili, but she's the female world champion and has never faced men". El signo o los signos (el nombre y la "alusión" a su vida en 1968) son los elementos que darían sustento jurídico a la demanda.

La mediación de esos signos durante el acto de enunciación (por demás, históricamente anacrónico en la narrativa de la ficción audiovisual), ¿constituiría un señalamiento deíctico, ostensivo, de la historia real de Gaprindashvili en la cual, por obvias razones, Elizabeth Harmon no existe? En la referencia, del lado de Bloomfield, Garza Cuarón recapitula que el hablante apela al escucha al respecto del significado de lo que habla. La serie, efectivamente, apela al dato histórico de la existencia de Nona Gaprindashvili: al inicio del episodio, la marca temporal, 1968, es enunciada mediante un texto superpuesto al gran plano general de Moscú, aunque también apela a la inexistencia del hecho de que se hubiera convertido en campeona mundial al enfrentarse contra varones. No cabe duda de que el signo y objeto referido, el nombre de Nona Gaprindashvili, como personaje distinto puede causar ambigüedad (Garza Cuarón, 1985: 9).

Es evidente que siempre hay un fenómeno medio situado entre el signo y el objeto que refiere. El cual, de no ser señalado ostensivamente, a través de la comunicación en suspenso que ocurre en la literatura o el arte en general, se incurre en la alusión. De ahí que Paul Ricoeur enfatice que "el texto es para mí mucho más que un caso particular de comunicación y, por eso, revela un rasgo fundamental de la historicidad misma de la experiencia humana: que es una comunicación en y por la distancia" (2001: 96). Aquí entramos en terrenos de la ambigüedad, puesto que el mensaje, lo implícito, no llega a concretarse en todos los receptores. Es quizá así como ocurre la identificación del objeto que hace Gaprindashvili de la extratextualidad (historia que llamaremos real) con la Nona Gaprindashvili de la ficción audiovisual (historia que es ficticia).

El acto de enunciación del nombre de un personaje histórico vivo conlleva una carga significativa y referencial que se proyecta hacia afuera de solo los signos (en el exterior de la obra). Garza Cuarón (1985), luego de su recorrido sobre cómo la ambigüedad y la referencia parecen ser presupuestos incuestionables en la lingüística, destaca la imposibilidad de reconocer o señalar el objeto específico al que se hace referencia solamente a través del análisis de

los signos. Más aún, dentro de un acto de enunciación, en una expresión audiovisual, en la cual no se pueden considerar únicamente la enunciación verbal, sino la escena en su plenitud que se carga de significados.

Luego de este excursus podríamos reflexionar en torno a por qué la mención del nombre de Nona Gaprindashvili tanto en la serie (de forma enunciativa) como en la obra de Tevis (de forma gramatical) genera una transferencia intertextual que modifica el contexto e incide en la recepción de sus receptores, principalmente en el referente vivo, Gaprindashvili, que se torna la receptora significativa de la serie e impone una demanda, bajo el argumento mismo del fenómeno que nos ocupa: la recepción y, en consecuencia, la percepción que miles de espectadores tendrán al respecto de ella y sus logros luego de ver, cabe decirlo, una obra de ficción. Esta referencia discursiva muestra que “el papel que cumple el lenguaje es el de procesar información acerca de la realidad extralingüística” (Beristáin, 1999: 229).

En este procesamiento la realidad extralingüística, en el caso que nos ocupa, se presenta eventualmente como el contexto histórico de Gaprindashvili, la espectadora, sumado a su condición de ajedrecista en 1968. La obra, no cabe duda, apela a que el espectador “refiera” ese suceso (no importa si es históricamente correcto o no). La referencia se encuentra ahí fijada y dota de significados (y demandas que buscan una compensación monetaria) a los objetos.

La asignación de sentido es claramente la afrenta que se toma públicamente por Nona, aunque vale decir que un espectador, sin conocimiento histórico de este acontecimiento, dé por hecho que nunca enfrentó a ajedrecistas varones sin preocuparse cuán verdadera o falsa pueda ser esta afirmación, puesto que el pacto en el que se inserta el espectador es precisamente el ficcional, por múltiples factores: el principal, que se trata de una serie que cuenta la historia de Elizabeth Harmon, como personaje ficticio. El segundo y tal vez que tiene más sustento, ligar a estos efectos de separar la ficción con la realidad, compete a la leyenda puesta al final de los créditos de cada episodio. Como extremos de toda la serie, tomaremos la ubicación del descargo de responsabilidad del primero y último episodio (minuto 57’58”, hora 1 h 06’ 30”, respectivamente). El texto presentado es el mismo: “This motion picture is protected under the laws of the United States and other Countries. Unauthorized duplication, distribution or exhibition may result in civil liability and criminal prosecution. [Y en el siguiente párrafo:] The character and events depicted in this program are fictitious. No depiction of actual persons or events is intended”.

Aunque vale la pena decir que solo una porción de espectadores prestaría atención a esta suerte de epílogo que se encuentra fuera del universo ficcional de Harmon, más bien, se guiarían por el paratexto que presenta a la serie en la plataforma de Netflix: “Géneros: series basadas en libros, Dramas sociales de TV, Series dramáticas”, los cuales llevan implícitamente la carga ficcional, pues en el catálogo estas tipologías se oponen, más bien, al de las “series documentales”, las cuales conllevan una supuesta carga histórica.

No cabe duda, que el mundo y, en consecuencia, la ficción, son percibidos a través de un filtro cultural, en el

cual se despliega la capa de conocimiento, donde ocurre la designación de sentido de los signos. El paratexto genérico puede estar ahí y sugerir muchas cosas. Se trata de un parámetro de orientación, el cual puede ser ignorado cuando un caso de “tergiversación” ficcional ocurre a ojos de un espectador específico. En este sentido, este acto relacional se prolonga hasta la realidad “extralingüística”, la “extratextualidad”.

Desde la epistemología, este acto de relacionarse es puramente el fenómeno (¿equívoco?) de referencia a la historia de la carrera ajedrecística de Nona Gaprindashvili en una ficción audiovisual, la cual culminó en demanda legal por referir (¿equivocadamente?) tales hechos en la ficción, en una escena, notoriamente imaginada. ¿Pero qué ocurre con los textos anteriores que configuran (y sin los cuales no podría existir) la serie de Netflix?.

DE TRANSPOSICIONES E INTERTEXTOS

Aproximarse a los textos anteriores (los cuales, de no haber existido, la obra audiovisual no sería lo que es) requiere de un repaso de los conceptos de transtextualidad e intertextualidad. Hablamos de transtexto, puesto que se considera plantear que hubo o existe una trascendencia textual que va desde estos textos anteriores, pasando por la serie de Netflix y llegando al contexto de Nona Gaprindashvili con la demanda legal.

La “transtextualidad” tiene una estrecha relación con la noción de intertextualidad. En 1967, Julia Kristeva (1997: 1-2) introduciría el término para describir el fenómeno discursivo de la novela carnavalesca que Bajtín observaba, y la explicaría como la construcción de todo texto a partir de un mosaico de citas, absorción y transformación de otras obras (1997: 3). Tanto la transtextualidad como la intertextualidad contemplan las relaciones que se hacen entre textos. Sin embargo, la transtextualidad incluye a la intertextualidad (esa suerte de mosaico de citas, como absorción y transformación de otros) como una de sus modalidades de trascendencia textual, en la cual los mundos posibles se despliegan ante el lector que completa los referentes mediante un proceso complejo.

Es visible que en el caso que nos ocupa, la trascendencia textual va más allá de interrelaciones entre textos, pues, y esta es la hipótesis que se ha sostenido desde el principio, la ficción ha transgredido sus umbrales de representación (Genette, 2004) y ha llegado (repercutido) a la vida “real” de Nona Gaprindashvili. Aunque su demanda está dirigida a los productores de la serie, esta se fundamenta en lo enunciado en uno de los diálogos que dice uno de los interlocutores, como parte de la ficción y transposición del texto de Tevis a la serie (recordemos que en el texto de Tevis la afirmación más o menos similar queda a cargo del narrador omnisciente). No obstante, debemos acotar que no hay solamente una modalidad de trascendencia textual, sino varias: paratextual, metatextual, architextual y, por supuesto, intertextual (Genette, 1989: 18). Mediante estas, es como accedemos al conocimiento de la obra.

En contraste, este puente transtextual no se extiende tan solo de la serie al exterior, sino que viene desde más atrás de la obra audiovisual: en principio la novela de Tavis, *The Queen's Gambit* publicada en 1983, que constituye el intertexto o hipotexto declarado por la producción, la crítica y probablemente algún contrato de derechos de autor que la editorial Random House aún tenga vigente. El puente se tiende también hasta la novela de Zweig debido al rasgo compartido en todas las expresiones artísticas sobre visualizar las piezas del tablero, tal como lo hacía el personaje de *Novela de ajedrez*, el doctor B, para escapar de la locura en su soledad. Este rasgo es transferido a la protagonista de la serie de Netflix y de la obra de Tevis: Elizabeth Harmon. Y no es, por supuesto, y por más que se quiera, transferido a la Nona Gaprindashvili ficcional.

Al fenómeno figural de extensión (aunque las demandas legales rebasen su carácter figural) se le ha denominado como metalepsis. La metalepsis se entiende, luego de su expansión figural (una variante de la metonimia causa-efecto) elaborada por Gérard Genette (2004), como aquella transgresión del umbral de la representación que

puede ocurrir tanto dentro del texto mediante saltos diegéticos (niveles de representación), entre niveles narrativos (en los límites del relato) como desde los saltos que van de la textualidad a la extratextualidad o de la extratextualidad a la textualidad, mediante estrategias narrativas de aprovechar huecos descriptivos e introducir el nombre, en una suerte de llamado a la antonomasia (Genette, 2004: 154).

Tomando en cuenta el llamado de referentes que se ubican en un espacio y tiempo discordante al de la ficción, este se mezcla en ambas esferas. Estos saltos o transgresiones son identificados por un lector o espectador, quien reconoce referentes y elabora la determinación metaléptica con los saltos de la representación. La metalepsis no es una estrategia, es una figura atencional, o podría decirse, de pensamiento (Beristáin, 2006), pues ocurre en tanto que el receptor reconoce los referentes.

Genette refiere una clase de transferencia metaléptica que excede los límites de la representación de una obra artística o literaria y llega a (uno de los planos de) lo real, un tipo de intrusión en el universo ficcional. Este fenómeno no podría ocurrir sin la participación del receptor ante las alusiones y referencias que genere la obra de manera explícita o velada, aun cuando el artista o escritor se encargue de poblar su universo de ellas: las realidades reconocidas en la ficción y la ficción en la realidad (2004: 154).

Sin embargo, la relación figural o ficcional no es lo único que se implica en este caso. Cabe señalar que *The Queen's Gambit* posee dos intertextos: el primero que ha sido, por demás, hecho evidente (la obra de Tevis que lleva el mismo nombre y el mismo argumento) y el segundo se prolonga desde la creatividad del escritor Stefan Zweig en su última novela *Novela de ajedrez*. Como se ha mencionado anteriormente, el texto de Tevis ha sido transpuesto mediante un desplazamiento de la voz omnisciente del narrador a la del locutor que observa y narra el encuentro para los radioescuchas. Por el lado de Zweig, el elemento que ha trascendido es aquel del desdoblamiento de la personalidad, pues Harmon debía fragmentarse en dos personalidades para hacer un pronóstico de las jugadas de su contrincante, tal cual lo hace el doctor B en *Novela de ajedrez* (2018 [1942]).

En la ficción audiovisual esto es demasiado visible: Harmon levanta la vista al techo e imagina una estrategia, se vuelve implícito que para lograrlo tenía que dividir su personalidad, tal como señala el doctor B. en la narración de Zweig: “Cada uno de mis dos ‘yo’, el blanco y el negro, debían competir uno contra el otro, y cada uno de ellos adquiriría por su parte una ambición, un afán de ganar, de vencer; como yo negro me ponía nervioso después de cada jugada, ansioso de saber qué haría ahora el yo blanco” (2018 [1942]: 52). Mientras que en la narración de Tevis ocurre cuando Harmon cierra los ojos y visualiza (similar al doctor B.) el mundo de posibilidades:

She turned uncertainly back to the board, to the rook in the center. She had to do something about that rook. She closed her eyes. Immediately the game was visible to her imagination with the lucidity she had possessed as a child in bed at the orphanage. She kept her eyes closed and examined the position minutely. It was as complicated as anything she had ever played out from

a book, and there was no printed analysis to show what the next move was or who would win. (Tevis, 2016; las cursivas son nuestras).

El salto metaléptico ocurre en tanto el procedimiento de visualización de posibilidades se traspone en las tres ficciones. Y este procedimiento, que mezcla espacio y tiempo, se extiende hasta la primera mención de Gaprindashvili y su aparición en el cuadro. Aunque este elemento narrativo no tuviera gran incidencia en relato audiovisual (ni siquiera en el de Tevis), se ha vuelto del todo significativo para el contexto extralingüístico, extratextual que rodea la obra en nuestra temporalidad. Ahora la demanda se extiende incluso a Zweig por no pensar en un método de división de personalidades que considere sujetos históricos reales (aunque sí lo hubiera hecho, y he ahí el suicidio del autor).

Con todo, podemos señalar que Harmon se convierte en campeona mundial tras ganar el campeonato, mientras que su pseudorreferente, Nona Gaprindashvili, tan solo había vencido “realmente” a varones en algunas partidas de ajedrez. Elizabeth Harmon no es, en absoluto, la representación de Gaprindashvili y viceversa.

CONCLUSIÓN

Los referentes de contenidos en la ficción se vuelven comprobables y verificables por la historia (escrita) que es próxima, claman un grupo de historiadores, a la “verdad” (en una ficción audiovisual que señala en su descargo de responsabilidad, no había sido intencional). Elesser (2021) recupera datos históricos y hemerográficos de la carrera de la ajedrecista. De la comprobación hemerográfica no queda duda: un titular del *New York Times* de 1968 menciona: “Gaprindashvili vence a siete varones en un torneo fuerte de ajedrez”, además que el carácter testimonial es reforzado al evocar sus juegos contra 28 hombres en una partida simultánea.

Así, la demanda describe: “Throughout her extraordinary career, she [Nona] won many championships, beat some of the best male chess players in the world and was the first woman in history to achieve the status of international chess grandmaster among men” (Elesser, 2021). Y aquí cabría preguntarse si la demanda es por no haber hecho una serie al respecto de su vida o porque la ficción no hace justicia de Nona Gaprindashvili cuando es comparada con Elizabeth Harmon.

En este sentido, la ficción de la serie de Netflix estaría ensombreciendo la “realidad” que millones de personas percibiría (pensaría, imaginaría), pues no se hace explícito este acontecimiento histórico, sino todo lo contrario. Es decir, Nona Gaprindashvili adquiere un papel secundario, el cual es “suplantado” por el personaje de Elizabeth Harmon, en una historia ficcional la cual se desenvuelve en torno al crecimiento y logro de una ajedrecista ficticia (Harmon). Sería factible preguntarse si el personaje ficcional la suplanta con todas sus cualidades y defectos, y entonces la mención de Gaprindashvili, o más bien, su representación ficcional en el último encuentro es un desdoblamiento de Harmon —en quien Nona Gaprindashvili, la real, se encuentra cifrada en la representación del personaje principal—. La hipótesis es nula desde el principio. La demanda se orienta en el sentido de la lectura que Gaprindashvili (la real) dio a la serie: Harmon, la protagonista de la ficción, no es su representación, sino solamente aquel personaje que aparece por algunos cuantos segundos en el cuadro de la escena del capítulo final (y apenas unas cuantas líneas en la novela de Walter Tevis): la Nona Gaprindashvili denotativamente ficcional.

La ficción se prolonga a la vida real. Wilson Wong (2022) corresponsal de las *NBC News* reporta que un juez federal denegó levantar la demanda por 5 millones de dólares (presentada en septiembre de 2021) en contra de Netflix, en la cual “a fictional character claimed that this ‘female world champion has never faced men’” (Wong, 2022). Una aproximación bastante “brusca” de la ajedrecista, menciona la parte demandante. Es decir, que la representación de su personaje en la historia es bastante seca, además de que en la serie de ficción “refiere a sus éxitos de la vida real” de forma falsa, completamente sexista y de forma denigrante. Pero hay que ser claros: la historia gira en torno a un personaje ficticio, Elizabeth Harmon y no alrededor de la representación ficcional de Gaprindashvili.

La parte demandante evoca un suceso histórico de la ajedrecista, el cual es comparado con lo representado en la ficción de la serie, Wong (2022) da mayor precisión, el hecho de que para 1968 Gaprindashvili ya había competido en

contra de al menos 59 ajedrecistas, 28 de ellos en un juego simultáneo y al menos diez grandes maestros del ajedrez (quizá aquellos que sí menciona el relato de Tevis, los ajedrecistas rusos). Pero la serie no es histórica y no pretende serlo. Es más bien un universo ficcional desplegado, cuya focalización se centra, lo recalcamos de nuevo, en Elizabeth Harmon.

La amonestación es, en consecuencia, que la ficción no representa fielmente a la realidad (histórica de Gaprindashvili). Aunque esta demanda no solo implica una crítica de la forma de representar la realidad, sino el alcance o recepción que potencialmente esta “falsa” representación tenga en los millones de espectadores que vean la serie: involuntariamente minimizarían los éxitos de la ajedrecista en el imaginario desprevenido de cada uno luego de haber sido influidos por el discurso “sexista” de la serie. ¿No es, sin embargo, Harmon la mujer que se impone sobre todos los varones en este Moscú ficcional de 1968?

De esta forma pensó el juez A. Phillips cuando descartó la apelación de Netflix, en tanto que una obra de ficción no exime de su responsabilidad de difamar a una persona, si todos los elementos de la difamación están presentes. Wong anota: “U.S. District Judge Virginia A. Phillips denied Netflix’s motion to dismiss the lawsuit in a ruling on Thursday, stating that a work of fiction ‘does not insulate Netflix from liability for defamation if all the elements of defamation are otherwise present’” (2022).

¿Qué forma tomará este fenómeno en las fechas legales videras? Resulta impredecible cuando la ficción irrumpe, sin saberlo, de manera violenta en la realidad de algunos espectadores. Lo que sí es cierto es que apelar a la primera enmienda,³ como primer movimiento estratégico, no fue una defensa siciliana tan sólida como la de Harmon —¿o quizá también la de Gaprindashvili? — en la ficción.

Por nuestra parte, concluimos que la libertad de expresión y ficción es amenazada cuando el derecho se aplica a las cualidades creativas de una obra artística y, por derivación, de los autores o productores de dicha obra. Un gambito ficcional y uno legal colisionan ensombreciendo toda productividad reflexiva que en su receptor pudiera generarse, pues la búsqueda de una retribución monetaria se impone sobre el ideal de un acceso a otro mundo de conocimiento que una producción artística pudiera desplegar. Así, la creatividad del artista se ve reducida mediante la autocensura y “falsa” imitación de una realidad histórica que no es sino solamente “aludida”, más no capturada, en una ficción de cualquier clase. Se trata de una transición de un gambito literario, a uno legal. Nona Gaprindashvili no fue la protagonista, ni siquiera un personaje secundario, sin embargo, a estas fechas, Gaprindashvili se ha vuelto uno: el personaje de los titulares de prensa que busca anular la libertad de expresión de las producciones artísticas. Si en verdad su persona se ha visto afectada ante la percepción pública, ello a expensas del producto artístico y ficcional que ha tenido gran impacto en Netflix, entonces, ¿quién debería ganar?.

³ En la página de La Casa Blanca se señala: “La primera enmienda garantiza que el Congreso no puede crear ninguna ley que establezca una religión oficial o prohibir el libre ejercicio de una religión en particular. Esta enmienda protege la libertad de expresión, de prensa, de reunión, y el derecho de solicitar al gobierno compensación por agravios” (The White House 2022).

BIBLIOGRAFÍA

- BERISTÁIN, H. (2006).** *Alusión, referencialidad, intertextualidad*. México: Universidad Autónoma de México.
- BERISTÁIN, H. (1999).** *Diccionario de retórica y poética*. México: Porrúa.
- ELSESSER, KIM. (2021, 20 DE SEPTIEMBRE).** “Lawsuit and gender sidelining at work”. *Forbes*. <https://www.forbes.com/sites/kimelsesser/2021/09/20/netflixs-queens-gambit-lawsuit-and-gender-sidelining-at-work/?sh=250657do4435>.
- EL FINANCIERO. (2022, 28 DE ENERO).** “Netflix enfrentará demanda por difamar a ajedrecista en ‘Gambito de Dama’”. <https://www.elfinanciero.com.mx/entretenimiento/2022/01/28/netflix-enfrentara-demanda-por-difamar-a-ajedrecista-en-gambito-de-dama/>.
- FRANK, S. (2020).** director; Scott Frank y Allan Scott, creadores. *The Queen’s Gambit [Gambito de la reina]*. Netflix.
- GARZA CUARÓN, B. (1985-1986).** La referencialidad como concepto lingüístico. *Nueva Revista de Filología Hispánica* 34(1): 1-22. <https://www.jstor.org/stable/40298662>.
- GENETTE, G. (1989).** *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*. Traducción de Celia Fernández Prieto. España: Taurus.
- MALDONADO, C. E. (2017).** *Pensar: Lógicas no clásicas*. Colombia: Universidad El Bosque.
- MANCILLA TRONCOSO, J. (2013).** “Acercamiento al problema de la adaptación cinematográfica de textos literarios: la transposición”. *Logos: Revista de Lingüística, Filosofía y Literatura*, 23(1). <https://revistas.userena.cl/index.php/logos/article/view/181>.
- OLADIPO, G. (2022, 28 DE ENERO).** “First female chess grandmaster sues Netflix over false claim in Queen’s Gambit”. *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/sport/2022/jan/28/first-female-chess-grandmaster-sues-netflix-queens-gambit>.
- RICOEUR, P. (2001).** *Del texto a la acción*. México: Fondo de Cultura Económica.
- ROTH, A. (2021, 17 DE SEPTIEMBRE).** “Soviet chess champion sues Netflix over ‘sexist’ Queen’s Gambit”. *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/media/2021/sep/17/soviet-chess-champion-nona-gaprindashvili-sues-netflix-over-sexist-queens-gambit>.
- TEVIS, W. (2016).** *The Queen’s Gambit*. México: Carmelite House.
- THE WHITE HOUSE.** *La Constitución*. https://www.whitehouse.gov/es/acerca-de-la-casa-blanca/nuestro-gobierno/la-constitucion/?utm_source=link.
- WONG, W. (2022, 28 DE ENERO).** “‘Queen’s Gambit’ defamation lawsuit against Netflix can move forward, judge say”. *NBCNews*. <https://www.nbcnews.com/pop-culture/pop-culture-news/queens-gambit-defamation-lawsuit-netflix-can-move-forward-judge-says-rcna13943>.
- ZWEIG, S. (2018 [1942]).** *Novela de ajedrez*. México: Editores Mexicanos Unidos.