



Universidad de Concepción
Dirección de Postgrado
Facultad de Humanidades y Arte - Programa de Doctorado en Literatura
Latinoamericana

**Es peligroso asomarse al interior: excluidos y peligrosos sociales
en las traslaciones literarias del cine contemporáneo
latinoamericano**

Tesis presentada para optar al grado de Doctor en Literatura Latinoamericana

POR

MANUEL DAVID GARCÍA REYES

Agosto de 2019

CONCEPCIÓN-CHILE

Profesora guía: Dra. María Luisa Martínez Muñoz
Departamento de Español, Facultad de Humanidades y Arte
Universidad de Concepción

Profesor co-guía: Dr. José Luis Sánchez Noriega
Departamento de Historia del Arte
Universidad Complutense de Madrid

El cine es el lugar que elegiría para esperar el fin del mundo. No encuentro un lugar más propicio para acabar mis días que éste.

Adolfo Bioy Casares, *Memorias*.

© 2019 David García Reyes.

En la redacción de esta tesis se han seguido las normas de estilo de la American Psychological Association (APA), 6ª edición. Atendiendo a criterios de sencillez y claridad en la redacción y lectura de la presente investigación, se han utilizado el género masculino y sustantivos genéricos en el uso del lenguaje escrito. Por lo anterior, si esta opción formal genera algún tipo de incomodidad, el autor ruega, de antemano, que le disculpen por las molestias que pudiera suscitar tal decisión.

La realización de esta investigación fue posible gracias al financiamiento de la Beca para Estudios de Doctorado y una Beca de Término de Tesis Doctoral, ambas otorgadas por CONICYT.

AGRADECIMIENTOS

Todo en esta vida es la suma de complejas redes y el concurso de un sinnúmero de personas y también de instituciones. Agradecer por ello el auspicio de CONICYT, gracias a su financiación mediante la beca PFCHA 2017-21171064 y a la Universidad de Concepción, pudiendo dedicarle a la realización de esta tesis doctoral 4 años a tiempo completo. Sin estas entidades ni las personas, que citaré a continuación, esta tesis hubiera sido una ilusión, algo difícilmente tangible. Por ellas y para ellos va este artefacto investigador. De todos es el mérito de lo que aquí comienza, de los deméritos el único y exclusivo responsable soy yo.

Muchos son los que han contribuido de forma significativa al resultado que hoy se puede defender y por eso, y aún a riesgo de obviar algunos nombres, que este prefacio laudatorio sea modesta mención a su apoyo, estímulo y soporte.

En primer lugar, quiero expresar mi profundo agradecimiento por su apoyo y comprensión a mi profesora guía, la Doctora María Luisa Martínez Muñoz, cruzando océanos y cordilleras aparentemente insalvables, su consejo, su rigor y su incondicional dedicación siempre iluminaron el sinuoso camino de la investigación. Enaltecer la labor del Doctor Edson Faúndez, porque sus invaluable esfuerzos hacen del Programa de Doctorado de Literatura Latinoamericana un lugar donde trabajar en las mejores condiciones posibles, decenas de personas entre las que me incluyo podemos dar fe de ello. Además, en este apartado he de agradecer la orientación constante de mi profesor co-guía, el Doctor José Luis Sánchez Noriega, por compartir su generosidad conmigo al extender sus redes y su colaboración desde hace dos décadas. En ausencia, mi sentido recuerdo al siempre añorado Alberto Elena, ejemplo de investigador insobornable y mejor persona.

Igualmente, es imposible olvidar la participación y ayuda de muchas personas que en la ciudad de Concepción hicieron de mi estancia y mi deambular por el fin del mundo algo muy llevadero. Del terruño penquista, ahora también, una parte indisoluble de lo que soy, he de mencionar y agradecer las atenciones y afectos de Lilian Güenante, Aldo Villaseca, María Eugenia Farías, Carlos Vivallos y Patricia Virano. También agradecer a mis colegas Carmen Alicia por su ejemplo y a Gloria, por su disposición para ayudar, su amistad y su buen humor, imprescindible en estas travesías nuestras. Además, quiero transmitir mi gratitud a Don Mario Rodríguez y al cuerpo docente del Programa de Doctorado. Hay una larga lista de personas que, a uno y otro lado del mundo, facilitaron la obtención de documentos, libros, archivos y favores de todo tipo que permitieron que este trabajo tuviera más lustre. Gracias a Octavio, a Fausto, a José Luis Caballero, a Manolo, a Alicia, a Coco, a Enrico, a Raquel, a Juana y a Sergio García, su tiempo de oro ha facilitado y atenuado mucho las turbulencias del proceso.

Por supuesto, he de agradecer a mi hermano Carlos por su percutora insistencia y su constante presencia, incluso en la distancia, pero nunca ausente. Su aporte y apoyo difícilmente serían cuantificables en palabras o actos. En esa línea, Paula, mi madre, es la persona de la trama invisible de Ricardo Piglia, sin su profundo afecto y amor por las gentes y las tierras de América junto a muchas otras lecciones de vida, difícilmente sería la persona que soy hoy. Gracias por enseñarme a valorar la diferencia, la diversidad y a crecer en el mundo.

Lucas es realmente la metáfora de esta tesis, un trabajo que nunca se acaba, y que casi se gestó al tiempo que esta investigación en tierras chilenas. Gracias sin duda a su ilusión, su sonrisa y su permanente curiosidad infantil comprendí muchas cosas que jamás

hubiera entendido sin él. Sin embargo, si he de agradecerle algo por encima de todo es su amor ilimitado, motor para superar cualquier trance.

Por último, quiero expresar mi más profundo reconocimiento y cariño a Marta, porque jamás hubiera llegado hasta aquí sin ella. Su paciencia, su perspicacia, su constancia y su inquebrantable compromiso con la ciencia hacen de mi mejor investigador y mejor persona, en una exigencia permanente por seguir avanzando para aportar algo a los demás. Apelando a su economía de medios, y sin querer desgastar loas que serían infinitas y superfluas: Gracias, porque me siento honrado y dichoso de compartir tiempo y espacio a tu lado.

Tabla de Contenidos

RESUMEN	10
INTRODUCCIÓN	10
CAPÍTULO I: PREMISAS, FUNDAMENTOS TEÓRICOS Y REVISIÓN CRÍTICA	13
1.1. Hipótesis de la investigación	21
1.2. Marco general	21
1.3. Apuntes cronológicos y temáticos. Esencias afines: La Literatura y el cine en América Latina.....	29
1.4. Consideraciones tipológicas y de la exclusión en América Latina.....	39
1.5. Estado de la cuestión.....	47
1.6. Crítica Precedente	56
1.6.1. Enfoques Globales.....	56
1.6.2. Estudios filmoliterarios en Iberoamérica.....	65
1.7. Parámetros metodológicos.....	83
CAPÍTULO II: OBJETIVOS Y CUERPO DE ESTUDIO	106
2.1. Objetivos	106
2.2. Corpus de investigación.....	108
CAPÍTULO III: ANÁLISIS FILMOLITERARIO.....	125
3.1. Aproximación a las intersecciones de literatura y cine latinoamericanos	125
3.2. La transposición de la literatura al cine en el audiovisual mexicano.....	129

3.2.1. <i>Concierto Barroco</i> de Alejo Carpentier y <i>Barroco</i> de Paul Leduc: personajes liminares en la encrucijada de la historia, la literatura y la música.....	144
3.2.2. <i>Nafragios</i> de Álvaro Núñez y <i>Cabeza de Vaca</i> de Nicolás Echevarría. Los prismas del tiempo. Cabeza de Vaca, defensor de los nativos o expoliador al servicio de la corona.	157
3.2.3. La espera perpetua según García Márquez y Ripstein: tránsitos filmoliterarios en <i>El coronel no tiene quien le escriba</i>	172
3.3. La transposición de la literatura al cine en el audiovisual de América Central.	183
3.3.1. Alsino, de la evocación angélica-cristológica de Pedro Prado a transposición militante del Sandinismo en Miguel Littin.....	187
3.4. La transposición de la literatura al cine en el audiovisual del Caribe hispánico: Cuba, Puerto Rico y República Dominicana.....	201
3.4.1. Encrucijadas sociales de la revolución: Fresa y chocolate.....	207
3.5. La transposición de la literatura al cine en Ecuador, Colombia y Venezuela.....	219
3.5.1 Rabia: de Sergio Bizzio a Sebastián Cordero o un viaje profundo al infierno de lo doméstico.	228
3.6. La transposición de la literatura al cine en Brasil, Paraguay, Perú y Bolivia.	246
3.6.1 Gabriela, Cravo e Canela: El crisol brasileño por Jorge Amado y Bruno Barreto	271
3.6.2 Vargas Llosa según Lombardi: la lucidez cómica de la tragedia en Pantaleón y las visitadoras	284
3.7. La transposición de la literatura al cine en Uruguay, Argentina y Chile.	297

3.7.1. El secreto de sus ojos de Sacheri y Campanella en el oscuro enigma de una vida vacía de nada.	321
3.7.2. Roberto Bolaño en clave femenina. La espera lumpen de un incierto futuro por Alicia Scherson	333
CAPÍTULO IV: CONCLUSIONES Y DISCUSIÓN	345
4.1. Corolario	345
4.2. Prospecciones futuras	355
4.3. Para una discusión.....	¡Error! Marcador no definido.
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	364

RESUMEN

La investigación se fundamenta en el aparatage comparatista filmoliterario para analizar las vertientes de la representación de textos literarios latinoamericanos y el diálogo intertextual e intermedial que se establece con los textos filmoliterarios del cine contemporáneo de América Latina. Concretamente, el estudio de tipologías de exclusión y peligrosidad con las respectivas divergencias y convergencias generadas a partir del proceso de transferencia de la literatura al cine. Teniendo muy en cuenta las cuestiones sociales, económicas, políticas e históricas en las que se desarrollan estos procesos de traslación de la literatura al cine, abordando desde lo industrial a la representación y desde lo argumental a lo estético, configurando una amplia búsqueda para dar y ofrecer una visión panorámica y representativa de las adaptaciones filmoliterarias de América Latina.

INTRODUCCIÓN

Al pensar en el hecho fundamental de la cultura como generadora de un espacio para la reflexión del ser humano, de forma práctica y empírica, hay que apuntar que una de las principales funciones, tanto de la literatura como del cine, es la de favorecer el debate en la sociedad. La investigación que aquí se recoge se inserta en el diálogo entre los textos literarios y audiovisuales. Simultáneamente, la vocación latinoamericanista del estudio no es un matiz geográfico o cosmético, nace de un profundo e irrenunciable compromiso del quehacer científico del autor, puesto que difícilmente hubiera sido posible, sin las experiencias vitales y académicas disfrutadas por el doctorando en esa loca geografía del fin del mundo a la que aludía Benjamín Subercaseaux.

El discurso de la utilidad social de las Ciencias Humanas, también llamadas Humanidades, posee un basamento etimológico, la *Humanitas* latina, que ilumina el alumbramiento de una búsqueda, una pesquisa constante que no anhela encontrar un hito, pues en el proceso de investigación, en el nudo, en el viaje, se encuentra la verdadera lección que se puede aprehender y asimilar. Aunque, finalmente, habrá provisionarias conclusiones, siempre quedarán tramas que no se hayan tejido o inclusive, que no se hayan desmarañado o desvelado. En la aventura que aquí se propone, se recorre un amplio espectro por las manifestaciones culturales de América Latina; se aprecian los matices ficcionales e identitarios de los textos literarios confrontándolos con sus traslaciones fílmicas, enriqueciendo el camino andado. Aun cuando algunos largometrajes no hacen justicia ni tan siquiera al título de las obras literarias matriciales, el poder del cine nos entrega algo tan imprescindible como el misterio que comparte con la literatura, la fabulación. De vuelta a la etimología, en la *Fabula* latina, esa historia que aquí se encierra o se descubre, se conforma en un díptico especular: dos caminos que se bifurcan y que

anuncian el tránsito, eterno, por la investigación. Desde las primeras proyecciones cinematográficas del invento de los hermanos Auguste y Louis Lumière en América Latina, a finales del siglo XIX, el fenómeno de feria ha recorrido por el espacio y por el tiempo un trayecto que se mantiene vivo en el llamado Nuevo Mundo. La literatura latinoamericana ha servido de faro y guía en esta procelosa travesía.

El estudio pretende visualizar una especificidad de personajes como aquellos que están signados bajo parámetros de peligrosos sociales, sujetos excluidos y excluyentes, personajes que viven en la marginalidad, en la periferia de las leyes, del espacio físico y del marco social que han sido recurrentes dentro de la ficción latinoamericana y que se recogen dentro de las traslaciones literarias en el cine latinoamericano que han construido parte del relato identitario y cultural de América. La cronología de los textos literarios se circunscribe de las crónicas de Indias a obras publicadas desde las primeras décadas del siglo XX y creaciones en prosa de la literatura latinoamericana más reciente, junto a las respectivas adaptaciones que de las mismas se han llevado a cabo en el cine latinoamericano de las últimas décadas.

CAPÍTULO I: PREMISAS, FUNDAMENTOS TEÓRICOS Y REVISIÓN CRÍTICA

Cuando se me pregunta qué porcentaje de literatura hay en el cine o viceversa, experimento el mismo desaliento. Tengo la pulsión desesperada de llamar a mi contable. Sólo él, o Dios lo sabe... cine y literatura comparten inevitablemente un intangible territorio que ni los más perspicaces han conseguido acotar: el de los sueños.

Gonzalo Suárez

1.1. Hipótesis de la investigación

El presente estudio considera como hipótesis que las adaptaciones de textos literarios latinoamericanos en textos cinematográficos funcionan como poliédricas transferencias que se encargan de interpretar las traslaciones del original y ayudan a construir el relato identitario nacional de los países de América Latina, proyectando un imaginario común inherente a la región en relación a las caracterizaciones de los excluidos sociales. A veces de forma aumentada, corregida y en algún caso defectuoso y fallido¹, la adaptación de la prosa latinoamericana presenta nexos comunes que deben validarse y verificarse por medio de un exhaustivo análisis.

El estudio crítico en torno a las traslaciones literarias en la cinematografía resulta abundante, pero no así la producción científica sobre las traslaciones literarias en el contexto general de América Latina o sobre lo local de cada uno de los países latinoamericanos. Creadores cinematográficos como Jean Luc Godard o Alfred Hitchcock partían del referente literario para estimular su inventiva y su capacidad creativa, porque “la obra literaria no tiene el aura sagrada de pertenecer al mundo de las escrituras, sino todo lo contrario” (Zecchi, 2012: 28), y esta tendencia se hace extensiva a directores

¹ Sergio Wolf hace referencia a la jerga médica en cuanto a la literatura como “objeto díscolo, inasible o inadaptable, aquello que no consigue integrarse a un sistema” (2002: 15). La subordinación del cine a la literatura configura una sucesión de reducciones que hace perder algunas de las señas de identidad y especificidad en favor del cine.

latinoamericanos como Arturo Ripstein, Miguel Littin, Francisco Lombardi, Sergio Cabrera, Fernando Meirelles, Juan José Campanella o Sebastián Cordero.

En el acto de leer una novela o de ver una película se produce la transmisión de un mensaje autoral y la decodificación de las intenciones del autor, un proceso de comprensión y asimilación del mismo en el que se aplica “todo el volumen de nuestra experiencia vital en nuestro bagaje cultural” (Iampolskyi, 1996: 13). La reflexión que otorga la literatura científica precedente y las competencias adquiridas permiten que la investigación se pueda plantear como una síntesis que ponga en valor las aportaciones contemporáneas de las cinematografías de la región. Se evidencian no sólo analogías y paralelismos, sino profundas diferencias y procesos de cambio desde el original literario a la transposición fílmica, tanto en lo narrativo como en lo estético, tanto en lo ideológico como en lo referencial.

Peña Ardid reflexiona sobre la dicotomía de la literatura y el cine como manifestación artística del tiempo y del espacio, subrayando lo problemático de dicha afirmación (1999: 189), porque se hace evidente que un largometraje de entre noventa y ciento sesenta minutos es incapaz de contener lo que relata una novela de doscientas, trescientas o cuatrocientas páginas. De este modo, la disímil temporalidad y el ritmo más rápido de la narración fílmica imponen una instantaneidad y una intensidad que busca lo esencial del relato literario (Suboraud, 2010: 27).

En la aplicación práctica de un análisis que priorice el rigor, resulta esencial apostar por un comparatismo libre de peajes o interferencias. La propuesta metodológica de Darío Villanueva es muy provechosa en su fundamentación del estudio de los textos literarios adaptados al cine en “la lectura sucesiva y reiterada de los dos textos, comenzando por el literario y prescindiendo por completo del guión de la película, aun en el caso de que nos

fuese accesible” (1999: 196) se convierte en una de las premisas fundamentales que el teórico gallego despliega, aplicando en el análisis la consideración de la naturaleza textual que los dos textos presentan, tanto el literario como el fílmico.

La proyección de ficciones surge en un espacio y en un tiempo determinado, delimitado con su posterior traslado a otros ámbitos históricos y geográficos. Desde esa continuidad histórica contextual se replica una continuidad emocional que tiene un correlato de transmisión generacional, algo que posee una fuerza de transformación que aglutina y encarna una identidad imaginaria propia (Zavala, 2003: 7). La conformación identitaria de los imaginarios latinoamericanos se desprende, entre otras premisas, del “crédito emocional que el espectador concede a lo que se proyecta en la pantalla [y] convierte al cine en uno de los elementos esenciales en la historia de la cultura” (Lotman, 1979: 17).

La gran presencia de Estados Unidos como matriz industrial en el mercado audiovisual desde las décadas del cine mudo favorece una tendencia que:

se refleja en la pantalla [y colabora en] una distorsión de las identidades y tradiciones de cada una de las culturas latinoamericanas. En México este posicionamiento hará que los productores emprendan la realización de films que respondan a las inquietudes y necesidades del público mexicano. A pesar de las buenas intenciones, la producción mexicana ni siquiera en su edad de oro conseguirá competir en régimen de igualdad y proporcionalidad frente a los estrenos de las distribuidoras norteamericanas (Paranaguá, 1996: 213).

Lo anterior ofrece un panorama recurrente y la persistente idea de resistencia frente a estas posiciones industriales y culturales por parte de las estructuras estadounidenses, una

situación instalada en las realidades política, social y cultural latinoamericanas. El enfrentamiento puede estar de antemano perdido, motivado por una lucha desigual, pero a pesar de todo ni se debe ni se puede permitir que las manifestaciones editoriales o fílmicas de América Latina caigan en la irrelevancia. Al contrario, desde la academia y desde los ámbitos culturales de la sociedad se deben estimular otras formas para visibilizar el talento literario y cinematográfico. Por lo anterior, la literatura y el cine de las naciones latinoamericanas se erigen en faros que iluminan las realidades y la idiosincrasia de sus respectivos países:

La recepción del cine y la literatura, en este espacio fronterizo donde creador y lector se confunden, puede convertirse en un acto productivo, como una forma privilegiada de resistencia cultural y como la última frontera que nos separa, provisionalmente, de un nuevo paradigma ético y estético (Zavala, 2007:18).

La tesis subraya el valor de lo periférico y su importancia en un contexto global, revisando las artes de la adaptación literaria y el proceso de búsqueda referido anteriormente, vinculado históricamente a la cronología que va entre el apogeo de los proyectos nacionales de América Latina hasta las fechas del Bicentenario que conmemoran los procesos de independencia latinoamericanos. Existe una línea discursiva que señala el fracaso estrepitoso de los proyectos republicanos en los emergentes estados de Latinoamérica, corriente instalada académica y mediáticamente en sectores ultraconservadores de Estados Unidos o Europa. Paranaguá ya percibe esta predisposición, de claro sesgo ideológico, caracterizada por el supremacismo etnológico y cultural que apunta que la región no ha materializado ni sus “promesas literarias” ni sus “justicias poéticas”, pues ignora el curso y la dirección de su propia historia (Volek, 2007: 302). Las

tendencias, encarnadas por autores como Emil Volek, están fundadas en el prejuicio, el maniqueísmo y una arbitrariedad sazónada por un profundo desconocimiento de las realidades latinoamericanas, reducidas discursivamente a una caricatura.

Como ya se ha apuntado, el hito histórico que supone la Revolución cubana marca en toda América Latina una ola de esperanza que alimenta también el surgimiento de los “nuevos cines”, reforzado por el acopio de un patrimonio ideológico que redundará en la resistencia frente a posicionamientos de exclusión y marginación periférica, una forma de defensa de las culturas vernáculas. Por ello, el caso cubano es paradigmático, dado que “la pantalla puede representar un factor de afirmación de una identidad cultural o nacional. Cuba contribuye a recordar las metamorfosis de la colonización y de las luchas de emancipación de una manera capaz de sensibilizar al público latinoamericano” (Paranaguá, 1996: 325-326).

Lo anterior sirve para explorar cómo los procesos sociopolíticos de América Latina intervienen de forma decisiva en la realidad autoral tanto de la literatura como del cine de la región. La representación del control social en la literatura y en el cine latinoamericanos pueblan el imaginario del continente de forma indeleble; los caminos de la creación ficcional y la visión del mundo de los creadores de ambos medios narrativos están sometidos a la realidad de sujetos alejados de la norma social, impregnados de marginalidad, exclusión, represión y desasosiego existencial. Estas figuraciones van desde la realidad de quienes poseen una infancia desvalida, la exclusión relativa a sujetos que rondan el mundo del crimen y la ilegalidad, el cerco social establecido sobre el perseguido o el *degenerado* sexual, la diferencia representada por quienes asumen una disidencia política, la inclusión dentro de grupos lumpenescos, etc., además de quienes integran el ámbito de la patologización social: los enfermos mentales, los transgresores de la

heterodoxia sexual y los criminales psicópatas; es decir, se tipifican como peligrosos o excluidos a quienes el poder disciplinario adjudica e impone supuestos diagnósticos sustentados en los procesos de higienización, fundamentalmente derivados de la ciencia médica². Todas estas tipologías son rastreables en la literatura y el cine latinoamericano y se materializan de forma preminente en la ficción de América Latina.

Para entender el origen del proceso, hay que señalar que el Cinema Novo brasileño fue la punta de lanza de los nuevos cines latinoamericanos, apostando por una sensibilidad que priorizaba el reforzamiento de la identidad nacional y que fue ejemplo para toda América Latina. De forma análoga a lo que ocurría en Europa entre las décadas de 1950 y 1960, el cine latinoamericano afronta un proceso de transformación que se va a reflejar en una nueva forma de concebir el cine desde lo latinoamericano y en la aparición de una cultura cinematográfica menos complaciente, una audiencia y unos cineastas con una mirada distinta y poseedores de una “mentalidad, más intelectual y culta, menos ingenua y pasiva frente al fenómeno filmico” (Paranaguá, 1996: 281). Esta tendencia se puede colegir a partir del discurso que expone el activista brasileño Álvaro Lins, señalando que es necesario:

Realizar una emancipación en el orden de la cultura como se dice de la emancipación económica. Precisamos pensar Brasil en términos nacionales y en términos de América, principalmente de América del Sur. No nos podemos permitir el lujo de considerarnos ciudadanos del mundo, porque aún no somos suficientemente hombres de nuestra región y de nuestro país, es decir, impregnados

² El control social pasa a ejercerse por parte del poder a partir de la revolución tecnológica e industrial del siglo XIX, integrándose en los mecanismos de producción, y superando la aplicación ritual del poder gracias a la constitución de dispositivos de vigilancia y control para someter a los individuos (Foucault, 2000: 87-89). Foucault realiza un exhaustivo recorrido de la psiquiatría y la legislación como instrumentos de contención social a partir de la Revolución Industrial.

debidamente del sentimiento de la tierra, de la sociedad, de la cultura brasileña. No podremos aspirar a una posición internacional mientras no hayamos consolidado una fuerte situación nacional. Y esto tanto en arte como en política (cit. en Martínez Torres y Pérez Estremera, 1973: 86).

Las palabras de Lins orientan la funcionalidad que se le debe presuponer a toda manifestación cultural autóctona y representan la redefinición y vigorización de las expresiones literarias y fílmicas latinoamericanas. Pero en el caso del *Cinema Novo* brasileño hay que apuntar que difiere en sus relaciones con la literatura respecto de lo que ocurre en el Nuevo Cine argentino y en México (Paranaguá, 2003a: 240).

En la existencia de esta doble naturaleza de la ficción literaria latinoamericana, se puede rastrear la relación que ilustra la imposibilidad de la adaptación de un texto literario en un texto fílmico³ o bien la expresión traslacional que resulta digna heredera del modelo precedente del que se sirvió, y que, en ocasiones, incluso supera al original. Clarificar lo anterior en la medida de lo posible y dar cuenta de las transferencias realizadas desde la literatura al cine contemporáneo de América Latina es una de las pretensiones establecidas aquí.

La cronología seleccionada para el estudio del cine contemporáneo latinoamericano de este proyecto comienza en la década de 1970. Lauro Zavala expone que en el aprendizaje y en el reconocimiento de la identidad cultural se instaura una referencialidad de los libros y los films que nutren el imaginario establecido (2003: 57). Al hablar del cine

³ La semiótica apuesta por la conceptualización del texto, cuya raíz etimológica proviene de “red” o “haz”, frente al concepto de film. Esta consideración mejoró el prestigio del cine y su reconocimiento en relación a la literatura (Stam et al., 1999: 219). En esta línea, Königsberg define el texto en cine como “la superficie de la obra, compuesta por numerosos códigos semióticos” y que se leen de forma independiente y dependiente, armando el significando y generando el impacto de la obra artística a través del lenguaje, el sonido, la escenografía, el vestuario, la fotografía, la edición...y disponiendo las imágenes, los personajes, la trama y el diálogo (Königsberg, 2004: 543-544).

contemporáneo, Zavala circunscribe el mismo a las manifestaciones surgidas a partir de los años ochenta del siglo pasado entrando de lleno en el arco temporal al que se ciñe el proyecto.

La indagación crítica clarificará sintonías y disrupciones relativas a lo literario y a lo fílmico. La prioridad de una traslación siempre opera en beneficio de la narración y al descartar algunos ejemplos disruptivos o incongruentes se ha optado por una investigación que propone una comparación intertextual e intermedial de las obras fílmicas respecto de las obras literarias precedentes. El trabajo investigativo también se formula para reconocer y describir las circunstancias en que determinados contextos sociohistóricos se convierten en propicios para identificar a los peligrosos y a los excluidos que se recrean en las adaptaciones cinematográficas, según las propias convenciones que los textos literarios latinoamericanos arrojan en el proceso de su transferencia al cine. La premisa anterior consiste en dilucidar lo que en muchos casos Wolfgang Iser determinó como la lectura orientada (1987), ya que desde el origen de un texto se produce una lectura que pasará a materializarse en un nuevo texto audiovisual. En este tránsito dialógico, el lector, que podría ser llegado el caso el guionista o el director, aplica una interacción cooperativa en pro de una interpretación (Eco, 1992: 218), materializándose ésta en un texto audiovisual.

La investigación huye del juicio de valor, del determinismo o de aquellos elementos críticos que pretenden imponer una visión dogmática o interesada. La tesis pretende observar cómo la presencia de personajes alejados de la norma perpetúa la visión de los márgenes en la que se sitúan los mundos ficcionales de América Latina, privilegiando lo periférico y heterogéneo frente a lo hegemónico y lo homogéneo. La metodología desarrollada se aplicará en el análisis de los textos y en el cotejo entre los originales literarios y el conjunto de relaciones entre imágenes y sonidos que proporcionan los textos

fílmicos emanados de la literatura; es decir, el estudio se vertebrará en la necesaria aplicación de herramientas metodológicas comparatistas que sirvan para explorar y detectar, de una manera alejada de cualquier maniqueísmo, aquellos elementos que conforman la identidad creativa de las obras literarias junto a la convergencia y la disidencia que exponen las obras audiovisuales surgidas de la literatura.

1.2. Marco general

En la senda de los estudios literarios y de los estudios culturales latinoamericanos, el enriquecedor mundo de la intermedialidad entre dos manifestaciones artísticas tan diferentes como la literatura y el cine supone un ejercicio estimulante, que debe ser revisado con prudencia. El planteamiento de las circunstancias procedimentales en torno a cuestiones elementales sobre el estudio de las traslaciones literarias y las significaciones tipológicas propuestas por la investigación se articulan en un amplio espectro que privilegia el análisis textual riguroso como mediación para obtener resultados. El análisis textual se verá enriquecido con aspectos en los que valorar los contextos sociales — de producción y de ambientación — y las circunstancias culturales, geográficas, políticas, económicas e industriales en las que se gestan estos procesos de adaptación⁴. La posibilidad de ampliar el foco hace plausible consolidar una sistematización para examinar e interpretar las obras. La multidisciplinariedad del estudio se articula en torno a la filosofía, los estudios culturales o la antropología, que ofrecen insumos teóricos y metodológicos afines que orientan y estimulan la investigación.

⁴ Acudiendo a la definición terminológica de Ira Konigsberg, es la “obra ejecutada en un medio expresivo cuyo espíritu rector, así como un número variable de sus elementos, proceden de una obra realizada en otro medio” (2004: 18), pudiendo ser la adaptación libre o literal.

La riqueza del pasado literario de cada una de las naciones latinoamericanas desde principios del siglo XX se nutre de una renovación literaria que impulsaron escritores de la talla de Franz Kafka, James Joyce, Marcel Proust, Thomas Mann o William Faulkner, autores tan influyentes que resultaron decisivos en el desarrollo narrativo del cine, un invento tecnológico en el que ni Thomas Alva Edison ni los hermanos Lumière llegarían a creer. Georges Méliès y luego otros pioneros como David Wark Griffith son los que elevarían al cine a la categoría de arte, también en latitudes americanas. En 1915, Alfonso Reyes señalaba lo anterior, al inferir que las nuevas invenciones pasarían “al cine a través de la literatura escrita, y otros caerán directamente en su trampa o técnica” (1995b: 201). A este respecto, Christian Metz apunta que sí se valora la importancia metalingüística de un texto escrito frente a un texto fílmico, la narración no es homogénea frente a lo que sucede en la teoría literaria, en la que el pasado metalingüístico es un sedimento secular frente a lo inicial que es en el caso cinematográfico (1973: 104).

La lucha, en igualdad de condiciones, por hacer audible la voz de la literatura producida en América Latina respecto de la consideración de las literaturas del Viejo Continente es titánica y no son menos las dificultades impuestas por el poderoso vecino del norte en relación a la producción y distribución cinematográficas en las tierras ubicadas al sur del Río Grande. Lo anterior convierte la práctica del cine en Latinoamérica en un ejercicio de tenacidad y perseverancia. La producción cinematográfica latinoamericana ha producido obras que reflejan de forma identitaria las pulsiones creativas de las repúblicas americanas. Las correspondencias de la literatura y el cine están repletas de episodios análogos en América Latina y reflejan la necesidad de abstraerse para poder contar y mostrar las circunstancias de los distintos procesos que atañen a la práctica de las traslaciones filmoliterarias.

Al hablar de América Latina se puede caer en la entelequia y hay que tener muy presente una historia forjada y construida sobre los cimientos de violentos procesos de colonización, cruentos y costosos procesos de independencia, numerosas guerras y represiones por parte de las oligarquías que perpetúan no sólo el absolutismo de los tiempos de la Colonia, sino que se afanan en perfeccionar la represión y la opresión hacia las poblaciones nativas o las clases trabajadoras del campo y la ciudad. La contrastada historia latinoamericana presenta situaciones atenuadas e indoloras, en las que se antepuso la necesidad de no alimentar la violencia entre las distintas castas, pero, por otro lado, se caracterizó por una militarización prolongada, violenta y destructiva (Zanatta, 2012: 48). Todo ello saltando de gobiernos constitucionales a dictaduras personalistas, estructuras de poder que sistematizan modos de control en los que reducir y atenuar el conflicto generado por crisoles sociales, en los que además de las distintas olas migratorias europeas al continente americano, se desarrolla un acentuado desdén por los pueblos nativos, junto al rapto de sacas de población africana para ser esclava en América, configurando el mestizaje de todos una compleja y diversa estructura étnica. En *Las venas abiertas de América Latina* (1971), Eduardo Galeano expone, sucintamente, que el expolio de las riquezas de América será secular, capitalizado por europeos y estadounidenses con la aquiescencia de los gobiernos locales, interesados en recibir emolumentos particulares a políticas que prolongan la pobreza y la falta de desarrollo de la región. Situaciones de injusticia tan latentes y larvadas en el tiempo que se sucederán sangrientos golpes de Estado militares, revueltas y revoluciones populares y criollas (Galeano, 1973) porque como Gabriel García Márquez señalaba en *El coronel no tiene quien le escriba* en boca del personaje del médico, “para los europeos América del Sur es un hombre de bigotes, con una guitarra y un revólver” (2004: 34), una reducción que se amplía en la percepción de América Latina y

que, en su complejidad, es extensiva al prejuicio estereotipado sostenido también por los Estados Unidos. Una complejidad “iluminada” por creencias que aglutinan las raíces de los pueblos nativos, la devoción católica y el sincretismo entre lo indígena y lo africano, estimulando las artes, “fruto de sus fértiles encuentros: músicas inventivas y sutiles, literaturas de aliento poderoso, donde el realismo, lo fantástico y lo barroco se dan la mano” (Labarrère, 2009: 559) y en los que el cine también ha de nutrirse, alimentando y creando los imaginarios latinoamericanos.

En una de sus obras fundamentales, Noël Burch hace un exhaustivo recorrido por los albores y la concepción del Modo de Representación Institucional (M. R. I.) del cine en la segunda década del siglo XX. El teórico estadounidense explica cómo el modo de representación institucional⁵ se convierte en un arma para la geopolítica y las películas que defienden operaciones para reforzar actitudes y posiciones colonialistas e imperialistas, algo auspiciado desde Francia a Estados Unidos (Burch, 1987: 70). “América para los americanos” es la frase que compendia la tristemente célebre Doctrina Monroe, acuñada en 1823 por el estadista estadounidense John Quincy Adams y atribuida erróneamente a James Monroe (1758-1831), quinto presidente de los Estados Unidos de América. La aplicación de la doctrina expresa el arraigado afán expansionista y neocolonial de EE.UU. con las tierras del resto de América, atribuyéndose y apropiándose del gentilicio que define a un Continente como el suyo propio. La posición hegemónica de las productoras estadounidenses, al controlar gran parte del comercio mundial de cine, hará del cine un excelente canal de propaganda de los valores de EE.UU. y una valiosa fuente de ingresos a en todo el mundo.

⁵ En este sentido es importante orientar los sustratos que el cine, a partir de lo literario, intenta cimentar porque “el «valor institucional» del discurso cinematográfico es menor que el del discurso literario o filosófico: por ser su vehículo la imagen” (Pérez Bowie, 2008: 27).

Ya desde el período silente (1895-1930), el cine de Hollywood se va a nutrir de conceptos y recursos asimilados de la modernidad en la literatura, bien en la dramaturgia o en la prosa (Bordwell, 1996: 228). A propósito de este proceso de asimilación, que incluso se puede ampliar en su dimensión de apropiación, Mijaíl Bajtín infiere que cada experiencia discursiva individual se parece a una “asimilación” de palabras ajenas, algo que alimenta el grado de alteridad de la producción literaria (Bajtín, 1982: 279) y en el caso presente, de la producción filmoliteraria. La redimensión expresiva consolida una interacción que se manifiesta en los actos de creación y traslación en el procedimiento filmoliterario.

En 1920, Alfonso Reyes (1995a: 427) identificaba a la industria cinematográfica como el vocero fundamental de la civilización estadounidense. El cine privilegiaba no sólo las atractivas imágenes de obras públicas o rascacielos en las grandes urbes de EE. UU., sino que la vida cinematográfica en su evocación se imponía a la vida real. Alberto Elena describe el fenómeno de la colonización audiovisual de los Estados Unidos en el contexto global y apunta que el cine estadounidense se instituye como un sistema de imposición. El cine estadounidense, erigido en “prototipo de buen cine (cuando no en sinónimo mismo de cine), ha marginado o incluso relegado al olvido a numerosos esfuerzos nacionales por desarrollar cinematografías autóctonas” (1993: 15). Las estrategias de la poderosa industria norteamericana alientan la reescritura de la historia del cine y abogan por superar el hecho estético, ocupándose de alentar una nueva visión historiográfica del cine “desde una perspectiva auténticamente internacional, aunque ello suponga trascender el ámbito estético y tener que enfrentarse con materias sociopolíticas y económicas más problemáticas” (Elena, 1993: 15).

El hecho periférico en la cultura latinoamericana tiene precedentes en el pensamiento de Gilles Deleuze, que se sirve de realizar una analogía con la literatura y la pintura⁶, para subrayar cómo el elemento periférico signa la necesidad de verificar aquello que se encuentra en la esencia y en la actualidad del discurso del cine latinoamericano. Lo anterior se fundamenta en la reflexión de Deleuze en torno a la carencia de un cine político moderno en el que algunos autores debieran revelar que los sistemas mayoritarios de poder explotan y oprimen a las naciones del Tercer Mundo, perpetuando su condición de minorías y su identidad colectiva en crisis. Al hilo de lo anterior, se retomarán algunas de las preocupaciones señaladas en secciones posteriores de la investigación y se aportará un elemento más a la tarea de visibilizar otras realidades al margen de lo canónico. En el contexto que hunde sus raíces en el ámbito de lo periférico, vale la pena detenerse en las reflexiones de Enrique Dussel señala la dependencia y sus formas, evidentes, de dominación y sometimiento de los países de América Latina, configurándose en sociedades refractarias a un neocolonialismo que induce a pensar en una “libertad” individual y colectiva irreales, porque los sujetos de una nación explotada y por sobre todo, las clases oprimidas, no tienen capacidad ni de elección ni de determinación (Dussel, 1983: 151-152).

La problemática del presente estudio viene a enlazar con una tendencia que apuesta decididamente por ofrecer un análisis contextual de lo periférico tanto en lo literario como en lo cinematográfico en América Latina. La tesis se nutre decisivamente de investigaciones que abordan paradigmas de análisis de gran capilaridad, apostando por el estudio de la *cinematización*, próximo al modelo de organización que Deleuze y Guattari

⁶ Deleuze recurre al escritor checo Franz Kafka y al pintor suizo Paul Klee para reafirmar sus reflexiones: “el pueblo es lo que falta. Kafka y Klee fueron los primeros que lo declararon en forma explícita. El primero decía que las literaturas menores, *en las naciones pequeñas*, debían suplantar a una *conciencia nacional a menudo inactiva y siempre en vías de disgregación*, y cumplir tareas colectivas en ausencia de un pueblo; el otro decía que la pintura, para reunir todas las partes de su *gran obra*, necesitaba una *última fuerza*, el pueblo que aún estaba ausente” (Deleuze, 1985: 287).

definieron como rizomático: “un sistema cognoscitivo no jerárquico, cuyos elementos no están clasificados por criterios de importancia, sino que comparten valores y funciones equivalentes” (Zecchi, 2012: 28).

Las traslaciones filmoliterarias latinoamericanas son la narración de un relato de resistencia, de oposición y prevalencia frente a las categorías depredadoras que subyugan y disuelven identidades. Por encima de las empobrecedoras estrategias económicas de las industrias culturales⁷ hegemónicas, se hace imprescindible determinar la difusión de la complejidad y riqueza de las variadas manifestaciones culturales de América. Un patrimonio que, a pesar de su hibridez, se podría definir como un latido de proyección universal, inscrito en el cosmopolitismo de los creadores latinoamericanos que se afirman en lo propio y que, a la vez que reubican influencias foráneas en matrices autóctonas, visualizan lo nacional e indagan en un proceso de desterritorialización transcultural que atañe a la comunicación y a las distintas manifestaciones artísticas de América Latina (García Canclini, 1994: 1002). Y lo anterior sólo puede redundar en el reconocimiento del público como partícipe activo de los ámbitos culturales latinoamericanos.

El caso concreto del cine latinoamericano, a partir de la década de 1960, expresa una tendencia que se erige en una verdadera oposición a las distintas estrategias culturales, políticas y económicas de los Estados Unidos en la región a partir de la experimentación y el vaciamiento de las “formas hegemónicas heredadas del cine de Hollywood en narrativas reivindicativas de la autonomía latinoamericana” (Santa Cruz, 2015: 143). El análisis de

⁷ La industria cultural o economía cultural es un concepto estudiado por Max Horkheimer y Theodor Adorno para describir cómo la economía capitalista, tras la consolidación de la producción seriada, consigue facturar bienes culturales masivamente. En este sentido, merece la pena acudir a Carlos Altamirano y a Beatriz Sarlo (1980), quienes describen la mercantilización y homogenización de los productos –musicales, literario y fílmicos– de la industria cultural; posteriormente Sarlo (1994) expone que el recorrido desde la elitista y minoritaria hegemonía cultural hasta mediados del siglo XX, bien en el caso de la música, la literatura o el cine, se contaminan de lo popular, erigiéndose en la columna vertebral de la rentabilidad de las industrias culturales.

Fredric R. Jameson (1995: 187) apunta al componente político de los nuevos cines y a la necesidad de oponerse al *mainstream* de Hollywood como forma de resistencia frente a una dominación que se perpetuaba en lo cultural, en cuestiones económicas y políticas. Por ello, resulta muy interesante valorar las caracterizaciones hollywoodenses de lo latinoamericano, frecuentemente simplistas y paródicas. Las profundas raíces de cómo la industria audiovisual californiana penetra en el imaginario global con sus representaciones de América Latina pueden verificarse desde principios del siglo XX hasta el presente (Borge, 2008).

Las transferencias literarias latinoamericanas sugieren distintos procesos y decodificaciones, puesto que, a partir de los textos matriciales de la literatura, el cine aporta la consiguiente representación de tipologías peligrosas, personajes en las lindes de la marginación y la exclusión social que señalan los lineamientos de este estudio. La investigación se articula en dichas tipologías, además de analizar los rasgos identitarios o las formas de resistencia en la literatura y el cine. Además, como no puede ser de otra manera, se indaga en las grandes experiencias humanas inmortalizadas por la literatura y el cine, experiencias que jamás pueden o deben de ser secundarias⁸. A propósito de lo anterior, como método de seducción de lo ficcional, al abordar la imagen en el cine en relación a lo imaginario, Edgar Morin evoca el reino de la ficción, preñado de aspiraciones, deseos, temores, terrores que configuran la imagen para hallar “los sueños, mitos, religiones, creencias, literaturas” (2001:73).

⁸ Los argumentos y los personajes, tanto en el cine como en la literatura, vendrían a ser *émulos* de la experiencia humana, como infiere Mieke Bal: “Los personajes se parecen a gente. La literatura se escribe por, para y sobre gente. Esto sigue siendo una perogrullada, tan banal que tendemos a olvidarlo de vez en cuando, y tan problemática que con la misma facilidad la ocultamos” (Bal, 1990: 88).

Cuando el crítico y teórico italiano Pio Baldelli (1971: 184) escribía sobre el nuevo cine en clave política, ya apuntaba que el surgimiento de la literatura, el cine o el resto de las artes se origina por el conocimiento científico de la vida social y a partir de la labor de esa corrección científica y la pasión creativa evolucionan los lenguajes que dan forma a las manifestaciones culturales humanas.

La idea de resistencia como experiencia humana de gran complejidad por los elementos patéticos y emocionales que contiene, formará parte de un enfoque para la descripción y análisis de las tipologías propuestas. Estas tipologías, necesariamente, recurren a la validación crítica de la dualidad o versatilidad de personajes esencialmente ricos narrativamente, definiéndose por la especificidad que determina la identidad de los personajes, en la mayoría de las ocasiones disponiéndose el conflicto principal de la narración como oposiciones y enfrentamientos (Casetti y Di Chio, 1991: 211).

La obra literaria nutre decisivamente las manifestaciones audiovisuales que tienen su raíz en la prosa y fomenta la consolidación de los imaginarios –y convenciones– sociales surgidos o instalados en la literatura latinoamericana. El horizonte estético que se puede extraer de la literatura es común al que se proyecta a través del cine, distinguiéndose signos de la identidad particular de cada una de las industrias culturales nacionales y de forma extensiva percutiendo en los mundos ficcionales y en el imaginario colectivo e identitario del conjunto de Latinoamérica.

1.3. Apuntes cronológicos y temáticos. Esencias afines: La Literatura y el cine en América Latina

La génesis y evolución del cine en América Latina, a lo largo de más de 120 años de historia puede ser leída como una dilatada búsqueda identitaria. Un relato cinematográfico que no se limita a cada una de las cinematografías nacionales, dado que la capacidad para

autoafirmarse en la diversidad constituiría un estatuto cultural que abarca toda la región. El cine latinoamericano se caracteriza por distintos vaivenes industriales, pero también por una pulsión creativa en aras de la conformación de textos fílmicos que expresan ideas de resistencia y denuncia, cualidades que le aproximan a otros proyectos transnacionales en el contexto audiovisual de África y Asia. Las tendencias excluyentes y los reduccionismos estériles son sintomáticos de lo que Paulo Antonio Paranaguá (2003a: 11) denomina “confrontaciones binarias”, enfrentamientos que presentan un escaso e improductivo recorrido, y develan que Latinoamérica se encuentra alejada del *mainstream* cinematográfico. Aunque historiográficamente lo anterior pueda ser cierto, esa tendencia ha cambiado notablemente y la inclusión de los estudios fílmicos desde la década de 1970 es representativa de una madurez que supera una autosuficiencia endógena que tanto en Europa, Estados Unidos o América Latina es demostración de una supuesta superioridad académica que va de la mano con sentimientos de corte nacionalista, excluyentes o xenófobos que ignoran o, incluso, asumen al *otro* cual frío objeto de estudio, a merced de unas reflexiones previas que ahondarían en la invisibilidad de dichos sujetos de investigación (Paranaguá, 2003a: 10).

Hace treinta y cinco años, Jorge Urrutia afirmaba que “es imposible estudiar la cultura por compartimentos estancos” (1984: 13), la comprensión del mundo ni puede ni debe ser fragmentaria, sino integradora. En esa dirección, las identidades, culturales e individuales no son inmutables, al contrario, presentan un “movimiento ascendente, en espiral, si se quiere, porque no existen líneas rectas hacia el porvenir. Las aguas de un río, como suele decirse, son y no son las mismas” (Pérez Espinosa, 1995: 111).

La realidad expresada en la literatura y el cine en América Latina se puede configurar en la metáfora de un camino de senderos yuxtapuestos en constante cambio y a

la vez bifurcados. Universos duales que proponen, de forma heterogénea, mundos ficcionales que reflejan realidades muy próximas, proyectadas hacia un incierto destino, que está por escribirse.

El nacimiento de la producción y difusión del cine en la región presenta una suerte dispar en las primeras décadas del siglo XX, y más si acude detalladamente a lo que sucede en cada uno de los países que conforman Latinoamérica. En México, Argentina o Cuba la realización cinematográfica se sustenta en la construcción y consolidación de un tejido industrial en las cinematografías mexicana y argentina, mientras que el caso antillano presentaría un reflejo *provinciano* de los Estados Unidos. El desarrollo y evolución de los diferentes cines alternará casos similares a la intermitencia del cine chileno o del cine peruano, la escasez perentoria de Bolivia o Uruguay, y la invisible –que no inexistente a pesar de su escasez– producción fílmica centroamericana.

La literatura latinoamericana vive en el siglo XX una progresiva expansión y difusión, no solamente circunscrita al ámbito continental; el interés académico y editorial, sostenido en el tiempo, crece de forma efectiva en la producción literaria de América Latina en Estados Unidos y en Europa⁹. El creciente interés por las literaturas de América va a ser análogo al despertar de las cada vez más frecuentes adaptaciones literarias al cine, no solamente de textos coetáneos, sino también de obras literarias clásicas de autores y

⁹ El errabundeo de escritores argentinos, mexicanos, chilenos, colombianos, guatemaltecos, paraguayos, uruguayos, cubanos o peruanos por ciudades como México, Buenos Aires, Santiago de Chile, París, Madrid o Barcelona llevaron a que se conocieran, alternando y descubriendo que tenían inquietudes temáticas y estilísticas comunes. Además de colaborar y apoyarse entre ellos, favorecieron la divulgación de sus pares y el conocimiento de los mismos en Iberoamérica, en dicho fenómeno “jugó un rol fundamental España. Fue en la Península donde algunos editores, por múltiples razones (algunas de carácter interno: la censura franquista era más permisiva, casi inexistente para los autores latinoamericanos), resolvieron publicar a estos autores. Fue la empresa editorial española la que irradió estas obras a todo el ámbito del idioma español y de este modo interesó también a editores de otras partes para que las tradujeran a diferentes lenguas” (Spotorno, 2001: 24). Barcelona fue el escaparate de la literatura de América Latina al resto del mundo y en dicha posición, sobresale el ejemplo de Carmen Balcells (1930-2015), radicada en la capital catalana, y erigida en la principal agente literaria del *boom* y el *postboom* latinoamericanos.

generaciones precedentes. Re-escrituras¹⁰ o re-lecturas de obras literarias del siglo XIX y de la primera mitad del siglo XX, junto a la creciente atracción que despiertan autores como Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares, Julio Cortázar, Juan Rulfo o Gabriel García Márquez por citar unos pocos, explican la búsqueda estética e identitaria tanto del cine como de la literatura a partir del eco que produce en todo el continente el triunfo de la Revolución Cubana.

El cine se envuelve de la literatura contemporánea y se une en la exploración de una expresión autóctona y de raíz latinoamericana. Al considerar a todo arte como combinatorio y asumir el carácter que encierra un pre-texto, el hecho de reescribir textos propios y ajenos, a la manera de Borges, convierte al escritor o en el caso del cinematógrafo, al guionista o al director en un “oficiante” (Cozarinsky, 2010: 17) de lo preexistente. Un cine intelectual integrado por jóvenes educados en centros de formación cinematográfica europeos. Los nuevos creadores del cine latinoamericano reflexionan ética y estéticamente, avanzando hacia propuestas en las que el discurso político va ligado a su condición creadora (Paranaguá, 1996: 303). De esta manera, se puede observar un fenómeno constante en el caso latinoamericano, y es “la permanente conexión entre las literaturas nacionales y el campo del cine” (Palacios y Pires, 1976: 79). En consonancia con lo anteriormente apuntado, a mediados de los años setenta, la buena salud literaria de América

¹⁰ Una tendencia, la de la reescritura que supera ampliamente la traslación de lo meramente filmoliterario “para convertirse en una actividad omnívora que determina las relaciones del cine con las otras artes y con todos los medios de expresión más o menos próximos. En realidad, el proceso de constitución del cine como lenguaje artístico genuino fue un auténtico ejercicio de voracidad mediante el que asimiló cuanto le brindan los medios de su entorno: el teatro en sus más diversas manifestaciones, los espectáculos de *music-hall*, los números circenses de acrobacia y prestidigitación, los folletines populares, la pintura, etc. Si bien ese proceso de asimilación de los lenguajes de los medios próximos para perfeccionar el propio no ha cesado a lo largo de toda la historia de cine, en la actualidad ha experimentado un llamativo grado de exacerbación visible precisamente en una práctica compulsiva de la reescritura que afecta no sólo a sus relaciones tradicionales con la literatura (el objeto de la reescritura no son solo textos concretos sino estilos y géneros diversos) sino que se extiende a textos de otros medios (el cómic, la televisión, los videojuegos, la música en sus diversas manifestaciones, la pintura, etc.) y, especialmente, continuando una larga tradición, a la revisión de sus propios textos” (Pérez Bowie, 2010: 27-28).

Latina y un conjunto de escritores inspirados por su fuerte compromiso ideológico, se caracterizan por sus creaciones rupturistas con las corrientes literarias nacionales pasadas, y que, además, “reconocen y dan a conocer su *ferocidad* y su *violencia*” (ibídem).

Ya se ha apuntado que en América Latina hay un hito histórico en relación a su disposición en la geopolítica del mundo que está marcado a fuego, es el triunfo de la Revolución Cubana (01/01/1959). A partir de ese momento una gran mayoría de los intelectuales de la región se replantean la situación y la soberanía de los países de América Latina, reflexionando sobre las posibilidades de escapar al control ejercido por la política exterior de Estados Unidos y sus injerencias en lo que popularmente se ha conocido como el “patio trasero” del vecino del norte para referirse al intervencionismo estadounidense en América.

La eclosión del denominado “boom” de la literatura latinoamericana fija algunas de las sensibilidades que afloran a partir del proceso revolucionario cubano, trazando una nueva perspectiva de los diferentes derroteros estéticos y argumentales tanto de la literatura como del cine, asimilando conceptos y premisas literarias y culturales como lo real maravilloso o el realismo mágico. Haciéndose eco de la modernización latinoamericana de la literatura de ficción, no sólo se produjo un incremento en los niveles de lectura sino en el impacto que el “boom” tuvo en el cine (King, 1994: 192).

Paranaguá (1996: 347) aclara y proyecta el discurrir de la cronología del presente estudio de manera sintética y muy acertada, describiendo la renovación que se produce en la década de 1960 con la aparición del Cinema Novo brasileño, el cine revolucionario cubano o el Nuevo Cine argentino. La tendencia del cine latinoamericano conlleva un relevo generacional, algo que no sin dificultades se va produciendo en la industria mexicana, que vive progresivamente una renovación a lo largo de los años sesenta y

setenta. Otros cines como el chileno, tras una explosión cuantitativa y cualitativa, sufren un exilio obligado, una diáspora de fecunda y militante producción. Mientras, en el caso de países como Venezuela, Colombia, Perú o áreas geográficas como Centroamérica y el Caribe, se sufre la inexistencia de una herencia cinematográfica. El fenómeno en la producción mundial aparece desacompañado y desigual en la realidad múltiple de América Latina. La distribución de películas mexicanas y argentinas vive un significativo deterioro en todo el contexto latinoamericano, asociado a un declive caracterizado por el raquitismo industrial.

La sobrevivencia de un cine de autor en la región se producirá, al margen de los éxitos periféricos del cine latinoamericano en festivales europeos, gracias a iniciativas como el Primer Festival de Nuevo Cine Latinoamericano y el Primer Encuentro de Cineastas Latinoamericanos (1967), celebrados conjuntamente en Viña del Mar (Chile), junto a la creación del militante Comité de Cineastas de América Latina (1974). Tras las convulsiones políticas de los años setenta, el Festival de La Habana (1979) toma el testigo de la cita chilena y se convierte en una reunión anual que permite visibilizar a cientos de creadores de la región.

No obstante, desde una perspectiva histórica, el entusiasmo generado por la Revolución Cubana trae aparejado un largo historial de desencantados, que viven el devenir revolucionario primero con enorme esperanza y posteriormente marcados por la violación de Derechos Humanos por parte del régimen castrista. Frente a la adhesión y apoyo a ultranza de escritores como Gabriel García Márquez o cineastas como Fernando Birri, a medida que se desarrolla el proceso revolucionario van surgiendo voces, interiores y exteriores, que manifiestan su disidencia y denuncian los excesos del castrismo. Antes de concluir la primera década de la Revolución, una escenificación de lo anterior se puede

apreciar en la biografía del escritor Guillermo Cabrera Infante, obligado por sus críticas a abandonar su posición como diplomático de Cuba y pedir asilo. Desde posicionamientos próximos a la izquierda, Jorge Semprún, Mario Vargas Llosa o Juan Goytisolo se convierten en críticos de las políticas represivas cubanas contra intelectuales como Heberto Padilla (1971). En el caso particular de Goytisolo, su crítica se acentúa por la persecución castrista hacia los homosexuales (Domínguez Búrdalo, 2006). El acoso y la represión a la comunidad LGBTI (lesbianas, gays, bisexuales, transexuales e intersexuales) por parte del régimen cubano vivirá sus mayores cotas de exposición en las denuncias del cineasta Néstor Almendros, quien realizó dos documentales donde apuntaba las políticas represivas del gobierno cubano: *Conducta impropia (Mauvaise conduite, 1984)* y *Nadie escuchaba* (1987). En el primero de esos largometrajes aparece el escritor y opositor al castrismo Reinaldo Arenas (1943-1990), cuya biografía *Antes que anochezca* (1992)¹¹, expone con crudeza algunas de las situaciones de abusos de los derechos civiles sufridas por los cubanos entre 1959 y 1980, año en el que Arenas se exilia fuera de Cuba. Una resistencia que en ocasiones es meramente ideológica. A este respecto, Paranaguá considera el caso cubano como paradigmático: cine revolucionario y cine cubano parecían ser la misma cosa, pero la denominación de “cine castrista” no es precisamente una alusión positiva (2003a: 221). En esta batalla lingüística, que aún sigue estando viva, se avanza inexorablemente hacia el terreno de la despolitización y la oposición a doctrinas políticas o ideológicas.

La elección de analizar las traslaciones filmoliterarias de América Latina a partir de la década de 1980 tiene, además, una importante razón de ser, motivada por el hecho de que los *nuevos cines* comienzan a vivir un proceso de dispersión y disolución en los años setenta. Un proceso de progresivo abatimiento y descenso en la producción, vinculado al

¹¹ Adaptada al cine en *Before Night Falls* (2000) por el director estadounidense Julian Schnabell.

establecimiento de gobiernos totalitarios en muchos de los países de América Latina. Es por ello por lo que a lo largo de “las últimas tres décadas del siglo XX, tanto en el cine como en la literatura latinoamericana resurgió la preocupación por la Historia [...] en el período inmediatamente anterior, el del surgimiento y desarrollo del movimiento de los *nuevos cines*, se observaba una tendencia contraria” (Jablonska, 2008: 189). Los nuevos cines abanderaron un compromiso de lucha frente a la descolonización y apostaron por manifestaciones netamente latinoamericanas, ajenas a su desconfianza frente a la historia oficial. Esto se traduce en una forma de expresión, en una voz y en un lenguaje propios con los que articular, del mismo modo que la literatura, el relato de una identidad marcada a sangre y fuego por la historia, con mucho que decir y que contar.

Existiría por tanto un paralelismo entre la eclosión internacional de la literatura latinoamericana a partir de la década de 1960 y la posterior difusión de las cinematografías nacionales de América Latina. Esta analogía industrial, de lo editorial y lo cinematográfico, podría trasladarse a partir de los eventos del V Centenario del llamado Descubrimiento. Un mecenazgo por parte de la industria y de las instituciones españolas que crece de forma evidente a partir de la conmemoración de la efeméride del arribo colombino. Toda comparación suele resultar relativa, pero igual de relativa es, desafortunadamente, la circulación del cine latinoamericano. A este respecto “la amplitud, profundidad y permanencia con la que la literatura latinoamericana se ha instalado, primero en la esfera de su propia lengua y después en el ámbito internacional” (Spotorno, 2001: 30) no puede compararse con la circulación del cine latinoamericano en la región o en el contexto internacional. Como se ha visto, la distribución cinematográfica ha vivido altibajos de diferente cuño que han provocado que su visibilidad sea opacada por propuestas más cercanas a los intereses de las corporaciones norteamericanas.

Durante todo el siglo XX, el cine ha contribuido a la evolución de costumbres y modos de pensar y mirar, nutriendo el imaginario colectivo y alimentando la cultura de la ciudadanía. El cine local se ha gestado tras los distintos procesos sociales que se desarrollaban en Latinoamérica, intentando oponerse a la distribución y exhibición de las *Majors*, obteniendo en la mayoría de las ocasiones pírricos resultados. Solamente la producción y consumo televisivos en América Latina a partir de finales de la década de 1970 (Paranaguá, 2003a: 22) parece desplazar las cuotas y asistencia a salas, algo que no es sólo problemático para el cine de Hollywood, también se resiente el cine latinoamericano de esta tendencia, sintomático de sus constantes altibajos.

Ahondando en lo anterior, no hay una equivalencia posible cuando el grueso de la producción audiovisual no es equivalente al mercado editorial latinoamericano. Octavio Getino (2007) aborda esta cuestión industrial y señala que ésta depende de la “musculatura” de cada uno de los países y de sus cinematografías. Otro elemento de juicio crítico constante no es tanto lo cuantitativo, sino lo cualitativo en la producción latinoamericana, pues a pesar de su irregularidad presenta obras de indiscutido valor, muchas de ellas recogidas en el presente estudio por ser traslaciones de originales literarios. Inicialmente, el propio Getino (1988: 176) presentaba el cine latinoamericano como una industria cultural con una dependencia tecnológica y una dimensión industrial que contrasta con la música, las artes plásticas o la literatura de la región.

Andando el tiempo y ante el declive industrial, el cine latinoamericano va a recurrir a la cooperación como fórmula para seguir produciendo y afrontando su supervivencia. Las fórmulas de colaboración se hacen apremiantes debido a las crisis en la producción y distribución de América Latina. Además, la incapacidad de algunas industrias nacionales, inhabilitadas para establecerse como tales, le hace excesivamente dependiente de la

financiación de capitales alógenos, distintivo de su medio de subsistencia y especificidad de la producción del cine latinoamericano (Elena, 2007: 167).

Este trabajo aspira a ser representativo y diverso, siendo una selección orientada y parafraseando a Paranaguá no pueden estar la totalidad de los que son, pero todos los que están sí son (2003b: 75). Por ello, el corpus de estudio pretende abarcar algunos de los textos en prosa más significativos de la literatura latinoamericana y sus respectivas traslaciones filmoliterarias. La pretensión del corpus se explica para entender el fenómeno de la adaptación filmoliteraria, no como una tendencia aislada o casual, puesto que es el reflejo cultural de lo que supone la literatura en el cine de estas latitudes. Sin voluntad totalizadora, se persigue una indagación exhaustiva que señale constantes temáticas, argumentales y estéticas, en consonancia con las tipologías propuestas.

El estudio se centrará en una decena de obras fundamentales para el análisis, corpus proporcional y proporcionado a la búsqueda y al acceso a los textos literarios y fílmicos, junto a la idónea heterogeneidad que conforma el conjunto de las obras analizadas, complementadas con una perspectiva de las respectivas cinematografías nacionales y un muestrario de las traslaciones realizadas en el contexto de producción contemporáneo por países y áreas, flanqueando y contextualizando a los films básicos del corpus.

El historiador cinematográfico John King, tomando la filmografía de Fernando “Pino” Solanas, considera que, tras un cine de denuncia, Solanas inicia una búsqueda, que resultaría análoga a la de gran parte del mejor cine latinoamericano, persiguiendo “nuevos sueños, nuevos deseos en un lenguaje que no plagie el lenguaje dominante de Hollywood, sino que busque explotar creativamente las convenciones del teatro, las artes plásticas y la literatura” (King, 1994: 142),

La cronología seleccionada para el estudio del cine contemporáneo latinoamericano de este proyecto comienza en la década de 1980. Lauro Zavala habla del cine contemporáneo surgido a partir de los años ochenta del siglo pasado y el proyecto coincide con las propuestas que el investigador mexicano expone y que se constituyen en seguir aprendiendo y reconociendo la identidad cultural y el imaginario que se conforma a partir la apreciación de la referencialidad de los films y los libros (Zavala, 2003: 57).

Las coproducciones entre países iberoamericanos se han valorado en virtud de las diferentes realidades que ofrecen a nivel creativo e industrial, junto a la calidad del original literario. Las cualidades que ofrecen los textos y las adaptaciones son variables, pues no se puede dar una visión única y, por sobre todo, no se puede ofrecer un panorama aproximado exclusivamente con adaptaciones canónicas, traslaciones sobresalientes o a partir de algunos originales literarios icónicos de la literatura que inspiran ciertos films.

1.4. Consideraciones tipológicas y de la exclusión en América Latina

Las diversas circunstancias de cada uno de los centros de producción cinematográfica de América Latina comportan una visión amplia de este corpus. Lo anterior se suma a que el proyecto se vertebra en la necesidad de analizar cómo se adaptan textos literarios y autores de gran recorrido e impacto a nivel regional y mundial, y de visualizar autores de gran reconocimiento en sus respectivos países. Pero también resulta estimulante analizar la capacidad de difusión de los diferentes textos literarios a través de la distribución cinematográfica de sus adaptaciones. Por lo tanto, desde lo literario se impone la voluntad de examinar una gran variedad de obras en prosa y en clave cinematográfica, de valorizar las transferencias de un medio a otro, y de examinar la recepción que se produce en el contexto nacional, latinoamericano y mundial. Así, la importancia de la adaptación

fílmica convertida en dinamizadora y divulgadora del original literario es también reafirmación identitaria y expansiva desde lo transnacional y lo periférico.

El hecho autoral del cine político moderno, planteado por Gilles Deleuze en su ensayo *La imagen-tiempo* (1985), indica que el cineasta se sitúa frente a un pueblo doblemente colonizado culturalmente, con historias ajenas y a la vez con mitos propios versionados al servicio del colonizador, por lo que las ficciones creadas siguen estando al “servicio de los amos” (1985: 293). Los argumentos de Deleuze polarizan la creación artística: creadores militantes versus creadores sometidos, reflexiones que pueden adolecer de una óptica paternalista, evidenciando que hasta los pensadores más brillantes incurren en enfoques demasiado parciales. Los rasgos etnográficos suelen estar omitidos en el grueso de las producciones culturales latinoamericanas, pero la invisibilidad de “los otros” y por tanto su necesario reconocimiento no es sólo la gestación de lo propio, pues debería asumirse más como una mediación, y no algo resultante de un conflicto étnico o la creación de una radical *tabula rasa*. Una disyuntiva¹² en la que la hibridez cultural y la preminencia del mundo urbano de América Latina apuntan hacia un enriquecedor mestizaje, señalando que los procesos identitarios son más complejos de lo que se puede deducir a partir de los postulados propuestos por Deleuze.

¹² “In the case of Latin American cinema, this notion of tension and conflict can be applied in a very eloquent way. Thus, some authors have had good reason to maintain that every pretension of constructing the concept of *national* or *regional* cinema in a coherent, homogeneous or standardized form tends to sustain an essentialist vision that usually clashes with the recognition of difference. Simply speaking of *Latin American cinema* cannot avoid the important, existing differences between the diverse film traditions of the continent – those traditions that have developed disproportionately throughout the first century of cinema, generated highly dissimilar *configurations of experience* and canonized local film-makers in a very unequal way. Even today, on the threshold of the twenty-first century, the extraordinary atomization of the different national cinemas in Latin America (as well as of its own traditions of criticism and historiography) is particularly outstanding, and it is this very quality that the present book wants evoke as much as possible” (Elena y Diaz López, 2003: 11).

El medio de conciliar las reflexiones anteriores se fortalece a partir del pensamiento de Michel Foucault, que resulta muy pertinente para abordar las diferentes caracterizaciones y tipologías literarias, cinematográficas y humanas en relación a la psiquiatría¹³ y a otras herramientas empleadas por el poder para ejercer su control. La representación de tipologías específicas de la realidad ficcional latinoamericana en literatura y cine supone una herramienta para el análisis comparatista. El estudio indaga en la configuración que tanto el texto literario como el texto fílmico proyectan en torno a las reflexiones realizadas por Foucault sobre la noción del individuo o personaje peligroso y anormal (2000), concepto extensivo a la imagen de los expulsados del ámbito normativo, que enlaza con la conceptualización foucaultiana de la *mostrificación*, que está en relación con mostrar o develar al otro. Una noción, la de monstruo, que se define a partir de su forma y de su existencia misma, violación a la vez de las leyes sociales y de las leyes de la naturaleza, pues el monstruo aglutina lo prohibido y lo imposible (Foucault, 2000: 61).

Al hablar de esta idea de monstruo, Christian Delacampagne apunta que los primeros relatos de exploradores describen a diferentes hombres, híbridos en su mayoría, que configuran la imagen del monstruo como aquello que provoca miedo o asombro, la mostración del otro que causa pavor. Los grandes viajes y exploraciones europeas de finales del período bajomedieval no favorecen percepciones positivas del *otro*, a diferencia de los viajeros musulmanes anteriores a la expansión turca. La tolerancia, para

¹³ El propio Gilles Deleuze orienta sobre la pulsión que sobrevuela los principales intereses de esta tesis (literatura, cine y representaciones humanas): “Lo que Blanchot diagnostica por doquier en la literatura aparece eminentemente en el cine: por un lado, la presencia de un impensable en el pensamiento y que sería a la vez como su fuente y su barrera; por el otro, la presencia al infinito de otro pensador en el pensador, que quiebra todo monólogo de un yo pensante. Pero la pregunta es ésta: ¿cómo es que todo esto atañe esencialmente al cine? Puede que sea la pregunta de la literatura, o bien de la filosofía, o bien incluso de la psiquiatría. Pero, ¿qué cosa la convierte en la pregunta del cine, es decir, en una pregunta que lo toca en su especificidad, en su diferencia con las otras disciplinas? En efecto, el cine no tiene la misma manera de tratarla, aunque aparezca en otras partes con otros medios” (Deleuze, 1985: 224-225).

Delacampagne (1983: 73), no suele ser aplicada por viajeros occidentales al encontrarse con otras culturas, algo asimilado a partir de la confluencia entre la tradición grecolatina y el monoteísmo judeocristiano, cuyo elemento central sería la noción de monstruo, la idea de que desde el siglo XV, el concepto y la encarnación del monstruo, próximo o distante, presenta un tinte demonizado. Su alejamiento o reclusión no es suficiente, debe ser exterminado. El sistema de control social evoluciona y Foucault (2007) señala que, a mediados del siglo XVIII, términos como *biopoder* o *biopolítica* ligados al régimen gubernamental denominado liberalismo, asociados a su vez a la tecnología disciplinaria que emana de la revolución industrial, encuentran una herramienta coercitiva en el control demográfico, sanitario y policial. Unas estructuras de control que se perfeccionan, mutan y se transforman a lo largo de la historia hasta el presente.

El discurso del miedo que se estructura secularmente desde la codificación del problema del peligro social preconiza que éste debe ser detectado y sometido (Foucault, 2000: 43). La tendencia por contener, reprimir y destruir el mal se conforma a partir de la idea del otro, de lo desconocido, siendo el miedo el catalizador que infunde la legitimación de crímenes y actuaciones execrables en nombre de la religión o el *bien común*. También el arte se sirve del monstruo, convertido en metáfora puesto que “*monstrum* viene de *monstrare*, mostrar” (Delacampagne, 1983: 77). La relevancia de lo diferente supone un quiebre y una amenaza en el equilibrio normativo que el poder pretende imponer en la sociedad, puesto que lo monstruoso es una transgresión de la naturaleza y de la ley, la humana y la divina, infringiendo y alterando el orden, por lo que deberá ser contenido, reprimido, sofocado y aislado (Foucault, 2000: 68-69).

La fabulación de la mostrificación del otro en la literatura y en las traslaciones filmoliterarias de América Latina viene precedida por la estigmatización o nominación de

los sujetos liminares, de borde, imbuidos de la marginalidad¹⁴ y excluidos de la norma dentro de la sociedad, marcando de forma decisiva las narrativas literaria y cinematográfica latinoamericanas. Slavoj Žižek considera que estos antagonismos sociales favorecen la “percepción de la sociedad como un todo orgánico” (1999: 15). En un lugar ajeno a lo normativo se encontrarían situaciones y personajes que transitan en un contexto alejado de esa organicidad y dispuestos, voluntaria o involuntariamente, a alterar el orden establecido.

Los peligrosos y excluidos sociales, económicos y políticos, pueden englobar un amplio espectro que abarca a sujetos sociales que sufren las más variadas formas de la pobreza: el proletariado, las mujeres¹⁵, los niños, los pueblos originarios, las más amplias capas del lumpen, los militantes políticos, etc. Un largo espectro colmado de marcas precolombinas, coloniales, revolucionarias, modernas, postmodernas, postcoloniales, que signan identidades y se centralizan sistémicamente alentando a nuevos creadores, artistas, escritores y cineastas, que asumen la voz de los excluidos frente a lo hegemónico, una amalgama de desclasados que van desde las mujeres, los indios, los mestizos o las minorías sexuales (Varderi, 2015: 62) en un posicionamiento que denuncia el poder que emana de una oligarquía cuyos individuos detentan el control social.

¹⁴ “El concepto de marginalidad surge en América Latina al calor del debate sobre la modernización a finales de los años sesenta. Desde una visión estructural-funcionalista, de inspiración parsonsiana, se empieza a designar con el nombre de «población marginal» a un sector tradicional, sin empleo estable ni ingresos suficientes, que necesita de la gestión del Estado para integrarse en la sociedad moderna. En los setenta, desde un enfoque marxista de cuño economicista, surge el concepto de «masa marginal» para designar un efecto estructural del capitalismo que genera un sobrante de fuerza de trabajo respecto a las necesidades del capital. Estas dos vertientes inauguran una visión esencialista y localizada de la marginalidad que es incapaz de dar respuesta a la problemática de la diversidad cultural en la que se debate Latinoamérica. La una en función del cambio, la otra en función de la revolución, confinaron al sujeto marginal a la ignorancia. Al hacerlo terminaron por afirmar la matriz de pensamiento colonialista que pretendieron contestar” (León, 2005: 11).

¹⁵ Resultan fundamentales en este punto las teorías feministas de la representación; la propuesta crítica de Teresa De Lauretis es tan necesaria como elaborada, analizando la imagen de la mujer en los universos ficcionales, en particular en el cine. La pensadora italiana apunta que “no habría mito sin una princesa por casar o una bruja que vencer, ni cine sin la atracción que ejerce la imagen sobre la mirada, ni deseo sin objeto, ni parentesco sin incesto, ni ciencia sin naturaleza, ni sociedad sin diferencia sexual” (De Lauretis, 1992: 15).

Las instituciones médicas y judiciales son las responsables de diagnosticar comportamientos anormativos y enfermedades, bajo sus criterios o tratamientos; prescriben seguimientos clínicos, aconsejan la reclusión o recurren a otros métodos de control, pautados y aplicados en un proceso en el que “la institución de peligro, de *individuo peligroso* [...] permite justificar y fundar en teoría la existencia de una cadena ininterrumpida de instituciones médico judiciales” (Foucault, 2000: 42).

Las categorizaciones realizadas en esta investigación no son fruto de una reflexión monolítica; su flexibilidad favorece la transversalidad del estudio, convergiendo en el análisis de los procesos de los que se sirve el poder para signar, nominar y patologizar a los seres humanos como forma de contención de aquello que se opone al orden y a la norma social, cuestiones que se evidencian en las manifestaciones literarias y fílmicas latinoamericanas. Paradójicamente, en la mayoría de los textos cinematográficos latinoamericanos que adaptan obras literarias existe una ausencia de la noción étnica; el conflicto racial o el reconocimiento de los pueblos originarios, irónicamente postergados y excluidos de la representación audiovisual. Un rasgo extensivo a gran parte del imaginario ficcional de la literatura latinoamericana, manifestándose la caracterización de los nativos americanos de forma residual o fragmentaria. En menor medida, la figura del mestizo o del negro sí aparece representada con mayor notoriedad, pero la tendencia apunta a la perpetuación de imaginarios que no muestran toda la diversidad social y étnica de América Latina.

Foucault (2002: 222) describe las diferentes sociedades (disciplinaria, de soberanía y, en menor medida, de control) y señala que la génesis de la sociedad disciplinaria se establece en un conjunto de procesos históricos delimitados por lo económico, lo jurídico-político y lo científico-tecnológico, sistema cerrado que ejerce el control por medio de la

retención¹⁶. Retomando y adaptando estructuras del feudalismo, después de la Revolución Inglesa del siglo XVII, se reformula la soberanía en torno a una teoría jurídico-política en las que el contrato social pasa a estar mediado por las relaciones entre la voluntad general y sus representantes (Foucault, 2000: 146). El sistema pretende configurarse a perpetuidad y se produce así el surgimiento de las sociedades de control, en las que el poder se ejerce de forma continuada y efectiva hacia el individuo y debido a la comunicación instantánea, gracias a las bases tecnológicas y a la medicalización. Ejemplo de lo anterior es cómo “la justicia penal con todo su aparato de espectáculo está hecha para responder a la demanda cotidiana de un aparato de control sumido a medias en la sombra que tiende a engranar, una con otra, policía y delincuencia” (Foucault, 2002: 289), favoreciendo las transgresiones delincuenciales y la perpetuación del control por parte de la clase dominante.

Foucault plantea estas reflexiones a partir de sus investigaciones en torno a la psiquiatría, las formas de dominación y de reclusión. Este pensamiento, aunque corresponde a otras latitudes, es aplicable a las realidades y al contexto de América Latina. Si se entiende que las sociedades latinoamericanas son disciplinarias, la literatura y el cine latinoamericanos dan cuenta y reflejan esas estructuras desde un posicionamiento de lo político cercano a lo que Jacques Rancière considera el “dominio de ese ‘poder tutelar’ cuya ventaja más propia reside en poder dominar pacíficamente” (2010: 19). Desde los textos literarios (y/o fílmicos) se produce una resistencia o un refuerzo del poder disciplinario. Al visualizar la posición política de los textos analizados, se puede verificar o

¹⁶ “La formación de una sociedad disciplinaria en este movimiento que va de las disciplinas cerradas, especie de ‘cuarentena’ social, hasta el mecanismo indefinidamente generalizable del ‘panoptismo’. No quiere decir esto que la modalidad disciplinaria del poder haya remplazado a todas las demás; sino que se ha infiltrado entre las otras, descalificándolas a veces, pero sirviéndoles de intermediaria, ligándolas entre sí, prolongándolas, y sobre todo permitiendo conducir los efectos de poder hasta los elementos más sutiles y más lejanos. Garantiza una distribución infinitesimal de las relaciones de poder” (Foucault, 2002: 220).

refutar si éstos reproducen o resisten los mecanismos de las sociedades disciplinarias en la literatura y el cine latinoamericanos contemporáneos.

La normalización social se produce en América Latina por medio del uso de la arquitectura y del urbanismo. El plano de la ciudad hispanoamericana, estructurado como un damero, pretende instalar un orden social y económico a partir de la plaza y de un trazado ortogonal que configura una sociedad en la que los estamentos normalizados se organizan alrededor del centro del poder social. En lo liminar, en las lindes del orden, surgen establecimientos urbanos anormativos y periféricos que distorsionan, violan o pervierten la norma. El primitivismo y las formas de relación social precolombinas en contextos eminentemente rurales luchan contra esa idea de ciudad jerarquizadora. La asimilación, o la obligada integración, se va a producir por medio de actuaciones sincréticas en lo religioso y en lo social, mezcla o hibridación de sociedades soberanas y disciplinarias. El medio para la exclusión es la carencia de “que no existan campos en la inmediatez de los muros de la ciudad; que esté cortado el acceso entre lo social y lo político, como también el acceso entre los ciudadanos y el territorio de su ciudadanía” (Rancière, 2010: 15). Un “intervalo” que se sitúa como un vacío en el extremo del ámbito político. La separación orquestada para configurar un orden que predispone socialmente a los habitantes de un entorno urbano¹⁷ configura espacios físicos (literarios y audiovisuales) que disponen una periferia de lo normativo. Este análisis se puede hacer extensivo al hecho inequívoco de cómo los europeos intentan domesticar la exuberancia y la monumentalidad de la naturaleza en América. La disposición de las arquitecturas hegemónicas en el territorio americano proyecta un contraste superlativo. Todo aquello que difiere de la dimensión

¹⁷ A propósito de la ciudad en la literatura colombiana, Luz Mary Giraldo detalla que las ciudades son una expresión y una aprehensión en la literatura, su importancia no estaría en “su geografía sino en la visión de su mundo” (2004: 243).

normativa y estructural de Europa debe ser domeñado con un carácter de prescripción y control para evitar situaciones o individuos conflictivos. Las dimensiones del paisaje y el territorio latinoamericanos no son equivalentes a los espacios europeos, pero también estos espacios transitan en los bordes, en la periferia urbana, y se oponen a las imágenes de postal idílica que regularmente el turismo de algunos lugares explota con asiduidad. En ese enfrentamiento, la literatura y el cine encuentran el escenario marginal que sirve de fondo a capítulos o secuencias. Un escenario extraterritorial con carencias de higiene, porque el Estado ha optado por retirarse, impidiendo que la miseria “tome su lugar; soportan la crisis de las sociedades vecinales, el deterioro de las solidaridades comunitarias y el anecdotario cotidiano de la violencia” (Sarlo, 2009: 15).

1.5. Estado de la cuestión

Los aspectos directamente relacionados con el proceso de adaptación filmoliterario o la calidad del procedimiento de la misma, así como las preguntas sobre la variedad del idioma, acento, dialecto, el papel del guión u otras preguntas sobre el impacto y recepción en las audiencias de América Latina y/o el resto del mundo se encuentran en focos de estudios muy sugestivos e interesantes, pero que deben ser necesariamente postergados para otras investigaciones¹⁸.

Durante las primeras décadas del cine, aparecen algunos de los textos teóricos más importantes que se han escrito sobre el séptimo arte. En 1926, Jean Epstein consideraba que, en su especificidad la literatura es, en primer lugar, literaria, y por ello el cine debe ser eminentemente cinematográfico (2007: 336). En 1928, Vsevolod Ilarionovitch Pudovkin

¹⁸ La investigación favorece un estrechamiento en el objeto de estudio de la tesis, por esa razón las líneas investigativas señaladas se encuentran fuera del alcance de este estudio.

(2007: 367-368) ahonda en el análisis de los significados y los valores mutables de lo literario y de lo fílmico. El cineasta soviético propone una metáfora entre el poeta y el director cinematográfico, conformando las fases del montaje audiovisual, la gramática del cine y la conformación definitiva: el film. El cine sería de algún modo el motor que hace evolucionar las artes estáticas, como la pintura, la escultura o la literatura. Siguiendo ese progreso, en 1936, Erwin Panofsky (2000: 145) apuntaba que las artes figurativas¹⁹ se avienen a una concepción idealista del mundo, afirmando que sólo el cine hace justicia a la interpretación materialista del universo, premisa que domina la civilización contemporánea. El cinematógrafo supera, tempranamente, el estigma que le señalaba como hijo bastardo de la dramaturgia (Eisenstein, 1982: 375), la imagen en movimiento frente al concepto “pretencioso y esencialmente erróneo *screenplay*” (Panofsky, 2000: 115), que denota una sumisión devota a su relación con la literatura.

Por lo anterior, el caso de Serguéi Mijáilovich Eisenstein (1986: 100) resulta paradigmático y sus aportes en relación a las inquietudes comparatistas entre la literatura y el cine señalan algunas de las reflexiones posteriores que se harán sobre el tema. Ya en 1932, el teórico y cineasta soviético plantea que la literatura contemporánea rompe con “el enclaustramiento ortodoxo” y lo ejemplifica con la necesidad de aplicar en el cine cualidades como el monólogo interior empleado por James Joyce en el *Ulises* (1922). En 1933, Eisenstein se pronunciaba airadamente con respecto a la independencia del medio cinematográfico; aun reconociéndolo deudor de lo literario, considera “que el vínculo estrecho entre el cine y la literatura comenzó con la creación del lenguaje cinematográfico a *imagen y semejanza* del lenguaje literario – ¡no un trasplante de éste a aquel! –” (1982: 18).

¹⁹ “No es por casualidad que históricamente el texto verbal resultó estar más adaptado a la narración que las artes figurativas” (Lotman, 1979: 95).

Al referirse a los estudios que tanto él como otros teóricos realizaron durante el plan quinquenal (1924-29), Eisenstein afirma que se liberaron de la tutela de la literatura, señalando “los caminos de la adaptación cinematográfica visual de las ideas” (1982: 19), abogando por un esfuerzo conjunto entre ambas disciplinas para evolucionar y materializar una cultura cinematográfica tan cualificada como la experiencia literaria. Siguiendo las reflexiones anteriores, en 1945, Béla Balázs (2007) ofrece un análisis de las metáforas literarias por medio del montaje cinematográfico a partir de un film del propio Eisenstein, describiendo una escena en la que se suceden distintos planos y en los que el ritmo es tan rápido que el espectador asimila la traducción a imágenes visuales de una imagen literaria.

André Bazin describe que la novela tiene sus medios propios y contrapone lenguaje versus imagen dentro de la paráfrasis entre literatura y cine. Bazin (2004: 116) considera que las diferencias en las estructuras estéticas entre literatura y cine crean un conflicto en la búsqueda de equivalencias, obligando al creador cinematográfico a un ejercicio de proporción y fidelidad. Pier Paolo Pasolini (1970) señalaba que el lenguaje cinematográfico no se funda en ninguna lengua comunicativa. De antemano, tal y como explicaba Julia Kristeva, el lenguaje audiovisual no es un sistema de significantes que necesite, obligatoriamente, de la lengua para articularse, pues a partir de su propio código puede comunicar sin necesidad de recurrir a la gramática del lenguaje verbal (1988: 267) y, como señala Umberto Eco, es frecuente que algunos teóricos caigan en la necesidad de la lengua como premisa comunicativa (1986: 214).

Los primeros ejemplos teóricos de la traslación filmoliteraria propiamente tales se producen en el ámbito anglosajón desde la década de 1950. El tema de la adaptación de la literatura al cine se convierte en un motivo de interés y estudio. Así, se pueden citar algunos de los aportes más significativos en lengua inglesa, como los trabajos de George Bluestone

(1957), Geoffrey Wagner (1975), James Dudley Andrew (1976 y 1984), Morris Beja (1979), Neil Sinyard (1986), Robert Klein y Gillian Parker (eds., 1981), Robert Giddings, Keith Selby y Chris Wensley (eds., 1990), John Orr y Colin Nicholson (eds., 1992), Brian McFarlane (1996), William K. Ferrell (2000), Kamilla Elliott (2003), Thomas M. Leitch (2003 y 2007), James M. Welsh y Peter Lev (eds. 2007), Edward L. Tommarken, (2012), Deborah Cartmell (ed., 2012)²⁰ o Alice Gavin (2014), por citar algunos de los más significativos textos y autores que se han dedicado a la materia en la tradición anglosajona.

El comparatismo más temprano entre cine y literatura considera que las complejas relaciones entre novela y cine son más asequibles de lo que se pudiera pensar. El pionero ensayo de George Bluestone (1957) señala, de manera obvia, que el producto final de una novela o un film representa diferencias estéticas tan alejadas como el ballet o la arquitectura. Bluestone ahonda en las intersecciones y divergencias entre literatura y cine. La temprana propuesta del teórico estadounidense analiza el grado de fidelidad de la traslación filmoliteraria como elemento para considerar la adaptación y valora más las “mutaciones” que se producen en el proceso (1957: 5). El mismo título de una traslación cinematográfica no indica necesariamente fidelidad o pleitesía a la obra matricial, pero a veces la servidumbre de ciertas novelas, sobre todo aquellas que son epítomes de la creación literaria, suponen una losa imposible de levantar para adaptaciones tan inviables o de valor tan relativo como paupérrimas en relación al original. Francis Vanoye (1996: 23) señala que una novela o un cuento pueden ser los puntos de partida de un guión cinematográfico, germen embrionario de lo que será una narración independiente.

²⁰ Cartmell también es responsable, junto a Imelda Whelehan (eds., 1999 y 2007), de la edición de otros dos libros sobre las traslaciones filmoliterarias.

El propio André Bazin en *Qu'est-ce que le cinéma?* (1958-1963) señala cómo el cine, a medida que evoluciona, va asimilando el empleo, matizado, del “patrimonio literario y teatral” (Bazin, 2004: 101). Para el teórico francés, un cineasta no debe seguir la obra que adapta, sino que debe proponer una transcripción para la pantalla, apostando por una significación propia, autónoma y a la vez alternativa y complementaria del original literario. Bazin afirma que es erróneo asumir la fidelidad del cine hacia la literatura, pues es una dependencia que no responde al mismo criterio lingüístico, por ello propone que las diferencias estéticas suavicen la obtención de equivalencias y exijan mayor creatividad en esa aspiración a la semejanza. El cineasta deberá, a partir de su dominio del lenguaje y el estilo cinematográficos, “restituirnos lo esencial de la letra y del espíritu” (Bazin, 2004: 116).

Con posterioridad, los estudios filmoliterarios van consolidándose y aportan una serie de categorizaciones que facilitan el trabajo de análisis. De esta manera, Geoffrey Wagner (1975) ofrece una clasificación en tres categorías: A) Transposición²¹, que es la aproximación por la literalidad de un film a partir de la novela que adapta y que cuenta con mínimas “interferencias”; B) Comentario, a partir de un texto literario, los responsables del guión y la dirección de una traslación filmoliteraria modifican y alteran elementos claves de la trama original y C) Analogía, en la que se toma el texto literario, pero con la intención clara y definida de gestar “una obra de arte” autónoma y original²².

²¹ Gerard Genette apunta que “la práctica de la transposición consiste justamente (entre otras cosas) en disociarlos [el relato y su marco] transportando por la misma acción (o casi) dentro de otro universo” (1989: 376-377).

²² Desde la más primigenia teoría literaria, resulta valioso apuntar una reflexión que se permuta en cualquier manifestación artística y en “el `medio´ expresivo de una obra de arte [...] no es simplemente un obstáculo técnico que el artista haya de superar para expresar su personalidad, sino un factor preformado por la tradición y que tiene un poderoso carácter determinante que configura y modifica la expresión del artista, el cual no concibe términos mentales generales, sino en función del material concreto; y el medio concreto tiene su historia propia, muy distinta no pocas veces de cualquier otro medio” (Wellek y Warren, 1974: 154).

En opinión de Morris Beja, uno de los aspectos más fascinantes de la conexión entre literatura y cine se encuentra en el hecho de que los lectores comparten un mismo deseo, que es ver materializada, encarnada o proyectada la narración literaria (1979: 79). Algo que puede resultar controvertido, pues es un deseo que una gran mayoría de lectores ve colmado con su propia imaginación. Una cuestión inherente a la narración, compartida por la literatura y el cine, es que si se piensa en “la narración en un cuadro o en una escultura es siempre una superación de una estructura tipo. En la literatura o en el cine ese mismo papel lo cumple la renuncia a la narración” (Lotman, 1979: 95-96). La narración se despliega en torno a una serie de materiales y procedimientos dependiendo de cada medio (Bordwell, 1996: 49), por ello despojar del análisis a la diferenciación y las analogías narrativas parece el camino más fácil, pero a la vez el más problemático. Por poner un ejemplo significativo, en el cine es bastante más complicado diferenciar entre la narración heterodiegética y la homodiegética (Cassetti y Di Chio, 1991: 240). No obstante, al hilo de lo que el propio Beja apunta, en consonancia con su criterio, la búsqueda de una traslación óptima se sustentaría en una clasificación dual, a medio camino entre la “fidelidad” y una propuesta creativa y novedosa (Beja, 1979: 82). Kamilla Elliott (2003) plantea que los enfoques de la fidelidad y la intertextualidad son imperfectos, pues lo intermedial debería ser el catalizador de las adaptaciones, conciliando la fidelidad como algo más abstracto y macroscópico, y teniendo la intertextualidad²³ como factor jerarquizador y de integración microscópica. El vínculo con el texto original no se rompe, amplificándose las capacidades creativas de un nuevo

²³ No se puede reducir lo intertextual a un cúmulo de referencias, dado que la riqueza del análisis y la interpretación es poliédrica y más si se asume que “las autoridades autoriales se manifiestan a través del efecto que unos textos han tenido sobre otros a través de citas, comentarios, modificaciones, transformaciones, etc., todas ellas válidas en el intercambio textual” (Restom Pérez, 2003: 34).

texto: el film. Si se piensa en la fidelidad²⁴ como la piedra filosofal de las traslaciones filmoliterarias se incurre en un axioma tan infructuoso como impreciso porque de las muchas relaciones existentes entre la literatura y el cine, la fidelidad es una entre tantas y rara vez es la más importante (McFarlane, 1996: 10). Dudley Andrew (1984: 104) repara en el motivo que puede justificar el uso de “prototipos literarios” en un film, una elección que estaría motivada por una cuestión de estrategias estilísticas.

Brian McFarlane (1996) introduce la consideración autoral²⁵ en el análisis de las traslaciones filmoliterarias. El desarrollo escritural de un texto literario es un ejercicio creativo solitario e individual, que contrasta con un arte colectivo como el cine, en el que el concurso de uno o varios guionistas se complementa con la lectura que hará del guión el director y posteriormente lo que se va a fijar en la sala de edición en postproducción por parte del montador. Estas apreciaciones consideran una multiplicidad autoral que podría ser extensiva al trabajo escenográfico, musical, fotográfico o actoral. Produciéndose una lectura o re-lectura del texto matricial que es la combinación de muchas lecturas²⁶ y atañe a cuestiones que se cifran en las referencialidades intertextual e intermedial de los análisis que preceden a estas consideraciones y que están vinculadas al hecho autoral, pues el autor

²⁴ Los teóricos Sarah Cardwell (2002) o Thomas Leitch (2003) se oponen de forma vehemente a la fidelidad como elemento distintivo para el análisis de las traslaciones literarias audiovisuales. Sergio Wolf despeja muchos de estos prejuicios cuando considera que “la fidelidad o el adulterio de un texto convertido en película [...] no son más que dimensiones morales, nunca ligadas a las especificidades y las problemáticas del tema” (2001: 22).

²⁵ Las reflexiones de McFarlane distan de la consideración autoral de Roland Barthes (1974), quien apunta que el autor, institucionalmente, está muerto, aunque en el texto su figura se convierta en un anhelo.

²⁶ Claudio Guillén consideraba que la sustancialidad de la palabra literaria se va descosificando y la conceptualización de “texto” se convierte en algo más heterogéneo o dinámico que se materializa en un dialogo de raigambre bajtiniana (1985: 311). Es por ello que resulta superfluo tratar de forma fragmentaria textos literarios y films, pues tras materializarse la traslación, el texto literario seguirá esperando nuevas lecturas, íntimas o artísticas. El texto literario no puede estar imbuido de un carácter sacrosanto. La reelaboración de todo hito artístico en relatos, soportes o formatos distintos, sea una escultura de Mirón o un poema homérico, amplifica el gusto y el interés por los “originales”, retroalimentándose y ofreciendo muchas vidas o posibilidades para obtener el placer y el disfrute que proporcionan la literatura y/o las artes, y la debida consideración hacia los autores, responsables últimos de obras transcendentales u olvidadas.

facilitaría, a partir de su experiencia vital y su posición social, una perspectiva individual y una unidad de escritura (Foucault, 1999: 342) que favorece no sólo el acto de creación ficcional en la literatura, sino también el proceso de traslación filmoliterario.

En este sentido, vale la pena detenerse en que el verdadero valor de las traslaciones, que van más allá de los cambios estructurales de un medio a otro, viene dado por la interpretación personal que los autores de un film realizan a partir de una novela. La traslación filmoliteraria se convierte en un “critical commentary written by the camera and part palimpsest -that is, a fresh creation is revealed under the skin, as it were, of the original” (Sinyard 2000: 148). El posicionamiento autoral se puede configurar, no tanto para validar las interpretaciones del texto, sino para mostrar las diferencias entre el autor y el texto, reflexión de Eco (1995) que evidencia las posibilidades de versionar y adaptar un argumento literario en un soporte fílmico, vaciándolo de los valores, las premisas y las claves que se constituyeron al publicarse la prosa. A veces, el arriesgado procedimiento de invertir u oponer la naturaleza original de lo literario es un acierto y un avance que se materializa en el texto cinematográfico. Para el feliz encuentro, el cruce de caminos, los desplazamientos entre la narrativa literaria y la narrativa cinematográfica, al igual que al obtener un inapreciable resultado artístico, vienen precedidos por la verosimilitud y el refuerzo de una ficción que consigue atrapar la “suspensión de incredulidad”²⁷ de un lector o de un espectador. Seymour Chatman infiere que el público reconoce e interpreta la naturalización de las convenciones como proceso para la comprensión y se propone ignorar

²⁷ Umberto Eco –a partir de la formulación que realizó a principios del siglo XIX el poeta inglés Samuel Taylor Coleridge– considera que la regla fundamental para enfrentarse a un texto narrativo es que el lector, de forma tácita, acepte el pacto ficcional. Al producirse la narración de una historia imaginaria, en aras de asumir la verosimilitud, se somete a la suspensión de la incredulidad (Eco, 1996: 85).

el carácter convencional para realizar una lectura profunda que se incorpora al acervo interpretativo de cada lector/espectador (1990: 51).

Neil Sinyard apunta algo que resulta significativo para las reflexiones de esta investigación y es que, en su opinión, la novelas describen y los films representan (2000: 160). La traducción de un medio a otro puede resultar tan meritoria como para convertirse en una versión imaginativa que atrae a una nueva audiencia, espectadores que probablemente jamás llegarían a ser lectores o conocedores de la obra literaria si no fuera por su traslación fílmica²⁸ y en esa naturaleza, a partir del dialogismo bajtiniano, el cineasta “se convierte en el orquestador, el amplificador de los mensajes circundantes mostrados por todas las series: literarias, pictóricas, musicales, cinemáticas, comerciales, etc.” (Stam et al., 1999: 234).

Literatura y cine pueden compartir la misma historia, las mismas “materias primas”, pero sus estrategias argumentales son alteradas secuencial y enunciativamente (McFarlane, 1996: 23). Cuando se mencionaba en páginas anteriores la génesis de una entidad artística autónoma, no se trataba de crear una diferencia binaria, si no de entender el acto de traslación como un proceso de hibridación y de mestizaje, una película basada en una obra literaria que apunta sus propias ideas distintivas sobre el texto literario. Los cineastas hacen suya la responsabilidad de capturar, traducir y sintetizar las cualidades presentes en la literatura (Constanzo Cahir, 2006: 97) en un objeto distinto y a la vez complementario.

²⁸ En este sentido, Francis Vanoye explica que la traslación filmoliteraria operaría, para usos sociales y pedagógicos, como un modelo reducido de la obra literaria que se fija en el imaginario de los espectadores, permitiendo acceder al texto literario o bien a descartar su lectura (Vanoye, 1996: 127).

1.6. Crítica Precedente

1.6.1. Enfoques Globales

La inquietud de la academia anglosajona también se ha manifestado a la hora de afrontar el estudio comparatista entre la literatura y el cine latinoamericanos. Por ello resulta destacable señalar la tesis doctoral *The function of cinema in the works of Guillermo Cabrera Infante and Manuel Puig (Cuba, Argentina)* (The University of Arizona, 1986) del investigador norteamericano Kennet Estes Hall. El estudio aborda la influencia del cine en las obras y carreras profesionales de Guillermo Cabrera Infante y Manuel Puig. Hall es un pionero en tratar, desde el ámbito anglosajón, los procesos de adaptación e intertextualidad y también en aportar un gran esfuerzo a la labor comparatista en la literatura latinoamericana.

Bastante tiempo después, Richard Jeremy Strong (1999) se ocupa de analizar en su tesis las adaptaciones de las novelas inglesas *Sense and Sensibility* (1811) y *Emma* (1815) de Jane Austen; *Tess de los d'Urberville* (1891) y *Jude* (1895) de Thomas Hardy y *A room with a view* (1908) y *A passage to India* (1924) de E. M. Forster, junto con sus respectivas traslaciones filmoliterarias, realizadas entre 1979 y 1996. El estudio se ocupa del contexto de producción de las novelas y sus respectivas adaptaciones, calibrando la autoría de los responsables de los films en la generación de un nuevo texto fílmico.

La investigación se prodiga a lo largo del tiempo en ámbitos culturales más próximos, por ello se puede apuntar la tesis doctoral de Elisa Costa Villaverde (2001), que emprende la tarea de sistematizar el estudio de la adaptación. Para dicha y ardua labor se ocupa de la miniserie televisiva *Los pazos de Ulloa* (Gonzalo Suárez, 1985), basada en la novela homónima (1886) de Emilia Pardo Bazán y aplica también sus esfuerzos en el análisis de la novela *The portrait of a lady* (1881) de Henry James y el film del mismo

título (1996) dirigido por la realizadora neozelandesa Jane Campion. Costa Villaverde señala que la comparación entre texto literario y texto fílmico surge en algún nivel dentro de los análisis de adaptación, por ello descarta la preminencia en relación a un medio sobre otro (Costa Villaverde, 2001: 3). Lo anterior no invalida apreciar cualitativamente uno u otro texto, pero esa valoración no se puede basar en la superioridad de uno u otro lenguaje narrativo. Costa Villaverde, además, considera que el estudio de la adaptación debería ser una disciplina independiente de los estudios literarios y los estudios fílmicos, precisamente porque es una interacción entre ambos. No obstante, su tesis doctoral nace dentro de un departamento universitario de Lengua y Literatura inglesa y la naturaleza de su estudio es híbrida, por tanto, puede y debe asumirse dentro de ese marco académico. La contradicción, si la hay, habría que buscarla en el hecho de intentar evidenciar la importancia de la disciplina de estudio en relación a las dos principales líneas de investigación de las que se nutre. En estos tránsitos de vecindad caer en la debilidad de sentirse menos que otros estudios culturales de raíz semiótica no es productivo y genera una merma en el trabajo investigativo. Las perspectivas limitadas en el análisis comparatista entre las versiones por cuestiones técnicas o lingüísticas resultan empobrecedoras y muestran el reducido alcance de algunos estudios.

Resulta estimulante verificar cómo los procesos de adaptación tienen una condición transversal en sus procesos de creación. El cine latinoamericano promueve la creación a través de la colaboración de diversos autores; un ejemplo de ello es el largometraje mexicano *El lugar sin límites* (1978), basado en la novela de José Donoso y en cuyo guión, entre otros, trabajan el novelista chileno, el escritor argentino Manuel Puig y Arturo Ripstein, director del film. Catherine Grant se ocupa de contextualizar la múltiple autoría de esta película “después del final del período del boom literario” (2002: 254). En el

análisis de los textos, Grant descarta cuestiones fundamentales de las propuestas estéticas de la novela y el film. No obstante, los deslices que se pueden apreciar no contravienen el sugerente estudio literario-fílmico que plantea lo periférico en el contexto transnacional, cuestiones recurrentes dentro de las traslaciones literarias latinoamericanas. Dolores Tierney (2002), en cambio, realiza un rico análisis de la marginalidad y de la exclusión social, centrándose en la reclusión y otras formas de sometimiento cuando analiza *El beso de la mujer araña*. Tierney estudia la representación que se lleva a cabo en la novela de Manuel Puig y su traslación fílmica en relación a los “*monstruos* políticos y sexuales reprimidos” (Tierney, 2002: 364). El planteamiento de la académica anglosajona remite a las ficciones superpuestas y a la idea de la historia oculta dentro del relato de Ricardo Piglia (2000).

Las aportaciones teóricas del mundo anglosajón destacan por su constante renovación. Por ello, no es raro encontrar valiosos ejemplos como la obra editada por Robert Stam y Alessandra Raengo (2004), que se ocupa de dar cabida entre otras cuestiones de estudio a las novelas y a los films bélicos, las traslaciones de textos religiosos, el comparatismo narratológico o los discursos sociales en las adaptaciones filmoliterarias.

En estas intersecciones, por su rigor, cronología y el ámbito cultural de estudio, estaría la aproximación al cine cubano de Michael Chanan (2004), revisión de un trabajo anterior publicado en 1985 y también el trabajo de Miriam Haddu (2007) en torno a la historia, el espacio y la identidad en el cine mexicano contemporáneo. Ocupándose de la cinematografía española, y próximo a esta investigación, podemos encontrar el valioso trabajo de Sally Faulkner (2004). La académica británica plantea una eficaz retrospectiva, correspondiente a las adaptaciones que el cine español ha realizado a lo largo de la segunda mitad del siglo XX, aunque incurre en la veleidad de incluir *Nazarín* (1958), largometraje

realizado por Luis Buñuel durante su etapa mexicana. Al margen de esas disrupciones, Faulkner es un notable ejemplo de cómo transitar por el comparatismo entre la literatura y el cine. Abordando la especificidad de las traslaciones filmoliterarias en cinematografías nacionales se encuentra el trabajo editado por Stephen Hutchings and Anat Vernitski (2005), que se ocupa de analizar las tendencias e implicaciones de las adaptaciones del cine ruso-soviético durante el siglo XX.

Las inquietudes académicas de la traslación son una constante geográfica, por ello no es de extrañar que la investigación de Chiew Siah Tei (2007) indague en la recepción occidental y el conflicto de los distintos códigos culturales en las traslaciones filmoliterarias chinas y la intertextualidad que se desprende de las mismas. A partir de un enfoque centrado en el dialogismo bajtiniano y la teoría de la adaptación de Robert Stam, Tei analiza *La linterna roja* (*Da hong deng long gao gua*, 1991) de Zhang Yimou, que adapta la novela (1990) de Su Tong y *El tigre y el dragón* (*Wo hu cang long*, 2001) de Ang Lee basada en la novela de Du Lu Wang (1909-1977).

Jerod Ra'Del Hollyfield (2011) realiza una interesante prospección de la apuesta del cine mainstream hollywoodense por un modelo de negocio globalizado que controla y fagocita las representaciones de naciones poscoloniales. Hollyfield se ocupa de estudiar desde el *Gunga Din* (1939) de George Stevens, basado en el poema de Rudyard Kipling, a la adaptación de la novela de Vikas Swarup, *Slumdog Millionaire* (Danny Boyle, 2008).

Los estudios *queer* en el ámbito anglosajón han abordado algunas manifestaciones literarias y cinematográficas latinoamericanas. En primer lugar, a medio camino entre los ámbitos académicos norteamericanos y latinoamericanos se encuentra la obra del profesor Bernard Schulz-Cruz (2010), que se ocupa de analizar tres décadas con algunos de los films más significativos del imaginario gay del audiovisual mexicano. En esa misma línea se

encuentra la investigación de Assen Kokalov (2011). Kokalov plantea un estudio sobre la criminalidad, la violencia urbana, la representación de la violencia y el sexo en relación a dialogismos homoeróticos, a partir de un corpus que se ocupa de examinar las novelas *El beso de la mujer araña* de Manuel Puig y *El lugar sin límites* de José Donoso, la prosa autobiográfica en *Antes que anochezca* de Reinaldo Arenas, los cuentos “Sargento García” de Caio Fernando Abreu, “Doña Herlinda y su hijo” de Jorge Páez López y “Cinismo” de Sergio Bizzio, junto a las traslaciones filmoliterarias correspondientes, estando muy próximo a alguna de las inquietudes y parámetros del presente trabajo.

Posteriormente, se puede apreciar cómo John Kraniauskas (2012) estudia la literatura y cine en América Latina, explorando la importancia de la crítica materialista y la imposición del neoliberalismo económico salvaje como peaje en la creación ficcional que señala la realidad latinoamericana:

Trazar los parámetros de un desplazamiento histórico en la lógica de la producción cultural en América Latina, la cual pasó de estar sobredeterminada por la experiencia regional particular de la política (sobre todo de la dictadura) a sobredeterminarse por la experiencia de lo económico (en particular del capital en su forma financiera más líquida y cotidiana, el dinero, y la reproducción ampliada de la subsunción formal) [...] dicho cambio transformó el contenido social de la dialéctica de la autonomía y la dependencia artística en la región, como lo manifiestan algunos de sus textos culturales más importantes (Kraniauskas, 2012: 263).

El concepto de desplazamiento no sólo se configura en el propio proceso de traslación, en el que el “desplazamiento sugiere un cambio según el cual el objeto adaptado pierde su estatus para adquirir otro, que comporta por definición una mejora” (Zecchi,

2012: 19), sino que acertadamente, Kraniauskas señala la importancia que tiene en las industrias culturales la evolución economicista que soporta América Latina, reflejada necesariamente en las obras y en los autores que le dan entidad.

Desde los estudios de género hay que apuntar el monográfico de Christine Geraghty (2008) que, si bien se ocupa de una perspectiva más amplia con casos de estudio de la literatura en lengua inglesa, aborda en algunos de sus capítulos un análisis de género. Más centrada en la teoría feminista es la propuesta de la investigadora australiana Rochelle Anne Hurst (2010), ocupándose del proceso de traslación cinematográfica y su proyección en objetos de estudio de la cultura popular. Hurst asume el enfoque constructivista feminista de Angela Carter y analiza el proceso de adaptación literaria en films y series de televisión del *mainstream* como *Bridget Jones's diary* (Sharon Maguire, 2001) o *Sex and the city* (HBO, 1998-2004). De forma muy esquemática plantea tres modelos alternativos viables de análisis crítico de la adaptación: modelo de respuesta lector/espectador, modelo intertextual y el modelo ideológico (Hurst, 2010: 250).

El estudio de las nuevas perspectivas en relación a la masculinidad y sus tipologías a partir de la literatura y el cine ambientados en Francia y producidos en las guerras mundiales y coloniales del siglo XX es, en síntesis, la tesis doctoral de Rebecca Halat (2014). Halat se adentra en una materia renovada en relación a la raza y al concepto de masculinidad. La investigadora formula un discurso maximalista de análisis comparado, proyectando la transversalidad narrativa de novelas y films en el contexto bélico de la Francia del siglo XX. El tratamiento de estas masculinidades alternativas se produce a través del estudio de las novelas *Le feu: journal d'une escouade* (1916) de Henri Barbusse o *Voyage au bout de la nuit* (1932) de Louis-Ferdinand Céline y films como *Paths of glory* (Stanley Kubrick, 1957) o *Camp de Thiaroye* (Ousmane Sembene, 1988). El valor

propositivo de la tesis radica en una investigación que toma los textos literarios y fílmicos como entidades narrativas, soslayando el comparatismo más canónico y heterodoxo para dar una visión contemporánea de las tipologías masculinas en el marco belicista francés desde la Gran Guerra²⁹ a las guerras coloniales.

En relación a la influencia de grandes figuras de la literatura universal en el cine, la tesis de Thomas Carrier-Lafleur (2014) traza un denso estudio sobre la literatura de Marcel Proust (1871-1922) y las resonancias de la misma en sus adaptaciones o, incluso, en ejemplos de aprovechamiento proustiano en el cine, indagando en las lecturas que hace el cine de la estética y la narrativa de Proust. Además, se ocupa de las adaptaciones más o menos libérrimas de Proust que intentan llevar a cabo directores como Luchino Visconti, Joseph Losey, Volker Schlöndorff, Chantal Akerman, Nina Companéez, o Raúl Ruiz y los ecos proustianos en films como *Vertigo* (Alfred Hitchcock, 1958), *L'année dernière à Marienbad* (Alain Resnais, 1961), *2001: A space odyssey* (1968) y *Eyes wide shut* (1999) de Stanley Kubrick o *Mulholland drive* (David Lynch, 2001). Obviamente los objetivos de la tesis, por ambiciosos e inabarcables, quedan un tanto desdibujados, pero su apuesta es estimulante.

Las transferencias filmoliterarias de obras en lengua inglesa de literatura juvenil o fantástica han suscitado el interés de la crítica precedente en los últimos años. Así se puede colegir del tratamiento de estas manifestaciones de la cultura *mainstream* en tesis doctorales como *Les adaptations cinématographiques des romans de J. R. R. Tolkien, C. S. Lewis et J. K. Rowling* (2015) de David Goldie, que aborda el interés de las adaptaciones de textos literarios fantásticos a partir del éxito generado por autores como Tolkien, Lewis o

²⁹ El estudio de textos literarios y cinematográficos bélicos surgidos durante y en las décadas inmediatamente posteriores a la I Guerra Mundial (1914-1918) también tuvo cabida en el proceso de trabajo del presente estudio (García Reyes, 2016).

Rowling. Bajo parámetros similares se puede señalar la investigación neozelandesa *Fan-made time: power and play in the production paratext of The Hobbit* (2017), de Owain Gwynne, dedicada a la importancia del fenómeno fan y su influencia paratextual en la adaptación cinematográfica –la trilogía *The Hobbit* de Peter Jackson (2012,2013 y 2014)– de la novela *The Hobbit* (1937) de J.R.R. Tolkien.

Ya en los últimos años, encontramos las aportaciones de Katerina Perdikaki (2016), que se ocupa de los procesos de la adaptación desde la traducción, centrándose en cómo la transferencia de significados varía de un contexto sociocultural a otro. En dicho proceso, el texto matricial se adapta a los valores de la cultura de destino. En la mayoría de las ocasiones este proceso se vive dentro de la industria cinematográfica anglosajona, siendo Gabriel García Márquez un buen ejemplo de autor latinoamericano adaptado en Hollywood. Desafortunadamente, Perdikaki se centra exclusivamente en el estudio de adaptaciones de literatura en lengua inglesa y no aborda o sistematiza el análisis desde una posición transnacional, que hubiera enriquecido aún más sus aportes.

Adam Petros Gkikas (2016) aborda la fidelidad a los textos matriciales y la intertextualidad que se genera en las adaptaciones fílmicas. Gkikkas presenta diversos casos de estudio: la traslación del texto de Josep Conrad *El corazón de las tinieblas* (1899) en *Apocalipsis now* (1979) de Francis Ford Coppola y las posibilidades de adaptación de *Memorias del subsuelo* (*Zapiski iz podpolya*, 1864) de Fiódor Dostoyevskyi. Lo novedoso de su enfoque es que aplica la poética de una novela como punto focal para la transposición del texto literario en el proceso de estudio de la práctica de la adaptación cinematográfica, todo ello tamizado a partir de las teorías bajtinianas del dialogismo intertextual y la visión del autor.

En la senda de la multiplicidad semántica, se puede encontrar a Jennifer Oey (2016), que analiza la adaptación de un guión original de Alexander Gordon Smith en cinco cortometrajes de ficción distintos. Su propuesta nace de adaptar el texto literario matricial, un guión, que no deja de ser un género literario, y las posibilidades que cada uno de los autores: responsables creativos, guionistas y directores, tomaron en sus respectivas adaptaciones.

Y para intentar cerrar, de forma tentativa, la visión que de la materia se ha llevado a cabo a nivel global es pertinente citar la reciente investigación de Cheri Robinson (2017), que examina desde una visión transnacional la representación de la violencia infantil en el arte, la literatura y el cine latinoamericanos. La investigadora introduce el tema de la violencia en mujeres o niños, homosexuales o pueblos originarios y apunta en la dirección de que es algo secular y casi institucionalizado en América Latina desde la época de la Conquista. Robinson se ocupa de aplicar su análisis en un corpus que comprende “La noche en blanco”, cuento de la escritora argentina Reina Roffé, la novela *Wakolda* (2011) de Lucia Puenzo, los films *El espinazo del diablo* (2001) del mexicano Guillermo del Toro y *Cautiva* (2004) del argentino Gastón Biraben. Además, Robinson analiza diferentes pinturas infantiles realizadas por distintos niños y adolescentes latinoamericanos depositadas en el Archivo Nacional de la Memoria de Buenos Aires y en el archivo de la Comisión de Solidaridad con Familiares de Desaparecidos en Argentina (COSOFAM). La investigación de la violencia en la infancia desde una perspectiva interdisciplinaria, junto a las estrategias de representación que giran en torno a la violencia, indaga en los protagonistas infantiles o adolescentes que aparecen en películas, obras literarias o dibujos infantiles dentro de la cultura latinoamericana contemporánea.

1.6.2. Estudios filmoliterarios en Iberoamérica

En toda disciplina hay pioneros y en estos vericuetos sobre literatura y cine en el contexto hispanoamericano, aparece la figura emblemática de Francisco Ayala (1906-2009), escritor de la Generación del 27 que publicó en 1929 *Indagación del cinema*, uno de sus primeros libros sobre el cine y la literatura. Parafraseando los versos del poeta Rafael Alberti³⁰, Ayala prácticamente nació con el cine. El escritor granadino apuntaba en 1949 a la necesidad que tiene el cine de buscar al gran público para conseguir una rentabilidad empresarial y, por tanto, como industria que busca su conservación, necesita la asistencia masiva a las salas (Ayala, 1995). A lo largo de su producción ensayística, el literato español tiene muy presente el idilio-desencuentro entre la literatura y el cine. En 1965, Ayala describe cómo un autor intenta adaptar un texto ilustre a la pantalla, y el resultado de la taquilla no se corresponde con la calidad del texto original. Lo anterior se debe a muchas cuestiones, pero Ayala lo relaciona fundamentalmente con la elección de un tipo de literatura accesible a un público extenso y a lo inaccesible de algunas manifestaciones literarias minoritarias (1995: 85). Al señalar la capacidad de vocación de la literatura, que para Ayala no tiene comparación con lo audiovisual, se refiere a la manera descriptiva de la cámara cinematográfica, defendiendo la riqueza artística de la novela frente al cine (1995: 89). Los textos del ensayista interpelan al lector/espectador, reflexiones de gran utilidad para comprender algunos de los conflictos literario-fílmicos, desde la comparación estética y técnica entre ambos medios, la heterogeneidad de una herencia audiovisual sustentada en “la antiquísima tradición del relato escrito” y a la vez la adopción por parte de los escritores

³⁰ “Yo nací -¡respetadme!- con el cine, / bajo una red de cables y aviones, / cuando abolidas fueron las carrozas de los reyes / y al auto subió el Papa” (Alberti, 1929: 152), versos de “Carta abierta” perteneciente al poemario *Cal y canto* (1927) de Alberti. Ayala y Alberti fueron compañeros de generación, sufrieron el exilio y fueron acogidos en países latinoamericanos tras la guerra civil española (1936-1939).

de recursos fílmicos, una suerte de simbiosis dentro de las manifestaciones artísticas (Ayala, 1995: 135).

Mucho tiempo después, siguiendo la tendencia de escritores preocupados por el cine, sobresale el caso del escritor cubano Guillermo Cabrera Infante. Se da la circunstancia, de que además de literato, Cabrera fue cronista, guionista, gestor cultural y promotor cinematográfico. En su prolífica obra ensayística se pueden encontrar algunos títulos sobre las intersecciones entre literatura y cine, por ello no es raro que Cabrera reconozca la influencia recíproca de la literatura y el cine, y particularmente en la gestación de la narrativa y la estética cinematográfica, pero también apunta que la prosa es deudora de lo fílmico, dado que el cine “ha influido en la literatura a la vez que usa la literatura con fines propios” (Cabrera Infante, 2001: 27).

En los estudios fílmicos, sobresale un título casi totémico, *Nuevo cine latinoamericano* (1973). Texto de vocación precursora, responsabilidad de Augusto Martínez Torres y Manuel Pérez Estremera, es un sintético estudio sobre los nuevos cines de América Latina. Resulta valioso en la medida en que pone en el mapa de los estudios en lengua española el fenómeno de la producción cinematográfica latinoamericana y destaca por su carácter didáctico e historicista. El ensayo se centra en los cines de Argentina, Bolivia, Brasil, Chile, Colombia, Cuba, México, Perú, Uruguay, Venezuela y menciona alguna producción de otras cinematografías minoritarias. La labor de Martínez Torres y Pérez Estremera es continuada por los ensayistas argentinos René Palacios More y Daniel Pires Mateus, en *El cine latinoamericano o por una estética de la ferocidad, la magia y la violencia* (1976), que subraya el componente militante del cine latinoamericano y la importancia de las culturas nacionales en la conformación de los nuevos cines. A la hora de retomar y recuperar los estudios del cine latinoamericano, junto al citado Paulo Antonio

Paranaguá, sobresale la gigantesca figura de Alberto Elena, verdadero faro y guía para decenas de investigadores iberoamericanos. Su ingente labor por estudiar el cine transnacional no sólo lo lleva a valorizar cines periféricos como el cine africano y el cine asiático, sino que prioriza y estimula en sus esfuerzos y proyectos investigativos algunos textos que actualmente resultan imprescindibles para entender las cinematografías de América Latina: *El cine del Tercer Mundo. Diccionario de realizadores* (1993), *Tierra en trance. El cine latinoamericano en 100 películas* (editado junto a Marina Díaz López, 1999), *The Cinema of Latin America* (editado junto a Marina Díaz López, 2003) o *La invención de subdesarrollo: cine, tecnología y modernidad* (2007). En esta línea de recuperación y visibilidad, resulta destacado *El Nuevo cine latinoamericano y su dimensión continental* (2013), trabajo de la académica argentina Silvana Flores, que delimita algunas claves fundamentales para entender el cine latinoamericano en su naturaleza regional y su capacidad para erigirse en una manifestación cultural que atañe a todo el continente.

El recorrido de títulos más específicos señala el interés por los estudios audiovisuales en Latinoamérica. De esta manera surgen textos como la *Breve historia del cine argentino* (2005) de César Maranghelo, ensayo antológico, que detalla una serie de títulos a partir de una cronología ordenada; es atractivo por el estudio de las adaptaciones literarias en el cine argentino y resulta interesante por el resumen de las políticas cinematográficas de la Argentina. En el ámbito de estudio de las industrias culturales, hay que destacar un texto de investigación imprescindible, *Cine iberoamericano: Los desafíos del nuevo siglo* (2007) de Octavio Getino, en el que traza un excelente análisis sobre el estado industrial del cine latinoamericano entre finales del siglo XX y el siglo XXI. Getino realiza un trabajo memorable y hace una radiografía minuciosa y rigurosa sobre la evolución del desarrollo de la industria del cine en Iberoamérica.

Un precursor en la semiótica filmoliteraria en lengua española es Daniel Ferreras Savoye, que cuenta con una revisión de su texto en 2014, aunque publicado por primera vez en 1995. Ferreras plantea un estimulante y riguroso acercamiento comparatista al género o *efecto* fantástico, tanto en la literatura como en el cine. El corpus del ensayo del académico de la West Virginia University se compone de ejemplos paradigmáticos de la literatura y el cine fantásticos, obras de autores como E.T.A. Hoffman, Guy de Maupassant, Edgar Allan Poe, H.P. Lovecraft, Pío Baroja, Emilia Pardo Bazán, Julio Cortázar, Jorge Luis Borges, Stephen King, John Carpenter, David Cronenberg, Wes Craven, Shunya Tsukamoto o Sam Raimi.

A lo largo de las últimas décadas, la aparición de tesis y monografías abordando el tema de la literatura y el cine en el contexto iberoamericano es notable. *Literatura y cine en España (1975-1985)* de Antoine Jaime, publicado en el año 2000, es un ejemplo de lo descrito anteriormente. El exhaustivo estudio presenta una estructura en el que la parte teórica resulta muy sugestiva frente a la brevedad de los análisis de los films seleccionados. En una línea similar, Radomiro Spotorno (2001) se plantea desde los estudios fílmicos la tarea de examinar la marginalidad de la infancia y la juventud durante la segunda mitad del siglo XX y su tratamiento en algunas de las principales películas de América Latina en dicho periodo. Spotorno plantea cierto paralelismo entre la eclosión de la literatura latinoamericana, a partir de la década de 1960, y la posterior difusión de las cinematografías nacionales de América Latina. Esta analogía podría trasladarse a partir de los eventos del V Centenario y del mecenazgo por parte de la industria y de las instituciones españolas a partir de los fastos en conmemoración de la efeméride.

En cuanto a las investigaciones más recientes en torno a los universos ficcionales de la literatura y el cine iberoamericanos, tras el trabajo de iniciadores en el contexto

anglosajón (Hall, 1986), se observa una tendencia que explicita de forma notable la proliferación de estudios versados en las traslaciones filmoliterarias realizadas en América Latina y la Península Ibérica a lo largo de las últimas dos décadas, pero también ocupándose de otras cinematografías.

Susana Lozano Moreno (2001) se ocupa de analizar las relaciones e interconexiones filmoliterarias de William Faulkner y Ernest Hemingway. Lozano da cuenta de sus relaciones y los oficios relacionados de los dos escritores norteamericanos en la industria cinematográfica y en específico en la traslación literaria realizada por Jules Furthman y el propio Faulkner para el film (1944) dirigido por Howard Hawks a partir de la novela de Hemingway, *To have and have not* (1937). La investigación de Lozano apunta una cuestión sumamente interesante y es la tendencia que desde el siglo XX se ha convertido en rutina, como son la filmación de novelas o dramas, la novelización de películas o la publicación de guiones o libretos cinematográficos como si fueran dramas. Algo que apunta directamente a la importancia de los autores de esos “géneros híbridos” y su clasificación, preguntándose si se ubican dentro del panteón literario o son cineastas, y la complejidad de una pregunta ante el frecuente transito que emprenden algunos creadores cuando alternan ambas manifestaciones narrativas (Lozano, 2001: 78).

Juan José Hernández Medina (2002) indaga en el proceso creativo de condensación y reducción que Volker Schlöndorff³¹ realiza de la novela *El tambor de hojalata* (*Die Blechtrommel*, 1959) del escritor alemán Günter Grass. Hernández Medina sistematiza los aciertos de la traslación fílmica de título homónimo (1979). El estudio se plantea desde la

³¹ Volker Schlöndorff (1939) se ha especializado en transposiciones literarias, de desigual suerte y en el contexto de la literatura occidental, desde trasladar textos de Marcel Proust, Bertolt Brecht, Robert Musil, Marguerite Yourcenar, Heinrich Böll, Margaret Atwood o Arthur Miller. Grass colabora en la elaboración del guión con Schlöndorff y los otros dos guionistas: Jean-Claude Carrière y Franz Seitz.

visión de un filólogo en lengua germana y viene a ocupar un espacio poco frecuentado, pero que se puede rastrear en la investigación de María Elena Rodríguez Martín (2003). Rodríguez Martín, siguiendo la estela del trabajo de Strong (1999), realiza un estudio comparatista de las novelas de Jane Austen llevadas al cine, señalando la influencia del audiovisual en la retroalimentación, por el prestigio que supone transferir fílmicamente a una autora como la británica y la difusión de su obra en un público potencial que rara vez accedería a Austen si no fuera por las traslaciones filmoliterarias de su obra. Tras un exhaustivo recorrido teórico y metodológico, Rodríguez aplica su análisis sustentado entre otros en el estudio de los elementos de indeterminación, los huecos en el texto, propuestos por Wolfgang Iser (1987) y que desarrolla en base a los planteamientos de Roman Ingarden. Rodríguez examina los films *Pride and prejudice* (1940) de Robert Z. Leonard, *Sense and sensibility* (1995) de Ang Lee, *Emma: clueless* (1995) de Amy Heckerling, *Emma* (1996) de Douglas McGrath y *Mansfield park* (1999) de Patricia Rozema, dibujando estas tres últimas adaptaciones el interés reciente por la prosa de la escritora británica y su difusión masiva dentro del cine *mainstream*.

Aleksandra Jablonska, ya en un ámbito latinoamericano, ofrece análisis muy pertinentes a las líneas de investigación de esta tesis. La académica de la Universidad Nacional Autónoma de México destaca por su constante labor científica en la verificación de los procesos en los que los imaginarios culturales evolucionan dentro del contexto nacional mexicano y, por extensión, de toda América Latina. La investigadora azteca aborda el estudio del largometraje *Cabeza de Vaca* de Nicolás Echevarría, planteando un horizonte crítico fronterizo entre literatura e historia, así como la construcción narrativa, el discurso, la simbología, la significación, el reconocimiento del otro en la construcción identitaria latinoamericana a partir del encuentro intercultural (Jablonska, 2002: 134). La

representación de un personaje histórico que narra su viaje interior y geográfico sobre los inexplorados mundos de la Conquista vendría a funcionar en la investigación de Jablonska como un precedente de los personajes peligrosos o excluidos. El film, alejado de los nuevos cines latinoamericanos de las combativas décadas pretéritas, toma a Cabeza de Vaca como personaje distintivo, reflejo de un cine que reivindica “la naturaleza profundamente heterogénea y conflictiva de las sociedades del continente [continuando] su tradición en tanto instituye una narrativa original y crea una imagen diferente de América” (2002: 154-155), enfrentado al discurso hegemónico del cine europeo y del cine norteamericano. Jablonska realiza también un atractivo acercamiento al análisis del imaginario de la Conquista en la adaptación mexicana del *Concierto barroco* (1974) de Alejo Carpentier; el film *Barroco* (1988), dirigido por Paul Leduc, retoma la tendencia por clarificar los procesos de adaptación, la transposición y prolongación del imaginario que se produce entre los textos literarios y fílmicos. Jablonska señala que la propuesta de Leduc es reductiva en relación a la novela y yuxtapone “elementos heterogéneos de distintas tradiciones, lo mismo de la alta cultura que de la popular” (2016: 42).

La suma de las identidades conforma realidades que, aunque no son validadas normativamente al tiempo de producirse, sí presentan una evolución que se refleja en las adaptaciones cinematográficas³² que visibilizan y también omiten a las minorías y a los excluidos, porque todas las lecturas no pueden hacerse desde la representación de la otredad racial sin considerar el conjunto de las etnias que tienen cabida en América Latina, es decir que la creación artística no está exenta de segregar y excluir realidades o sensibilidades.

³² En los textos de las narrativas fundacionales latinoamericanas se puede apreciar cómo se “renegocian los mitos y la memoria colectiva de una nación como parte de un proyecto hegemónico más amplio [...] Estos textos sitúan a los grupos sociales y étnicos marginados” (De Lourenço, 2002: 317-318),

En latitudes ibéricas, Dominique Bonnet (2003) se ocupa de analizar, a partir de la metodología de la literatura comparada, el proceso de transposición realizado por el escritor francés Jean Giono para el guión de un largometraje basado en el texto poético en prosa *Platero y yo* (1914) de Juan Ramón Jiménez. El aparataje y el marco teóricos de Bonnet en relación a la literatura comparada resultan profusos y acertados, siendo un buen ejemplo de trabajo científico comparatista. El estudio aborda, desde un posicionamiento intermedial³³, el texto literario y lo que supone un guión y su inconclusa finalidad, pues jamás se llegó a rodar. Resulta valiosa y muy esclarecedora la introducción de Bonnet al considerar que el proceso de adaptación, la simplificación sistemática y supresiones subjetivas de un guionista sin pericia (Bonnet, 2003: 19) son infrecuentes y cuando se producen el resultado suele ser catastrófico.

El estudio de Marcela Restom Pérez (2003) supone uno de los ejemplos más valiosos para esta investigación en relación a las traslaciones filmoliterarias latinoamericanas. Aplicando una metodología comparatista, a medio camino entre los aportes de Literatura comparada y los estudios audiovisuales, Restom analiza un corpus de cinco textos literarios y sus respectivas traslaciones audiovisuales: *Memorias del subdesarrollo* (1967) a partir de la novela homónima de Edmundo Desnoes; *Fresa y Chocolate* (1993), adaptando un cuento de Senel Paz; *Oriana* (1985) de Fina Torres, partiendo del cuento “Oriane, tía Oriane” de Marvel Moreno; *Iona llega con la lluvia* (1996) de Sergio Cabrera, a partir de la novela (1988) del mismo nombre de Álvaro Mutis y

³³ María Teresa García-Abad sostiene la dificultad en el tratamiento de los estudios intermediales por la falta de ubicación teórico-crítica. Tendencias como las nuevas corrientes teóricas de los estudios culturales y el postestructuralismo favorecen de forma decisiva el incremento de este tipo de estudios (2005: 13-14). La reflexión de lo intertextual ofrece perspectivas referenciales vinculadas a lo intermedial y capacita para revisar múltiples ventanas en una conceptualización más flexible, ampliando el foco de lo intertextual (Rajewsky, 2005: 54).

O Beijo da mulher-aranha (1986) de Héctor Babenco, traslación fílmica de la novela de Manuel Puig.

Otro ejemplo de comparatismo es el trabajo de la académica sevillana Concepción Cascajosa (2004), que se ocupa de analizar las relaciones hipertextuales en la ficción estadounidense contemporánea, tanto en cine como en televisión. Cascajosa desarrolla un modelo de análisis fundamentado en la narratología del formalismo ruso (Vladimir Propp) y del estructuralismo francés (A.J. Greimas), trabajando con un corpus de traslaciones de la cultura popular, ocupándose del fenómeno de las versiones, analizando distintos remakes televisivos que tienen sus orígenes en el cine y versiones cinematográficas de éxitos televisivos desde la década de 1950.

Desde Argentina, Ana María Lusnich (2005) aporta algunas claves fundamentales en relación a la pugna binaria latinoamericana. Exponiendo las nociones de *civilización* y *barbarie* de Domingo Faustino Sarmiento como premisas iniciales de estudio, Lusnich considera que las representaciones ficcionales gestadas en América Latina desde mediados del siglo XIX ofrecen un campo de análisis en el que la naturaleza de los pueblos originarios colisiona con la realidad y ambición del mundo moderno que intentaban consolidar a toda costa las jóvenes republicas latinoamericanas, fundamentalmente cifrado en una oposición entre el mundo rural y el mundo urbano. La creación de nuevos mitos en forma de obras literarias fundacionales, se extendería hacia un cotejo en el que Lusnich argumenta que la literatura de frontera sería el epílogo del discurso de la conquista, reactivándose el género en “la primera mitad del siglo XX en el campo del cine [y generando un] nuevo segmento textual en el que prosperan los términos de la antigua lucha: el sometimiento y la supresión del enemigo” (Lusnich, 2005: 42), algo que podría

extenderse no sólo a la persecución étnica o social, sino a la persecución política que se produce en América Latina durante el siglo XX.

Desde un posicionamiento comparatista, resulta muy interesante el acercamiento que Diana Medina Meléndez (2006) propone en el ámbito filmoliterario venezolano. Su virtuosa exposición, además del dominio metodológico, ofrece un recorrido analítico por la versatilidad creativa del dramaturgo, novelista y cineasta Román Chalbaud o algunas de las más relevantes transposiciones literarias que se han hecho en la cinematografía venezolanas: *Ifigenia* de Teresa de la Parra, “Oriane, tía Oriane” de Marvel Moreno, *Reinaldo Solar* de Rómulo Gallegos, *Los platos del diablo* de Eduardo Liendo o *La composición* de Antonio Skármeta. Entre seducciones y mediaciones filmoliterarias, Medina Meléndez aborda el análisis comparatista entre las obras matriciales y sus traslaciones fílmicas, ofreciendo una visión representativa de textos literarios latinoamericanos, convirtiéndose en una investigación fructífera en la perspectiva de las adaptaciones realizadas en las últimas décadas de la cinematografía venezolana.

Recurriendo a la literatura y al cine argentinos, David Prieto Polo (2006) se ocupa de analizar la referencialidad más diversa dentro de la obra del escritor argentino Osvaldo Soriano. Sin ser una investigación sobre los procesos filmoliterarios, merece la pena resaltar cómo se ocupa de algunas de las características que la cultura audiovisual instala en la prosa de Soriano, a su vez que analiza las traslaciones filmoliterarias de *Cuarteles de invierno* (1984) de Lautaro Múrua, *No habrá más penas y olvido* (1983) y *Una sombra ya pronto serás* (1994), ambas de Héctor Olivera.

Sin salir del Cono Sur, la propuesta de la académica Betina Kaplan (2007) se antoja como un buen ejemplo para analizar polifónica y poligráficamente las representaciones de la violencia en clave feminista. Desde una perspectiva foucaultiana, Kaplan disecciona las

intersecciones entre violencia y género en un corpus que incluye cuentos, novelas, películas y fotografías realizados entre 1954 y 2003 en Chile, Uruguay y Argentina.

En el ámbito ibérico, el trabajo de Daniel Sánchez Salas (2007) sobre las traslaciones filmoliterarias del cine silente español es un aporte elocuente sobre una línea de investigación poco transitada y un ejercicio casi de arqueología por las dificultades que implica un trabajo de ese calado.

Respecto del desplazamiento, cuando la literatura y el cine configuran el espacio, éste suele conformarse en un ámbito urbano; de este modo, Geoffrey Kantaris propone un análisis de la violencia colombiana a través de los largometrajes *Pura sangre* (1982) de Luis Ospina, *Sumas y restas* (2005) de Víctor Gaviria y *La virgen de los sicarios* (1994) de Barbet Schröder, a partir de la novela de Fernando Vallejo. Kantaris efectúa un estudio “sobre los efectos deshumanizadores de la violencia urbana” (2008: 461). La violencia y la miseria son el escenario apocalíptico de la Colombia convulsionada durante la época del *sicariato*. El lumpen de las grandes ciudades dominadas por los carteles colombianos produce hordas de jóvenes sicarios y otras tipologías de personajes ajenos a las normas sociales e incluso ignorantes de las mismas. La prosa y el cine latinoamericanos no son ajenos a estos procesos sociales; casi como si se tratase de la aplicación de la eugenesia, el poder del Estado o del Narcoestado parece ejecutar con inverosímil eficiencia el control demográfico de las bolsas de pobreza que se acumulan en las faldas de los cerros de las urbes cafeteras y, por extensión, describe cualquier aglomeración proscrita de infraviviendas en América Latina³⁴.

³⁴ “Entre los discursos cotidianos sobre la marginalidad y la criminalidad urbana emergió con renovadas fuerzas una imagen: la de la ciudad como un lugar contaminado no por los ruidos y la polución industrial de la modernización periférica, ni por los residuos petroquímicos de los motores que la cruzan, sino por una *polución humana*. Para la ciudad letrada de las últimas décadas del siglo pasado, el malestar por la ciudad fue

La caracterización de estas realidades parece inseparable de muchas de las manifestaciones literarias y cinematográficas latinoamericanas. Una realidad prescindible y olvidable para las estructuras del poder, vidas y espacios de lo desechable³⁵. Ambientadas en esa miseria de hojalata y barro surgen novelas y luego films que muestran cómo la marginalidad se ordena socialmente a través del crimen y la sobrevivencia. Un ejemplo palmario es *Cidade de Deus* (1997), novela de Paulo Lins adaptada al cine por Fernando Meirelles³⁶ (2002).

Aunque no sea un policial canónico, *Cidade de Deus* (2002) es un policial latinoamericano como lo son *Plata quemada* (2000) o *El secreto de sus ojos* (2009). El cine de género tiene un importante arraigo en el imaginario cultural de América Latina. La literatura y el cine argentinos presentan una predilección constante por el género policial, de Borges a Piglia, o de Leopoldo Torre Nilson a Juan José Campanella. Los investigadores Néstor Aguilera y Carlos Gazzera consideran que desde el policial se constituye la instancia fundadora de muchas de las literaturas latinoamericanas (2002: 399), y de hecho el *noir* sigue manteniendo su vigencia tanto en la prosa como en el audiovisual contemporáneo.

frecuentemente un malestar de lo nacional frente a las muchedumbres democráticas, la plebe, los inmigrantes, y la abigarrada heterogeneidad lingüística, étnica y política de la multitud. En las últimas décadas del siglo XX, ese imaginario se renueva con las constantes referencias a una ciudad sucia de humanidad, asediada, infectada e infestada de *elementos indeseables*. Las metáforas deshumanizadoras se multiplican como en el pasado: ‘ratas’, ‘peste’, ‘escoria’, ‘basura’, ‘infección’. Finalmente, la lógica cultural del capitalismo tardío y de la sociedad de consumo ha dado con un tropo rotundo: ‘desechables’. La ciudadanía es una condición política definida por sustracción, por la marca, separación y disposición de la marginalidad social como desecho humano” (Jáuregui y Suárez, 2002: 367-368).

³⁵ “Los objetos desechables para una fracción social tienen valor para otra, como si en el mismo acto de tirarlos y luego de recolectarlos se pusiera en marcha un proceso marginal de generación de valor. La chapa grasienta de una cocina, cuyo ex dueño mira con asco pensando cómo pudo tolerarla hasta hace un momento en su casa, se transmuta en un peso metálico que tiene valor de mercado en la reventa de basura reciclable” (Sarlo, 2009: 68).

³⁶ “Cidade de Deus, livro e filme, não retratam o narcotráfico ou o crime, mas sim a vida dos moradores em meio ao desenvolvimento da violência que pode vir de varios lugares: da polícia, dos criminosos e até mesmo da família. Ambos mostram a marginalidade, os excluídos, os deserdados sociais, que são jogados e crescem em um mundo sem perspectivas, sem esperança. [...] Na visão trágica do existir, ante o fluir do tempo e seu aspecto destruidor, ante a inconsistência das coisas e a falta de sentido da vida, se situa a irreversibilidade da experiência do tempo, a angústia diante do mistério da vida e o abandono humano” (Catarina Gualda, 2015: 622-623).

Retomando el rastreo multimodal de los diferentes territorios de la adaptación, encontramos el trabajo de Fernando De Felipe e Iván Gómez (2008), sus pesquisas se dirigen desde la literatura al cine, la viñeta, los videojuegos o las series de televisión. El carácter misceláneo e interdisciplinar de la propuesta resulta muy atractivo para considerar los intercambios entre las distintas realidades ficcionales y narrativas que plantean. En una línea similar, Antonio Sánchez-Escalonilla (2009) ofrece en su monográfico, una exploración de los universos ficcionales del género fantástico, tanto en la novela como en el cine, centrándose en la obra de escritores que van desde James Barrie, J.R.R. Tolkien, Michael Ende, C.S. Lewis o Roald Dahl o directores como Steven Spielberg, George Lucas o Tim Burton. La propuesta aporta un enfoque bastante completo de los temas que aborda, pero se echa en falta una mayor introspección en lo que es el estudio y la teoría de las relaciones entre los universos literarios y fílmicos de las creaciones fantásticas que expone.

En un estudio enfocado a las traslaciones realizadas de un autor literario, Juan José Prats Benavent (2010) analiza las adaptaciones audiovisuales de la prosa y el teatro de Ramón María del Valle-Inclán (1866-1936). El valor del trabajo de Prats es analizar el proceso de adaptación de las obras teatrales valleinclanescas, dando menor cabida a las traslaciones de la prosa del escritor gallego. En su elección destacan obras que marcan y definen los precedentes de la coproducción entre España y América Latina, como el largometraje que adapta las novelas *Sonata de otoño* y *Sonata de Estío*, ambientadas en Galicia y México respectivamente. La producción hispano-mexicana *Sonatas (Las aventuras del Marqués de Bradomín, 1959)*, dirigida por Juan Antonio Bardem y con María Félix como la niña chole y Francisco Rabal como Bradomín. Prats, además, da cuenta de algunos de los aportes que Valle Inclán ha legado al cine desde *Flor de Santidad* (Adolfo Marsillach, 1973) a *Tirano Banderas* (José Luis García Sánchez, 1993), nuevamente

ejemplificando el fructífero proceso de coproducción entre México y España³⁷ desde la producción *Sonatas* (1959).

Abordando el contexto ficcional latinoamericano, se puede apreciar el trabajo de Fernando Ramírez Moreno (2011), que plantea un estudio de casos, a partir de las adaptaciones de dos novelas contemporáneas colombianas, *Satanás* (2002) de Mario Mendoza y *Paraíso Travel* (2001) de Jorge Franco con sus respectivas traslaciones fílmicas, dirigidas por Andrés Baiz (2007) y Simón Brand (2008). El mayor valor de su investigación es la contribución de un enfoque desde la academia colombiana bajo parámetros de análisis similares a los de la tradición iberoamericana, lo que empareja su estudio con la presente investigación.

Un buen exponente de comparatismo es el trabajo de Francisca Castillo Martín (2013), que asume en su tesis doctoral el análisis de ejemplos de transposiciones de cuentos de distintas literaturas nacionales: japonesa, francesa, rusa o inglesa. Su aporte fundamentalmente para la investigación aquí expuesta viene dado por el estudio del cuento “Emma Zunz” de Jorge Luis Borges y su traslación literaria, *Días de odio* (1954) de Leopoldo Torre Nilson, en cuyo guión trabajan el director y el propio Borges, junto la inspiración del relato “Las babas del diablo” de Julio Cortázar en *Blow up* (1966) de Michelangelo Antonioni. El estudio se cierra con el análisis de tres libros de cuentos de la literatura española contemporánea de Bernardo Atxaga, Alberto Méndez y Manuel Rivas

³⁷ Una circunstancia que es sintomática del gusto de los cineastas mexicanos, argentinos o brasileños por adaptar obras clásicas de las literaturas ibéricas, desde el citado Valle-Inclán a Benito Pérez Galdós (1843-1920) o del portugués Eça de Queirós (1845-1900). Las novelas de Galdós tienen una fuerte presencia en adaptaciones de su obra en las películas argentinas *Tormenta de odios* (Román Viñoly Barreto, 1954) y *Marianela* (Julio Porter, 1955) y los films mexicanos *Adulterio* (José Díaz Morales, 1945), *La loca de la casa* (Juan Bustillo Oro, 1950), *Doña Perfecta* (Alejandro Galindo, 1951) *Misericordia* (Zacarías Gómez Urquiza, 1953), *La mujer ajena* (Juan Bustillo Oro, 1955), *Nazarín* (Luis Buñuel, 1959), *Divinas palabras* (Juan Ibáñez, 1978) y *Solicito marido para engañar* (Ismael Rodríguez, 1988). La película mexicana *El crimen del padre Amaro* (Carlos Carrera, 2002) y el film brasileño *Primo Basílio* (Daniel Filho, 2007) se ocupan de adaptar *O primo Basílio* y *O Crime do Padre Amaro*, novelas del escritor portugués.

con sus correspondientes traslaciones fílmicas. Castillo realiza un importante aporte dentro de la metodología aplicando una estructura comparatista para la narrativa breve y sus transposiciones fílmicas, de este modo estructura una jerarquía en la que distingue entre la Traducción -literalidad del texto literario, privilegiando el *telling* y sacrificando el *showing* o la traducción literal filmoliteraria de las secuencias de un cuento a un texto audiovisual (Castillo, 2013: 145-173).

Investigadores como Bruno López Petzoldt enriquecen notablemente la perspectiva precedente y el trabajo analítico. López Petzoldt no sólo realiza una comparación intertextual de las obras fílmicas con las obras literarias precedentes en su estudio sobre Cortázar y el cine de ficción (2014), sino que el suyo es un texto ejemplar, pues analiza los contextos históricos en los que se recrean las propias convenciones de los textos de Cortázar.

Desde la perspectiva del *mainstream* actual y en una manifestación híbrida como es el arte secuencial de la historieta, se pueden encontrar aportes como los de Francisco Javier López Rodríguez (2016), que desde un posicionamiento de marcado talante etnográfico y cultural analiza las transposiciones de cómics del país nipón en veinticinco textos audiovisuales. El ejemplo de su copioso trabajo es muy ambicioso y un corpus tan mayúsculo supone un esfuerzo igualmente titánico, por lo que a veces el volumen cuantitativo se somete a una pérdida en la regularidad y frecuencia de análisis en los procesos de estudio. Además, la investigación de López Rodríguez es un ejemplo al margen de lo hegemónico, puesto que ofrece una visión alejada del etnocentrismo imperante en los estudios culturales occidentales, ocupándose de una industria cultural periférica como es la japonesa, consolidada y con un potente mercado de consumo interno similar al del cine indio. Una de las lecciones que ofrecen las industrias culturales asiáticas para las latitudes

latinoamericanas es su capacidad para atraer a públicos masivos en sus mercados nacionales, asignatura pendiente para las cinematografías de América Latina, que con millones de potenciales espectadores compartiendo lengua y rasgos culturales afines, no han sabido afianzar un posicionamiento transnacional. Algo que se explica por múltiples factores y que se revela estructuralmente por el escaso apoyo estatal hacia las iniciativas cinematográficas, el interés variable de las audiencias por las historias producidas y la influencia devastadora de las *Majors*, las grandes compañías de producción y distribución estadounidenses con su cuota de proyección y comercialización en la región.

Regresando al ámbito de las letras hispánicas, el estudio de Isabel Jaén Portillo (2016) resulta de gran utilidad, puesto que su enfoque aborda el análisis a partir de parámetros psicológicos (narratología cognitiva, estudios empíricos y neurológicos), integrados en la disciplina de los estudios cognitivos literarios, la psicología de la ficción. Jaén Portillo traza desde la interdisciplinariedad un estudio de la novela contemporánea *La voz Dormida* (2002) de la escritora española Dulce Chacón. Además, la investigadora, se ocupa de las utilidades terapéuticas de la literatura, ahondando en la capacidad de esta para el desarrollo de la inteligencia social, la empatía y el altruismo (Jaén Portillo, 2016: 52).

Uno de los trabajos de investigación más recientes es la tesis doctoral de Carlos Grau Arquer (2017). El trabajo de Grau emprende la tarea de intentar adecuar un análisis comparatista con parámetros interrelacionados en literatura y cine desde un posicionamiento científico, algo ya de por sí digno de elogio. Para ello se ocupa del texto matricial de Henry James, *Otra vuelta de tuerca* (*The Turn of the Screw*, 1898) y la adaptación de Jack Clayton en *The Innocents* (1961). Atiende también al estudio de otras

transposiciones del mismo texto realizadas con posterioridad³⁸. Con meticulosidad y aplicando en el análisis el uso de herramientas más propias de las ciencias sociales que de las humanidades, Grau aplica en su metodología la propuesta de sistema de análisis comparativo cine/literatura de Brian McFarlane.

En su tesis y retomando algunas reincidencias investigativas, Alejandro José López Cáceres (2017) se ocupa de analizar las novelas *El beso de la mujer araña* (1976) de Manuel Puig, *El cartero de Neruda (Ardiente Paciencia)* (1985) de Antonio Skármeta y *Arráncame la vida* (1985) de Ángeles Mastretta junto a sus traslaciones filmoliterarias correspondientes: *O Beijo da Mulher-Aranha* (Héctor Babenco, 1985), *Il postino* (Michel Radford, 1994) y *Arráncame la vida* (Roberto Sneider, 2008). El investigador colombiano aplica una metodología fundamentada en teóricos iberoamericanos próxima a la presente tesis y aplica el análisis al corpus de estas novelas y respectivas transposiciones. En los tres casos, para estudiar el traslado de la novela al cine, López Cáceres selecciona una coproducción entre Brasil y EE. UU., la adaptación de una novela chilena en una coproducción entre Italia, Francia y Bélgica y la producción de capital mexicano, basada en la novela de Mastretta con vocación transnacional. La elección del corpus viene condicionada por el éxito editorial y la posterior repercusión en taquilla de las producciones cinematográficas. López Cáceres se aleja de la equivalencia expresiva entre ambas manifestaciones narrativas y se centra en tres novelas del llamado postboom³⁹ de la

³⁸ En el trabajo de Grau se echa de menos un mayor aparatage teórico en la propuesta y haber obviado el análisis o la mención de esos films que, sin citar la novela de Henry James, se apropian descaradamente del texto literario sin siquiera dar la cita, como es el caso de *Los otros* (Alejandro Amenábar, 2004), algo que daría para otra tesis: los ladrones de textos o usurpadores de la literatura en el cine.

³⁹ Juan Manuel Marcos (1983) señala que *Yo el Supremo* de Roa Bastos es una obra de anticipación, a pesar de su experimentalismo no difiere escrituralmente del que caracterizó al boom. En su perspectiva crítica, de matices esencialmente sociales y políticos, reivindica la vocación de Roa Bastos por desmantelar los discursos que encubren los abusos del poder: “Roa Bastos se yergue, sobre todo, como el gran precursor del post-boom, por su ejemplar desacralización del discurso ‘culto’, de los amos del lenguaje ‘civilizado’ de las academias, el

literatura latinoamericana y pone en duda la categorización de dicha denominación, sobre todo aplicándolo en el caso de Puig.

Una de las aportaciones más postreras en el ámbito de la academia hispánica es la labor realizada en su tesis doctoral por Laura Hatry (2017). La investigadora alemana se ocupa de indagar sobre cuestiones que resultan transversales en el presente estudio, aplicando una metodología afín y analizando temáticas como la violencia y el poder en el ámbito filmoliterario de Hispanoamérica, contemplando un corpus que cuenta con más de cincuenta títulos entre literatura y cine⁴⁰, en esta perspectiva se echa de menos la inclusión de lo iberoamericano y, por ende, lo minoritario que es el apartado para las literaturas y las cinematografías de Portugal y Brasil. De esta manera, Hatry bascula en su estudio por films como *Blow-Up* (1966) de Michelangelo Antonioni o *Performance* (1968) de Donald Cammel y Nicolas Roeg a partir de los mundos de Cortázar y Borges respectivamente, junto a novelas y obras de teatro hispanoamericanas con autores que van de Ramón J. Sender, José Donoso, Senel Paz, Ricardo Piglia, Manuel Puig, Fernando Vallejo, Jorge Franco, Mario Vargas Llosa, Ángeles Mastretta o Antonio Skármeta y sus transposiciones fílmicas.

En este periplo por los antecedentes críticos en lengua española, hay que señalar el trabajo de Jennifer Thorndike (2017), que aplica un enfoque biopolítico sustentado en Michel Foucault (2007) y repensado por Giorgio Agambem, e incluso, se retrotrae en el tiempo, a las funciones biológicas y sociales del cuerpo descritas por Hannah Arendt en su teoría política. La suya es una tesis vinculada estatutariamente al ámbito académico

mercado literario y las cátedras y revistas al servicio del imperialismo” (Marcos, J. M. (1983) *Roa Bastos, precursor del post-boom*. México: Katún, pp. 78-79. Cit. en López, 2017: 57), a partir un concepto acuñado tan difuso y problemático como lo fue en su momento el boom.

⁴⁰ Hatry (2017, 473-511) proporciona un anexo en el que se puede encontrar una selección de adaptaciones cinematográficas basadas en originales literarios hispanoamericanos comprendidos entre 1966 y 2016.

anglosajón, pero escrita en castellano y con una clara orientación latinoamericanista. En sus pesquisas, la investigadora peruana abarca un variado corpus para explorar las representaciones de la enfermedad desde la literatura naturalista del siglo XIX, al cine y las narrativas de no ficción en América Latina en los siglos XX y XXI.

Por último, resulta muy interesante acudir al trabajo de Rubén Romero Santos (2019), ocupándose de las traslaciones filmoliterarias en cine y televisión de varias novelas negras protagonizadas por el célebre detective Pepe Carvalho, creado por el escritor barcelonés Manuel Vázquez Montalbán. Entre ellas, cabe destacar la serie de televisión *Pepe Carvalho* (1986) que dirigiese el cineasta argentino Adolfo Aristarain. Romero Santos plantea su trabajo desde una perspectiva comparatista, pero recurriendo al valor de la adaptación como instrumento para los análisis sociales e históricos en los distintos contextos de producción, además de aproximarse a las circunstancias en las que la industria audiovisual participa de los citados procesos de cambio de la sociedad española.

Las anteriores son algunas de las propuestas, próximas a la problemática del presente estudio, que la crítica precedente ha abordado respecto de las traslaciones literarias del cine latinoamericano.

1.7 Parámetros metodológicos

A menudo, de forma sistemática, algunos textos teóricos que se ocupan del tema de la traslación cinematográfica casi como si ésta fuera una totalidad y sin valorar las diferentes realidades de las cinematografías que suelen analizar en los casos prácticos. Sirva como aviso de navegantes, que este estudio no pretende categorizar o jerarquizar los postulados de los diferentes académicos que se han propuesto dicha tarea, sino sintetizar las diferentes propuestas teóricas y, por ende, integrar las mismas en los análisis de los casos

de estudio propuestos, enfatizando, como se ha visto en algunos de los ejemplos preliminares, la lectura de las obras literarias y fílmicas en las que la marginalidad y la exclusión son visibles en los universos ficcionales. Esa naturaleza híbrida manifiesta una tendencia que privilegia de forma palpable las metodologías aquí reseñadas y que son fruto de décadas de estudio. La deuda contraída por muchos de los estudios de los trasvases literarios al cine es la escasez de investigaciones sobre el tema en clave latinoamericana, por lo que la premisa de este trabajo es intensificar la aplicación del análisis de las adaptaciones enfocado a casos de estudio de las cinematográficas de la región.

Por ello, es imprescindible asimilar los planteamientos metodológicos de análisis elaborados por Norberto Mínguez (1998), Carmen Peña Ardid (1999), José Luis Sánchez Noriega (2000), Sergio Wolf (2001), Lauro Zavala (2003 y 2007) y José Antonio Pérez Bowie (2008 y 2010). La vocación del presente estudio aboga por privilegiar el valor de los textos literarios para comprender el paso de la prosa a su traslación fílmica. Los textos teóricos seleccionados resultan paradigmáticos dentro de la investigación iberoamericana y resultan muy pertinentes para el objeto de estudio a partir de la noción de peligrosos, excluidos y otras tipologías descritas por Michel Foucault (1996, 2000, 2002). A pesar de lo anterior no se pueden obviar los trabajos de teóricos como Pio Baldelli, Jean Mitry, Yuri Lotman, Seymour Chatman, Francis Vanoye, Noël Burch, Christian Metz, Umberto Eco, Wolfgang Iser, Jacques Rancière, David Bordwell, Gilles Deleuze, Robert Stam, Pere Gimferrer, Jorge Urrutia, Rafael Utrera o Darío Villanueva entre otros, que han atendido de forma extensa la problemática que representan las transferencias literarias en términos técnicos, estéticos y de recepción, y que, por estos motivos, han sido o serán empleados a lo largo del proceso de trabajo, complementando al primer grupo de teóricos.

En forma de introducción, por su condición de primer estudio complejo y exhaustivo de las adaptaciones filmoliterarias publicado en español, en La Habana en 1966, se debe apuntar el trabajo del teórico italiano Pio Baldelli, editado originalmente en 1964. Baldelli argumentaba que la adaptación cinematográfica ofrecía elementos distintos en relación a la obra matricial y planteaba el valor cualitativo que la infidelidad al original podía producir, consiguiendo así una mejor adaptación (Baldelli, 1964: 188), que generaría un film autónomo e independiente.

Para que la traslación filmoliteraria se perfeccionase, resulta imprescindible observar la evolución del arte cinematográfico, hijo del desarrollo tecnológico, heredero de la óptica y vanguardia del sistema de la perspectiva institucionalizado en el Renacimiento, en las que se redescubrieron las leyes de la geometría clásica y se dotó de un valor ideológico primitivo y original (Mínguez, 1996: 104). En la representación espacial del cine, la perspectiva y la profundidad de campo no presentan un equivalente en la novela (Mínguez, 1998: 68) y esto marca un hecho diferencial en cuanto a las unidades de espacio, narrativamente hablando.

Echando la vista atrás, en el temprano año de 1916, Alfonso Reyes, que fue cronista cinematográfico en Madrid (1914-1924)⁴¹, consideraba que las fuentes folletinescas originarias de la literatura eran el fértil sustrato de films cinematográficos de desigual fortuna (Reyes, 1995b; 213). A este respecto, Jean Mitry (1986) señalaba con acierto, que en su origen la adaptación filmoliteraria buscaba garantizar el valor de la película a partir de la fama de las obras literarias adaptadas. Asumiendo que las relaciones entre cine y literatura pueden resultar conflictivas, es necesario explorar aquellos elementos que

⁴¹ Labor que desarrolló conjuntamente con Martín Luis Guzmán, publicando ambos sus escritos cinematográficos bajo el seudónimo de "Fósforo" en publicaciones como *El Imparcial* o *Revista General* (Reyes, 1995b: 199).

convergen no solamente en cuestiones temáticas o estéticas, sino en que ambas manifestaciones culturales presentan yuxtaposiciones muy enriquecedoras para el análisis individual y conjunto de ambas.

El cine ha sido sistemático objeto de menosprecio y relegación teóricas, circunstancia que induce a pensar que cuenta con menor legitimidad cultural que la literatura (Pérez Bowie, 2008: 27). En este sentido, el cine pretende una inclusión totalizadora del conjunto de las artes, favoreciendo un despliegue a partir de la literatura, siendo ésta la manifestación más apreciada (Metz, 1973: 316). Lo anterior se opone de la valoración de Jean Mitry, que infiere que en el cine se nos presenta la realidad de “manera viva”, opuesto a lo que hace la novela, que aborda ciertas significaciones de forma extensiva (Mitry, 1986: 160), pues, como afirma Marcel Martin, el mejor cine y la profundidad de sus propuestas y personajes no debe “tener complejos de inferioridad respecto de la literatura “(Martin, 2002: 255) y ahondando en ello, Susan Sontag señala que la creencia en el hecho de que el cine se ha apropiado de la labor narrativa del prosista es tan inexacta como injusta (Sontag, 2006: 205).

Es evidente que, terminológica o críticamente, la investigación fílmica tendría un origen y presencia, mayoritariamente, literarios, prevaleciendo un mayor hermanamiento entre literatura y cine, que, por ejemplo, con las deudas que el audiovisual pudiera tener con los estudios pictóricos o fotográficos (Urrutia, 1987: 11).

Umberto Eco afirma con acierto que “el procedimiento de la novela muestra tales características que muy bien podría constituir el guión de una película” (Eco, 1970: 198). En una cultura tan permeable a la preminencia visual y audiovisual, la literatura ha aprendido a convivir con el cine y se ha apropiado, como previamente lo hiciera el séptimo arte, de recursos y técnicas narrativas que evolucionaron con el cinematógrafo, en una

suerte de reciprocidad que alimenta los relatos ficcionales de una y otra manifestación artística. Cualquier estudio filmoliterario debe asumir, en relación al cine como arte, puro o impuro, su carácter refractario (Burch, 1970: 126) y, en el camino de esa apropiación de lenguajes ajenos y materiales aledaños, el propósito del cine no es la deconstrucción ni el análisis literario (Manzano Espinosa, 2008: 21), dado que la traslación literaria busca resultados positivos y propositivos en relación a la transformación que materializa en la adaptación. Francis Vanoye considera que la adaptación es un proceso escritural de apropiación en el que se producen una serie de elecciones por parte de los responsables creativos del film, condicionado por esa transferencia semiótica, siendo una apropiación dispuesta en “tres niveles y según grados de intensidad variables: el socio-histórico (dependiente de una época, de un contexto de producción), el estético (dependiente de una corriente, movimiento o escuela) y el estético individual (dependiente del autor o equipo)” (Vanoye, 1996: 188). La apropiación integra, adecua, yuxtapone, asimila y proyecta una ética y una estética propias, dependiendo del contexto de adaptación en la que se produce. Lejos de la pugna entre ambos sistemas, entre uno y otro soporte, Villanueva infiere que literatura y cine se deben complementar ecuánimemente como “horizontes de referencia recíprocos”, evitando el desdén de considerar las cualidades cinematográficas como producto subsidiario de la literatura y también superar la improbable amenaza que supone la narración audiovisual en relación a la narratividad como función y práctica social (Villanueva, 1999: 185-186).

La distinción material entre una y otra manifestación artística siempre ha buscado resumirse de forma práctica. Acudiendo a la semiótica, Eco apunta que la diferenciación entre la acción fílmica y la narrativa literaria se caracteriza porque la novela relata “esto y aquello” y un film sería un encadenamiento de “esto + esto + esto etc.”, sucesión de

secuencias y escenas, que se ordenan en la postproducción a través de la edición de la película (Eco, 1970: 197). En dicha orientación, el acto descriptivo en la narrativa literaria se expresa claramente, mientras que en la narración fílmica el espectador es tan sólo “testigo” del actor que encarna a un personaje (Chatman, 1990: 46) o la topografía de un paisaje en una novela o un cuento. Desde el punto de vista de la narratividad, aunque cambie el lenguaje, la función es la misma, aunque se formule “mediante imágenes cinematográficas en lugar de palabras” (Eco, 2000: 336).

En 1945, Béla Balázs (1978) analizaba el fenómeno de la adaptación, separando el material, la acción y el argumento del enfoque de interpretación, perspectiva propia del cineasta, que aplica cambios que, indefectiblemente, configuran modificaciones fundamentales que van más allá de la transposición.

Dentro de la teoría literaria, Gerard Genette (1989) ofrece una categorización que apunta hacia la trascendencia del texto, el concepto de *transtextualidad*, compuesto por cinco tipologías.

La *intertextualidad*, apuntada por Julia Kristeva a partir de parámetros bajtinianos (Kristeva, 1978: 190), que Genette define como una “relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro” (1989:10); la *paratextualidad*, cuestiones textuales que circundan el texto literario y que le acompañan y refuerzan; *metatextualidad*, que vendría a ser la relación que se establece entre un texto y otro, sin necesidad de citarlo, pero que necesariamente se evoca o percibe, la *hipertextualidad* es la cuarta categoría y la que más le interesa desarrollar a Genette, que define lo hipertextual con aquello que vincula a un texto precedente con otro posterior, para ello asume dos ejemplos que dialogan, de una u otra forma y están conectados: *La Odisea* de Homero, *La Eneida* de Virgilio y el *Ulises* de

James Joyce; y por último, la *architextualidad*, definida por Genette como “el conjunto de categorías generales o transcendentales –tipos de discurso, modos de enunciación, géneros literarios, etc.– del que depende cada texto singular” (1989:19). Al abordar la reflexión sobre el discurso en la literatura, la cuestión se puede sintetizar en torno al personaje-narrador en la totalidad de la historia, algo que choca con el personaje-narrador en cine, que presenta una historia intercalada en la que existe un discurso totalizador a partir de un narrador cinematográfico externo e impersonal carente de una naturaleza verbal (Stam et al, 1999: 121).

En un primer momento la Literatura Comparada se opuso a la inclusión del cine como objeto de estudio, pero se le reconocía un influjo de reciprocidad en las artes (Fernández Fernández, 1993: 38), algo que, andando el tiempo, fue evolucionando hasta ser aceptado como parte de la disciplina. En este sentido, vale la pena la cautela que Frank Schmitt-von Mühlenfels sugiere cuando advierte que la búsqueda de analogías o correspondencias desde posiciones muy imprecisas o ambiguas desacredita metodológicamente la *iluminación recíproca* de las artes⁴² (Schmitt-von Mühlenfels, 1984: 172) y la eterna tribulación que expone Pere Gimferrer, al señalar que la literatura comparte recursos homólogos con la narración fílmica, emplea también recursos tan radicalmente distintos que cabe preguntarse “¿qué es lo que realmente se adapta al llevar una novela al cine? ¿En qué medida se puede hablar de adaptación y no de creación nueva y autónoma?” (Gimferrer, 1999: 54), las respuestas o el intento de darlas son casi tan diversas como ejemplos de traslaciones filmoliterarias existen.

⁴² Expresión acuñada por Oskar Walzel en una conferencia en 1917, un temprano llamamiento a indagar sobre las cuestiones comparatistas del cine con la literatura (Villanueva, 2015: 13).

Umberto Eco (2008), en su papel de espectador cinematográfico, alejándose de visiones totalizadoras y de un proteccionismo infundado, considera que una traslación filmoliteraria debería ser tomada como una traducción, esperando que el resultado de la misma haya atrapado las principales virtudes del original. Por tanto, recurriendo al propio Eco y a Genette, la “ejecución” hipertextual del original literario, la *hipertextualidad cinematográfica* o *hiperfilmicidad* se basaría en un precedente cinematográfico (Genette, 1989: 197).

Siegfried Kracauer apunta la capacidad que tiene la novela para reflejar cuestiones psicológicas del ser humano, reflejando “desde conflictos psicológicos hasta disputas intelectuales” (Kracauer, 1989: 297). El cine pone en valor las estructuras literarias e intenta visualizar el *continuum* mental de la novela. El uso de recursos como el flashback por ejemplo es un préstamo de la novela, como el comentario de la voz en *off* o la voz en *over* (Burch, 1970: 17-18). En este sentido, la narración cinematográfica evoluciona a través de la depuración de “los modos de contar” ofrecidos por la novela, en disposiciones temporales, sucesión del relato y diégesis (Peña Ardid, 1999: 141). La traslación filmoliteraria se encuentra en una encrucijada en cuanto a los distintos materiales expresivos del cine respecto de la novela, la simultaneidad de la imagen contrasta con la sucesividad de la palabra. Esta limitación configura que la literatura presente una mayor capacidad selectiva frente a la mostración completa de situaciones o espacios a los que se ve obligado el cine para disponer la información del relato. No obstante, la secuencialidad cinematográfica permite superar las limitaciones del relato fílmico (Mínguez, 1998: 45).

La suma de equivalencias no es tanto la capacidad para mimetizar o traducir lo literario en la narración visual, pues la búsqueda de un resultado estético semejante, lo que

debería entenderse como una adaptación genuina es que, a través de sus medios, el cine consiga producir efectos análogos a la novela (Gimferrer, 1999: 65).

El relato se convierte en un juego de dos temporalidades, por un lado, lo que se narra y, por otro, el acto narrativo en sí mismo (Gaudreault y Jost, 1995: 27), y en la especificidad del relato en la literatura o el cine resulta fundamental entender el sistema narrativo y el soporte de cada una de las manifestaciones, dado que los signos literarios y fílmicos no son replicados en uno y otro lenguaje (Urrutia, 1984: 72).

Wolfgang Iser (1989) corrobora el parecer de Victor Sklovski, teórico del formalismo ruso, para referirse a la imposibilidad de trasladar al cine una obra literaria. El teórico alemán se muestra especialmente escéptico del proceso de traslación filmoliteraria, algo que es recurrente en sus reflexiones sobre el asunto.

Antonio Lara apunta que la adaptación es la reconstrucción de la última impresión que se proyecta, el poso y la huella del relato (Lara, 2002: 8). La adaptación en América Latina vendría a ser una oportunidad para revitalizar textos cuya fortuna crítica sigue vigente, pero que el tiempo y las novedades editoriales han dejado de lado, bajo un “marco de un diálogo intercultural, con valores estéticos propios [...] el fenómeno recobra toda su fuerza, como una reinterpretación constante de las viejas ideas” (Lara, 2002: 9), dando un impulso nuevo al conocimiento de la obra si el proceso es positivo. El esencialismo de la traslación filmoliteraria proporciona algo impagable, una nueva obra de arte que dialoga con el texto matricial, sin ser necesariamente una totalidad de la prosa o la formulación de un reflejo literal del texto matricial, en esas virtudes residen las grandes posibilidades del proceso filmoliterario aquí expuesto.

Como apunta Sergio Wolf, muchos críticos⁴³ suelen obviar y denigrar la distancia entre la obra literaria original y su adaptación cinematográfica, permaneciendo la percepción a partir del pensamiento de Iser de lo que sería una lectura de la obra literaria por parte del equipo artístico del film:

Esa desaparición viviente del texto original, implícito en una transposición, indica que de algún modo está, que aquél sigue existiendo, aunque sea visto como a través de un vidrio empañado. Por eso es que toda transposición es una versión [...] que, en todo caso, puede inscribir su nombre en letras mayúsculas y el objeto literario al que se aferra goza de prestigio artístico. O bien, puede tratarse de un objeto literario que el filme procurará olvidar o minimizar, si la fuente de origen carece de tal prestigio artístico. Y entre ambos extremos, por supuesto, se abre una incalculable variedad de grados en una u otra dirección (Wolf, 2001: 78).

Carmen Peña Ardid señala que la necesidad de transponer los elementos formales que convergen entre el discurso narrativo fílmico y literario, para obtener una relación de equivalencias, necesita una confrontación de dichos elementos para homogeneizar el análisis (1999: 15-16). La transposición parece tomar aliento en ese acto de lectura y “el cine parece haber rizado el rizo: no remite a la literatura a través de la narración, sino que hace redescubrir la lectura. La imagen reinventa las palabras, hace leer de nuevo” (Gimferrer, 1999: 23). La lectura del texto literario se convierte por re-lectura en un nuevo texto y esto viene dado como un acto traumático en el que se producen condensaciones,

⁴³ En este sentido, vale la pena señalar lo que apunta Ricardo Muñoz Suay: “La aceptación del cine como expresión literaria nos obliga a señalar que algunos de sus códigos, no pocos, son diversos, pero no contradictorios con los que estructuran la narración literaria de la novela. El cine tiene, por ejemplo, un poder de síntesis que desconoce el tradicional lenguaje literario, pero su misma potencialidad ilustradora y su recepción colectiva le daña en su débil intimidad y lo enmarca en espectáculo, robando a veces paradójicamente al crítico literario el análisis habitual de una novela” (1997: 50).

pérdida de contenidos, eliminación de subtramas, reducción de personajes, omisiones temáticas, buscando la ansiada fórmula del éxito y “los tres actos de la estructura dramática. Estas decisiones pueden resultar frustrantes, ya que muchas veces los escritores necesitan renunciar a escenas y personajes para que la película funcione” (Seger, 1993: 31).

Sobre la adaptación, Genette considera el resultado, necesariamente, una reducción, pero en su proceso de traslación se opera una transmodalización o “cambio de *modo*” (Genette, 1989: 311) y se configura un nuevo texto: adaptación cinematográfica que “responde a una demanda social y se esfuerza legítimamente en sacar de este servicio un provecho” (ibídem, 1989: 491).

Un proceso reductivo de la literatura al cine, que transforma desde la supresión de episodios, personajes, descripciones, instrucciones del autor etc., abreviación, amalgama o síntesis que pueden derivar en operaciones como la concentración de personajes y la simplificación dramática de un film (Vanoye, 1996: 127). Las diferencias entre la literatura y el cine serían múltiples, por ello:

Para entender mejor los desafíos que plantea la adaptación, es preciso tener en cuenta ese ‘espesor de signos’, como lo denomina Roland Barthes, que tiene la imagen en movimiento. Suponemos que el cine, debido a su especificidad, especialmente la relación con el tiempo, el movimiento y su reproducción, con la textura de la imagen y del sonido, el montaje y el encuadre, produce signos que le son propios (Subouraud⁴⁴, 2010: 14).

Ricardo Muñoz Suay, superados los prejuicios casi seculares, aprecia “que el cinema debe ser considerado no sólo como una variante de la literatura escrita, sino un

⁴⁴ Aclarar que el apellido del teórico francés está mal transcrito en la edición española, pues se trata de Frédéric Sabouraud, por cuestiones de citación, se cita tal y como aparece en la publicación.

género que [...] se ha convertido en una expresión propia (incluidos los contagios) que cumple adecuadamente con su libertad e independencia narrativas” (Muñoz Suay, 1997: 47). No todo vale, muchas adaptaciones no resultan o no son, aun asumiendo esa autonomía y especificidad. Pere Gimferrer considera que hay obras que no son aptas para ser adaptadas, como sucede con las grandes novelas de los años sesenta y setenta⁴⁵ escritas en castellano:

No se trata de que no haya adaptaciones satisfactorias, sino, simplemente, que no hay adaptaciones de ninguna clase de la mayoría de estas novelas. Uno de los novelistas de mayor éxito mundial de los últimos tiempos, Gabriel García Márquez, precisamente porque tiene experiencia como guionista de cine, se ha negado a vender a ningún productor los derechos de adaptación de *Cien años de soledad*: sólo ha aceptado tratos respecto a episodios concretos de la novela, pero no respecto a su totalidad, que no puede trasvasarse íntegra al cine. No parece posible –para no abandonar el ámbito hispánico– concebir una adaptación fílmica de obras como *Terra Nostra*, de Carlos Fuentes, *Reivindicación del conde don Julián*, de Juan Goytisolo, o *Rayuela* de Cortázar: tales obras sólo existen como textos. Lo mismo cabe decir de *Paradiso*, de Lezama Lima (Gimferrer, 1999: 86).

⁴⁵ “García Márquez nunca protestará, en cambio, del probable, seguro, desastre que supondría llevar al cine *Cien años de soledad*, al menos mientras mantenga su negativa rotunda a que esta novela suya sea adaptada al cine. Con seriedad o sin ella, el gran escritor colombiano cree que no se puede cambiar de soporte este relato suyo, porque su misma estructura literaria lo hace imposible. Él, que ha trabajado bastante para el cine y lo conoce bien, por lo que su negativa no tiene nada de caprichosa, sino que es lógica y muy pensada” (Lara, 1997: 20). De forma opuesta Truffaut apuesta por la adaptación y apunta que el procedimiento de traslación de una novela, ‘la equivalencia’, no genera *escenas infilmables*” (cit. en Romaguera y Alsina, 2007: 230). Siguiendo a Truffaut, los hijos de García Márquez parecen no estar de acuerdo con su desaparecido padre, dado que Rodrigo y Gonzalo García han vendido los derechos de la gran novela garciamarquiana a Netflix, asegurándose además de ejercer como productores ejecutivos de la serie televisiva de la plataforma estadounidense (https://elpais.com/cultura/2019/03/06/television/1551882874_041191.html).

A partir de un cuento o una fotografía de calidad, Julio Cortázar (1971: 406) infiere que puede surgir el “fermento” que el lector o el espectador asuman como la proyección de algo que va más allá: un elemento, efecto o premisa, estético o narrativo que se puede colegir con la apertura de un film y responde a la necesidad de cimentar una historia a partir de recursos narrativos que definen la inmersión del receptor de cualquier objeto cultural en la suspensión que deber provocar siempre una manifestación artística, el abandono a la ficción o a la pulsión, la aceptación del juego de la emulación.

En cuanto a las cuestiones metodológicas que estructuran el análisis de las tipologías propuestas, es necesario apuntar que el estudio de las representaciones sociales divergentes, en relación a la problemática de la tesis desde un punto de vista epistemológico, abordará las reflexiones foucaultianas en relación a la crítica de la psiquiatría y la represión del cuerpo social, instrumentos de control por parte del poder establecido desde el siglo XVIII:

Lo que ha transformado la penalidad, en el tránsito de un siglo a otro, ha sido el ajuste del sistema judicial a un mecanismo de vigilancia y de control, su integración común en un aparato de Estado centralizado; pero también ha contribuido a ello la formación y el desarrollo de toda una serie de instituciones (parapenales y algunas veces no penales) que sirven de punto de apoyo, de avanzadilla o de modelo al aparato principal. Un sistema general de vigilancia-encierro penetra a través del espesor del tejido de la sociedad, adoptando formas que van desde las grandes prisiones construidas a partir del modelo del *Panopticon* hasta las sociedades filantrópicas dirigidas a socorrer no sólo a los delincuentes sino también a los niños abandonados, a los huérfanos, los aprendices, los estudiantes de los liceos, los obreros, etc. (Foucault, 1996: 46).

La conceptualización y reconocimiento de los excluidos, al escribir Foucault sobre la lepra y los leprosos, permuta de forma extensiva en una consideración de la diferencia, considerando cómo operan las prácticas de exclusión y rechazo, cuestiones que determinan la *marginación* en su descripción y en:

la manera en que se ejerce el poder sobre los locos, los enfermos, los criminales, los desviados, los niños, los pobres. En general se describen los efectos y los mecanismos de poder que se ejercen sobre ellos como mecanismos y efectos de exclusión, descalificación, exilio, rechazo, privación, negación, desconocimiento; es decir, todo el arsenal de conceptos o mecanismos negativos de la exclusión. Creo y sigo creyendo que esta práctica o modelo de la exclusión del leproso fue efectivamente un modelo históricamente activo, aun en nuestra sociedad (2000: 51).

El individuo diagnosticado con una enfermedad mental o juzgado penalmente es sometido de forma sistemática a un proceso de reducción como sujeto “en el que se le puede describir, juzgar, medir, comparar a otros y esto en su individualidad misma; y es también el individuo cuya conducta hay que encauzar o corregir, a quien hay que clasificar, normalizar, excluir, etcétera” (Foucault, 2002: 196). De esta manera, la literatura y el cine latinoamericanos dan fe de dichos procesos en los que la diferencia, la disidencia, la divergencia, la otredad, etc. son punibles y por ello puntualmente castigados. A partir del concepto *liminar* formulado en 1967 por Victor Turner (1980) se pueden analizar los “espacios de frontera” generados en la literatura y el cine latinoamericanos; estos espacios figurados conforman una geografía simbólica de la frontera. La liminaridad como espacio en el que transitan los seres humanos en un proceso ritual que buscaría un espacio social de “pasaje” en el que la norma no debiera ser tan rígida y reductora como la que describe

Foucault. El procedimiento de la transposición es en sí mismo una zona fronteriza interdisciplinar que comparte afinidades que van de la dramaturgia a las narratologías literaria y cinematográfica (Wolf, 2001: 28).

Las manifestaciones culturales a lo largo del siglo XX han producido diferentes “adaptaciones, tra[n]sposiciones, recreaciones, versiones, comentarios, variaciones o como quiera que se denominen los procesos por los que una forma artística deviene en otra, la inspira, desarrolla, comenta, etc.” (Sánchez Noriega, 2000: 23). Un proceso en el que los llamados “trasvases” desde la pintura, la ópera, el cine, la novela, el teatro o los musicales “hunden sus raíces en textos previos” (ibídem). Pérez Bowie explica que desde “el trasvase de las categorías elaboradas por la teoría de la literatura a la descripción del hecho cinematográfico puede plantear problemas considerables” (2008: 11). Esas problemáticas están relacionadas con el hecho industrial del cine y los hábitos de recepción de los espectadores, ajenos “a toda tradición académica y, todavía más, a cualquier pretensión normativista” (Perez Bowie, 2008: 11). Mieke Bal se preguntaba sobre la forma de preservar el efecto original de un clásico literario a partir de las alteraciones que el autor de una nueva versión ejerciese en relación a la fábula, produciéndose cambios en la recepción generada en la experiencia del lector (Bal, 1990: 57) y, por consiguiente, una percepción distinta entre uno y otro. No obstante, como apunta Juan José Saer –en una entrevista conjunta con Ricardo Piglia, realizada por Silvia Hopenhayn en abril de 1993– al leer un texto literario, escuchar música o ver un film, apreciamos un acontecimiento estético circunscrito y sintetizado en base a una experiencia vital (cit. en Piglia, 2015).

Volviendo de nuevo a cuestiones puramente filmoliterarias, la preminencia del análisis textual es una apuesta que se explica de la siguiente manera:

A partir de la toma de conciencia de la importancia crucial que tiene el proceso de lectura, numerosas variantes de la teoría de la recepción fueron adoptadas más allá de los estudios literarios. La teoría de la recepción, a partir de los años sesenta, es tal vez la mayor revolución en las disciplinas humanísticas, después de las propuestas del formalismo y el estructuralismo en los años treinta. Estas propuestas coinciden con el surgimiento de las teorías post-estructuralistas (es decir, anti-estructuralistas), orientadas igualmente a reconocer la preeminencia de la recepción por encima de la estructura textual (Zavala, 2007: 64).

Esta investigación recurrirá a una retrospectiva en la conformación y articulación narrativa del audiovisual y su absorción de lo literario para entender el proceso de la adaptación literaria. La problemática anterior no puede ser el único elemento a la hora de abordar la confrontación y argumentación que se establece entre un texto literario y un texto fílmico. En este sentido es importante hacer una aclaración; este trabajo se dedica con exclusividad al cine narrativo de ficción y el objeto del mismo no persigue únicamente el estudio del proceso de adaptación del texto literario y su conversión cinematográfica, sino que aborda además la traslación, la operación de transformación, la evolución de un texto literario al texto audiovisual y las proyecciones que ambos textos generan en dicho proceso de adaptación, procedimiento que “es un camino de opciones, toma de decisiones, de sucesivas elecciones por las que, de acuerdo con el nivel elegido, se parte del relato literario para la creación de un texto fílmico” (Sánchez Noriega, 2000: 59). Todo lo anterior sirve para analizar el contexto y la caracterización de los sujetos que viven en los márgenes de los mundos ficcionales de la literatura y el cine, y por extensión social, en la propia realidad latinoamericana.

El análisis además contempla la necesidad de poder determinar las marcas autorales de uno y otro soporte, además de verificar los elementos que configuran los imaginarios literarios y las significaciones referenciales a través de la traslación audiovisual.

Al considerar los distintos factores, creativos y contextuales, de las obras literarias y fílmicas, tomando como ejemplo la propuesta de Francesco Caseti y Federico Di Chio en cuanto al análisis (1991: 56), se configura en una caracterización que debe proporcionar un aparato con el que armar un análisis depurado y certero.

La idoneidad es un factor esencial para que se produzca una adaptación literaria estimable. Autores como Villanueva consideran la imposibilidad de adaptar el texto literario de forma paralela en un texto cinematográfico y Carmen Peña Ardid considera que “el paso del texto literario al film supone [...] una transfiguración no de los contenidos semánticos sino de las categorías temporales, las instancias enunciativas y los procesos estilísticos que producen la significación en el sentido de la obra de origen” (1999: 23). Iser va más allá en su crítica y pone el ejemplo de la pobreza de representación del protagonista de *Tom Jones* de Henry Fielding en la película homónima (1963) de Tony Richardson, con respecto a la lectura que el adaptador realiza como la representación visual de una lectura que se convierte en una filmación y hace que la percepción óptica del espectador sea dirigida e impuesta visualmente la imagen del film como la que el lector/espectador retenga de la novela (Iser, 1987:220).

El personaje en una película que adapta una novela no se muestra como objeto sino como el portador de los significados y de esta forma debe significarse: “Imagen de percepción e imagen de representación no sólo se diferencian entre sí porque una se refiere a un objeto previamente dado; la otra, a un objeto retenido” (ibídem, 1987: 221). En principio, la semántica de manifestaciones tan diversas como la literatura, el teatro o el cine

puede canalizar el decirlo todo en significados no especializados, ideológica y culturalmente, compartiendo en la misma época una “misma masa semántica” (Metz, 1973: 62). El cine, como apunta Iser, superpone, limita y modifica al adaptar el personaje de una novela al cine. Desde los razonados argumentos del teórico alemán, la novela al ser proyectada en la lectura ostenta una representación libre y construida en cada lector; la percepción óptica de una adaptación, en cambio, no sólo “se siente como decepción, sino [...] como empobrecimiento” (Iser, 1987: 221). La crítica de Iser al proceso de adaptación y representación audiovisual va más allá al sugerir que, de una forma u otra, la adaptación restringe la recepción y establece la pre-visualización de los personajes y los escenarios literarios, mientras que Lotman infiere que:

nuestra propia visión (más exactamente, la percepción semántico-cultural del mundo a través de la vista) tiene una capacidad necesaria para discernir entre el modelo del mundo que obtenemos por medio de las artes figurativas inmóviles y por medio del cine. Cuando una cosa es transformada en una imagen cualquiera (pictórica, gráfica, cinematográfica), se convierte en signo (1979: 61).

Respecto de la significación en la imagen cinematográfica, “el literato se dedica precisamente cada vez más a fenómenos de trascendencia, mientras que el cineasta, por el mismo hecho de materialidad de su arte, tan grande como la escultura, por ejemplo, debe dedicarse a lo concreto, a las realidades *inmanentes*” (Burch, 1970: 149). Tal y como apunta Darío Villanueva, Roman Ingarden, a partir de los postulados de su maestro Edmund Husserl, considera que *la* obra de arte cinematográfica no es una obra de arte literaria pero si contiene afinidades que corresponden a las *objetividades representadas* en ambas manifestaciones, representaciones que se ubican en la centralidad teórica de la

semiología cinematográfica y que definen a los objetos y cuerpos filmados no como simples entidades reales, sino funcionalmente representativas con un papel sígnico en las ficcionales (Villanueva, 2015: 111).

Chatman valora que la posición que posee el grado de resolución óptica es uno de los elementos que conforman el espacio de la historia y el espacio del discurso, pero no considera de igual manera las restricciones de interpretación de Iser, pues la disposición del espacio y del tiempo en el cine son “producto del arte del director” (Chatman, 1990: 105). La reflexión de Iser respecto a este asunto resulta igualmente estimulante y las categorías que despliega Sánchez Noriega para examinar el análisis de las adaptaciones, y que explican la práctica del trasvase literario al cine sitúan las virtudes que puede suponer la traslación literaria-fílmica, resultan muy útiles:

- a) Necesidad de historias. La literatura ofrece un catálogo de relatos casi infinito.
- b) Garantía de éxito comercial: el impacto comercial o crítico de una obra literaria puede arrastrar el mismo eco en la adaptación cinematográfica.
- c) Acceso al conocimiento histórico: a diferencia de los ensayos históricos, la carga dramática de las tramas literarias ambientadas en procesos históricos suele facilitar el desarrollo de ficciones audiovisuales.
- d) Recreación de mitos y obras emblemáticas: interpretar y difundir, con desigual acierto, la literatura universal a través del cine ha sido una constante en sus 120 años de historia.
- e) Prestigio artístico y cultural: operación cultural que favorece la recepción, por tratarse de un procedimiento que suele llevar aparejada la reputación de la obra original hasta que el film es estrenado.

f) Labor divulgadora: la capacidad del medio audiovisual para convertirse en dínamo enciclopédico de obras literarias y acercarlo a potenciales lectores o a segmentos que de otra forma jamás conocerían los argumentos literarios originales (2000: 50-52).

La capacidad de elipsis⁴⁶ del cine hace que se puedan presentar doscientas páginas de una novela en menos de una hora de película. Este proceso, que no deja de ser traumático a nivel argumental y narrativo, muestra la capacidad sintética, y a veces despótica, de los cineastas a la hora de trasladar el texto literario al texto audiovisual. Las tendencias en la adaptación se resumen en una suerte de síntesis e intereses que a veces hacen que la fortuna de la traslación resulte un ejercicio fallido y tremendamente decepcionante, no solamente para los autores adaptados, sino también para los lectores de esas obras convertidos en espectadores y expectantes del resultado de la trasposición literaria. Generalmente las adaptaciones derivan en la desilusión originada por los intereses creados del productor o la indiferencia e ineptitud del guionista y/o del director hacia el texto original, siendo múltiples los ejemplos de fracasos a la hora de llevar a la pantalla las obras literarias:

El valor de la adaptación dependerá, como siempre, del resultado estético –la existencia de una genuina obra cinematográfica– y de la relación que esa obra mantenga con el original. Por ello, en principio, tendrán mayor interés las adaptaciones -coherentes o divergentes con el estilo del texto literario-que aporten un plus de creación (Sánchez Noriega, 2000: 69).

⁴⁶ “A veces se identifica la elipsis con el «corte» entre los planos del cine, la transición entre dos planos unidos por un simple vínculo, dando la impresión durante la proyección de que el primer plano es desplazado de repente e instantáneamente por el segundo” (Chatman, 1990: 75).

Porque de forma crítica si se realiza un análisis comparatista entre una novela y su traslación filmica que destaca por su capacidad “transcodificadora” en relación con el original, sin duda el espectador estará ante un remedo que sólo será una transliteración del texto literario (Urrutia, 1999: 32).

En el lenguaje cinematográfico, la palabra “no es un criterio facultativo, suplementario de la narración cinematográfica, sino que es un elemento obligatorio de ella” (Lotman, 1979: 53). Pero es evidente que la adaptación pierde toda validez si el objeto de la misma es intentar aplicar un traslado de la palabra a cada fotograma, o bien apropiarse del éxito o de la entidad literaria como fórmula para perpetuar ese éxito o esa maestría traducida en secuencias audiovisuales, porque “la buena adaptación debe restituir lo esencial de la letra y el espíritu del original y para ello se requiere un gran talento creador que sea capaz de reconstruir un equilibrio modificado equivalente al de la obra literaria” (Mínguez, 1998: 31), si se piensa en la técnica de la secuencia-montaje, es un recurso para resolver un problema de la narrativa cinematográfica que ha penetrado con éxito “en la ficción verbal” (Chatman, 1990: 73), puesto que el cine presenta una inclinación a delegar narrativamente y articula un discurso (Gaudreault y Jost, 1995: 57).

Zavala considera que “toda buena adaptación de una novela al cine consiste en reducir aquélla a la lógica y a las proporciones del cuento clásico, y en ser infiel a la naturaleza literaria de la narración original, de modo que responda a las propiedades del lenguaje cinematográfico” (2003: 51). La presente propuesta se aleja, por lo tanto, de sistematizaciones empobrecedoras, porque “resulta problemático reducir la naturaleza de una obra (fílmica) exclusivamente a un determinado tipo de vínculo que ésta mantiene con otra obra (literaria)” (López Petzoldt, 2014: 15). Debe prevalecer la riqueza comparatista

frente a la estéril confrontación que se convierte siempre en un callejón sin salida, porque “el desarrollo de las estrategias narrativas y dramáticas específicas de cada lenguaje artístico (cinematográfico o literario) pueden llegar a formar parte de un clima en el que estos lenguajes artísticos pueden dialogar entre sí” (Zavala, 2003: 105).

Las teorías de Mijaíl Bajtín, como apunta Jorge Urrutia, han proporcionado posibilidades de gran riqueza en el marco de lo dialógico; por ello “la introducción del concepto de intertextualidad cambió el modo de concebir la relación del cine con la literatura. La noción de texto primero de la literatura comparada se amplió hasta considerar en ella textos no exclusivamente literarios” (en Sánchez Noriega, 2000: 12).

Para definir algunas problemáticas con respecto a los elementos semióticos del audiovisual de la literatura conviene acudir a Christian Metz (1964) y la lectura que del mismo hace Norberto Mínguez, quien infiere que:

El cine no es una lengua, tal y como venían proponiendo algunos teóricos, puesto que contraviene las tres premisas que según la lingüística definen toda lengua: un sistema de signos destinado a la inter-comunicación. El cine no maneja propiamente un sistema de signos, es un medio de expresión, más que de comunicación y su direccionalidad es de sentido único, no de ida y vuelta (Mínguez, 1998: 33).

Aunque se puede asumir que el cine no es una lengua, resulta conveniente discernir la autonomía narrativa que presenta respecto de la literatura. Ese desplazamiento formal contribuye a que:

El mejor análisis de una adaptación no necesariamente debe retomar el subtexto de la obra literaria con la cual se establece una relación pretextual, sino que toda adaptación merece ser estudiada en términos de su propia especificidad

cinematográfica, considerando al texto literario como un palimpsesto, es decir, como una obra perteneciente a un lenguaje artístico completamente distinto del cinematográfico (Zavala, 2003: 106).

Chatman, al referirse a los estructuralistas franceses y a la autonomía de cada narración, mantiene que “la capacidad de transposición de la historia es la razón más poderosa para afirmar que las narraciones son realmente estructuras independientes de cualquier medio” (1990: 21). En concordancia con lo anterior y como afirma Raúl Ruiz, “todas las obras de arte son mundos autónomos, y por eso mismo sólo son parcialmente tributarias de los dones de su autor” (Ruiz, 2000: 139).

Bajo esta perspectiva, la tesis busca, con las armas metodológicas dispuestas, el pertinente debate para configurar una visión profunda sobre la representación de los peligrosos y los excluidos en el proceso de traslación de los textos literarios y los textos fílmicos generados y producidos en Latinoamérica. La naturaleza híbrida de las metodologías es fruto de décadas de estudio, por lo que la premisa del trabajo es intensificar la aplicación del análisis de las adaptaciones en casos de estudio producidos por las cinematográficas latinoamericanas.

CAPÍTULO II: OBJETIVOS Y CUERPO DE ESTUDIO

Creo que si fuera cineasta me las arreglaría para cazar crepúsculos, en realidad un solo crepúsculo, pero para llegar al crepúsculo definitivo tendría que filmar cuarenta o cincuenta, porque si fuera cineasta tendría las mismas exigencias que con la palabra, las mujeres y la geopolítica.

Julio Cortázar, *Cazador de crepúsculos*.

2.1. Objetivos

.1.- Objetivo general:

- Analizar los procesos de translación de los textos literarios y ahondar en la significación de los textos fílmicos respecto de los originales en prosa a partir de un corpus de diez largometrajes latinoamericanos producidos entre 1982 y 2013.

.2.- Objetivos específicos:

- Analizar los mecanismos de refuerzo o resistencia de las representaciones de la marginalidad durante las últimas cuatro décadas a partir de la representación de sujetos excluidos y peligrosos en los textos literarios latinoamericanos seleccionados y en sus respectivas translaciones fílmicas.
- Establecer el impacto y la difusión de las translaciones literarias en el cine latinoamericano contemporáneo a través de su recepción crítica en el imaginario colectivo.
- Describir las diferentes tipologías de individuos ajenos a la norma dentro de la literatura y el cine latinoamericano.
- Describir la representación del hecho urbano como escenario para la narración de ficciones literarias y fílmicas imbuidas en la marginalidad a través de las tramas de novelas, cuentos y films latinoamericanos contemporáneos.

- Aportar un enfoque latinoamericanista⁴⁷ al estudio de las adaptaciones de los textos literarios surgidos en la región y vincular dicha tarea con aquellas tendencias que se ocupan de subrayar la importancia del cine periférico de la distribución mundial de la industria audiovisual, superando la estigmatización de denominaciones como cines del subdesarrollo o del Tercer Mundo.
- Contribuir a consolidar un sustrato teórico de las principales aportaciones del estudio de las adaptaciones literarias, con especial atención a la literatura científica surgida en el ámbito académico y crítico hispanoamericano.
- Trazar una historia condensada de la adaptación cinematográfica de las últimas décadas de producción en clave latinoamericana.
- Elaborar estudios aproximativos que den cabida a un registro de las principales adaptaciones cinematográficas de textos latinoamericanos en los que prevalezca la problemática de la exclusión. Este inventario servirá para complementar el trabajo de análisis previo y proyectará la tarea de abordar su futuro estudio como forma de continuar la labor emprendida por esta tesis. Este material pretende contribuir a fomentar la investigación, la discusión y el análisis de la adaptación literaria en el contexto de América Latina.

Tipologías

El estudio elabora una serie de categorizaciones que se pueden sintetizar en los siguientes bloques de análisis a la hora de examinar las distintas caracterizaciones y tramas de la literatura y el cine latinoamericanos:

⁴⁷ Lauro Zavala subraya la necesidad de plantearse la situación de los estudios fílmicos en América Latina, reflejo del aislamiento y la escasa proliferación de estudios realizados en Europa o Estados Unidos (2003: 159). Zavala subraya esta tendencia en 2003. Actualmente la situación no ha variado demasiado y son pocos los investigadores que, como francotiradores solitarios, se proponen corregir dicha situación. Paliar eso desde la intermedialidad puede ser un puente por el que prodigarse e ir haciendo camino.

1. Peligrosidad y exclusión social, económica y política
2. Peligrosidad sexual y degenerados de la naturaleza
3. Peligrosidad mental: los locos

Se da la circunstancia que las tres categorías pueden aglutinarse en un solo personaje, ejemplo del filtro que imponen las sociedades de control.

2.2. Corpus de investigación

Con la intención de dar cabida a las sensibilidades y a la realidad de los cines nacionales de América Latina, se ha manejado una selección de obras literarias y films equilibrada y representativa respecto del contexto de producción, la relevancia de la obra literaria o su adaptación fílmica o la recepción de la producción cinematográfica⁴⁸. Los largometrajes propuestos para este estudio se produjeron a lo largo de las últimas cuatro décadas. Justificada dicha cronología en páginas precedentes se debe añadir que ésta no busca otra cosa que delimitar de forma pragmática el contexto de producción y racionalizar mesuradamente los procesos creativos de las adaptaciones literarias y las distintas categorizaciones de peligrosos y excluidos descritas tanto en el original literario como en la traslación fílmica. Todas las adaptaciones cinematográficas del corpus surgen de textos en prosa, pues corresponde al género literario más masivo, prescindiendo de textos dramáticos o poéticos que presentarían otras posibilidades de investigación.

Desde Guillermo Cabrera Infante a Augusto Roa Bastos o Juan Rulfo, multitud de autores de Latinoamérica tienen una presencia constante en su relación con el medio cinematográfico. En ese camino, la obra y la relevancia de Jorge Luis Borges se antoja de

⁴⁸ En el trabajo se han manejado las bases de datos cinematográficas más relevantes como Internet Movie Database (IMDB) y FilmAffinity. Como es comprensible, los datos han sido discriminados y filtrados a partir de obras de referencia como el *Diccionario del Cine Iberoamericano* (2011) y las webs de las distintas filmotecas, cinematecas y de distintas bibliotecas digitales latinoamericanas, junto a sitios como <http://www.programaibermedia.com/es> o <http://cinechile.cl/>, en previsión de incurrir en el menor número de errores en las fechas de estreno.

capital importancia para el maridaje de las letras latinoamericanas y el cinema. Borges revela en su prólogo a la *Historia universal de la infamia* (1935), que sus primeras tentativas de ficción procedían del visionado de los films del director Josef Von Sternberg. Posteriormente, en la *Antología de la literatura fantástica* (1940) apunta sobre él mismo: “*escribe en vano argumentos para el cinematógrafo*” (Cozarinsky, 2002: 7).

Sin que sea restrictivo o sirva de división norte-sur, el trabajo, por una voluntad de distribución, plantea centrarse en las cinematografías mexicana, brasileña, argentina y chilena. Sin menoscabo de filmografías industrialmente más discretas, pero con algunas producciones de indudable valor. Priorizar el cine azteca y el argentino es reflejar algo sintomático del cine latinoamericano, pues ambas industrias nacionales fueron desde las primeras décadas del siglo pasado las más importantes del continente en el ámbito regional. El estudio afronta el análisis del cine chileno, pues presenta una tendencia análoga desde el punto de vista creativo e industrial a lo que sucede en Argentina y México, reconocible por la explosión creativa de los cineastas del exilio chileno y la notable reconstrucción de la cinematografía nacional a partir de 1990.

La investigación también enfrentará la adaptación desde los aportes de la literatura y la cinematografía brasileñas. El apartado no será menor, pero ante la dificultad de distribución del cine brasileño en el resto del continente, el film elegido será un ejemplo significativo en el contexto general de América Latina y su difusión en el resto del mundo, bien por la celebridad del original literario o por la recepción de la película.

De forma indisoluble, el contexto histórico de producción a partir de la década de 1970 dificulta el hecho de hacer cine en Latinoamérica. Las cuestiones industriales asociadas a la proliferación y popularización de receptores de televisión y dispositivos de grabación y reproducción no son las únicas causas de esa dificultad, sino que también están

vinculadas al auge de las teleseries y, por ende, a la producción y consumo de contenidos televisivos como las telenovelas⁴⁹. De la misma manera, en la actualidad, las plataformas en línea de consumo audiovisual como Netflix, financian la producción de series y largometrajes, algo que se extiende a las cinematografías latinoamericanas, pero que denota una situación de sometimiento que no se puede soslayar, pues las implicaciones que tienen podrían traducirse en imposiciones que van en contra de la libertad artística.

Los años setenta traen además consigo funestas consecuencias en la esfera de la libertad de expresión debido al deterioro producido por los diferentes regímenes dictatoriales que se van imponiendo en América Latina. Las dictaduras van a obligar a una fuerte migración de realizadores, guionistas, actores y otros profesionales del rubro hacia latitudes menos hostiles a su ideología progresista o a sus propuestas creativas. En el caso chileno, estos cineastas se distinguirán por sacar adelante una impresionante cantidad de producciones, ficcionales y documentales, superando en poco más de dos décadas la producción cinematográfica precedente realizada hasta entonces en Chile.

También el resto de las cinematografías latinoamericanas tendrá cabida en este trabajo por escasa que pudiera ser su representatividad global. Las producciones incorporadas a la investigación no se basan sólo en la calidad evidente de cines de gran tradición como el cubano o el brasileño, sino en cuestiones de operatividad a la hora de armonizar una selección razonada y variada que pueda dar muestra de otros cines.

⁴⁹ Las estrategias de sometimiento del mercado audiovisual latinoamericano se pueden cifrar en la importancia de la ciudad norteamericana de Miami como principal centro de producción del mercado televisivo latinoamericano. La considerada como la ciudad latina por excelencia de los Estados Unidos de Norteamérica, aglutina a miles de profesionales que vienen a facturar ficciones que desplazan las narrativas fundacionales de América Latina (Paranaguá, 2003a: 274). Narrativas literarias esencialmente, que, a pesar de la riqueza antropológica y ficcional de dichas empresas, se convierten en un dudoso imán que sirve nuevamente como veladura y desplazamiento cultural de lo latinoamericano. La situación va a perpetuar estereotipos y a silenciar realidades latinoamericanas, ajenas al contexto urbano o a la idealización de un agro que parece una selvática Arcadia o un florido *Far West*, ubicados en México, en Puerto Rico, en Venezuela o en Argentina.

La discontinuidad o casi inexistencia industrial de los cines de Centroamérica o Paraguay dificultan la inclusión de adaptaciones cinematográficas, a excepción de alguna coproducción. El caso de Puerto Rico, a pesar de su exponencial crecimiento a nivel industrial, no ofrece la difusión que cabría esperar en el resto de América Latina, y a esto hay que sumarle la escasa calidad de un porcentaje significativo de films.

Entre las películas seleccionadas en un primer momento prima la problemática abordada por la tesis y su eco en la literatura y el cine latinoamericanos. La selección está validada por su calidad literaria, por las cualidades cinematográficas de la adaptación o por la singularidad del film dentro del ámbito de la producción y la recepción en su contexto nacional o internacional.

De la cinematografía mexicana se podrían escoger decenas de títulos desde la década de 1970. Un ejemplo de la tendencia colaborativa de América Latina en materia cinematográfica y de traslaciones filmoliterarias de textos clásicos de la literatura latinoamericana es *María* (1972), coproducción entre México y Colombia dirigida por el cineasta chileno Tito Davison (Chillán 1912-Ciudad de México 1985), trasladando la novela homónima (1867) de Jorge Isaacs. No obstante, la voluntad de este estudio considera particularmente la obra del director Arturo Ripstein, porque sus realizaciones operan como un puente entre la de Edad de Oro del cine mexicano y los nuevos realizadores surgidos en la década de 1990. La selección estimó tres de los títulos más significativos de su filmografía: en primer término, *El lugar sin límites* (1978), adaptación de la novela homónima de José Donoso⁵⁰; en segundo lugar, *El imperio de la fortuna*

⁵⁰ El guión, en el film de 1978, es responsabilidad de Donoso y de Ripstein, y contó con la participación de los escritores Manuel Puig y José Emilio Pacheco. Se da la circunstancia de que dos años antes se había estrenado la primera adaptación en México de la primera novela de Donoso, *Coronación* (1976), dirigida por Sergio Olhovich, posteriormente adaptada en Chile por Silvio Caiozzi.

(1986), basada en *El gallo de oro*, novela corta de Juan Rulfo ideada expresamente para el cine⁵¹ y *El coronel no tiene quien le escriba* (1999), basada en la novela de Gabriel García Márquez, que es el texto que finalmente se ha desarrollado por las circunstancias que concurren, desde el valor de la traslación y al hecho de tratarse de una de las más destacadas adaptaciones del escritor colombiano. Ripstein resulta por tanto un director fundamental, puesto que a lo largo de su trayectoria se ha destacado por adaptar diferentes y prominentes textos de la literatura latinoamericana y universal.

Dentro de la cinematografía mexicana del período se han seleccionado *Barroco* (1988) de Paul Leduc, adaptación de *Concierto Barroco* de Alejo Carpentier y *Cabeza de Vaca* (1991) de Nicolás Echevarría, original film basado en *Naufragios* del explorador Alvar Núñez Cabeza de Vaca, estrenado en un momento de especial sensibilidad y en el marco de la celebración del V Centenario del Descubrimiento de América. Entre otros títulos del cine mexicano, también se consideraron films mexicanos de gran impacto internacional; es el caso de *Como agua para chocolate* (1992) de Alfonso Arau, adaptación de la novela homónima de Laura Esquivel, realizada por la escritora mexicana y que se encuentra dentro de la llamada literatura del “postboom” de la literatura latinoamericana, en la misma línea que la traslación de *Arráncame la vida* de Ángeles Mastretta o incluso *El búfalo de la noche* de Guillermo Arriaga. La elección de la parte mexicana del corpus ha tenido que ver más con el hecho de que los tres films seleccionados se realizan en colaboración con otras cinematografías y trasladan hitos literarios de América Latina, marcando la capacidad rectora de la cinematografía mexicana como catalizador de la cultura latinoamericana.

⁵¹ *El gallo de oro* (1964) de Roberto Gavaldón. En el guión del film adaptando el texto de Rulfo, además de Gavaldón, intervinieron los escritores Carlos Fuentes y García Márquez.

La inclusión de Centroamérica aparece en el corpus de manera periférica por la escasa producción de los cines centroamericanos. Algo que da cuenta de la dificultad de producir cine entre los territorios comprendidos entre Guatemala y Panamá. Por lo que se ha seleccionado el largometraje *Alsino y el cóndor* (1982), basado en la novela chilena *Alsino* (1920) de Pedro Prado. El film es un buen ejemplo de la suma de esfuerzos, ya que fue rodado en Nicaragua por el también chileno Miguel Littin con capital nicaragüense, costarricense, mexicano y cubano. Todo lo anterior justifica la inclusión detallada en la investigación.

La estrangulada cinematografía cubana, con obras como la adaptación de igual título de la novela de Edmundo Desnoes, *Memorias del Subdesarrollo* (1968), dirigida por Tomás Gutiérrez Alea, había marcado el sesgo del cine revolucionario cubano, de clara raíz militante. Andando el tiempo, el director cubano también adapta a García Márquez en la producción hispano-cubana *Cartas del parque* (1989). Pero el film que contextualiza de un modo más extenso algunas de las problemáticas de la isla a lo largo de las últimas décadas, desde la visibilidad de género a las realidades sociales con el Período especial muy presente, es *Fresa y chocolate* (1994) de Tomás Gutiérrez Alea y Juan Carlos Tabío. Senel Paz y Gutiérrez Alea adaptan el cuento “El lobo, el bosque y el hombre nuevo”, del propio Paz y publicado en 1990, gracias a las posibilidades que da la coproducción con México y España. La posterior distribución de Miramax hará del film el mayor éxito mundial de la cinematografía cubana.

La coproducción tiene mucho que decir con respecto a otras cinematografías del Caribe. Dos de los principales films rodados en la República Dominicana fueron preseleccionados en el corpus de esta investigación. Se trata de *La fiesta del Chivo* (2005) del peruano Luis Llosa, coproducción rodada en inglés con capital español, británico y

dominicano, basado en la novela homónima de Mario Vargas Llosa; y en el mismo régimen de producción, pero hispano-dominicana, *El rey de la Habana* (2015), adaptación del director español Agustí Villaronga sobre la novela del mismo nombre escrita por el cubano Pedro Juan Gutiérrez. Ante la imposibilidad de rodar en Cuba, la producción opta por ambientar el Centro Habana del Período especial en Santo Domingo, con un elenco artístico integrado fundamentalmente por actores cubanos. La razón de que ambos análisis no estén en la versión final del trabajo se debe a motivos exclusivamente funcionales y a un equilibrio entre los diferentes bloques regionales.

Las posibilidades que el cine de Venezuela ofrece son mayores de lo que se podría pensar en un primer momento, si se atiende sólo al momento que vive su industria audiovisual en la actualidad. Con un mercado interior importante, el cine venezolano cuenta con una producción que, con altibajos, ha generado una gran variedad de largometrajes de ficción. La investigación ha trabajado el estudio de films como *Cangrejo* (1982) y *Cangrejo II* (1984) de Román Chalbaud, adaptando la novela *Cuatro crímenes, cuatro poderes* (1979) de Fermín Mármol León; *Oriana* (1985) de Fina Torres, basado en el cuento “Oriane, tía Oriane” de la escritora colombiana Marvel Moreno; *Reinaldo Solar* (1986) de Rodolfo Restifo, según la novela de Rómulo Gallegos y *La pluma del arcángel* (2002), dirigida por Luis Manzo, adaptando el relato homónimo de Arturo Uslar Pietri. En el caso de los dos primeros ejemplos, como en el caso dominicano se ha prescindido de la de estos por la racionalización del corpus, aunque además, a esta circunstancia se le suma la imposibilidad de poder acceder a copias de los dos films de Restifo y Manzo.

El cine colombiano ha vivido una desequilibrada existencia hasta asentarse como una de las corrientes audiovisuales más estimulantes de Sudamérica. La cinematografía colombiana, tras varias vicisitudes y superado el período denominado de la “pornomiseria”

en los años setenta del pasado siglo, parece vivir una resurrección con el apoyo estatal. La situación es una ilusión que se prolonga tan sólo por unas pocas décadas o lustros, viendo cómo las iniciativas institucionales son gradualmente liquidadas. A medida que la tecnología economiza los costes de producción y la creatividad de los cineastas colombianos se va confirmando, se produce la entrada de capitales extranjeros que va a facilitar las producciones locales. De esta manera es como se producen obras que despiertan el interés de público y crítica. A este respecto, Fernando Vallejo, otrora cineasta⁵² y luego escritor, acepta la propuesta de Barbet Schroeder, director francés criado en Colombia, y juntos adaptan *La virgen de los sicarios*, que se estrena en el año 2000 con producción colombiana, española y francesa. La novela de Vallejo, al igual que *Rosario Tijeras* (1999) del escritor Roberto Franco, se desarrolla en la época del sicariato. El director mexicano Emilio Maillé adapta en 2005 la novela de Franco en coproducción entre Colombia, México, España y Brasil. El reputado director colombiano Sergio Cabrera también cuenta con una destacable adaptación literaria del novelista Santiago Gamboa, *Perder es cuestión de método* (2004), film policial producido con capital colombo-español. Otro largometraje de interés de la cinematografía cafetera contemporánea para el corpus es *Rabia* (2009) del realizador ecuatoriano Sebastián Cordero, film financiado por México, España y Colombia, adaptando la novela del escritor argentino Sergio Bizzio. Por el carácter plurinacional de la producción, la película de Cordero ha sido seleccionada en el corpus final en el contexto de los cines de Venezuela, Colombia y Ecuador.

⁵² Formado en Cinecittá y director de tres largometrajes, Fernando Vallejo realizó *Crónica roja* (1979), *Barrio de campeones* (1981) y *En la tormenta* (1982). Los films de Vallejo, a pesar de estar filmados en México, abordan el tema de la violencia colombiana. El director, desencantado con el medio de expresión fílmico, decide emprender otros caminos creativos a través de la literatura a principios de los años ochenta.

El cine en Ecuador tras la irrupción de Cordero y otros pujantes cineastas ha vivido un repunte a nivel industrial. En los trabajos previos de selección, esta investigación ha estudiado los films del director lojano Camilo Luzuriaga y sus traslaciones literarias, aunque finalmente se haya descartado su inclusión por las razones de armonización en la selección final. Entre las películas de Luzuriaga destacan *La Tigra* (1990), adaptación del cuento del mismo nombre de José de la Cuadra, y *Entre Marx y la mujer desnuda* (1996), película basada en la novela homónima (1976) de Jorge Enrique Adoum.

La cinematografía del Perú presenta similitudes a las del cine colombiano. Como antesala del cine peruano actual sobresale la figura del director y también escritor Armando Robles Godoy. Aunque Robles Godoy se trata de una sombra alargada, nadie tiene tanta presencia en las traslaciones literarias como Mario Vargas Llosa. La primera adaptación de una novela del Premio Nobel de literatura peruano fue la mexicana *Los cachorros* (1973) de Jorge Fons. Demostrando su interés por el séptimo arte, el propio Vargas Llosa se convertirá, junto a José María Gutiérrez Santos, en el co-director y co-guionista de *Pantaleón y las visitadoras* (1975), film hispano-dominicano que viviría una segunda, y más afortunada, adaptación en Perú (1999), dirigida por Francisco Lombardi. Al director tacneño no le era ajeno adaptar la obra de Vargas Llosa, pues en 1985 estrenaba *La ciudad y los perros*. Los films de Lombardi le distinguen como uno de los más importantes adaptadores al cine de textos literarios en América Latina⁵³, sobresaliendo también el film *No se lo digas a nadie* (1998), traslación cinematográfica de la primera novela (1994) del escritor Jaime Baily. Dada su nutrida producción como adaptador, de los largometrajes de

⁵³ Entre otros autores, Lombardi ha hecho traslaciones literarias de obras de Fyodor Dostoievski, Julio Ramón Ribeyro o Alberto Fuguet.

Lombardi se ha optado por el análisis de la traslación de *Pantaleón y las visitadoras* para el corpus definitivo.

Cuando se habla de cine boliviano, necesariamente el nombre que aparece es el del cineasta Jorge Sanjinés⁵⁴. Su dilatada trayectoria, su compromiso de cine militante y reivindicativo, junto a su labor docente le convierten en un referente para los realizadores bolivianos. No obstante, su obra no permite encontrar ejemplos de adaptaciones. Por ello, y aunque no se encuentren en la versión definitiva, la pertinencia de elegir un film boliviano debe partir de las adaptaciones dirigidas⁵⁵ por el realizador boliviano Juan Carlos Valdivia: *Jonás y la ballena rosada* (1995), basada en la novela de Wolfango Montes y *American Visa* (2005), traslación del original literario de Juan de Recacoechea⁵⁶. También es interesante valorar el largometraje *Los Andes no creen en Dios* (2007) de Antonio Eguino, libremente inspirada en la novela del mismo título del escritor Adolfo Costa du Rels. Eguino, compañero generacional de Sanjinés, se distingue de éste porque en su carrera si ha alternado obras de ficción con bases literarias.

En Brasil se puede reparar en la importancia del Cinema Novo, germen de los nuevos cines en Latinoamérica. La evolución de la cinematografía brasileña a finales de los años setenta presenta una desideologización relativa; se pierde la noción de cine combativo, pero siguen quedando elementos de militancia por una estética heredera de directores como Glauber Rocha, Nelson Pereira Dos Santos o Ruy Guerra. En el cine brasileño contemporáneo se pueden encontrar algunas de las muchas adaptaciones de las novelas de Jorge Amado, uno de los escritores más importantes del país amazónico: *Doña Flor y sus*

⁵⁴ La carrera cinematográfica de Jorge Sanjinés comienza en Chile. El director boliviano asistió a un curso de verano sobre cine en Concepción en 1957, donde realizaría su primer guión y su primer cortometraje, *El poroto*, film de tres minutos cuya banda sonora compuso la artista Violeta Parra, becada en esas fechas por la Universidad de Concepción (Seguí Fuentes, 2013: 40).

⁵⁵ Estudiadas desde el género policiaco en un estudio vinculado al presente trabajo (García-Reyes, 2019a).

⁵⁶ No confundir con la novela chilena del mismo título publicada en 2013 por Marcelo Rioseco.

dos maridos (*Dona Flor e seus dois maridos*, 1976) y *Gabriela, clavo y canela* (*Gabriela, cravo e canela*, 1983), ambas dirigidas por Bruno Barreto, y *Capitães da Areia* (2011), novela adaptada al cine por Cecilia Amado, nieta del escritor de Bahía. En esta selección previa ha figurado *El beso de la mujer araña* (*O Beijo da Mulher-Aranha / Kiss of the Spider Woman*⁵⁷, 1986) de Héctor Babenco, trasladando a la gran pantalla la novela homónima de su compatriota, el también argentino Manuel Puig. Se han abordado también films tan significativos como los largometrajes dirigidos por Walter Salles, con participación norteamericana: *El arte de matar* (*A grande arte*, 1991), sobre la novela negra de Rubem Fonseca y *Diarios de motocicleta* (2004)⁵⁸, basado en los libros *Notas de viaje* de Ernesto Guevara y *Con el Che por América Latina* de Alberto Granado. En este recorrido por las traslaciones filmoliterarias brasileñas, largometrajes como *El Invasor* (*O Invasor*, 2001) de Beto Brant basado en la novela de Marçal Aquino⁵⁹ y el imprescindible film basado en la novela (1997) de Paulo Lins, *Ciudad de Dios* (*Cidade de Deus*, 2002) de Fernando Meirelles y Kátia Lund tuvieron un papel destacado en la selección previa.

Siguiendo por el cono sur, la cinematografía uruguaya vive desde el presente siglo un momento de gran proyección. Con el apoyo de capitales de otros países iberoamericanos o europeos, el Uruguay ofrece traslaciones literarias de diferente calado. Se ha examinado en la selección las películas *Miss Tacuarembó* (2010) de Martín Sastre, basada en la novela (2004) de Daniel Umpi, además de las dos adaptaciones dirigidas por Álvaro Brechner, *Mal día para pescar* (2009), traslación del cuento “Jacob y el otro” de Juan Carlos Onetti, y *Mr.*

⁵⁷ Así aparece en sus títulos originales en portugués e inglés.

⁵⁸ Coproducción internacional con el concurso de capital argentino, estadounidense, chileno, peruano, brasileño, británico, alemán y francés.

⁵⁹ La película *Persona non grata* (2019) de Roschdy Zem, es una nueva versión del relato de Aquino. El film francés se ambienta en la zona mediterránea del Languedoc.

Kaplan (2014), que adapta *El salmo de Kaplan* (2005), novela del escritor colombiano Marco Swartz.

La cinematografía argentina es, junto al cine mexicano, la industria audiovisual con más tradición en el contexto latinoamericano. José Hernández, Horacio Quiroga, Leopoldo Lugones, Ricardo Güiraldes, Julio Cortázar, Jorge Luis Borges, Ernesto Sábato, Roberto Fontanarrosa y otros grandes escritores argentinos han sido adaptados frecuentemente, tanto a nivel nacional como internacional. A partir de la década del setenta destacan *La tregua* (1974) de Sergio Renán, adaptando libremente la novela del mismo título del uruguayo Mario Benedetti, y *La Patagonia rebelde* (1974) de Héctor Olivera, que adapta al cine el libro de Osvaldo Bayer. Olivera también es el responsable de *Una sombra ya pronto serás* (1994), traslación de la novela de Osvaldo Soriano.

Un consumado adaptador y reconocido realizador, probablemente el director más destacado de la cinematografía argentina durante los años sesenta y setenta, es Leopoldo Torre Nilsson. Torre Nilsson acomete las traslaciones literarias con la inestimable colaboración de su pareja, la guionista y escritora Beatriz Guido⁶⁰, a su vez adaptadora de muchas de sus novelas. El director bonaerense adapta *Boquitas pintadas* (1974) y *La guerra del cerdo* (1975), basadas en las novelas homónimas de Manuel Puig y Adolfo Bioy Casares respectivamente, que son obras de especial interés para esta investigación. Manuel Puig sería adaptado de nuevo por Raúl de la Torre en *Pubis angelical* (1982).

Otros títulos para considerar del cine contemporáneo argentino han sido *Plata quemada* (1999) de Marcelo Piñeyro, a partir de la novela (1997) de Ricardo Piglia, y la

⁶⁰ Respecto de la generación de los sesenta del cine argentino: “El novedoso clima atrae a varios escritores cuya participación en la creación de películas había sido muy escasa hasta aquel momento. Jorge Luis Borges, Beatriz Guido, Augusto Roa Bastos, Juan José Saer y David Viñas, por ejemplo, trabajan conjuntamente con los cineastas del 60 enriqueciendo las pantallas grandes con impulsos formales y temáticos” (López Petzoldt, 2014: 135).

exitosa *El secreto de sus ojos* (2009) de Juan José Campanella, que adapta la novela *La pregunta de sus ojos* (2005) junto a Eduardo Sacheri, escritor de la misma. Además de los títulos anteriores se ha tenido en cuenta la sugestiva obra de la directora Lucía Puenzo, responsable de *XXY* (2007), su primer largometraje, adaptando el cuento “Cinismo” de Sergio Bizzio. Puenzo, también escritora, adapta posteriormente dos de sus novelas: *El niño pez* (2009) y *Wakolda* (2013). Por todas las implicaciones que supone la película de Campanella y por su situación dentro de la cronología del cine latinoamericano ha sido la elección lógica entre la preselección comentada.

En este recorrido geográfico se llega a Chile. La dictadura chilena (1973-1990), comandada por el general Augusto Pinochet, se ocupa de liquidar las bases de una incipiente industria cinematográfica que se asentó con el auspicio del gobierno de la Unidad Popular. Tras un período de gran efervescencia y el surgimiento de directores talentosos salidos del nuevo cine chileno, el golpe militar de Pinochet hace que los creadores se hundan en el ostracismo o marchen al exilio, siendo sus creaciones sepultadas o ignoradas por el oficialismo. En la cinematografía chilena de esta época, aparece el que sería el canto del cisne del Nuevo cine chileno, la película *Palomita blanca* (1973) de Raúl Ruiz, adaptación de la novela homónima de Enrique Lafourcade y estrenada casi veinte años después de su rodaje. La dictadura va a traer aparejada un éxodo de intelectuales y creadores, que encuentran su sitio en lugares más propicios. De esta manera, cineastas chilenos como Ruiz en Francia o Littin en España, Cuba o Centroamérica, consiguen un lugar donde poder desarrollar sus proyectos. Los que se quedan no tienen tanta fortuna, reduciéndose drásticamente la producción de largometrajes de ficción durante las casi dos décadas en las que se prolonga la dictadura. En este éxodo destaca el escritor y cineasta

Antonio Skármeta, quien lleva al cine su novela *Ardiente Paciencia* (1983)⁶¹, coproducida por la República Federal Alemana -donde el autor nortino se encontraba refugiado-, Portugal -donde se rueda- y Chile (de forma testimonial y por el capital humano de la producción)⁶².

La llegada de la democracia trae consigo nuevos y renovados aires para el cine chileno, junto con la colaboración de empresas foráneas. De esta forma muchos realizadores nacionales, formados en Chile o en el extranjero, estrenan sus primeros largometrajes. Entre ellos destaca la ópera prima de Andrés Wood, *Historias de fútbol* (1997), cuyos dos primeros segmentos son adaptaciones de los relatos “Puntero izquierdo” del uruguayo Mario Benedetti y “Cuando me gustaba el fútbol” del ecuatoriano Raúl Pérez Torres. Wood acomete en 2011 la adaptación del libro de memorias *Violeta se fue a los cielos*, escrito por el músico y escritor Ángel Parra, quien rememora la vida de su madre, la artista chilena Violeta Parra.

El director Silvio Caiozzi, después de escribir con José Donoso un guión original⁶³, adapta y dirige dos novelas del novelista santiaguino: *Coronación* (2000), sobre el texto

⁶¹ Cristina Manzano Espinosa señala que “Skármeta se desentiende del trabajo de la adaptación y de la intervención en la adaptación de sus relatos. Hace tiempo que decidió no volver a escribir para el cine, y en su explicación reside la postura del autor que se defiende como creador único –el de la obra literaria-, frente al autor colectivo que se define en la creación de la obra audiovisual: *en el caso de que los directores se interesen sobre mis cuentos o en mis novelas, simplemente van a conversar con mi agente literario y si adquieren los derechos para hacer una adaptación al cine ellos mismos propondrán los guionistas profesionales que lo hagan*. Esto es exactamente lo que ocurrió con *Ardiente Pasión* (sic), la novela de Skármeta que dio lugar a la película de Michael Radford, *El cartero y Pablo Neruda*. Cinco autores participaron en esta adaptación: el propio director, los hermanos Scarpelli, Fulvio y Giacomo, Anna Pavignano y el actor y director Massimo Troisi, quién además protagonizó la historia” (2008: 179), esta postura se ve que ha cambiado a tenor de su co-autoría en el libreto de la traslación de su novela *El baile de la victoria* (2003), dirigida por Fernando Trueba y estrenada en 2009.

⁶² En 1994 se rueda una nueva versión del texto de Skármeta, *El cartero y Pablo Neruda (Il postino)*, dirigida por Michael Radford. El escritor de Antofagasta colabora en su realización y, a partir de ese momento, aprovechando el éxito comercial y crítico de la cinta, las reediciones de la novela cambian el título por el del film producido entre Italia, Francia y Bélgica.

⁶³ Caiozzi trabaja con Donoso en *La luna en el espejo* (1990), cuya realización se alarga desde 1984 (Mouesca y Orellana, 2010: 149).

homónimo, y *Cachimba* (2004), basada en *Naturaleza muerta con cachimba*, publicada en 1990.

Otro libro de interés, adaptado con bastante libertad y que en su momento se convirtió en el mayor éxito comercial del cine chileno es *Sub Terra*, basado en el libro publicado por Baldomero Lillo en 1904. El film, dirigido por Marcelo Ferrari en 2003 fue una coproducción entre Chile y España. El último título de la cinematografía chilena que se ha considerado para ser analizado y que ha sido el seleccionado en este estudio es el único largometraje que traslada un texto de Roberto Bolaño al cine. La directora Alicia Scherson realiza la traslación de *Una novelita lumpen* en una coproducción entre Italia, Chile, Alemania y España. *El futuro (Il futuro)*, 2013, se apropia de una constante de la novela, la alusión reiterativa al futuro que aguarda o espera a la protagonista y que por su actualidad es la cinta que se ha seleccionado.

La amplia preselección de films expuesta manifiesta la diversidad de las obras literarias recreadas en la gran pantalla a partir del contexto histórico en el cual se realizan los diferentes largometrajes. Tras este abreviado recorrido por el cine latinoamericano contemporáneo hay que apuntar que de los títulos reseñados se han escogido diez largometrajes para su análisis y sus respectivos textos matriciales, compuestos por una crónica de indias, ocho novelas y un cuento (Figura 1).

Como se ha venido comentando, un importante porcentaje de las películas mencionadas en una primera lista de selección se han quedado fuera por intentar plantear una visión panorámica del asunto y también en algunos casos, más minoritarias, por el insalvable obstáculo de acceder a una copia de las cintas.

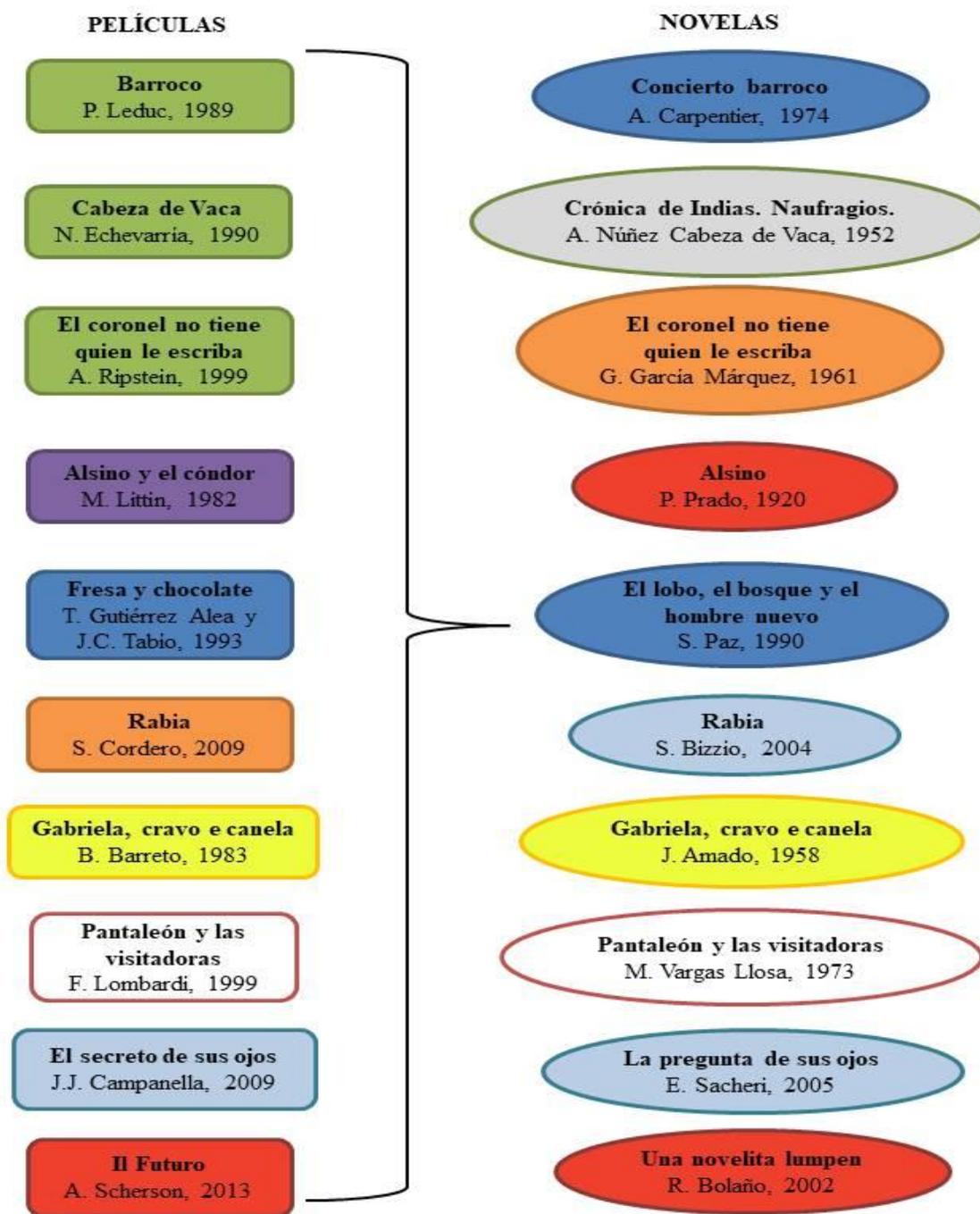


Figura 1. Películas y textos literarios analizados. En donde los diferentes colores corresponden a un país determinado. Verde = México; Azul oscuro = Cuba; Naranja = Colombia; Violeta = Nicaragua; Rojo = Chile; Azul claro = Argentina; Amarillo = Brasil; Blanco con línea roja = Perú; en gris = Imperio español.

La investigación plantea las diferentes lecturas de los textos literarios y de los textos fílmicos como objetos de análisis transversales, ya se trate de la adaptación de un escritor chileno en Nicaragua o la de un texto colonial adaptado cuatro siglos después de su aparición por un director mexicano. El comentario anterior da una idea precisa de la riqueza que supone el concurso de diferentes circunstancias, desde las industrias cinematográficas a las sensibilidades artísticas, traslaciones geográficas, temporales, estéticas, etc. La caracterización de individuos en los bordes de la sociedad y los procesos de transposición en dicho ámbito, de la literatura al cine en América Latina exhiben una variedad imprescindible para el trabajo.

Los cuentos, las novelas y los films citados configuran una preferencia temática y estética por parte del cine y la literatura en el ámbito de la marginalidad, una naturaleza transfronteriza, periférica, inherente a muchas de las manifestaciones identitarias latinoamericanas. Textos literarios o fílmicos que determinan una marginalidad desprovista aparentemente de un sesgo social y describen la sordidez, el crimen y lo anormativo como lugares de acceso a una mayor figuración estética. Esta atracción hacia el borde posibilita el paso a espacios más interesantes en lo literario y sugieren que la marginalidad y la representación de la figura del peligroso o del excluido se convierten en una característica propia, heredada de la prosa latinoamericana en el contexto del audiovisual contemporáneo de América Latina.

CAPÍTULO III: ANÁLISIS FILMOLITERARIO

Los escritores siempre tuvieron la ambición de hacer cine sobre la página en blanco: de disponer todos los elementos y dejar que el pensamiento circule del uno al otro.

Jean Luc Godard, *Cahiers du Cinéma*, 171
(octubre de 1965)

3.1. Aproximación a las intersecciones de literatura y cine latinoamericanos

En el siguiente apartado, el estudio aborda los dispositivos de representación descritos en los apartados anteriores en los imaginarios de las traslaciones filmoliterarias recientes del cine latinoamericano. A lo largo de los siguientes análisis se podrá evaluar los modos que construyen, signan, definen y redefinen algunas de las tipologías que se han detallado previamente. Atendiendo a la diversidad de las literaturas nacionales y de las distintas cinematografías latinoamericanas, se hace necesario delimitar algunos de los procesos históricos, sociales y culturales que se pueden identificar en los objetos de estudios seleccionados. Para poder contextualizar e introducir estas transformaciones se ha incorporado una sucinta aproximación a la dimensión de las adaptaciones en cada una de las unidades de análisis, a partir de las capilaridades que se observan entre las literaturas y cinematografías nacionales dentro de las distintas áreas que comprenden América Latina y que se contemplan en el trabajo.

Por razones prácticas se ha procurado que este acercamiento a la situación de la literatura y los cines nacionales se ocupe fundamentalmente de aquellas producciones más señaladas, aunque en algún caso y debido a la entidad industrial y artística de la cinematografía reseñada, la cuestión puede resultar más extensa y por ende ha condicionado la selección.

Al asumir el concepto de marginalidad como un término inabarcable y en aras de aportar una funcionalidad efectiva y simplificar el análisis respecto de cuestiones

movedizas, la propuesta nace dentro de un marco de producción latinoamericanista pero no excluyente, es por ello que se han incorporado e integrado tradiciones académicas que no son sólo las escuelas iberoamericanas. En la búsqueda y estudio de los imaginarios de una marginalidad entendida en el ámbito de la periferia, no sólo por la importancia editorial de Latinoamérica sino por la excepción de unos cines tan disimiles en sus audiencias como en su difusión, las restricciones han sido las que por cuestiones físicas o de inaccesibilidad se han impuesto. Lo que no se ha estimado de ningún modo es valorar esa posición como un síntoma de inferioridad o como un complejo de excepcionalidad, no.

El estudio rastrea los mecanismos que detallan las representaciones de todo aquello que podría resultar anómalo, peligroso, deturpado y extraño desde distintos ámbitos de las convenciones y las normas sociales. Esa línea no pretende dirigir los resultados del trabajo realizado, pero es coherente con la operatividad de la metodología que se aplica en el mismo.

Todo lo expuesto con anterioridad sería superfluo sin establecer cómo la representación de los sujetos excluidos como personajes ficcionales en las obras matriciales y en sus respectivas traslaciones fílmicas contribuyen a conformar un imaginario colectivo que sobrevuela tanto en la literatura como en el cine latinoamericanos y en las mencionadas tipologías de personajes en torno a tres grandes dispositivos que se pueden visualizar en la Tabla 1.

Las tipologías son tan variadas como variables, desde los perturbados mentales a los psicópatas, los marginados por cuestiones étnicas o sexuales hasta los espectros más sociales en las representaciones de los niños, los ancianos o las mujeres, a veces perpetuando estereotipos o confrontando éstos.

Tabla 1. Tipologías de peligroso representadas en los textos literarios y films estudiados

Tipología de peligroso	Obra literaria y film donde aparece
Peligrosidad y exclusión social, económica y política	<p><i>Concierto Barroco</i> (1974) <i>Barroco</i> (1989)</p> <p><i>Naufragios</i> (1542) <i>Cabeza de Vaca</i> (1990) <i>El coronel no tiene que le escriba</i> (Novela, 1961) <i>El coronel no tiene que le escriba</i> (Film, 1999)</p> <p><i>Alsino y el cóndor</i> (1982)</p> <p>“El lobo, el bosque y el hombre nuevo” (1990) <i>Fresa y chocolate</i> (1993) <i>Rabia</i> (Novela, 2004) <i>Rabia</i> (Film, 2009)</p> <p><i>Gabriela, cravo e canela</i> (Novela, 1958) <i>Gabriela, cravo e canela</i> (Film, 1983)</p> <p><i>Pantaleón y las visitadoras</i> (Novela, 1973) <i>Pantaleón y las visitadoras</i> (Film, 1999)</p> <p><i>La pregunta de sus ojos</i> (2005) <i>Una novelita lumpen</i> (2002) <i>Il futuro</i> (2013)</p>
Peligrosidad sexual y degenerados de la naturaleza	<p><i>Alsino</i> (1920) <i>Cabeza de Vaca</i> (1990)</p> <p>“El lobo, el bosque y el hombre nuevo” (1990) <i>Fresa y chocolate</i> (1993) <i>Gabriela, cravo e canela</i> (Novela, 1958) <i>Gabriela, cravo e canela</i> (Film, 1983)</p> <p><i>Pantaleón y las visitadoras</i> (Novela, 1973) <i>Pantaleón y las visitadoras</i> (Film, 1999)</p> <p><i>La pregunta de sus ojos</i> (2005) <i>El secreto de sus ojos</i> (2009) <i>Una novelita lumpen</i> (2002) <i>Il futuro</i> (2013)</p>
Peligrosidad mental: los locos	<p><i>Barroco</i> (1989) <i>Cabeza de Vaca</i> (1990)</p> <p><i>Alsino</i> (1920)</p> <p><i>Rabia</i> (Novela, 2004) <i>Rabia</i> (Film, 2009) <i>El secreto de sus ojos</i> (2009)</p>

La naturaleza de estos personajes define actitudes de sumisión y resistencia ante la represión ejercida por las estructuras sociales, políticas, económicas y culturales, suponiendo en la mayoría de las ocasiones, como apuntaba Iser, un refuerzo o una negación de las convenciones sociales de una época en los textos literarios o fílmicos. A veces, incluso de forma anacrónica, la propuesta literaria resulta más avanzada socialmente que la exposición de ésta en su traslación audiovisual.

Los artífices cinematográficos de estos objetos de estudio operan desde muy distintas posiciones, cual quijotes en yermos industriales de inhóspito resultado comercial o bajo el ala nutricia que proporciona una subvención estatal, un distribuidor nacional o un mecenas internacional junto a una alianza plurinacional en las producciones, reflejo final de la propia diversidad y oportunidad que los literatos de los países de América Latina entregan a los cineastas. Frente al relato que conforma una construcción impuesta que gustó en denominar a muchas de las naciones latinoamericanas como países en vías de desarrollo, la cultura ofrece un espacio que se resiste a ser señalado con una etiqueta tan economicista y despectiva de países del Tercer Mundo.

Desde esas categorías, complejidades fronterizas del ejercicio de la creación artística, difusas y líquidas, se establece la atalaya desde la que se dirige el francotirador, académico, literario o cinematográfico que, siguiendo el paso marcado por otros, condensa algunas de las pautas que ya se han aventurado por estas páginas sin eludir la responsabilidad que supone intentar avanzar en un campo de la investigación filológica y audiovisual tan fértil como necesario para integrarse en los caminos del comparatismo filmoliterario de América Latina.

3.2. La transposición de la literatura al cine en el audiovisual mexicano

La alta consideración de las letras mexicanas tiene una analogía en una industria cinematográfica como la azteca. La historiografía del cine mexicano ya es secular y existen decenas de ejemplos brillantes y/o célebres de transposiciones filmoliterarias a lo largo de tan extensa cronología. Cabe señalar que títulos tan míticos como el film *Don Juan Tenorio* (1898) de un pionero del cine azteca como Salvador Toscano, puede apuntarse que se trataría de la primera obra de ficción del audiovisual mexicano y se basa en el drama (1840) del escritor romántico español José Zorrilla, convirtiéndose en la primera transposición filmoliteraria mexicana. Posteriormente, el cine azteca adaptará distintos textos narrativos, tanto en el momento de mayor madurez creativa e industrial del período silente (1896-1929) y a continuación con la implantación masiva del sonoro a partir de la década de 1930. Estas transposiciones se ocupan de adaptar la novela *Clemencia* (1869) de Ignacio Manuel Altamirano, escritor de origen indígena e influencia romántica. *Clemencia* (1921) es un film silente del director Luis Peredo, que se especializará en facturar algunas versiones primigenias de la literatura mexicana de la época. Dicha corriente adaptadora tiene también la particularidad de contar con una importante presencia de textos literarios de origen foráneo como *Carmen* (Ernesto Vollrath, 1921) a partir de la novela homónima (1847) de Prosper de Mérimée, *Yo soy tu padre* (Juan Bustillo Oro, 1927) adaptando la novela *La vie extravagante de Balthazar* (1925) de Maurice Leblanc o de posteriores cintas habladas, una de ellas, *Santa* de Antonio Moreno, rodada en 1931 y estrenada en 1932 se la puede considerar la primera película sonora mexicana, basado en la novela homónima (1903) de inspiración naturalista de Federico Gamboa⁶⁴. Títulos como *La calandria* (1933)

⁶⁴ La producción en prosa de Federico Gamboa Iglesias (1864-1939) ha contado con un interés notable como sustrato para adaptar su obra. *Santa* hasta la fecha cuenta con cuatro ocasiones, la primera es el medimetraje

de Fernando de Fuentes a partir de la novela modernista (1890) del escritor mexicano Rafael Delgado, *Monja casada, virgen y mártir* (1935), film de Bustillo Oro⁶⁵ y *Martín Garatuza* (1935) de Gabriel Soria a partir del díptico que conforman las novelas historicistas⁶⁶ de corte nacionalista publicadas en 1868 por Vicente Riva Palacio o *La mujer del puerto* (1934) de Arcady Boytler, adaptando relatos de Lev Tolstoi y Guy de Maupassant. Los largometrajes señalados, sobre todo el de Boytler, ejemplifican algunos de los primeros éxitos del melodrama mexicano, que en sí mismo se erigiría en un género dentro de la producción azteca en las décadas posteriores y merecedora, por su significación, de una revisión con el mismo título dirigida por Arturo Ripstein en 1991.

Con una industria cada vez más consolidada y como referente fundamental para el resto de los cines nacionales de América Latina, el audiovisual mexicano va a vivir entre los años cuarenta y sesenta del siglo XX una producción espectacular que lo sitúa como el cine hegemónico en español a nivel mundial. Distintas vicisitudes industriales y económicas sumadas a un agotamiento de las fórmulas creativas harán que esa posición decaiga paulatinamente.

silente de Luis Peredo (1918), la segunda la que se ha citado dirigida por Antonio Moreno. Posteriormente se estrenaría *Santa* (Norman Foster y Alfredo Gómez de la Vega, 1943) que fue protagonizada por Ricardo Montalbán. Otras versiones son *Hipólito, el de Santa* (Fernando de Fuentes, 1950), *Santa* (Emilio Gómez Muriel, 1968). El interés en el texto de Gamboa se prolonga en *Santa* (Luis Vega, 1978), miniserie de televisión y la última transposición del texto, película dirigida por el mexicano Paul Leduc con financiación española, venezolana y cubana, titulada *Latino Bar* (1991). Además, otras novelas de Gamboa, como *La llaga* (1913) cuentan con una versión silente de título homónimo (Luis Peredo, 1919) y *Entre hermanos* (Ramón Peón, 1937), coetáneamente a esta adaptación se produce la transposición de la novela *Suprema Ley* (1896) de Gamboa, estrenándose con el mismo título en 1937 y siendo dirigida por Rafael E. Portas.

⁶⁵ El prolífico Juan Bustillo Oro se convirtió en uno de los principales directores del cine mexicano, siendo responsable de decenas de traslaciones filmoliterarias en las que sobresalen sus films basados en textos de Pedro Antonio de Alarcón, Benito Pérez Galdós, Manuel Ibo Alfaro, Michel Zévaco, Carlos Arniches, Pedro Muñoz Seca, José Rubén Romero, Rómulo Gallegos o Cornel Woolrich, señalando su acierto a la hora de elegir muchos de los títulos más rentables del cine azteca desde finales de los treinta a mediados de la década de 1960.

⁶⁶ En 1986, las dos novelas de Riva Palacio serían adaptadas muy libremente por Luis Reyes de la Maza para Televisa, uno de los mayores adaptadores literarios del audiovisual mexicano, en la teleserie *Martín Garatuza*.

De esta manera, se pueden encontrar films de gran valor por sus implicaciones y su difusión, no tanto por el resultado respecto de la obra original, pero sí por su capacidad para la proyección de autores, como por ejemplo el venezolano Rómulo Gallegos, que verá cómo algunas de sus novelas gozarán del interés de los productores y de los espectadores del cine facturado en México⁶⁷, así lo demuestran títulos como *Doña Bárbara* (Fernando de Fuentes y Miguel M. Delgado, 1943) con la gran María Félix personificando a la indómita mujer de los llanos venezolanos, encarnación de la barbarie o a la estrella Jorge Negrete como Mario Vargas y sus tribulaciones en el sureste venezolano en *Canaima* (Juan Bustillo Oro, 1945).

Las adaptaciones a lo largo de varias décadas del cine mexicano del escritor español Benito Pérez Galdós ponen de manifiesto el interés por novelas que trascienden lo local, lo hispánico, y se erigen en verdaderos epitomes de la literatura universal. Por ello, aunque ya habían sido explorados los textos galdosianos en el cine español, silente y primeras décadas del sonoro, la tendencia en la cinematografía mexicana señala una inflexión que motiva a creadores y espectadores mexicanos a acercarse a la prosa de Galdós y a nutrir el melodrama nacional con sus aportaciones, algunas de estas transposiciones han sido exploradas profusamente por John H. Sinnigen (2008). De esta manera, del mismo modo que Gallegos había sido trasladado al audiovisual, Galdós amplifica este interés y vive un importante y exponencial tránsito a la gran pantalla. En primer lugar, se estrena *Adulterio* (José Díaz Morales, 1945) pero los largometrajes que marcan el prolongado interés por lo galdosiano en el tiempo son *La loca de la casa* (Juan Bustillo Oro, 1950) y *Doña Perfecta*

⁶⁷ Un interés concretado en la etapa dorada del cine mexicano y que coincide con parte del exilio de Gallegos en tierras mexicana, de este modo se estrenan largometrajes o guiones firmados por el escritor venezolano como *La trepadora* (Gilberto Martínez Solares, 1944), *Cantaclaro* (Julio Bracho, 1946) o *La doncella de piedra* (Miguel M. Delgado, 1956).

(Alejandro Galindo, 1951), protagonizados por los rutilantes divos del cine mexicano Pedro Armendáriz y Dolores del Río respectivamente. *Misericordia* (Zacarías Gómez Urquiza, 1953), *La mujer ajena* (Juan Bustillo Oro, 1955) y posteriormente como colofón dos de los largometrajes más sobresalientes de Luis Buñuel⁶⁸, *Nazarín* (1959) y *Viridiana* (1961), libre versión de *Halma* de Galdós. Tras este período, desde mediados de los cuarenta a los primeros años sesenta, la producción audiovisual mexicana volverá sobre las obras de Galdós, fundamentalmente en formato televisivo y el último ejemplo de este gusto por lo galdosiano lo confirma el film *Solicito marido para engañar* (1988), adaptación de la novela *Lo prohibido*, el film está dirigido por Ismael Rodríguez, veterano realizador del cine mexicano⁶⁹.

Además de esta tendencia, que señala una dirección en el gusto de los productores mexicanos, se produce la aparición de dos cineastas fundamentales dentro de un cine que se puede denominar de autor. La irrupción de Emilio “Indio” Fernández y de Luis Buñuel, español naturalizado mexicano, evidencia una feliz inclusión de temas, tratamientos y personajes completamente obviados o escorados en los films mexicanos más convencionales, además de contar ambos realizadores con el trabajo en la mayoría de sus films de Gabriel Figueroa, el más brillante director de fotografía del cine mexicano con permiso de Emmanuel Lubezki.

El actor, guionista y director Emilio Fernández, destacó por una carrera en la que dirigió alguna de las películas más notables del cine azteca. Fernández trabajó en su faceta de guionista con el escritor Mauricio Magdaleno y, aunque ambos aportaron argumentos

⁶⁸ Arantxa Aguirre Carballeira ha estudiado de forma profunda la presencia de lo galdosiano en el cine de Buñuel (2006).

⁶⁹ A lo largo de seis décadas, Rodríguez dirigió decenas de films y se especializó en transposiciones tan variadas como *¡¡¡Mátenme porque me muero!!!* (1951) adaptando a Enrique Jardiel Poncela, *Tierra de hombres* (1956) del original de Elvira de la Mora, *Ánimas Trujano* (1961) a partir de la novela de Rogelio Barriga Rivas o *El hombre de papel* (1963) adaptando un relato de Luis Spota.

originales, Fernández sobresale por algunas adaptaciones singulares y reconocibles: *Flor silvestre* (1943) basada en la novela de Fernando Robles, *Pepita Jiménez* (1946) adaptando a Juan Valera, *La perla* (1947) transposición de la novela de John Steinbeck, *La malquerida* (1949) de Jacinto Benavente, *Duelo en las montañas* (1950) de Iván Turguenev, *La Tierra del Fuego se apaga* (1955) de Francisco Coloane, *Una cita de amor* (1958) de Pedro Antonio de Alarcón o *El impostor* (1960) de Rodolfo Usigli son algunos de los títulos que exponen la galería de adaptaciones dirigidas por Fernández.

Retomando la labor cinematográfica de Luis Buñuel, hay que apuntar que, tras un primer período surrealista, su labor fílmica se desarrolla en la industria del cine republicano español. Tras la guerra y después de un periplo que lo lleva desde Francia a Estados Unidos, se establece en México, en la que es su etapa creativa más fecunda y notable. Aunque luego su producción en Francia sea estimable, al contar con el favor de público, crítica y el apoyo de los productores, el Buñuel mexicano es sin duda el más destacado. Los distintos avatares del director aragonés le llevan a dirigir cintas con las que no se sentía demasiado identificado. Buscando el éxito comercial y con el apoyo del productor Óscar Dancigers, Buñuel estrena *Gran Casino* (1947), versión de Michel Veber, escritor francés con el que el director guardaba amistad (Martínez Herranz, 2002: 518), contando con el protagonismo de la diva argentina Libertad Lamarque y del icono mexicano Jorge Negrete. Luego vendría *El gran Calavera* (1949), comedia a partir del original del escritor gallego Adolfo Torrado y en la que participará uno de sus colaboradores fundamentales, el guionista y luego director hispanomexicano Luis Alcoriza⁷⁰. A pesar de que sus primeros

⁷⁰ Alcoriza será responsable de algunas películas imprescindibles del cine mexicano y dentro de su filmografía se pueden mencionar traslaciones filmoliterarias tan distintas como *Amor y sexo* (1963) a partir de la novela *Safo* de Alphonse Daudet o la coproducción hispanomexicana *La sombra del ciprés es alargada* (1990) adaptando la novela homónima de Miguel Delibes.

films no fueron un éxito rotundo, Buñuel consiguió ganarse un estatus por su competencia técnica y su rigor a la hora de realizar el trabajo en el estajanovismo que demandaba la industria mexicana, dirigiendo transposiciones de textos literarios del ya citado Benito Pérez Galdós, Carlos Arniches (*La hija del engaño*, 1951), Guy de Maupassant (*Una mujer sin amor*, 1952), Mercedes Pinto (*Él*, 1953), Daniel Defoe (la coproducción estadounidense-mexicana *Robinson Crusoe*, 1954), Emily Brontë (*Abismos de pasión*, 1954), Miguel Álvarez Acosta (*El río y la muerte*, 1955), Rodolfo Usigli (*Ensayo de un crimen*, 1955), Emmanuel Roblès (la coproducción francoitaliana *Cela s'appelle l'aurore*, 1956), José-André Lacour (la coproducción francomexicana *La mort en ce jardin*, 1956), Henri Castillou (la coproducción francomexicana *La fièvre monte à El Pao*, 1959) o Peter Matthiessen (la coproducción estadounidense-mexicana *The Young One*, 1960). El conjunto anterior define la variedad de autores en los que incurre Buñuel durante su etapa mexicana, mostrando una gran galería de personajes de gran complejidad y en los que se desarrollan algunas de las cuestiones que el estudio en su conjunto aborda.

Volviendo a un cine eminentemente más comercial, se puede reparar que en las traslaciones de las novelas de Manuel Payno realizadas en esta época, como la localista *Los bandidos de Río Frío* (Rogelio A. González, 1956) o el divertimento *El fistol del diablo* (Fernando Fernández, 1961). El costumbrismo y la ficción de evasión señalan algunas de las constantes del cine mexicano a la hora de buscar inspiración en su literatura nacional, constantes que se suman al arrollador éxito comercial de cómicos como Cantinflas o de actores-cantantes de la talla de Jorge Negrete o Pedro Infante, una tendencia de costumbres y evasión que es común a *El Zarco* (1959) de Miguel M. Delgado, tomando la novela de Altamirano con Pedro Armendáriz, estrella internacional del cine mexicano, en el papel protagonista y *El último cartucho* (1965) de Zacarias Gómez Urquiza, “western” charro que

toma la novela⁷¹ *Astucia, el jefe de los Hermanos de la Hoja o los charros contrabandistas de la Rama* (1865) de Luis G. Inclán como texto matricial. Si se analizan pormenorizadamente estos films se evidencia que en su mayor parte son relatos en los que prima la acción y una clara vocación por llenar el patio de butacas de los cinemas. Curiosamente en esa misma línea argumental encontramos la que se podría denominar la primera transposición de un texto en prosa del Nobel colombiano Gabriel García Márquez, “El Charro”⁷² servirá al también escritor y guionista mexicano Carlos Fuentes⁷³, para escribir el *script* de *Tiempo de morir* (1966), prometedor debut del destacado realizador mexicano Arturo Ripstein. Un año antes, a partir de otro cuento de García Márquez, el director Alberto Isaac⁷⁴ había debutado también en el largometraje con *En este pueblo no hay ladrones* (1965), que además tiene la particularidad de contar con las interpretaciones del escritor colombiano y otras personalidades de la cultura mexicana como Buñuel, Ripstein, Leonora Carrington, Carlos Monsiváis, Alfonso Arau o Juan Rulfo, entre otros.

Rulfo, amén de ser imprescindible en la literatura mexicana, suscitó pronto el interés del medio cinematográfico. Tanto es así que “Talpa”, cuento de *El llano en llamas*, servirá para alumbrar el film del mismo nombre estrenado en 1956. El mismo Rulfo trabajará como guionista en *Paloma herida* (1963) de Emilio Fernández y luego escribiendo *El gallo de oro*, pensada desde su génesis para el cine. Lo que en un principio

⁷¹ Mario Hernández dirigiría una nueva versión de *Astucia* en 1986.

⁷² Fuentes y García Márquez trabajarán en el mismo texto para otra versión del cuento en *Tiempo de morir* (1985), dirigida por el colombiano Jorge Alí Triana y con producción cubano-colombiana.

⁷³ La prolífica producción literaria de Fuentes, además de destacar en su labor como guionista y ensayista cinematográfico, cuenta con ejemplos tempranos en la transposición de su prosa, como los films *Las dos Elenas* (1965) y *Las dos cautivas* (1973), ambas del director José Luis Ibáñez y posteriormente cintas que adaptan sus novelas, como *Complot Petróleo: la cabeza de la hidra* (1981) de Paul Leduc o la coproducción entre EE.UU. Y México, *Gringo Viejo (Old Gringo)*, 1989) dirigida por el argentino Luis Puenzo.

⁷⁴ Personalidad fundamental en la renovación del cine mexicano, Isaac sería responsable de otros títulos que son transposiciones de novelas mexicanas contemporáneas como *Las visitaciones del diablo* (1968) basada en la novela de Emilio Carballido o *Mariana, Mariana* (1987), traslación de la novela *Las batallas en el desierto* de José Emilio Pacheco.

podiera parecer un quehacer alimenticio se convirtió en un quebradero de cabeza para el escritor, por lo que el conocido productor mexicano Manuel Barbachano Ponce contó tanto con García Márquez y Carlos Fuentes para escribir el largometraje (1964) de Roberto Gavaldón. La seducción que la obra rulfiana generaba en el productor se prolongó también en la improbable *Pedro Páramo* (1967), protagonizada por la estrella norteamericana John Gavin, dirigida por Carlos Velo y que contaría con el trabajo de escritura cinematográfica de Carlos Fuentes. La novela de Rulfo fue trasladada de nuevo en 1978 por el director José Bolaños y en 1981 por Salvador Sánchez. Posteriormente la obra cuentística de Rulfo ha contado con varias adaptaciones mexicanas en el mundo del cortometraje, pero también concitó el interés de Arturo Ripstein, responsable de la que sigue siendo la mejor traslación filmoliteraria de la prosa rulfiana. A partir de *El gallo de oro*⁷⁵, y retratando los avatares del azar y la fatalidad en personajes tan rulfianos como Dionisio Pinzón y Bernarda, la caponera, Ripstein adapta la novela breve para el cine de Rulfo en *El imperio de la fortuna* (1986). El guión de Paz Alicia Garcíadiego, esposa del director, en el que será su primer trabajo firmado con Ripstein⁷⁶ se convierte en un film que muestra el descenso a los infiernos en los que el azar y los deseos más oscuros se convierten en el motor de vida de unos personajes tan liminares y extremos como fascinantes, desde su ilusoria prosperidad económica a la par que su degradación moral. El valor de la cinta tiene uno de sus mayores exponentes en las sobresalientes interpretaciones de Blanca Guerra y Ernesto Gómez Cruz en los papeles protagonistas, además la película supone el encuentro de dos universos

⁷⁵ En 1982, se estrenaría una versión en formato de serie de televisión en Colombia bajo el título de *El gallo de oro* y más recientemente, retomando la trama, la misma productora colombiana estrenó *La caponera* (2000), telenovela centrada en el personaje de Bernarda Cutiño y llevando el texto de Rulfo al movido terreno del culebrón catódico.

⁷⁶ Jorge Rufinelli en el "Prefacio" del monográfico sobre Ripstein, al referirse a la dupla compuesta por Ripstein y Garcíadiego, alude a la doble articulación del cine en las figuras del director y la guionista como parte fundamental del estilo y la autoría que ambos creadores comparten (en Paranaguá, 1997: 12), síntesis del cine como expresión artística de conjunto.

ficcionales tremendamente ricos, porque, como apuntaba Paranaguá, “Ripstein tiene algo del estilo de Juan Rulfo: virulencia, fatalismo, concisión, sordidez, pesimismo, sobriedad e incluso dureza hacia el lector/espectador” (Paranaguá, 1997: 181).

Volviendo a décadas anteriores, la producción mexicana contó también con destacados ejemplos de guionistas y directores de oficio, que sin recibir la categoría de autores por sus trabajos, merecen el reconocimiento a una labor creativa e industrial imprescindible para entender el éxito del cine mexicano. En este contexto la figura más sobresaliente es la de Roberto Gavaldón, realizador mexicano de alguno de los mayores éxitos comerciales del cine nacional y que también se ocupó de muchos de sus guiones. De entre la amplia filmografía del realizador se pueden señalar adaptaciones de escritores tan distintos como Alexandre Dumas (*El conde de Montecristo*, 1942), Émile Zola (*Naná*, 1944), Vicente Blasco Ibáñez (*La barraca*, 1945 y *Flor de mayo*, 1959), Jenaro Prieto (*El socio*, 1946), Eduardo Marquina (*Deseada*, 1951), Alejandro Casona (*Las tres perfectas casadas*, 1953), Alexandre Dumas fils (*Camelia*, 1954), Miguel Nicolás Lira (*La escondida*, 1959), B. Traven (*Macario*, 1960 y *Días de otoño*, 1963), José Rubén Romero (*La vida inútil de Pito Pérez*, 1970), Miguel de Cervantes⁷⁷ (*Don Quijote cabalga de nuevo*, 1973) o Sergio Galindo (*El hombre de los hongos*, 1976).

Tito Davison, cineasta chillanejo, es otro ejemplo de profesional de oficio en el cine mexicano. Tras un periplo laboral que le llevó a Hollywood, trabajando como actor en las versiones en español de las producciones de Metro-Goldwyn-Mayer (MGM), Davison volvió a trasladarse a Argentina, donde debutó como guionista y director a finales de los

⁷⁷ El film es una coproducción hispanomexicana que interpreta el original cervantino y en la que el protagonismo de Mario Moreno “Cantinflas” como Sancho Panza lastra muchas de las posibilidades de la película. Curiosamente en México se rodó entre 1969 y 1959 gran parte del inconcluso proyecto de Orson Welles en su versión del Ingenioso Hidalgo y que se estrenó como *Don Quijote de Orson Welles* (1992) con un montaje del cineasta Jesús Franco, colaborador español de Welles.

años treinta. A mediados de la década de 1940 se establecería en México de forma definitiva, primero como guionista, fundamentalmente en films de Roberto Gavaldón y a lo largo de cinco décadas dirigiendo más de medio centenar de largometrajes. Entre sus traslaciones filmoliterarias se pueden apreciar sus versiones de textos de autores de la literatura iberoamericana y universal como Miguel Mihura (*El caso de la mujer asesinadita*, 1955), Francisco Coloane (*Un amor en cabo de hornos*, 1956), José Mauro de Vasconcelos (*Mujeres de fuego*, 1959), Stephan Zweig (*Impaciencia del corazón*, 1960), Francis Marion Crawford (*La hermana blanca*, 1960) Caridad Bravo Adams (*Corazón salvaje*, 1968) y Jorge Isaacs (*María*⁷⁸, 1972).

En la década de 1970, en México se producen algunas de las primeras traslaciones de novelistas fundamentales del llamado boom y un cambio de tendencia que ya había sido apuntado por algunos directores y guionistas en la década anterior. El film *Los cachorros* (1973) del notable director Jorge Fons⁷⁹ a partir del cuento del mismo título del peruano Mario Vargas Llosa, un trasvase filmoliterario que traslada el contexto del elitista barrio limeño de Miraflores a Ciudad de México, un trabajo de adaptación que contó con la participación del escritor mexicano José Emilio Pacheco⁸⁰. De la misma forma que Fons con Vargas Llosa, el novelista chileno José Donoso va a contar en el país azteca con las

⁷⁸ La novela fundacional colombiana de Isaacs cuenta en México con distintas versiones desde el cine silente de Rafael Bermudez Zatarain (1918), pasando por el film sonoro de Chano Urueta (1938) y la cinta de Davison, protagonizada por la actriz estadounidense Taryn Power y por el mexicano Fernando Allende en el papel de Efraín. El cineasta chileno rodó la película con capitales mexicanos en Colombia, en los espacios originales de la novela. Se da la circunstancia que casi cuatro décadas más tarde, Allende dirigiría, con peor suerte, una nueva adaptación, *María* (2010), rodada y producida en Puerto Rico.

⁷⁹ Fons se va a encargar a lo largo de los años, de ser el responsable de distintas adaptaciones literarias, destacando la trama policiaca con tintes sociales *Los albañiles* (1976), a partir de la novela homónima de Vicente Leñero, la exitosa *El callejón de los milagros* (1995) a partir de la novela del Nobel egipcio Naguib Mahfuz o *El atentado* (2010), cinta histórica sobre el fallido magnicidio de 1897 contra el presidente mexicano Porfirio Díaz, adaptando *El expediente del atentado*, novela del autor mexicano Álvaro Uribe.

⁸⁰ Pacheco se convertirá en un destacado guionista en la cinematografía mexicana y durante la primera etapa creativa de Arturo Ripstein será uno de sus más estrechos colaboradores.

primeras transposiciones a su obra literaria. El realizador mexicano Sergio Olhovich⁸¹ es el primero que se ocupa de transferir los ambientes santiaguinos por los que se mueven los personajes de la primera novela de Donoso a la geografía y el contexto mexicanos, estrenándose *Coronación* en 1976. El siguiente largometraje basado en una obra de Donoso es *El lugar sin límites* (1978) de Arturo Ripstein. Después de varios intentos de materializar la transposición, mediado por el interés de Buñuel en la misma, la novela es adaptada en el espacio del centronorte mexicano, Querétaro concretamente sustituye la grisalla que compone Donoso en la región de Talca en la que se desarrolla el texto matricial. Los responsables del guión son el propio Ripstein, José Emilio Pacheco y sin acreditar, por disconformidad en la forma en la que creía que sería rodado el texto, el escritor argentino Manuel Puig, afincado en México y que tras el resultado se arrepentiría de su decisión.

Ripstein se convertirá en uno de los principales realizadores mexicanos desde mediados de la década de 1960 y su trabajo llevando varios textos literarios latinoamericanos a la pantalla se visualiza en algunos de sus mejores films⁸². Además de los ya mencionados, se pueden apuntar largometrajes como *Los recuerdos del porvenir* (1968), transposición de la novela de Elena Garro, *Cadena perpetua* (1979) tomando la base de *Lo de antes* del escritor Luis Spota, *El otro* (1984) colaborando de nuevo con Manuel Puig, esta vez acreditado como guionista⁸³, en el trasvase del cuento “El impostor” de Silvina Ocampo, *Principio y fin* (1993) trasladando la novela de Naguib Mahfuz a

⁸¹ La película con la que debuta Olhovich en 1972 es *Muñeca reina*, adaptando un cuento de Carlos Fuentes y luego *El infierno de todos tan temido* (1981), la que es sin duda su mejor película sobre la novela de Luis Carrión en torno a un escritor recluido en un psiquiátrico, cuyo guión firma también Jorge Fons.

⁸² El académico John H. Sinnigen (2008) considera que el film de Ripstein *El evangelio de las maravillas* (1998) sería una versión dual de *Nazarín* tomando tanto del texto galdosiano como de la transposición de Buñuel.

⁸³ Tampoco será una experiencia positiva para Puig y el resultado del film de Ripstein, a diferencia de la adaptación de Donoso, no será el de apostar por la reescritura del autor argentino, que aparece como único autor del guión, cuando los cambios introducidos por el director mexicano son notables (Bocchino, 2003: 36-38).

México y luego a García Márquez en *El coronel no tiene quien le escriba* (1999), a Max Aub en *La virgen de la lujuria* (2002), al escritor dominicano Pedro Antonio Valdez en *El carnaval de Sodoma* (2006), y la transposición al México actual de *Madame Bovary* de Gustave Flaubert en *Las razones del corazón* (2011).

El cine de Ripstein se impregna de una naturaleza que lo hace identificable, en la que su lectura como texto proporciona la descripción “de un mundo injusto y despiadado, de las relaciones de poder, de la familia, del dinero, de las pasiones, de lo racional y de lo irracional del ser humano. En definitiva, que nos habla de la vida y la muerte” (Aguilera Vita, 2017:103) y en ese universo creativo algunas de las más oportunas traslaciones filmoliterarias realizadas en América Latina.

De la misma generación de Ripstein y, por razones diversas, sin haber obtenido la notoriedad de éste se pueden encontrar otros talentos del cine mexicano que no se pueden ignorar en este apartado. Desde el realizador Paul Leduc, brillante documentalista y creador de una filmografía tan radical a veces en su experimentalismo como única y sugestiva en su propuesta artística. Leduc debuta en el largometraje con *Reed, México insurgente* (1973) recreación dramática del libro del periodista y activista estadounidense John Reed. Además de adaptar a Carlos Fuentes (1981) y a Federico Gamboa (1991), Leduc se embarca en su proyecto más ambicioso trasladando la novela *Concierto Barroco* de Alejo Carpentier en su film *Barroco* (1989), coproducción con España y Cuba, que resulta un viaje por la historia, por la música y por el hermanamiento entre el tiempo y el espacio de las poliédricas realidades hispánica y americana. Confrontando el esencialismo positivista de Barroco y tras un período en el que Leduc descarta la ficción, su retorno a la misma se produce con *Cobrador: In God We Trust* (2006), coproducción en la que contribuyen capitales mexicanos, españoles, argentinos, franceses, brasileños y británicos, donde adapta

libremente tres cuentos del escritor brasileño Rubem Fonseca, la propuesta de Leduc es un ejercicio catártico sobre la violencia y las formas de dominación, un film tan perturbador como inclasificable y que anima a la necesidad de repensar la obra de Fonseca.

Felipe Cazals entronca en la transgresión de esta hornada de creadores del nuevo cine mexicano en la que Ripstein y Leduc se integran. Cazals, teniendo en cuenta su extensa producción, no se ha prodigado demasiado en la adaptación, pero dentro de la misma aparece versionando textos de Daniel Defoe (*El año de la peste*, 1979), Eugenio Noel (*Las siete cucas*, 1981), Albert Camus (*Bajo la metralla*, 1983 y *La furia de un dios*, 1988) o Luigi Pirandello (*Las inocentes*, 1986).

Tras Leduc y Cazals encontramos al realizador Jaime Humberto Hermosillo. En un primer momento Hermosillo tendrá como su colaborador principal en los guiones al escritor José de la Colina, muestra de ello son algunos de sus primeros trabajos como la adaptación de *El señor de Ballantrae* de Robert Louis Stevenson en *El señor de Osanto* (1975). En su amplia filmografía no son muy frecuentes los argumentos adaptados, pero cabe reseñar sus colaboraciones con Gabriel García Márquez (*María de mi corazón*, 1979 y la coproducción *El verano de la señora Forbes*, 1989). Además, Hermosillo adapta obras literarias protagonizadas por personajes homosexuales de autores mexicanos como Luis Zapata (*Confidencias*, 1982) o Jorge López Páez (*Doña Herlinda y su hijo*, 1985) y también la, por ahora, única traslación filmoliteraria de la novelista Elena Poniatowska (*De noche vienes, Esmeralda*, 1997).

Aunque con una obra de ficción más exigua, aparece Nicolás Echevarría. Dedicado fundamentalmente al documentalismo histórico y etnográfico, Echevarría presenta algunos films imprescindibles del panorama descrito en estas líneas. Asimismo, la ambiciosa transposición de *Naufragios*, las crónicas de Álvaro Núñez Cabeza de Vaca en la

coproducción *Cabeza de Vaca* (1990), con capitales mexicano, español, estadounidense y británico, supone un acercamiento a las fuentes de la hibridación cultural de América y una pugna en la que la imagen del otro es confrontada, conciliando sensibilidades. Echevarría ofrece un film sugerente que presenta múltiples lecturas. Aun resultando más convencional, es importante mencionar como Echevarría transforma el cuento “La casa pierde” de Juan Villoro, con guión del propio escritor, en el largometraje *Vivir mata* (2002).

En la coyuntura industrial y artística que atraviesan los anteriores se sitúa Alfonso Arau, profesional cinematográfico con muchas décadas a sus espaldas, que consigue uno de los mayores éxitos del cine mexicano de las últimas tres décadas gracias a *Como agua para chocolate* (1992), un triunfo comercial del cine mexicano que le debe mucho a Laura Esquivel, responsable del guión y de la novela homónima, inscrita en el “postboom” de la literatura latinoamericana.

Los nuevos talentos del cine mexicano surgidos a partir de las décadas de 1980 y 1990 van a lidiar con una situación de evidente inestabilidad industrial y una progresiva dependencia del sistema de coproducción y la necesidad de incluso hacer fortuna y carrera al abrigo de las *Majors* estadounidenses. La situación es resumida con acierto por Paulo Antonio Paranaguá al referirse a un problema común a toda América Latina y es la evidencia de la paulatina hegemonía de la televisión, que adquiere carta de naturaleza como nuevo modelo a partir de la telenovela pues gracias a la conquista del mercado internacional de los “culebrones” latinoamericanos, el músculo económico e industrial de Globo y Televisiva, productoras televisivas que “tienen por lo menos la virtud de demostrar que no hay incompatibilidad entre las élites locales y las industrias audiovisuales nacionales” (1996: 382).

En esta línea, la carrera de Carlos Carrera es un ejemplo en el que se alternan sus guiones originales y las distintas traslaciones de la literatura al cine que realiza, en las que suele optar por autores mexicanos como Sergio Pitol (*La vida conyugal*, 1993), Marcel Sinsniega (*Un embrujo*, 1998), Mario González Suárez (*De la infancia*, 2010) y Daniel Emil (en la cinta animada *Ana y Bruno*, 2018), aunque es con una transposición a la contemporaneidad del Norte mexicano de una novela realista (1875) del escritor portugués José María Eça de Queiroz como *El crimen del padre Amaro* (2002), coproducción entre México, España, Argentina y Francia, con la que logra su mayor éxito y unas expectativas que no se han llegado a cumplir en su carrera posterior.

Con una filmografía más reducida, el director Roberto Sneider y el grueso de sus largometrajes de ficción se ocupan de adaptar a escritores mexicanos, desde Jorge Ibargüengoitia (*Dos crímenes*, 1994), Ángeles Mastretta (*Arráncame la vida*, 2008) a José Agustín (*Me estás matando, Susana*, 2016). La obra como adaptador de Sneider es apreciable pero la distribución internacional de la misma no ha recibido la promoción que otros realizadores de su generación, algo aún más evidente en la obra de la directora Dana Rotberg, responsable de *Otilia Rauda* (2011), que se ocupa de adaptar la novela de Sergio Galindo y que con cuatro largometrajes en cuatro décadas expone las dificultades de las cineastas mexicanas y latinoamericanas por materializar sus proyectos.

En una línea muy distinta aparecen los tres grandes gigantes del cine mexicano actual. Alfonso Cuarón, Alejandro González Iñárritu y Guillermo Del Toro han destacado en propuestas tan distintas como sus idas y venidas por el cine de autor y las necesidades de reconciliar sus intereses creativos con las demandas de lo *mainstream*, en una progresiva tendencia a trabajar para el mercado estadounidense y sin haber optado por incurrir en la literatura mexicana, pero habiéndose ocupado en el caso de Cuarón de adaptar a France

Hodgson Burnett, Charles Dickens, P.D. James o J.K. Rowling. Guillermo del Toro, además de sus notables films de argumento propio rodados en México o en España, ha emprendido una carrera en la que se ha ocupado de trasladar mundos literarios ajenos a sus orígenes culturales, adaptando a autores como Mike Mignola o Donald A. Wollheim. González Iñárritu, tras sus colaboraciones con el escritor y cineasta mexicano Guillermo Arriaga, se ha ocupado de llevar a la pantalla obras de los novelistas estadounidenses Raymond Carver y Michael Punke.

Guillermo Arriaga precisamente, aun tratándose de un escritor demandado como guionista y director por la industria de Hollywood, difiere de los tres cineastas anteriores, pues su mirada y su obra sigue teniendo muy presente la geografía y la realidad mexicanas. Muestra de ello es que sus novelas *Un dulce olor a muerte* y *El búfalo de la noche* han sido adaptadas por el singular director mexicano Gabriel Retes (1999) y por el realizador venezolano Jorge Hernández Aldana (2007) respectivamente. El caso de Arriaga cierra esta breve pero amplia retrospectiva de las traslaciones filmoliterarias aztecas, que por su peso demográfico e industrial resulta uno de los conjuntos más prolíficos de la cinematografía de América Latina.

3.2.1. *Concierto Barroco* de Alejo Carpentier y *Barroco* de Paul Leduc: personajes liminares en la encrucijada de la historia, la literatura y la música

Alejo Carpentier pensó América de una forma tan particular como propia y su producción literaria y ensayística alimenta una profunda reflexión sobre las esencias comunes de un mosaico geográfico y etnográfico desparramado en la diversidad de la orografía y la multiplicidad étnica y cultural de América, ligada por distintos nexos

comunes como la lengua, las rutas marítimas o una sintonía cultural que sobrevuela la música, la literatura o el cine de toda una región.

Carpentier publica en 1974 la novela breve *Concierto Barroco* en México. La formación en musicología del escritor cubano es autodidacta, pero esa sensibilidad melómana marca de forma ineluctable algunas de sus mejores obras. Entre ellas la *nouvelle* que aquí se estudia, dispuesta como la narración que da cuenta del periplo del Indiano, personaje criollo oriundo del Virreinato de Nueva España, concretamente del Reino de México. El Indiano emprende un viaje hacia Europa, que le llevará a la tierra de sus ancestros, haciendo primero escala en Cuba, donde se le suma al viaje como compañero y criado Filomeno, un liberto negro. En este tránsito hacia el llamado viejo continente, la decepción del “Amo” con la Metrópoli es consustancial frente a su admiración por Roma y sobre todo por Venecia. La República Serenísima le causa mayor impresión al Indiano que además entrará en contacto con el músico veneciano Antonio Vivaldi, maestro de la música barroca. El compositor italiano, fascinado por la historia del emperador azteca Moctezuma que el protagonista le narra, escribe y estrena la ópera *Motezuma* (1733), siendo el creador veneciano ayudado en este proceso por el Indiano y Filomeno.

La novela recurre a un narrador extradiegético y, de la misma manera que hará el film, proyecta un viaje musical, espacial y temporal desde América a Europa, desde los autos sacramentales al *gospel* de los antiguos esclavos sureños de Estados Unidos, de la ópera al Jazz. Desplazamientos musicales y espaciotemporales que son elusivos, pues sin explicitarse se instalan en la narración literaria, una disolución que es un trasunto evidente de la conceptualización de lo “real maravilloso” que el propio Carpentier introdujese en el prólogo de *El reino de este mundo* (1949). Inmaculada López Calahorro apunta que la

inversión carnavalesca es una yuxtaposición de tiempos, de realidades y ficciones, cuestiones que convergen y divergen en el tiempo a través de la música (2002: 83).

El Indiano y el liberto viven diferentes avatares a lo largo de su deambular y sin duda la música es el catalizador del relato, tanto de Carpentier como de *Barroco* (1989), traslación filmoliteraria de Paul Leduc. En 1988, poco antes del estreno del film de Leduc, Antonio Fama apuntaba alguna de las constantes que se observan en la prosa de Alejo Carpentier, puesto que las mismas surgen muy vinculadas a los contextos geohistóricos en las que se producen y ambientan, en una búsqueda profunda de las dicotomías de la identidad hispanoamericana, conciliando lo propio y lo europeo, “reflejando así la esquizofrenia cultural de Latinoamérica” (Fama, 1988: 129).

El decisivo auspicio de Televisión Española (TVE), la productora Ópalo Films y la Sociedad Española V Centenario (SEQC) por el lado español en coproducción con el ICAIC (Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos) por el lado cubano, contó con un guión de José Joaquín Blanco, Jesús Díaz y el propio director, inspirado en el *Concierto Barroco* de Carpentier. El contexto de producción era especialmente propicio para el cine iberoamericano, con iniciativas promovidas por la SEQC, una institución estatal española creada ex profeso para conmemorar y organizar los actos de celebración de la llegada de los europeos a suelo americano⁸⁴.

⁸⁴ Algo que, desde muchos sectores, a uno y otro lado del océano, ha sido calificado con una rendición de agravios o un ajuste de cuentas para resarcir la mala relación institucional precedente tras los distintos procesos de emancipación de las Repúblicas americanas a lo largo del Siglo XIX. Una tendencia y unas suspicacias que tendrían su continuación a lo largo del siglo XX y episódicamente hasta nuestros días. Un precedente de ello es la cooperación artística y cultural entre la España de Franco e Hispanoamérica, vislumbrando diferentes iniciativas que buscaban un puente para lograr un mejor acomodo y una posición dominante de lo español, por ejemplo, las distintas ediciones de la Bienal de Arte Hispanoamericano de los años cincuenta. Colaboración que buscaba salir del aislamiento del propio régimen dictatorial, pero siempre desde una posición subsidiaria de lo autóctono de América La dictadura franquista y el discurso oficial de la misma se erigió en garante del glorioso pasado colonial español, configurando una percepción imperialista de imposición de lo ibérico frente a naciones a las que consideraba sujetos políticos e históricos subalternos.

Barroco toma el testigo de Carpentier muy libremente y realiza una propuesta tan novedosa como arriesgada en el contexto industrial del cine latinoamericano. El largometraje presenta una estructura musical como si fuera un concierto de cuatro movimientos: “Andante”, “Contradanza”, “Rondó” y “Finale”. El film, con música instrumental y temas cantados, prescinde completamente de los diálogos y entrega a los espectadores un verdadero viaje y un diálogo por la geografía y el tiempo, que arranca desde una finca mexicana durante el siglo XVIII, lugar del que salen hacia el sur mexicano el Indiano, Alter Ego -trasunto joven del primero- y el Criado, que se encontrarán con otros dos personajes principales como el Hispano y la Sefardita a lo largo de distintos escenarios mexicanos, para llegar luego a Santiago de Cuba y posteriormente en un viaje espaciotemporal hasta la España contemporánea, previa parada y fonda por Castilla y por la Guerra Civil española (1936-1939), todo salpicado de música y baile.

El contexto de hermanamiento y colaboración industrial a uno y otro lado del Océano no se puede explicar sin la legislación sobre la protección del cine español (1983)⁸⁵ y los distintos acuerdos de coproducción. El sistema de coproducciones ofrece una oportunidad para crecer creativa e industrialmente frente a las imposiciones hegemónicas en materia de producción y distribución cinematográfica. *Barroco*, pensada en principio como una miniserie, es una coproducción iberoamericana que se beneficia de la financiación múltiple, pero también permite ampliar públicos y pantallas, gracias a compartir una lengua y una cultura comunes, favoreciendo la difusión de la diversidad cultural iberoamericana.

⁸⁵ Disposición adicional a la Ley 3/1980 vía Real Decreto 3304/1983, de 28 de diciembre, sobre protección a la cinematografía española. Disponible en <https://www.boe.es/eli/es/rd/1983/12/28/3304>

De los muchos cambios aplicados en el film, uno de los más significativos es que la dupla protagonista pasa a doblarse en cuatro personajes principales: El Indiano (Ernesto Gómez Cruz), Áter Ego (Roberto Sosa), El Hispano (Francisco Rabal) y la Sefardita (Angela Molina), un cambio además que posterga la posición de Filomeno en un papel secundario, convertido en la película en el Criado (Alberto Pedro) y sin tanta relevancia como en la novela.

En ese orden de cuatro protagonistas, Leduc prolonga la propuesta de Carpentier, de forma mucho más liberada, en un ejercicio próximo al cine experimental y plantea un diálogo con la historia, el tiempo, la música y la muerte. La banda sonora es únicamente la música y el sonido ambiente. Leduc intencionadamente, prescinde del diálogo, una arriesgada apuesta que convierte el film en una experiencia netamente visual que escapa de la teatralidad, pero al mismo tiempo bebe de las nociones de la prosa de Carpentier, aunque haya una distancia evidente en el formato fílmico. Leduc también asume una reflexión en la que aborda la importancia de la etnicidad, planteando la diversidad racial como factor inherente en la disposición de la naturaleza sincrética de América. La riqueza cultural de sucesivos mestizajes se pone de manifiesto en una decidida puesta en escena que amalgama a la cultura popular con la alta cultura. El film, al igual que la novela, se contamina de lo polifónico, de lo exótico y aporta un enfoque radicalmente experimental, características derivadas de la estética de lo “real maravilloso” de Carpentier y, por extensión, con una forma particular, “barroca” y caleidoscópica de ver el mundo.

Retomando esta inequívoca idea de lo “real maravilloso” que traspasa el texto, se presenta su correspondencia en la traslación cinematográfica y los ecos de la misma inundan el film. El indiano viaja con Filomeno, su criado de raza negra y músico, en un itinerario que los llevará desde el llamado Nuevo Continente a Venecia, donde trabajaran

en el montaje escenográfico de la ópera de vivaldiana. Se puede advertir una analogía, textualizada en la novela y no explorada en el film que es la relación que amo y criado mantienen en una suerte de similitud con personajes tan universales como Don Quijote y su escudero Sancho Panza (Müller-Bergh, 1975), Leduc desarrolla y aumenta de dos a cuatro los protagonistas del relato quizás ve innecesario indagar en ese camino

Desde una visión instalada en “lo real maravilloso”, el escritor cubano confronta dos perspectivas históricas, una dualidad cultural entre Europa y América. La excusa de Carpentier es el montaje operístico de la obra de Vivaldi que narra el enfrentamiento de Hernán Cortés y sus huestes frente a los mexicas liderados por Moctezuma, gobernante del Imperio azteca. La derrota de estos últimos es el relato operístico vivaldiano, estrenado el 14 de noviembre de 1733 en el teatro de Sant’Angelo de Venecia. Carpentier, con un horizonte intertextual, recurre al texto de Vivaldi y en este juego de espejos, Paul Leduc integra en las capilaridades del relato el desplazamiento que se activa hacia la ópera por parte de la novela para, a su vez fijarlo, en su película. A propósito del drama musical del Preste Vivaldi, Antonio Fama señalaba que “la percepción europea deforma la realidad hispanoamericana” (1988:131), incurriendo en el prejuicio que condiciona y fija estereotipos cuando Carpentier describe la representación de Montezuma a medio camino entre un romano y un azteca, síntesis que reduce y niega sistemáticamente la identidad histórica, circunstancia reiterativa en una de las últimas escenas del film de Leduc cuando se representa la ópera de Vivaldi. No es extraño, a pesar de su origen europeo y su estatus dual, que el Indiano se posicione a favor de las raíces autóctonas de su terruño natal en la figura nativa de Montezuma, de la misma manera que hará Filomeno, conciliando su pasado africano con una realidad americana más poliédrica, rechazando la caracterización paródica y carnavalesca del líder mexica y de sus seguidores.

Existe una notable cesura divisoria entre el relato de Leduc y Carpentier, cuando el escritor cubano no duda en mostrar el profundo desengaño que sufre el Indiano al darse de bruces con la realidad ibérica del siglo XVIII. La ciudad de Madrid está muy lejos del relato mítico que sus abuelos le habían narrado, una mixtificación que probablemente le haga potenciar el territorio donde ha nacido y se ha criado:

Nieto de gente nacida en algún lugar situado entre Colmenar de Oreja y Villamanrique del Tajo y que, por lo mismo, habían contado maravillas de los lugares dejados atrás, imaginábase el Amo que Madrid era otra cosa. Triste, deslucida y pobre le parecía esa ciudad, después de haber crecido entre las platas y tezontles de México. Fuera de la Plaza Mayor, todo era, aquí, angosto, mugriento y esmirriado, cuando se pensaba en la anchura y el adorno de las calles de allá, con sus portadas de azulejos y balcones llevados en alas de querubines, entre cornucopias que sacaban frutas de la piedra y letras enlazadas por pámpanos y yedras que, en muestras de fina pintura, pregonaban los méritos de las joyerías. Aquí, las posadas eran malas, con el olor a aceite rancio que se colaba en los cuartos, y en muchas ventas no podía descansarse a gusto por la bulla que en los patios armaban los representantes, clamando los versos de una loa, o metidos en griterías de emperadores romanos, haciendo alternar las togas de sábana y cortina con los trajes de bobos y vizcaínos, cuyos entremeses se acompañaban de músicas que si mucho divertían al negro por la novedad (Carpentier, 1975: 33-34).

Y no sale mejor parado el resto de la geografía de Castilla, desmedrada comparativamente con la Nueva España. Indiano y liberto no gozan demasiado de la meseta castellana en su camino hacia un puerto del Mediterráneo para embarcar a Italia, ni siquiera

en la mencionada referencia a Alonso Quijano y a su fiel Sancho Panza sale bien parado el yermo mesetario:

Filomeno afirmó que tales molinos en nada parecían gigantes, y que para gigantes de verdad había unos, en África, tan grandes y poderosos, que jugaban a su antojo con rayos y terremotos... Cuando llegaron a Cuenca, el Amo observó que esa ciudad, con su calle mayor subida a lomo de una cuesta, era poca cosa al lado de Guanajuato, que también tenía una calle semejante, rematada por una iglesia. Valencia les agradó porque allí volvían a encontrar un ritmo de vida, muy despreocupado de relojes, que les recordaba el “no hagas mañana lo que puedes dejar para pasado mañana” de sus tierras de atoles y ajiacos. Y así, luego de seguir caminos de donde siempre se veía el mar, llegaron a Barcelona, alegrándose el oído con el son de muchas chirimías y atabales, ruido de cascabeles, gritos de “aparta”, “aparta”, de corredores que de la ciudad salían. Vieron las naves que estaban en la playa, las cuales, abatiendo las tiendas, se descubrían llenas de flámulas y gallardetes, que tremolaban al viento, y besaban y barrían el agua. El mar alegre, la tierra jocunda, el aire claro, parece que iba infundiendo y engendrando gusto súbito en todas las gentes (Carpentier, 1975: 37-38).

Leduc al ampliar a cuatro los protagonistas respecto de la novela, potencia y refuerza audiovisualmente la aportación de lo africano en la música, la danza, las prácticas religiosas y proyecta un universo oscuro y violento, pero también lleno de luces, una paleta de colores tan fértil como el análogo recorrido musical que va desde el propio Vivaldi, a Händel y Scarlatti junto a la aparición de la música negra cubana o a artistas musicales del siglo XX como Louis Armstrong. En el caso de Carpentier, esta transculturación y mezcla

de músicas docta y popular, barroca y contemporánea, que actúa de fértil contrapunto (López Torres, 2013) bañando de sonoridades melódicas la novela, traspasadas al film, que adopta su propia banda sonora, seleccionada por el propio Leduc. Con temas que van desde ritos ceremoniales de los pueblos originarios, música yoruba, Vivaldi, Schubert, Verdi, muñeiras asturianas, el son cubano, el flamenco, Elvis Presley o algunas de las principales figuras de la nueva trova cubana⁸⁶.

El Indiano es un personaje calmado con el gesto adusto, parece vivir ensimismado en su gusto por la música y al emprender el viaje se va produciendo un cambio de actitud que le lleva a explorar, a indagar y a relacionarse superando la imagen de flâneur flemático y pasivo que en un principio parecía atesorar. Del mismo modo, su yo joven, Alter Ego, aparece representado con la necesidad perentoria de conocer y saber. De forma accesoria, el criado liberto se muestra como un personaje secundario, confiriendo al personaje de Alter Ego parte del rol que Filomeno desempeña en el texto literario.

El Hispano se representa como un personaje taimado, con el duro y señalado rostro de Paco Rabal, que va evolucionando desde una posición en la que ambiciona las riquezas que le pueden proporcionar las nuevas tierras de América hasta la indisimulada cercanía con el espíritu de libertad que también anhela el Indiano cuando se encuentran durante la Guerra Civil. La Sefardita en cambio es pulsión, es mestizaje y sensualidad, la fuerza telúrica encarnada en una mujer, que es fruto de los hijos de Sefarad, expulsados de la tierra de sus ancestros u obligados a convertirse al cristianismo, empujados al mar y a buscar en otros lugares en Europa, África o América, y así su lugar en el mundo.

Los cuatro protagonistas viven a través del tiempo y el espacio, ejemplos de desarraigo, crononautas migrantes que añoran un lugar de pertenencia, un territorio en el

⁸⁶ En la película aparecen Omara Portuondo, Pablo Milanés o Silvio Rodríguez.

que el hilo narrativo configurado por la música no es tanto un espacio geográfico sino el marco emocional y el anclaje cultural que permite a los seres humanos guarecerse de las calamidades de la tragedia, sea un topónimo, una melodía o un recuerdo mítico, prevaleciendo esos flujos como instrumentos para sobrevivir en todo tipo de fronteras y límites.

Asumiendo todo lo anterior, los personajes protagonistas de Carpentier son sujetos periféricos de la historia, ¿irrelevantes o anecdóticos en su naturaleza híbrida? La formulación de la pregunta no es retórica, puesto que el Indiano y Filomeno son fundamentales en el desarrollo del relato literario, pero también en su analogía con la historia pues personifican al nuevo mundo. En ese proceso irreversible de la historia, se entiende como Leduc dimensiona y separa a los personajes, transformándoles en epitomes que señalan algunas de las particularidades que les hacen transitar por la trama y por la historia.

A lo largo del tiempo, los conflictos del Hispano y el Indiano deberán ser rendidos, la relación fraterna será o no será, los malentendidos deberán aparcarse y el lenguaje universal de la danza y la música unirá lo que el tiempo y las desavenencias, aparentemente, han truncado. La pretensión de Leduc puede ser tildada de maniquea, pero al plantear la misma desde una esfera lúdica, escapa a interesadas y perversas interpretaciones dentro de una relación tan compleja como fascinante. Llama la atención que el director mexicano convierta en símbolo de ese mundo nuevo a Alter Ego, un personaje que es un trasunto del propio Indiano en su juventud, pero también encarna a los pueblos originarios y es resultado de la cultura criolla, que necesariamente también se apropia de elementos precolombinos. Los puntos de fricción se prolongan por la ignorancia de los gobernantes, algo palmario en la herencia hispano-hebraica que encarna la Sefardita

o el pasado islámico de España, vectores que conectan a la propia Metrópoli con un pasado de idas y venidas, de conquistas y de inmersiones en otros mundos, en otras culturas. Una otredad que es en sí misma la esencia de una posición de marginalidad frente al discurso oficial y dominante, resistencia frente a ideologías que preconizan nociones superiores de razas, lenguas, creencia, naciones y culturas, negando la verdadera naturaleza heterogénea que da como resultado la composición de sujetos que, como el Hispano, lejos de aspirar a ser considerado castellano viejo, son producto de un crisol infinito de pueblos y raíces. En este sentido, hay que apuntar que Fernando Ortiz en 1940 abordó la realidad múltiple de América, expresando gran parte de aquello que puede identificarse no sólo en el film, también en muchas de las nociones entregadas por Carpentier en la novela. En la introducción al ensayo de Ortiz, el excepcional antropólogo Bronislaw Malinowski resume así la conceptualización de transculturación⁸⁷ acuñada por su colega cubano:

toda transculturación, es un proceso en el cual siempre se da algo a cambio de lo que se recibe; es un “toma y daca”, como dicen los castellanos. Es un proceso en el cual ambas partes de la ecuación resultan modificadas. Un proceso en el cual emerge una nueva realidad, compuesta y compleja; una realidad que no es una aglomeración mecánica de caracteres, ni siquiera un mosaico, sino un fenómeno nuevo, original e independiente. Para describir tal proceso el vocablo de latinas raíces trans-culturación proporciona un término que no contiene la implicación de una cierta cultura hacia la cuál tiene que tender la otra, sino una transición entre dos culturas, ambas activas, ambas contribuyentes con sendos aportes, y ambas

⁸⁷ En *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, obra fundamental del antropólogo cubano Fernando Ortiz (1881-1969), se desarrolla el concepto de transculturación, proceso gradual por el cual una cultura adopta rasgos de otra, hasta culminar en una aculturación.

cooperantes al advenimiento de una nueva realidad de civilización (en Ortiz, 1987: 5).

El film, coproducción entre México, España y Cuba es un ejemplo paradigmático de las “culturas híbridas”, concepto acuñado y descrito por Néstor García Canclini. El estudio de la traslación filmoliteraria del texto matricial del novelista cubano contribuye a entender cómo el cine iberoamericano supera el tendencioso concepto de lo hispanoamericano, y se erige en una manifestación de vocación transnacional. Las señas de identidad de lo iberoamericano son tan variadas como variables.

Además, la referencialidad que integra Carpentier en su *nouvelle* se apropia del concepto barroco de forma acotada y asume características formales como lo dramático, lo sensual, lo exuberante frente al arte barroco, contrarreformista, conformado en España tras la Reforma Protestante y transmitido en las colonias de América como el lenguaje artístico del absolutismo, del catolicismo y de la monarquía hispánica. El mestizaje, el sincretismo cultural de América generó que el barroco se convirtiese, como reflexionaba José Lezama Lima, en un *arte de la contraconquista* (Celorio, 2004: 74). Pero esa naturaleza sincrética aspiraba a integrar y a aglutinar las más variadas sensibilidades de lo nativo y de lo foráneo; siendo un arte que buscaba legitimar el poder hispánico, tuvo el acierto de asimilar localismos e incluso elementos venidos de África, para ofrecer manifestaciones de una compleja y dinámica diversidad que cristalizan durante los dos últimos siglos en la literatura, la música o el cine.

El investigador Paul A. Schroeder Rodríguez (2013) apunta que Leduc, al margen de otros ejemplos como Fernando Birri o Jorge Sanjinés, no teoriza sobre el ejercicio de su cine (149), al igual que la tendencia de muchas de sus obras fílmicas, Leduc se posiciona desplazando su militancia hacia el terreno de lo neobarroco, superando los condicionantes

de la izquierda latinoamericana. Su discurso se despoja de lo oral y conforma un aparato narrativo experimental en lo audiovisual, construyendo en *Barroco*, como en su film *Frida, naturaleza viva* (1983), una narración espacial y temporal fragmentaria que cuestiona la continuidad espaciotemporal que caracteriza a los discursos monológicos como el liberalismo o el socialismo de Estado (Schroeder Rodríguez, 2013: 151).

La libertad a la que siempre se ha referido Leduc en la realización del film⁸⁸ y su provechosa colaboración con capitales financieros, humanos y artísticos españoles, es una expresión artística y radical que no soporta un análisis tradicional. Recurriendo a un mosaico que recoge diversos momentos de la historia de América y España (Jablonska, 2016: 36), en un contrapunteo que resulta muy sugestivo para la libertad del espectador y su capacidad para interpretar este crisol sin ataduras hacia los violentos procesos históricos, pero fundamentalmente conmovedores, y en esa línea encontramos desde hechos luctuosos como las invasiones de los conquistadores españoles, las enfermedades traídas de Europa o de África que van a diezmar a la población cubana o la cruenta Guerra Civil Española, una cuestión no menor en relación a “la aspiración libertaria de los pueblos de América y España” (Jablonska, 2016: 44).

Leduc y Carpentier transitan por el espacio-tiempo, por la historia urgente y acelerada de una región como América Latina, una pulsión de fuerza musical y visual, una explosión de monumentalidad natural que escapa a las medidas del hombre y del continente europeos. Como afirma Aleksandra Jablonska, el film destaca algunos de los ideales humanos más estimables frente a procesos de dominación y represión, relatos históricos sujetos a una perspectiva ahistórica que, para bien y para mal, favorecen la idealización de las culturas y las civilizaciones de Hispanoamérica (2015:44).

⁸⁸ <https://www.proceso.com.mx/152736/barroco-de-paul-leduc-ira-a-cannes-pero-no-por-mexico>

3.2.2. Naufragios de Álvaro Núñez y Cabeza de Vaca de Nicolás Echevarría. Los prismas del tiempo. Cabeza de Vaca, defensor de los nativos o expoliador al servicio de la corona

La historia personal de Alvar Núñez Cabeza de Vaca (Jérez de la Frontera, circa 1488/1490-Sevilla, 1559) es un relato histórico lleno de luces y sombras, pergeñado al albur de las muchas vicisitudes y tránsitos que tuvo su periplo vital y su desempeño como funcionario de la monarquía hispánica en América durante la primera mitad del siglo XVI. Su obra escrita en forma de *crónicas de Indias* fue leída frecuentemente a lo largo de los siglos, y aún en la actualidad sigue presentando un elevado interés por su carácter primigenio, sobre todo por las anotaciones etnográficas que ofrece una de las primeras miradas del explorador y conquistador. Las crónicas serán publicadas en la Península Ibérica, transmitiendo los relatos de diferentes personajes de la Conquista de América, suponen una fuente de información con algunas trazas históricas y apuntes antropológicos, aunque no pueden ser tomadas como textos historiográficos fidedignos desde la perspectiva actual, pues su género y formato dista mucho de lo que se espera de un texto historiográfico. El valor de las crónicas, necesariamente influido por la fabulación que todo texto literario entraña, debe ser considerado como fuente primaria desde las propias licencias que el hidalgo Cabeza de Vaca, en este caso de estudio, asumieron para relatar sus experiencias.

En su primera versión de *Naufragios*, publicada por primera vez en 1542 en la ciudad de Zamora como: *La relación que dio Alvar Núñez Cabeza de Vaca de lo acaecido en las Indias en la armada donde iba por gobernador Pánfilo de Narváez desde el año veintisiete hasta el año de treinta seis, el cual volvió a Sevilla con tres de su compañía* es el

título completo del manuscrito firmado por Álvar Núñez. En la crónica de este viaje, Cabeza de Vaca narra en primera persona las experiencias que vivirá y sufrirá la expedición comandada por Narváez, de los seiscientos hombres que la componían como el largo título anuncia, sólo cuatro se salvaron y en esas circunstancias el alguacil mayor y tesorero de la misma, Álvar Núñez, será el narratario para contar su misérrima, penosa y extrema aventura, prolongada a lo largo de casi un decenio. La singladura de Cabeza de Vaca por los actuales territorios de la Península de La Florida, Texas, Nuevo México, Arizona y California. Todo lo anterior, sobreviviendo, para describir los parajes a la vez hostiles e inhóspitos a los hombres llegados allende los mares, resistiendo la tortura y la esclavitud, sometido a las tribus y a los nativos que querían domeñar, aprehendiendo a comunicarse y adquiriendo las costumbres y usos de sus captores y luego sus iguales, respetando muchas de las mismas y obligado, por las circunstancias, a mirar desde una posición diametralmente opuesta a la suya, a entender y a integrarse en las distintas culturas y sociedades a las que su errabundo trayecto le arrastró⁸⁹. Aunque en ningún caso muestra rechazo al orden social y al Imperio al que sirve, la fidelidad de Cabeza de Vaca a la corona está fuera de dudas. Muchas de las actuaciones que debe ejecutar son por las circunstancias sobrevenidas en su cautiverio y estancia entre los nativos o al menos ese es el discurso que el texto de la crónica manifiesta.

En ese sentido, cuando el relato de Álvar Núñez vuelve siglos después en el proyecto cinematográfico de *Cabeza de Vaca* (1990), las mismas singularidades mitográficas y azarosas que dominan el texto matricial inundan el espíritu de su transposición fílmica. La alianza de capitales mexicanos, españoles, norteamericanos y

⁸⁹ Los tránsitos filmoliterarios, físicos y emocionales de la crónica de Indias y el film, son abordados ampliamente en un estudio precedente (García-Reyes, 2018a).

británicos facilitó la materialización de una obra que se planificó durante más de seis años, con frecuentes dificultades en su rodaje, aunque, por fortuna el director mexicano Nicolás Echevarría logró concluir la producción con éxito (García Tsao 2008: 37).

Echevarría contaba con una importante carrera en el documental etnográfico y *Cabeza de Vaca* se convirtió en su debut en el largometraje de ficción. Paulo Antonio Paranaguá considera la cinta “una de las cumbres de la década” del cine mexicano (1996: 381). En un contexto en el que la industria y los espectadores mexicanos cada vez viven más asediados por los productos “made in Hollywood” y la creciente producción televisiva en la región⁹⁰, conviene señalar, de nuevo, a la salvífica fórmula de la coproducción cinematográfica, fundamentalmente en la coyuntura de los acuerdos de coproducción⁹¹ entre México y España, que vive un imprescindible espaldarazo a través del fomento de entidades estatales que ejercen de productoras como TVE y SEQC. De la misma manera que el *Barroco* de Paul Leduc disfrutaba de este mecenazgo, en *Cabeza de Vaca* también se puede ver el reflejo de un momento histórico que se articula dentro del discurso que representa el encuentro de dos mundos auspiciado por los fastos de conmemoración del V Centenario del denominado Descubrimiento de América, y como apunta Alma Delia Zamorano Rojas, poniendo de relieve retrospectivamente las referencias a los mundos prehispánicos de México y a la vez proyectando de forma paternalista y nacionalista una visión sesgada del indigenismo para constituir una imagen identitaria de lo mexicano (2015: 201).

⁹⁰ “En todo Latinoamérica, la refracción del mundo cinematográfico deja aún más en evidencia la hegemonía absoluta de la televisión. El nuevo modelo dominante ya no es Hollywood, sino la telenovela, fabricar en serie en Brasil, Venezuela, México o Colombia” (Paranaguá 1996: 382).

⁹¹ El largometraje es un antecedente de la ratificación de España del Convenio Iberoamericano sobre producciones cinematográficas del 11 de noviembre de 1989, que se produce el 8 de abril de 1991 y la adhesión española en septiembre de 1992 del Acuerdo latinoamericano de coproducción cinematográfica del 11 de noviembre de 1989 (Suárez Lozano 2000: 301 y 309).

El film de Echevarría nos describe a un Álvaro Núñez terreno, no mitifica la figura del personaje. Es un individuo que se ve arrastrado por la vorágine, empujado por espacios y sociedades en un principio de gran hostilidad, pero que progresivamente van aceptando e integrando a Cabeza de Vaca por la propia capacidad de adaptación al medio del forastero. La paulatina integración del protagonista conllevará que los que fueron sus semejantes, sus compañeros de expedición y supervivencia, se vayan alejando social y emocionalmente, aunque compartan el accidentado trayecto.

Cabeza de Vaca en el film es mostrado como un hombre temeroso y cauto; invadido muchas veces por la culpa, está muy lejos de la visión casi incólume de integridad y fidelidad que representa el narratario literario. Álvaro está atribulado en una encrucijada que le lleva a aglutinar su cultura castellana preexistente, pero al mismo tiempo se “contamina” de aquello que funcional y socialmente mejor posición le proporciona, sin ser por ello un ventajista respecto de los otros, los nativos, tan crueles y violentos como cualquier otro ser humano, pero con la diferencia de que son sus tierras y sus sociedades las que el europeo quiere sacrificar para establecerse. El personaje de Echevarría no es el funcionario fiel a la corona que escribe buscando valorizar una expedición fracasada. El expolio, el latrocinio, el proselitismo y el vasallaje de Álvaro Núñez se cotejan en su posición extrema en un contexto de hostilidad y extrañamiento en un espacio periférico. El protagonista es el extraño, el invasor, el que llega de fuera con pretensiones de imposición. En esa expiación del ejercicio de conquistador, el Álvaro Núñez interpretado por Juan Diego atraviesa costas, manglares, lagos, junglas, desiertos y un largo etcétera de topónimos ya olvidados en lenguas originarias, muchas de ellas también muertas ya por el tiempo y por los seres humanos que dejaron de comunicarse por falta de uso o por la extinción de sus hablantes. En ese ámbito de despojo, en el que Álvaro es primero esclavo y luego chamán, su posición

siempre es liminar, siempre ocupa ese espacio de borde, porque siempre está en los límites, en un espacio de exclusión en el que no es ni español ni nativo, esa idea a golpe de historia le configura como otra construcción. Porque el Cabeza de Vaca de Echevarría simboliza lo que luego será un individuo y una colectividad, un sujeto histórico llamado América, trufado de conflictos y de conciliaciones, de accidentes dramáticos pero también felices, tan complejo como el propio Álvar Núñez.

Marco Urdapilleta Muñoz y Luis Albuquerque García (2016: 29-30), se refieren a las crónicas de Indias y las relacionan con la noción de “etnografía retórica”, concepto que sería una construcción europea respecto de las sociedades amerindias que carece de metodología, basándose en la observación y en la comprensión de la alteridad a partir de la aculturación (conquista, colonización y evangelización). Los cronistas de Indias se sentían legitimados por una universalidad que emanaba de su posición como garantes de la corona y la fe, además ofrecía en su tiempo (Urdapilleta Muñoz y Albuquerque-García 2016: 23), y posteriormente, una visibilidad del otro que situaba a sus lectores y potenciales receptores en el camino para el conocimiento y re-conocimiento de las “realidades” americanas que pretendían trasladar. Todo ello implica en el estudio comparatista unas cautelas imprescindibles a la hora de abordar la traslación filmoliteraria.

Asumiendo que *Naufragios* es producto de una visión mistificadora⁹² de diferentes cuestiones de las civilizaciones y paisajes de esa América naciente del siglo XVI, anhelante de textos épicos o testimonios humanos de calado emocional. El film de Echevarría se distancia, pues su afán es un relato de ficción, su compromiso es con su criterio artístico y,

⁹² Maura pone en duda la autenticidad de algunos de los hechos narrados en *Naufragios*, que estarían tomados del libro 50 de la *Historia General y Natural de las Indias* («Infortunios y Naufragios») de Gonzalo Fernández de Oviedo (1535), en los que Álvar acomoda su propia versión de lo acontecido y de forma premeditada se ocupa de “crear” una versión mejorada a su medida a partir de extraer información del cronista mayor Fernández de Oviedo (2013: 98).

en esa naturaleza, la película no cae en polarizar las opiniones, concilia muchos de los aspectos más conflictivos que suscita el texto matricial.

Naufragios se compone de treinta y ocho capítulos que narran desde la salida de la expedición de Pánfilo de Narváez del puerto gaditano de San Lucas de Barrameda (17 de junio de 1527) hasta el regreso peninsular de Cabeza de Vaca a la ciudad de Lisboa (9 de agosto de 1537). Trinidad Barrera propone que la distribución del texto de Cabeza de Vaca se puede organizar en las siguientes partes e indica que son casi proporcionadas entre sí:

-Capítulos I al X: Formación de la expedición. Dispersión de las naves (aventuras marítimas).

-Capítulos XI al XIX: Pérdida del rumbo. Cautiverio. Reencuentro (aventuras terrestres).

-Capítulos XX al XXXI: Huida del cautiverio. Rastros de civilización (aventuras terrestres y marítimas) (2001: 41)

La estructura narrativa dispuesta por Álvaro Núñez es lineal, configurándose como el relato cronológico del viaje junto a los acontecimientos que se van produciendo a medida que se desarrolla el recorrido del explorador. El texto se estructura en una *cronología flexible* en la que se producen digresiones temporales de meses y años. De forma llamativa, los diecinueve primeros capítulos describen ocho años, algo que confirma que Álvaro Núñez expande y contrae el relato sin mayores disquisiciones (Lewis 1982: 688), elipsis temporales próximas a la narración cinematográfica. En la película, Echevarría expone las peripecias de Cabeza de Vaca condensando y suprimiendo la acción en aras de cohesionar la narración de forma independiente respecto del original.

Si el lector se atiene a la hibridez del texto, al igual que muchos textos contemporáneos, especialistas en la figura de Álvaro Núñez como Trinidad Barrera (2001)

sitúan al personaje histórico como alguien próximo a la figura y el espíritu de Fray Bartolomé de las Casas. Al margen de polémicas recientes vinculadas a la llamada Leyenda Negra del Imperio Español, la analogía con el Padre Fray Bartolomé de las Casas no puede resultar más quimérica porque entre el religioso y el funcionario imperial hay muchos grados de separación y dedicación. En este sentido vale la pena detenerse en la producción del académico Juan Francisco Maura (1987, 2011 y 2013)⁹³, quien señala claramente las ambigüedades de Cabeza de Vaca. Maura señala que Cabeza de Vaca era un hombre más terrenal y menos mesiánico que lo que algunos se han obstinado en defender. Algo que queda expuesto para la absoluta existencia de pasajes amorosos (Maura, 1987: 34), un espacio vacío, como delimita Iser, que proyecta en la nueva lectura que es el film, una relación de rasgos homoeróticos entre Cabeza de Vaca y el personaje de Cascabel. No es extraña esa carencia amorosa o amical en el texto matricial, puesto que las torturas, vejaciones o humillaciones que recibe por parte de captores y otros, nativos o castellanos, están completamente ausentes de las crónicas, negando u ocultando por acción o exclusión, y “que en algunos pasajes alcanza su mayor expresividad en la omisión y en un delicado margen de ambigüedad que se amplifica al ser detectado” (Pupo-Walker 1987: 538).

Las negaciones mencionadas cobran mayor sentido en la diferencia y expansión de lo que realmente el cronista Alvar Núñez describe y expone respecto de las costumbres más negativas (indolencia, rapiña, latrocinio, etc.) que los nativos le muestran, sin despojarse nunca de la posición etnocentrista y colonizadora de su propio estatuto personal y profesional. Tanto es así y tan alto el concepto que tiene de sí mismo, que Cabeza de Vaca lo su propia persona, un ejercicio egotista en el que fabula y exagera situaciones hasta la

⁹³ Las investigaciones de Maura describen al explorador andaluz como un conquistador oportunista e interesado en su propio lucro y reconocimiento personal.

inverosimilitud, práctica recurrente en los hidalgos venidos a menos (Maura 1987: 88) que añoran el extraviado reconocimiento de las armas de su familia y utilizan la escritura como instrumento para afianzar sus aspiraciones y ambiciones políticas. La exposición de lo anterior queda meridianamente exhibida en el prefacio que dirige al Emperador (Cabeza de Vaca 2001: 64-65).

Lo relatado en *Naufragios* le sirve a Cabeza de Vaca para redimirse del fracaso en la expedición liderada por Pánfilo de Narváez. Con acierto, Enrique Pupo-Walker (1987) se refiere a cómo Cabeza de Vaca se sirve de su amplio conocimiento biogeográfico, etnosocial y lingüístico de los territorios y poblamientos en los que deambula durante una década para erigirse en el que enmienda esa derrota; gracias al milagro de las letras un patético fracaso se convierte en una victoria honorable: “Si Cortés se presenta a sí mismo como la persona idealmente calificada para conquistar Nueva España, Cabeza de Vaca querrá ser otro tanto en las inhóspitas y primitivas regiones de Norteamérica” (Pupo-Walker, 1987: 536).

A la tendencia egotista del cronista de Indias hay que apuntar las comparaciones insinuadas con la figura de Jesucristo. Episodios como la resurrección de un muerto por parte del Álvar, ya convertido en chamán o sanador, en el capítulo XXII (Cabeza de Vaca 2001: 126-132). En esa suerte de auto-panegírico sobre sus actitudes para obrar milagros, incluso se puede realizar un análisis irónico por lo frecuente y cómico de tales acciones (Maura 1987: 88). Inclusive en ese sentido también se pueden aplicar lecturas desde los estudios de género como la de Joshua Martin (2015), puesto que el texto literario abordaría la subordinación a lo femenino por parte del explorador, reforzándose la misma en el carácter antibelicista de Cabeza de Vaca, puesto que el conocido como conquistador no se desempeña o al menos no refiere actos violentos o de guerra cometidos por su persona, pero

si menciona sus milagros en lo que Martín considera un desempeño de género, caracterizado por su aura mesiánica en pro de la no violencia y elevando su figura a la más alta consideración y ejemplaridad (2015: 144).

Volviendo a las omisiones del cronista, según Alvar Núñez la expedición de Narváez contó con cuatro supervivientes incluido el hidalgo jerezano, que serían Andrés Dorantes, Alonso del Castillo y Estebanico (esclavo africano de Dorantes). Pero por Gonzalo Fernández de Oviedo, investido por el emperador Carlos V como el primer Cronista de Indias, sabemos que pudo haber otro superviviente en la expedición de Narváez. Se trataría del griego Teodoro, mencionado dos veces en *Naufragios*. Por razones que se ignoran y a partir de las referencias en la crónica de Cabeza de Vaca, Teodoro decide irse con los indios de las costas texanas junto con su esclavo negro, en vez de seguir con Álvaro y sus compañeros (Maura, 2013: 91). Todo estas veladuras intencionadas o involuntarias evidencian el carácter fabulador y mistificador de Alvar Núñez, quien dispone la narración sin ceñirse al rigor de los acontecimientos si se contrastan con otros documentos contemporáneos.

Si ya de por sí, las diferencias entre dos medios narrativos suponen una distancia considerable, cuando se analiza una crónica de Indias y un film, media un cambio de formato, además de muchas centurias de separación. No obstante, podría parecer que la cesura es mucho más amplia; pero el sustrato de muchas cuestiones se configura para avanzar en la narrativa del relato modificando tangencialmente cuestiones que han cambiado por razones sociales e históricas manifiestas. De forma inmanente, permanece en uno y otro texto la absorción de lo autóctono por parte del explorador Cabeza de Vaca, cuestión identificable en la naturaleza y en la noción del otro, elementos de enfrentamiento que el encuentro con la alteridad impone. El mayor cambio quizás estriba en que el film no

pretende erigirse en laudatorio y no sólo muestra la visión de Cabeza de Vaca, por lo que dicha colisión opera como oposición a imaginarios del pasado sesgados y parciales, que han ido delimitándose hasta sumirse en el más profundo olvido, fruto de los oprobios que lo inspirasen.

En el caso concreto que nos ocupa se puede advertir la importancia del paisaje. La mostración de la naturaleza de las inexploradas zonas de América transitadas por Cabeza de Vaca cumple un papel escenográfico, pero también es parte consustancial del relato, en la crónica como espacio casi mitológico y ficcional, y en el film como los paisajes fundamentales de la narración, localizados concretamente en los Estados mexicanos de Coahuila, Durango y Nayarit, unidades geográficas ubicadas desde el norte lindando con el actual Estado de Texas en Estados Unidos hasta la costa central mexicana del Pacífico.

El film se organiza en torno al accidentado viaje de Álvar y sus compañeros, pero igual que la crónica es un *racconto*, *Cabeza de Vaca* se articula en torno a un *flashback*. El plano secuencia de apertura nos muestra a Álvar con Dorantes, Estebanico y Castillo en la explanada de un campamento militar español en “San Miguel de Culiacán - Costa del Pacífico, 1536”, todo ello explicitado en el subtítulo correspondiente, Cabeza de Vaca y sus compañeros hablan con un joven soldado que comenta lo duro que debe de haber sido vivir ocho años con estos salvajes”, Álvar vistiendo un taparrabos, con el pelo embadurnado de ceniza y el rostro pintado, ante la interpelación del soldado abraza un poste de madera y grita mientras se lamenta, la narración posteriormente se abre por medio de la analepsis en una escena nocturna, que arranca con el subtítulo “La Florida 8 años antes”. Narrativamente la sucesión de escenas alteran la linealidad literaria y dificultan el relato, pero la motivación del director mexicano es subrayar las elipsis temporales que denotan una reflexión existencial en la que la percepción y la construcción narrativa del tiempo

presenta un carácter cíclico, alusión a “la concepción mítica del tiempo” en la que las secuencias que abren y cierran el film coinciden temporalmente y evidencia la dificultad de Álvaro de volver a integrarse en su cultura después de esa experiencia (Jablonska, 2002: 139), circunstancia que revela la metamorfosis que se ha generado en el personaje, un camino sin retorno que dista mucho de la biografía futura de Cabeza de Vaca tras sus *Naufragios* y que luego llegaría a convertirse por último en Adelantado y luego Gobernador del Río de la Plata.

El largometraje de ficción presenta características del documental, escuela en la que Echevarría se ha formado⁹⁴, además de contener aspiraciones historicistas, proponiéndose cubrir espacios vacíos de indeterminación espoleados por la lectura de la crónica. En ambos textos, el literario y el fílmico, el relato se vuelca con profusión al exterior y a la inmensidad de los paisajes de Norteamérica, una apertura del foco espacial más evidente en la película, en la que las amenazas en las que se ve implicado el conquistador jerezano no son tanto el campo abierto sino la hostilidad de los que se ven amenazados por los extranjeros, los nativos y en ese escenario es donde la vastedad del territorio se configura como espacio de expiación y aprendizaje para Álvaro. No rehúsa el hidalgo ese aprendizaje y el film configura situaciones en las que el sincretismo lo inunda todo. La película es un vehículo de una forma de mirar contemporánea y abriga la esperanza de ser conciliadora: algo que desde parámetros actuales dista mucho del discurso del cronista Alvar Núñez, que carece de empatía, puesto que asimila a los pueblos originarios en “una evaluación del otro en términos de inferioridad: es el bárbaro, el posible enemigo y objeto de botín» (Urdapilleta Muñoz y Albuquerque-García 2016: 36).

⁹⁴ En el que se había acercado a los pueblos originarios en films como *Judea: Semana Santa entre los coras* (1973) o *Hikure Tame: la peregrinación del peyote entre los huicholes* (1975).

El componente aventurero de la crónica, la épica que destila el texto de Álvaro Núñez, se desdibuja y diluye en la película. El viaje por la naturaleza indómita y los salvajes nativos de *Naufragios* contrastan con la exploración interior de la película. En ambos textos se recogen las dificultades de los trasiegos por espacios a la intemperie, pero en la honda introspección del protagonista se instala, frente a la indiferencia y desprecio de sus compañeros, el sentido último de la aventura. La épica es haber cambiado en esa odisea, haber aprendido lecciones y saberes hasta entonces vedados y desconocidos para los europeos. La aventura es saber que la cosmovisión judeocristiana no era tan exclusiva.

Redundando en el carácter de la épica aventurera, García Tsao considera que el film renuncia a las convenciones del género (2008: 37); en esa zona de exclusión se instala la marginalidad del vagabundo máximo, que no es de un sitio ni de otro, pero además está tan desnortado que ha renunciado a todo, o, al menos, en su desesperación es lo que expresa. En la desmitificación de un género como el western postclásico, Echevarría se instala en un registro en el que las intersecciones transfronterizas se expresan en una propuesta de anticipación. El presagio de un “mundo autónomo, autosuficiente donde los verdaderos significados residen en el devenir de las imágenes” (Carlos Arias-Avaca 1992, citado en Zamorano Rojas 2015: 212-213), aunando no sólo un pensamiento dual respecto de América, sino una diferenciación en relación al poder de difusión del cine latinoamericano en relación con su capacidad para expresarse como espejo o no de sus propias realidades e identidades porque como apunta acertadamente Jablonska:

La América de Echevarría es un mundo sin confines entre lo real y lo mágico, lo histórico y lo mítico. Es una tierra seca y pedregosa, inhóspita y hostil. Es un espacio habitado por diversas culturas, que se bastan a sí mismas, que viven por sí mismas, sin necesidad de que venga alguien de fuera a enseñarles otras formas de

vida. Es en este sentido que la película se distancia de los discursos hegemónicos vigentes hasta la actualidad (Jablonska 2002: 155).

Lugares para el desasosiego, para una búsqueda sin fin en los que la aventura es extraordinariamente singular, pues las vicisitudes Cabeza de Vaca son constantes riesgos, desastres, combates, pérdidas, conflictos, cautiverios y fugas. Pero, al mismo tiempo, los ínclitos peligros de la *Terra Ignota* a los que se ve expuesto este Ulises ibérico, deberían otorgarle fama y gloria tras su regreso o bien muerte y olvido, o finalmente ninguno de los dos, porque peligros elementales como el “hambre, el frío, el miedo, las reacciones imprevisibles de los indígenas» (Barrera y De Mora, 1983: 358) son la expresión de una profunda y razonable hostilidad ante la naturaleza del otro. Narváez, Álvar y sus hombres no van de expedición naturalista, buscan la manera de apropiarse de algo ajeno y para colmo de males, desconocido, algo que está más cerca de ser el espacio terrenal del Hades y del mito aurífero de El Dorado o cualquier leyenda que se le parezca.

Espacios de exclusión que desmitifican la épica de la conquista, pues las fronteras del “yo, cautivo, católico, español, y el *otro*, captor, infiel, bárbaro” (Prieto Calixto 2007: 124) aparentan ser manifestaciones eternamente irreconciliables y obligadas con el paso del tiempo a convertirse en una construcción en la que la imposición servirá para fijar y guiar el grueso del resultado final. En ese proceso de cautiverio, de despojamiento de lo propio, Cabeza de Vaca asimila su posición como esclavo del otro, pero luego será el igual de ese *otro* y aun siendo su semejante, ya nada, absolutamente nada, será igual. Porque, aunque el narratorio de la crónica deslice su lealtad al emperador, el Cabeza de Vaca de Echevarría está a muchos siglos de las huestes castellanas, instalado ya en un proceso histórico tan complejo como apasionante y, consecuentemente, irreversible.

Esas fronteras físicas y emocionales en *Naufragios* revelan que «el laconismo en la prosa de Alvar Núñez, siempre sorprende, ya sean cualesquiera las situaciones por las que tiene que pasar el protagonista, éste siempre reacciona de una manera prudente y equilibrada» (Maura 1987: 121), opuestas a la histeria y el desasosiego del personaje interpretado por Juan Diego en el film, una desesperación que lo lleva al límite de sus fuerzas, de su estabilidad mental y física, a aquello en lo que ha creído y aquello que ha vivido con anterioridad, una situación la del protagonista que no es silenciada como en *Naufragios*, algo que en buena medida se debe a que Echevarría no se debe a la Corona --o a los productores⁹⁵-. La humillación y las vejaciones que tolera Álvaro son infligidas por los que él cree sus semejantes, como su inmediato superior, Pánfilo de Narváez, enloquecido en el comienzo del film, y tras la muerte de éste por los distintos conflictos surgidos con los distanciados Dorantes y del Castillo, como se ve al ser rescatados por los españoles cerca de Veracruz. Situaciones extremas que también sufrirá en manos de sus captores en su cautiverio y tras su liberación. Como muy bien apunta Jablonska, el protagonista del film “culmina sus encuentros interculturales negando el sentido de la Conquista y de la evangelización, alienado de su gente y convertido a la cultura que comprendió siendo su esclavo” (Jablonska 2002: 147), asimilación que imagina una parte de la construcción mestiza de Iberoamérica.

⁹⁵ Las circunstancias de la financiación no fueron inconvenientes en el ámbito creativo o en la libertad creadora de los guionistas y el director. El actor español Juan Diego se convierte en la principal aportación foránea a la cinta y su derroche interpretativo es uno de los mayores atributos del film difiriendo de lo defendido por García Tsao, que considera que el intérprete sólo modula un registro excesivamente histérico que lastra los hallazgos del film (2008: 39), tal juicio se puede entender si se asocia al gran error que supuso el doblaje del film con voces españolas, sepultando la interpretación del resto del elenco, mayoritariamente mexicano. Esta copia comercial es la más accesible y distribuida tanto en el mercado mexicano como en el resto de América Latina, además de contar con menos metraje que el film exhibido y comercializado en Europa.

El protagonista del film soporta situaciones de constante indeterminación que atacan sus creencias y su forma de ver el mundo y de conducirse en el ámbito social que conoce; en ese sentido Cabeza de Vaca es un paria, no sólo en su periplo también lo será en su destino final al ser rescatado por sus compatriotas. No cabe duda de que la anterior es una diferencia decisiva, mostrando cómo el relato audiovisual dialoga y confronta las convenciones atávicamente instaladas en la obra matricial. La contigüidad fronteriza de Echevarría permea en esa territorialización del peligro, en donde las verdaderas fronteras, los límites no son físicos sino eminentemente culturales e ideológicos, lectura que configura el hecho de que la película se instale en un debate que sigue abierto en Nuestra América en la actualidad.

El film se aleja de la imagen mesiánica que se ha dado a Alvar Núñez, pero amplifica la apreciación positiva del personaje, vilipendiado por la Leyenda Negra española construida por los antagonistas del extinguido imperio. Deslindando todo estudio de lo hagiográfico, la ambigüedad del personaje otorga múltiples y caleidoscópicos análisis que enriquecen la discusión. La película no aborda el conflicto de la construcción identitaria mexicana (Jablonska 2002: 154), pero porque la aspiración del director es transversal e inscrita en un contexto transnacional que, tal vez sin pretenderlo, pareciera que busca espectadores globales.

La figura de Alvar Núñez durante mucho tiempo fue la de un epígono de la conquista opuesta al Cabeza de Vaca cinematográfico, personaje atribulado lleno de fantasmas, pero al tiempo convertido en chamán⁹⁶ y más cercano a la cultura de contagio

⁹⁶ La consideración chamánica es apuntada por García Tsao (2008: 37) o Jablonska (2002: 153) y se ha instalado en el imaginario respecto de Cabeza de Vaca y a partir del film opuesta a la consideración crítica del personaje histórico por parte de Maura, quien colige que con su poder de chamán es “con el que ha pasado al cine y con el que sigue *encantando* a la inmensa mayoría de los que leen su obra” (2011: 19).

que a la suya propia. La forma en la que Cabeza de Vaca es representado en el film, relegado y arrinconado en la equidistancia de dos realidades tan distintas como antagónicas puede llevar a pensar que Echevarría entrega una visión amable de la Conquista. La idea de aportar una imagen cómoda que conforte a entidades tan polarizadas conlleva una serie de riesgos, porque la mostración que el film hace de españoles y pueblos originarios rehúye la imagen estereotipada o simplista, no recurre a reducirlo todo a buenos y malos, sirviendo en este caso el personaje de Álvar más que para separar, para integrar y reproducir el resultado sincrético del proceso. El director ofrece una visión alejada de los *Naufragios*, pues el texto del hidalgo jerezano es una excusa para plantear un relato propio en el que Cabeza de Vaca, aunque comparta nombre con el epónimo cronista, es otro y en esa otredad, radicalmente positiva en sus intenciones y en la imagen proyectada de la misma, se produce una lectura más enaltecedora y rica en su diálogo que las mitográficas crónicas que le precedieron.

3.2.3. La espera perpetua según García Márquez y Ripstein: tránsitos filmoliterarios en *El coronel no tiene quien le escriba*

La novela de Gabriel García Márquez, publicada por primera vez en la revista *Mito* (1958), se ambienta en una localidad del caribe colombiano. Bien entrado el segundo lustro de la década de 1950, un coronel retirado, militar veterano de la Guerra de los Mil Días⁹⁷ (1898-1902), aguarda estoicamente la confirmación y el pago de su pensión de jubilación desde hace quince años. En ese tiempo, cada viernes, espera la notificación en la oficina de correos del puerto de la población en la que malvive con su mujer. A estos pesares del

⁹⁷ Guerra Civil colombiana en la que lucharon los partidarios del Partido Conservador y los que defienden al Partido Liberal, entre los que se cuentan Aureliano Buendía y el coronel de la novela, subordinado de Buendía y tesorero de los hombres comandados por el patriarca de Macondo. Finalmente, el conflicto se resolvió con decenas de miles de víctimas mortales, la independencia de Panamá (1903) y la victoria conservadora.

coronel por tan dilatada espera, se une la muerte de su hijo Agustín, sastre de profesión, acaecida por disparos de bala ya hace meses, víctima de una trifulca por cuitas de gallos con otro hombre. Y es un gallo de pelea lo que le ha dejado su hijo al coronel y a su mujer, junto a una acuciante situación económica en la que la subsistencia del matrimonio se mantiene entre la caridad de sus amistades y los escasos ahorros fruto de la venta de la máquina de coser de Agustín. Un dinero que se va yendo en alimentar al gallo y prolongando su miseria de forma implacable. Pero empecinado, el coronel sólo quiere cuidar al gallo, como una forma de prolongar la memoria de su hijo y viendo en el animal la tabla de salvación que les servirá para tener una vida más serena hasta que llegue la anhelada pensión. Ante una situación tan extrema, el coronel decide regalarles el gallo a los amigos de su hijo, que ante semejante escenario se ofrecen a alimentarlo hasta que pueda echarlo al palenque para las peleas del mes de enero, algo que no aceptan, pero le ayudarán en su voluntad de cuidar al gallo. Además, en ese tiempo el coronel cambiará de abogado, esperando que la dilación del proceso de su pensión se concrete. Un cambio que no conseguirá cambiar una burocracia tan lenta como letal. Mientras, el gallo es codiciado por don Sabas, compadre del coronel, que quiere comprarle el animal por debajo de su valor. Las circunstancias personales y las discusiones entre el coronel y su mujer irán en un aumento por la urgente situación que soportan y finalmente la novela de García Márquez concluirá con un sarcástico y antológico exabrupto del anciano a su mujer y la firme decisión de no vender al gallo a pesar de las apreturas hasta que cuarenta y cinco días después lleguen las peleas de gallos:

«Y mientras tanto qué comemos», preguntó, y agarró al coronel por el cuello de franela. Lo sacudió con energía.

-Dime, qué comemos.

El coronel necesitó setenta y cinco años -los setenta y cinco años de su vida, minuto a minuto- para llegar a ese instante. Se sintió puro, explícito, invencible, en el momento de responder:

-Mierda (2004: 92).

Lo anterior, además de ser una de las características explosiones del humor de García Márquez, es sintomático de los mejores finales del escritor, mostrando la iconicidad de los diálogos literarios, cobrando un sentido largamente acariciado por el propio García Márquez.

El autor colombiano pudo con esta película de Ripstein obtener un resarcimiento de las fallidas incursiones de su obra en el cine y en el que se puede apreciar la calidad de la prosa de Garcíadiego, cuyos guiones, como afirma Jorge Rufinelli, tienen un especial “gusto por el detalle, pero también el caudal de coraje y emoción sostenida y manejada a través del lenguaje popular y a menudo escatológico de sus personajes” (en Paranaguá, 1997: 13), en una evidente alusión a la estética garciamarquiana. Carlos F. Heredero (2018) explicaba las enormes reticencias de vender los derechos de *El coronel* al cine por parte del escritor colombiano. A mediados de los noventa, su amigo Ripstein vence esas cautelas y convence al Nobel colombiano para acceder a rodar la traslación en un rodaje que se llevó a cabo en 1998. La sorprendente oposición a permitir la adaptación durante años contrasta con algunas de las sentencias del escritor en una entrevista realizada en 1969 por Miguel Torres, en la que consideraba que *El coronel* era su novela más audiovisual:

Quiero decir que la novela tiene una estructura completamente cinematográfica y que su estilo narrativo es similar al del montaje cinematográfico; los personajes no hablan apenas, hay una gran economía de palabras y la novela se desarrolla con la

descripción de los movimientos de los personajes como si los estuviera siguiendo con una cámara (en Tedeschi, 2010: 193).

La trama y la secuenciación del film sigue de forma paralela la estructura narrativa de la novela, aunque se produce un evidente cambio tanto en la tonada de los protagonistas como en el contexto histórico y geográfico del relato, puesto que la acción se traslada al ribereño estado mexicano de Veracruz, localizándose la trama en el sur atlántico del país.

El coronel del film pasa a ser un veterano militar del bando federalista de la Guerra Cristera (1936-1929) y se explicita el nombre de personajes que en la novela no reciben otro apelativo que la mujer del coronel (que a diferencia del texto matricial se llama Lola en la película) o el hombre que mató a Agustín (Nogales en el film). Algunos de los cambios se producen en el sentido de sucesos como la muerte de Agustín, algo que se advierte en el diálogo del coronel con su compadre de don Sabas. don Sabas afirma que a su ahijado Agustín le llegó “la mala hora”, frente al padre del finado que señala que la muerte de su hijo no se debió a peleas por los gallos o a “pleitos cantineros”, sino a los ideales que defendía. El final en los dos textos es igual, ante la espera del tiempo que queda para las peleas de gallos, el film cierra, paralelamente, con la memorable sentencia que idease García Márquez para tan universal y magistral relato.

En lo puramente estético, Ripstein recrea la trama con largos planos secuencias, rítmicamente cadenciosa, la cinta no pierde el hilo narrativo y en ese sentido se imbuje de sencillez aparente del relato matricial, ofreciendo la traslación una sabia lección por su economía de medios compartida con la novela. La banda sonora original de la película está firmada por el compositor estadounidense David Mansfield, que ha venido colaborando con Ripstein desde *Profundo carmesí* (1996). Mansfield se encarga de puntualizar de forma muy armoniosa notas atenuadas por la música de los instrumentos de cuerda en la

narración, subrayando la capacidad de la música como descriptor acompasado del relato cinematográfico de una forma similar a la música cinematográfica de *Il Postino* (Michael Anderson, 1994) de Luis Bacalov, a partir de la novela de Antonio Skármeta.

Una de las principales diferencias de la adaptación de la novela de García Márquez es el cambio de localidad, que originalmente se sitúa en el caribe colombiano a finales de la década de 1950. La contienda de la Guerra de los Mil Días (1899-1902) entre conservadores y liberales, bando este último al que pertenece el veterano coronel, y por el que espera una pensión, se traslada a muchos kilómetros de distancia. En el film de Ripstein el relato se desarrolla en Chacaltianguis, pequeña localidad que linda con el río Papaloapan, cuyo curso va a desembocar unos noventa kilómetros en el estuario de la Laguna de Alvarado que arrastra sus aguas al Golfo de México, en el sur del Estado de Veracruz. Es en esa población veracruzana donde el coronel del film (Fernando Luján) aguarda una pensión por haber luchado en la Guerra Cristera (1926-1929). El coronel es partidario del bando gubernamental y laico en una época histórica similar a la de la novela. Las diferencias entre el conflicto colombiano y el mexicano son notables, pero la fundamental es el hecho de que la guerra cristera tiene un marcado tinte religioso mientras que la guerra civil colombiana es un conflicto polarizado entre dos bandos políticos, las posiciones conservadoras y las posiciones liberales.

Se produce además un cambio cronológico fundamental, pues en la novela el coronel lleva aguardando la notificación de su pensión desde hace quince años, en cambio en el film, el veterano de la guerra cristera lleva esperando su renta desde hace veintisiete años. Las obvias adiciones son realmente un acierto, como la letanía del coronel quejándose amargamente de que su mujer Lola siempre arma su discurso, su diálogo, en relación con la cronología de la muerte de su hijo Agustín, algo que agota al anciano. La mujer del coronel

además es *gachupina* como le llaman los niños del pueblo para insultarla, una española de pelo blanco interpretada por la española Marisa Paredes. La guionista y el director le otorgan un nombre propio a la mujer: Lola, algo que no ostenta en la novela. El origen extranjero y la historia personal de la protagonista son circunstancias que el espectador ignora, una cuestión que los artífices del film ni siquiera consideran que deba explicarse y que puede estar motivada en la elección del elenco por parte del director, puesto que ya había trabajado con la actriz, y también por las necesidades de justificar las cuotas que suelen exigirse en una coproducción internacional aunándose ambas⁹⁸, conciliándose las necesidades coyunturales de la producción con lo puramente artístico. No obstante, el ejercicio de la transposición de la novela de García Márquez está lejos de resultar problemático, pues Ripstein enriquece la lectura filmoliteraria como demuestra al trasladar los espacios geográficos e históricos de la novela, de la misma manera que se aprecia en *El lugar sin límites* (1978) o *El carnaval de Sodoma* (2006).

También se genera un cambio fundamental para cubrir áreas que el texto literario no contempla, como la creación del personaje de Julia, la prostituta (Salma Hayek), una mujer de “mala nota”. El fallecido Agustín sentía sentimientos amorosos por ella, que además comparte sus favores con Nogales, el asesino del sastre, creando otra motivación más para el homicidio en la adaptación, contrastando con la disputa gallera que señala la novela y contradiciendo como única la versión política del asesinato, introduciendo el móvil pasional en la muerte de Agustín. La adicción del personaje de Julia ofrece nuevas secuencias en las

⁹⁸ El film contó con financiación del Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE), el Fondo para la Producción Cinematográfica de Calidad, Producciones Amaranta, Gardenia Producciones, Tabasco Films, el Gobierno del Estado de Veracruz, Fundación de la Universidad Veracruzana por parte de México, Tornasol Films, Televisión Española (TVE) y Canal + España, entidades españolas responsables de la producción y la cuota francesa encarnada por la productora DMVB Films, el Fond Sud y Canal + Francia.

que sobre todo se visualiza el enfrentamiento de la joven con Lola, incapaz de perdonar a Julia, a la que hace responsable de la muerte de Agustín.

Lo más probable es que al insertar esa subtrama lo que hacen Ripstein y Garcíadiego es alimentar la complejidad de la muerte del hijo, en la que la controversia por los gallos, sus afinidades políticas y las cuestiones sentimentales alimentarían finalmente el altercado y el fatal desenlace del sastre.

En la película el recurso de la lluvia que se apuntaba en el texto matricial no comporta la enorme significación metafórica de la novela, algo que señala acertadamente Stefano Tedeschi al comentar las diferencias, puesto que “en la película de Ripstein empieza a llover sólo cerca de mitad del film y, al contrario que en la novela, las lluvias seguirán hasta la escena final, sin mostrar este cambio atmosférico tan esencial en el desarrollo del texto escrito” (Tedeschi, 2010: 196).

En los *espacios vacíos* que intentan ocupar Garcíadiego y Ripstein, el hijo asesinado del coronel, Agustín, es presentado por su padre como la víctima de una conspiración política. En el film se da cuenta de que ha sido asesinado por un trapeceista de circo, que responde al nombre de Nogales (Daniel Giménez Cacho) que cuenta con la protección de las autoridades por vínculos familiares con las mismas. En la película se explicita gráficamente el origen político del asesinato de Agustín por parte del coronel, intentando desvincularlo de la pelea de gallos; en la novela es algo que se sugiere dramáticamente intensificada al hablar de “la herencia del hijo acribillado nueve meses antes en la gallera, por distribuir información clandestina” (García Márquez, 2004: 18). La interpretación del asesinato explica también el hecho de que el Circo, que en la novela no llega al pueblo desde hace más de diez años (García Márquez, 2004: 82). En la película, el espectáculo

circense suele aparecer anualmente por el pueblo y de ahí el hecho de revivir el drama que supone la muerte del hijo encarnada en su asesino.

Por otra parte, la película de Ripstein no hace tan evidente la angustia por la espera de esa carta que debiera anunciar la anhelada pensión que espera el matrimonio. Una carta que no llega por la lenta y *homicida* burocracia, fundamental origen de la angustia del coronel y su mujer en el texto literario, que en el film se trataría más de una situación recurrente, sin reflejar el constante desasosiego que viven los protagonistas y que es tan evidente en la novela. La sombra de lo funesto en la película es el recuerdo del hijo muerto.

Ripstein explicaba en el *making of* que “es una película rigurosamente de personajes, son solamente dos actores, entonces... trae una serie de dificultades y retos distintos” (en Heredero y Sánchez, 2018), y, en el peso de la pareja protagonista se encierran décadas de penurias, miserias, reproches, etc. y por encima de todo, la muerte de su hijo, pero también es la historia entre dos personas de avanzada edad, tema recurrente en la literatura de García Márquez.

En el film se producen otras fórmulas para llenar o perpetuar los *espacios vacíos* de la novela, puesto que no existe ninguna alusión al coronel Aureliano Buendía, compañero de armas del coronel en el texto literario. La adaptación omite funcionalmente una circunstancia que entregaba la novela. De esta manera, parte del imaginario de García Márquez vinculado al ámbito colombiano queda disuelto, al producirse un traslado de los espacios originales de la novela al Golfo de México. El distanciamiento existente entre el Caribe colombiano y el territorio mítico de Macondo vendrían a convertirse en una permuta obligada para conformar un universo ficcional propio por parte de Ripstein para su película. Al no distraer al espectador con una figura tan totémica, el film apuesta por ofrecer un

nuevo relato y no una prolongación canónica, que podría carecer de sentido e interés como en anteriores y posteriores incursiones en los mundos de García Márquez.

Ambos textos asumen y comparten la reflexión sobre la muerte y el paso del tiempo. En lo que difieren sustancialmente, a pesar de hacer la película más gráfica las motivaciones de la muerte de Agustín, es en el clima político que describe sutilmente la novela: toque de queda, resistencia armada, las prebendas de las que disfruta don Sabas, la censura del padre Ángel o situaciones como las batidas policiales no tienen su convergencia o correspondencia dialógica en el film.

Carlos F. Heredero (2018) explicaba que Garcíadiego en su papel de guionista actuó de forma inteligente pues “no se podía ilustrar mecánicamente el texto de García Márquez y hay que buscar equivalentes, equivalentes visuales, equivalentes dramáticos a la literatura”. A este respecto, la guionista mexicana, apuntaba en unas declaraciones recogidas en la misma pieza televisiva (Sánchez y Heredero, 2018), que el único modo de realizar una traslación positiva es ceñirse a la película, hacer la trama propia, para que el texto audiovisual viva.

Garcíadiego y Ripstein llevan a cabo la representación filmoliteraria y configuran “una diferenciación virtual de la naturaleza humana” (Iser, 1987: 304), optando por no asimilar las analogías del texto matricial. Al confirmar algunas de las negaciones o silenciamientos por parte del film, los responsables audiovisuales buscan aplicar un cambio o una distancia frente a la norma mostrada en el texto literario, algo que se va a producir y que a pesar de todo no ostenta un carácter contradictorio, dado que la convención mostrada o invalidada de la novela al film es “sustituida por medio de otro sistema relacional de virtudes” (Iser, 1987: 325). La naturaleza del relato cinematográfico facilita la disposición de un ámbito relacional entre las normas o convenciones y el mundo ficcional en la que las

mismas se integran y el marco en el que se desarrolla no es y no puede ser el mismo que el del original.

En las escenas con el médico en el film, que no es tan joven como en el texto literario, junto a las secuencias en las que intervienen el padre Ángel, párroco del pueblo, se vislumbra la motivación política de la muerte de Agustín y sobre todo se escenifica el antagonismo entre el coronel y el sacerdote, extrapolable a los bandos de las guerras cristeras.

En cuanto a la posición de exclusión que ostentan los protagonistas, la situación de carestía del coronel y su mujer en ambos textos es manifiesta y les sitúa en un escalón social que está al límite de la indigencia. Una pobreza y una miseria que contrasta con la dignidad personal de ambos, tanto el coronel como la mujer, en novela y film, demostración del carácter y la personalidad de los personajes. Las adversidades extremas derivadas de una espera perpetua, de la ausencia y soporte de su hijo muerto e incluso la enfermedad, por el asma que sufre la mujer, empeoran notablemente su existencia. Por encima de todo, el matrimonio se conduce en la vida dentro de los parámetros morales en los que cada uno cree, sin ser inamovibles en los mismos. Su dignidad si se afirma como un atributo inapelable.

En cambio, hay otros personajes que encarnan las fuerzas vivas del pueblo, como don Sabas, el cura o el médico que viven en permanente conflicto por distintas cuestiones. Conflictos que no son derivados de una existencia de urgencias materiales como las del matrimonio protagonista. Por ejemplo, don Sabas vive aquejado por una enfermedad crónica como la diabetes y maniatado por sus intrigas y componendas favorecidas por su “pacto patriótico con el alcalde”. El médico en la novela es un profesional abnegado pero su “hermetismo” se devela parcialmente en el film, en el que el Doctor Pardo, a pesar de

estar casado, parece tener inclinaciones homoeróticas. El padre Ángel, sacerdote del pueblo, es un activo censor cinematográfico en la novela, prescriptor y supervisor de los usuarios del espectáculo, a los que posteriormente se encargará de reprender desde el púlpito o el confesionario. El enfrentamiento entre el religioso y el coronel se materializa y confronta en la película, extrapolando la pugna entre el sacerdote como partidario cristero y el coronel, defensor a ultranza de la legalidad estatal y su espíritu laico.

La información que no entrega la novela es interpretada y articulada en el film, sobre todo en lo relacionado con la muerte de Agustín. Julia es un personaje que se sitúa en el borde de la sociedad, dado que no sólo responde a un rol de meretriz, sino que su posición de exclusión es agravada por sus relaciones con el circo y específicamente con el trapecista Nogales; todo ello le confiere una posición social difícilmente aceptable dentro de la centralidad y la moral reinante en el pueblo. Además, y aunque el coronel no le guarda rencor por su involuntaria implicación en el asesinato de Agustín, Lola detesta profundamente a Julia y es incapaz de perdonarla por la muerte de su hijo.

En el personaje de Nogales, Ripstein construye una paradigmática excepción social: a pesar de ser artista circense y aficionado a las peleas de gallos, consigue evadir la acción de la justicia en el crimen de Agustín gracias a sus vínculos y redes con las autoridades. La impunidad de Nogales en la muerte de Agustín alimenta la sensación de que hay mayores implicaciones que la disputa por una mujer o una polémica derivada de las peleas de gallo. El contraste resulta mayúsculo en el contexto iberoamericano, pues Nogales pertenece a una colectividad tan denostada desde posiciones biempensantes en las que la escala social de los cómicos o los artistas de variedades circenses. Los artistas de circo eran poco más o menos que los últimos individuos de la escala social remunerada, sólo por encima de los

amigos de lo ajeno o cualquier otro estigmatizado delincuencial y equiparados a otros olvidados o peligrosos sociales rechazados por las estructuras normativas de la sociedad.

A todo lo anterior, se suma una práctica, la de las peleas de gallos tan marginal como popular. Una atracción, el mundo del palenque, que permite conectar a Ripstein con la obra de Juan Rulfo y de García Márquez. Poco después de publicar *El coronel no tiene quien le escriba*, el escritor colombiano se traslada a México, donde recibiría el encargo de adaptar *El gallo de oro* de Juan Rulfo junto a Carlos Fuentes. El texto rulfiano tiene una génesis casi contemporánea a la novela de García Márquez, pero los parecidos acaban en ese pretexto que son las peleas de gallo. Además, aunque pueda resultar azarosa, esta línea temática y creativa entre los dos escritores se estrecha cuando el propio Ripstein, tan proclive a visitar los textos literarios, se encarga de llevar de nuevo a la pantalla la novela para el cine de Rulfo en *El imperio de la fortuna* (1986) y, sólo unos años más tarde, será el responsable de la transposición de *El coronel no tiene quien le escriba*. En esa línea, Ripstein establece un diálogo con la tradición cultural que le circunda y que le precede, en su relación con sus más estrechos colaboradores (Paranaguá, 1997: 179) desde el guión, la música o la interpretación, que brotan de una naturaleza crítica con rasgos ácratas que hace de él uno de los más incisivos y mordaces cineastas de la historia del audiovisual latinoamericano.

3.3. La transposición de la literatura al cine en el audiovisual de América Central

La consideración de América Central o Centroamérica como una unidad entraña muchas prescripciones. El estudio realiza una consideración de Centroamérica maximalista por cuestiones funcionales y nunca como forma para deslegitimar o menospreciar las distintas nacionalidades y culturas que la conforman. Al margen del escaso cine de Belice

en su hibridez entre lo anglosajón, lo nativo, lo africano y lo hispánico, las realidades del audiovisual centroamericano son comunes y el panorama resulta desolador en sus cifras de producción, exhibición y circulación. La máxima de que el ejercicio literario es más accesible que la realización cinematográfica es algo que se encarga de exponer palmariamente los cines de Guatemala, El Salvador, Honduras, Nicaragua, Costa Rica y Panamá.

A continuación, se detallan sintéticamente los mayores exponentes de las traslaciones filmoliterarias de estos países, para luego analizar el caso particular de *Alsino y el cóndor*.

Guatemala

El cine guatemalteco por distintas razones, muy similares a las del resto de las industrias audiovisuales centroamericanas, ha languidecido en términos industriales y comerciales entre la inexistencia y la irrelevancia, algo que ha ido cambiando a partir de la eclosión de talentos contemporáneos como los realizadores Jayro Bustamante o Verónica Riedel. En el caso de la producción más reciente de Guatemala, se pueden señalar dos largometrajes que son el resultado de traslaciones filmoliterarias: *Lo que soñó Sebastián* (2004) en la que el escritor Rodrigo Rey Rosa adapta su propia novela y *Donde acaban los caminos* (2004) del realizador mexicano Carlos García Agraz, cuyo texto matricial (1953) se debe a Mario Monteforte Toledo, novelista guatemalteco que participó en el guión y aparece como productor ejecutivo, aunque no llegó por su avanzada edad a ver el estreno de la película. Se vislumbra un cambio, ojalá definitivo, en la inercia del audiovisual guatemalteco con el estreno de *Ixcánul* (2015) de Jayro Bustamante, coproducción con Francia, que supone hasta el momento la película más importante del país en términos artísticos e industriales.

El Salvador

En el caso salvadoreño, las dificultades llegan a nuestros días y ni siquiera el ejemplo de José David Calderón, responsable en 1969 del primer largometraje cinematográfico salvadoreño estrenado comercialmente, consigue que la industria audiovisual de El Salvador pueda despegar. Una tibieza que se extiende a las traslaciones filmoliterarias, pudiéndose mencionar en este sentido la reciente *La palabra de Pablo* (2018) de Arturo Menéndez que adapta libremente el *Othello* de William Shakespeare a la realidad actual de un salvadoreño de clase media.

Honduras

La dificultad para llevar a cabo proyectos también se advierte en el cine hondureño. Sus creadores sobreviven a duras penas en los formatos de vídeo y en el circuito del cortometraje. Paulatinamente la producción audiovisual arranca levemente y se puede señalar *Anita, la cazadora de insectos* (2001) como el primer largometraje de ficción hondureño, obra del cineasta catracho Hispano Durón a partir del cuento homónimo del escritor Roberto Castillo. Aunque el medio audiovisual ha mejorado, los obstáculos para hacer cine son una constante en Honduras.

Nicaragua

La situación de Nicaragua y su cine, aunque se antoja similar a la de otros países del entorno, delimita un paisaje más propicio para el audiovisual y, por ende, para las traslaciones filmoliterarias, en el que la coproducción con otros países ha dado algunos aportes muy interesantes. *Alsino y el cóndor* (1982) del chileno Miguel Littin, de la que se hablará más adelante, o *El señor presidente* (1983) del cubano Manuel Octavio Gómez, que lleva a la pantalla la novela del Nobel guatemalteco Miguel Ángel Asturias, son los

máximos exponentes históricos del cine nicaragüense en materia de traslación filmoliteraria.

Costa Rica

La consideración de la cinematografía costarricense supone un punto de inflexión dentro de las dificultades de Centroamérica, pues, aunque también encuentra en la coproducción una forma de existir, ha vivido en las últimas décadas un crecimiento cuantitativo en el número de producciones filmadas y estrenadas, fenómeno que es digno de estudio. La fórmula de la coproducción ha dado como resultado traslaciones como *La insurrección (Der Aufstand, 1980)* de Peter Lilienthal, película germano-costarricense que se ambienta en el levantamiento popular contra el dictador Anastasio Somoza en Nicaragua, durante los primeros momentos de la Revolución Sandinista (1978-1990), basada en la novela del escritor chileno Antonio Skármeta, y que además firma el guión de la misma. Siguiendo esta red de alianzas, se puede apreciar el film costarricense-mexicano *La Segua* (1984) de Rafael Yglesias, a partir del texto teatral de Alberto Cañas Escalante, basado en una leyenda popular centroamericana. Del mismo modo que en la industria nigeriana de Nollywood, la popularización del formato del vídeo frente a los altos costes del celuloide genera una efervescencia creativa como en pocos países de la región, consolidándose como medio de expresión del audiovisual costarricense. Ejemplo de ello sería *El Moto* (1999) del cineasta chileno Alonso Venegas, transposición del cuento costumbrista del escritor Joaquín García Monge. En el capítulo de las adaptaciones recientes destacan *Marasmo* (2003) de Mauricio Mendiola, que se ocupa de trasladar una violenta historia escrita por el colombiano Alberto Caballero, junto a dos de los mayores ejemplos de la prosperidad y proyección del cine costarricense como son *Caribe* (2005) del director Esteban Ramírez, que se ocupa de llevar a la pantalla “El solitario”, cuento del

escritor tico Carlos Salazar Herrera y por el impacto del mismo, el largometraje de la cineasta Hilda Hidalgo, *Del amor y otros demonios* (2009), coproducción con Colombia que adapta la novela homónima (1994) de García Márquez.

Panamá

Cerrando las cinematografías centroamericanas encontramos la producción audiovisual de Panamá, que, al igual que el caso puertorriqueño, presenta por sus vínculos comerciales y políticos con los Estados Unidos un crecimiento industrial exponencial vinculado a producciones nacionales en lengua inglesa con una inequívoca vocación comercial. Un ejemplo casi excepcional de largometraje y de traslación filmoliteraria es *Ileana, la mujer* (1966), relato de un adulterio dirigido por Jorge I. Castro, inspirado en poemas del escritor mexicano Amado Nervo. La realidad es que la proliferación del vídeo a partir de los años ochenta y más recientemente la llegada de rodajes baratos de producciones para plataformas de *streaming* para el mercado estadounidense han otorgado una invisibilidad creciente a las traslaciones filmoliterarias panameñas cuando no a su casi inexistencia en la capacidad para generar productos verdaderamente autóctonos.

3.3.1. Alsino, de la evocación angélica-cristológica de Pedro Prado a transposición militante del Sandinismo en Miguel Littin

Las diferencias de contexto entre la producción de *Alsino* (1920) del escritor chileno Pedro Prado y la traslación que del texto hace Miguel Littin en *Alsino y el cóndor* (1982) son notables. En primer lugar, Prado publica su novela en 1920; considerada el mayor logro de su producción literaria; es una obra radicalmente diferente al criollismo imperante en la prosa de la época y su arriesgada propuesta, llena de ecos poéticos, la hermana por su lirismo simbolista con las vanguardias literarias chilenas.

Littin va a asumir la creación de su largometraje en su condición de migrante y exiliado político tras el Golpe de Estado de 1973. Su posición errante le llevará a rodar cine en Cuba, México, Centroamérica o Europa, siendo responsable de traslaciones filmoliterarias basadas en textos literarios de Patricio Manns, Alejo Carpentier o Gabriel García Márquez. Los films que dirige a finales de la década del setenta confirman que el creador de *El Chacal de Nahueltoro* (1969) es uno de los realizadores más dotados del cine latinoamericano. De esta manera, le llega la oportunidad de trasladar la novela de Pedro Prado y ambientar el relato durante la Revolución Sandinista. El film de Littin se materializa con el auspicio de capitales de Nicaragua, México, Costa Rica y Cuba, siendo nominada como mejor película extranjera a los premios Oscar de la Academia de Hollywood en 1983, convirtiéndose en una de las películas más importantes de su director y del cine latinoamericano de los ochenta.

En la novela de Prado, el narrador heterodiegético es omnisciente y va desarrollando el relato de Alsino, un tímido joven que vive con su hermano pequeño Poli y su abuela en una zona de la Región del Maule, en la zona central de Chile. La anciana se ocupa de los dos hermanos pues sus padres trabajan fuera. En este espacio rural a Alsino le gusta subir a los árboles, pues su mayor anhelo es poder volar, y trepando un día cae golpeándose la espalda, de la que le saldrá una joroba. Poco después, Alsino decide huir de su hogar y comienza una fuga deambulando por los caminos, primero con Don Nazario, un pajarero ambulante que vende sus aves por los pueblos y al ir brotando de la joroba sus anheladas alas, se ve obligado a huir del buhonero, intuyendo lo que le pasaría de quedarse con él. Prosigue así su errabundeo, descubriendo cómo sus alas le permiten levantar el vuelo y planear por los campos surcando el cielo chileno. La mala suerte de Alsino se producirá al ser apresado por los hombres de don Javier Saldías, que le acusan de robo y mutilan sus

extremidades voladoras. El dueño del fundo ve en el joven alado un posible negocio con el que lucrar. En este cautiverio, Alsino se enamora de Abigail, hija del propietario, con la que mantiene una tierna amistad. Al caer enferma Abigail, los encuentros con la hija de don Javier se espacian y finalmente las fiebres harán que muera, provocando la desesperación en Alsino y una nueva huida. El joven volador encontrará refugio en un decrepito rancho cerca de la cordillera andina, acogido por el leonero. El dueño del hospedaje está enfermo y vive con sus hijos: Etelevina es la que se ocupa del negocio, Rosa es madre soltera y cuida a su pequeño hijo y Cotoipa, el más joven, se dedica a distintas labores. Las dos hijas del dueño vieron en Alsino el reclamo que tenía como curandero y se afanaron en conseguir que se quedase. Rosa, enamorada de Alsino, aplica un elixir en los ojos del protagonista por indicaciones de una curandera envidiosa, a la que la actividad de Alsino le ha causado quebrantos y pérdidas en los servicios que la sanadora ofrece. La pócima deja ciego a Alsino y si antes no sentía sentimientos amorosos por la hija del leonero, su ceguera le convence de que su vida en el hospedaje es sólo una prolongación de una agonía que le impide ver. En el final conseguirá volar por última vez, ascendiendo, ciego y febril. Cuando sus alas se prenden fuego por la altitud empieza su caída y muere en su desplome consumido por el fuego.

Prado expone una galería de personajes caracterizados por una posición fronteriza tanto en su estatuto como seres humanos como en la disposición social de la que gozan. Con la excepción de la posición desahogada de la familia Saldías, propietarios rurales, los personajes sobreviven a duras penas en el agro chileno. Los mismos padres de Alsino y Poli se encuentran ausentes pues trabajan en unas salinas en la alejada localidad costera de Bucalemu, además del alcoholismo que padecen. Esta ausencia por motivos laborales indica la necesidad de los cabezas de familia de trasladarse para trabajar, dejando al

cuidado de la abuela la atención de los niños. Al reparar en Poli, su condición de hermano menor le empuja a seguir a Alsino y no tiene una caracterización demasiado profunda, contrastando con la abuela, cuya jerarquía en la comunidad viene precedida por su fama como curandera, aunque la sanadora también es calificada de “vieja bruja” y en esa dualidad se concentra una consideración que aglutina el aprecio de sus virtudes como saludadora pero también el miedo y el rechazo por sus artes oscuras, sumada a su condición de anciana. Es un personaje de importancia capital, pues es quien contagia e instruye con sus lecciones de vida lo que Alsino, por sus orígenes, parece predestinado a ser como sujeto errante y algunas de las características que presenta el joven soñador y su melancólica forma de ser:

-Como hijo de borrachos, eres triste, Alsino, y como eres triste, te quedas pensando! (sic) No todos los hijos de borrachos son así; tu hermano es callado. Poli es torpe y flojo. ¿No se pasa los días tendido en la arena, durmiendo? Tu hermano duerme las borracheras de tus padres. Cuando a ti te engendraron, ellos estaban en el comienzo de esa mala vida y quizá todavía tuvieran fuerzas de vergüenza. Recuerdo que entre sí se culpaban, y la ira de ellos era por desesperación. Querían ser otros de lo que iban siendo. Tú heredaste su tristeza y los deseos de salir y de cambiar. ¿No andas tú, Alsino, queriendo ser como los pájaros? Pobre niño; bebiste de la mala leche de tu madre las visiones de sus borracheras! (sic) (Prado, 1920: 26-27).

Por otra parte, en su escorado devenir, el protagonista se constituye a efectos de la consideración social en un monstruo, alguien a quien temer, aislar y contener. Socialmente Alsino es peligroso porque lo que debiera ser una extraordinaria y prodigiosa virtud se convierte progresivamente en el elemento que atrae todas las fatalidades, propias y ajenas.

Es curioso ver que tanto Abigail como Rosa expresan amistad o incluso deseo, pues Alsino encarna la metáfora del ser angélico, y eso a pesar de ser un sujeto nómada sin anclajes familiares, víctima del desarraigo y de la marginación, pero representando la secular aspiración humana de asaltar los cielos y volar.

Muchas de estas caracterizaciones de la novela de Prado se vuelcan en *Alsino y el cóndor*, pero la película de Littin transita por territorios más violentos y turbulentos, pues es inevitable que los personajes se vean asediados y condicionados por un proceso revolucionario, un conflicto bélico de notable impacto.

García Márquez al visionar la película escribía, en un artículo aparecido en prensa tras la nominación de la película a los Oscar, las complicadas condiciones para llevar a cabo la producción. A pesar de la disposición del Instituto Nicaragüense de Cine (INCINE) de ayudar a Littin a llevar a cabo su antigua idea para trasladar la novela de Pedro Prado, debe delimitarse una contextualización social verosímil de

la aventura de su Ícaro tropical, Miguel Littin descubrió en la memoria colectiva los recuerdos nunca contados de la guerra de liberación de Nicaragua, y se encontró de pronto –tal vez sin saberlo– con una película distinta, pero mucho más verídica y conmovedora que la que buscaba. No hay en esto nada nuevo ni raro: así ha sido el arte desde siempre (García Márquez, 30/03/1983, *El País*)⁹⁹.

Littin adopta un relato subjetivo remarcado por una narración intradiegetica en la que la voz en *off* de Alsino (Alan Esquivel) nos va dando detalles de la trama a partir de un flashback. La narración es retrospectiva pues vemos que Alsino evoca su pasado de forma poética y nos introduce en el mismo. Al igual que en el *Alsino* de Prado, el Alsino de Littin

⁹⁹ https://elpais.com/diario/1983/03/30/opinion/417823213_850215.html

es un joven campesino que desea volar, pero aquí la historia se traslada a los albores de la Revolución Sandinista (1978) en Nicaragua. Alsino también quedará “curcuncho” al intentar volar saltando de un árbol y aunque no nacerán de su joroba unas alas, su deseo de volar será en parte mitigado por el capitán Frank (interpretado magistralmente por Dean Stockwell). Frank es piloto de un helicóptero “Huey” Bell¹⁰⁰, el “cóndor” de hélices metálicas del título y es, además, un consultor militar estadounidense del ejército de la cleptocracia nicaragüense comandada por el dictador Anastasio Somoza.

Alsino vive con doña Luisa, la mamabuela (Carmen Bunster), que es su única familia, y ella le instruye e intenta que Alsino abandone sus ensoñaciones voladoras, algo que contrasta con la abuela de la novela. Comparte sus juegos con Lucia (Marta Lorena Pérez), hija de doña Rosario González (Delia Casanova), una campesina, y nieta de don Rómulo Cataldo, el Leonero (Marcelo Gaete). Tras su breve excursión en helicóptero con Frank, las ansias de Alsino por volar crecen y vuelve a tirarse por un árbol, golpeándose la espalda y sufriendo una convalecencia que le deja jorobado. Después, sigue trabajando en el campo y un día mamabuela le encarga que vaya a vender el caballo que les ayuda en las faenas del campo. El Cuyi le compra el equino por treinta pesos y le anima a beber, gastándose el dinero en alcohol y en los servicios de una prostituta con la que sólo duerme abrazado. Avergonzado y resacoso, a la mañana siguiente se echa a los caminos y se encuentra con Nazario (Reynaldo Miravalles), un pajarero con el que aprenderá algunas

¹⁰⁰ Littin además contó con el apoyo de todos los estamentos del Sandinismo, desde la Televisión, el Ministerio del Interior u otras organizaciones del Ejército Popular Sandinista. Este soporte se evidencia como comentaba García Márquez (1983), al poder contar Littin con tropas armadas como extras del film, vehículos militares e incluso el único helicóptero con el que contaba el Gobierno nicaragüense. Cuando todos estos insumos y capitales humanos eran necesarios para el control de fronteras o efectuar labores de rescate, el rodaje quedaba postergado hasta que de nuevo la aeronave o las tropas volvían a estar libres para la empresa cinematográfica.

lecciones fundamentales de la vida. El pajarero lo convierte en su ayudante y Alsino prosigue su errático deambular.

A diferencia de la novela, los caminos del pajarero y Alsino se separan con una despedida formal. El chico no se arranca ante la amenaza de ser descubierto con su malformación convertida en alas. Alsino ha de volar y así la vida nómada que circunstancialmente compartía con Nazario vuelve a separarle del vendedor ambulante. El joven abandona la estación de tren donde duermen y en *off* Alsino relata que el buhonero nada material le entrega, puede darse por pagado por haber conocido a un hombre libre.

Los enfrentamientos en las montañas entre los guerrilleros y el ejército de Somoza se suceden y mientras la gente sobrevive como puede en el fuego cruzado, entre toques de queda, actos de represión y escaramuzas bélicas, Alsino vaga por la selva. El joven jorobado será acogido en el campamento de los guerrilleros y luego se cruzará con una procesión religiosa de Semana Santa. Al ser informado por un conocido del estado terminal de mamabuela, acudirá Alsino a despedirse de su única familia. Al terminar el funeral quemará algunos recuerdos del baúl de su abuelo, símbolos de ensoñación infantil para él.

Finalmente, y tras la muerte de Manuel, el líder rebelde de la comarca, se desencadena un enfrentamiento que resultará decisivo, acabando la población con el despótico y cruel Mayor Garin, comandante de las fuerzas de Somoza en la zona y en la refriega también morirá Frank pilotando su “cóndor”, estrellándose en el robusto árbol donde Alsino se arrojaba para intentar volar. En ese contexto, el protagonista quema sus dibujos infantiles y ve el humo del helicóptero de Frank. Un guerrillero entra en la casa y salva el cuaderno de dibujo de Alsino; ambos se encuentran y el adolescente porta un fusil, cuando el joven soldado le pregunta su nombre, el niño que quería volar le dice que se llama Manuel, la fórmula que los guerrilleros tienen de fijar su identificación como

colectividad, con más razón tras la muerte del líder. El relato concluye con la multitud, el pueblo y los guerrilleros marchando felices tras su victoria.

El Alsino cinematográfico anhela también volar y la melancolía que expresa le acerca mucho a su homólogo literario. Dentro de su situación, el personaje cuenta más con una discapacidad física que con elementos extraordinarios que remitan a algo anómalo o anormal. Su tara física no desarrolla una excepcionalidad sobrenatural o fantástica que derive en el prejuicio y el miedo de la gente. De lo que no escapa el Alsino cinematográfico es de su condición de sujeto errante, para muchos es el ayudante del pajarero o un extraño adolescente jorobado. Sin embargo, la situación bélica sitúa a Alsino en una realidad tan acuciante que sus sueños voladores quedan sepultados irremediablemente. Finalmente, el joven tomará partido como uno más entre las masas populares, decantándose por una revolución que lucha para cambiar el estatus quo.

Doña Luisa, mamabuela, parece más caritativa que la abuela de la novela, cuidando y preocupándose de su único nieto. Disfruta del aprecio de su comunidad como sanadora, algo que se pone de relieve con la masiva asistencia de sus vecinos a su sepelio. A diferencia del personaje literario, la mamabuela estimula la imaginación de Alsino cuando habla del abuelo Esteban, marino mercante, y de las aventuras de éste. Según mamabuela, Alsino tiene los mismos ojos que su abuelo. La poética de Prado se sugiere en los diálogos telúricos que doña Luisa dirige a su nieto.

El Mayor Garin (Alejandro Parodi) representa el brazo armado de la dictadura, un eslabón más de la estructura oligárquica de la dictadura cleptócrata de la familia Somoza. Garin es cruel, violento y represor, situándose en esa categoría de personajes infames que manifiestan los elementos más negativos del ser humano, desde la vileza a su arbitrariedad. A pesar de ser una figura del orden social impuesto, lejos de conducirse con ejemplaridad,

es deshonesto y mendaz. El oficial de Somoza carece de cualquier virtud como militar, algo que raya en la caricatura, y refuerza su imagen convirtiéndole en un ser abominable y paródico que encuentra justo final, linchado por la turba popular, que ve en él la encarnación del mal.

En cambio, Frank sí tiene atributos positivos, cree en su misión de luchar contra el comunismo y llevar la paz. Tiene fe en el modo de vida estadounidense y llevarlo a todos los rincones del planeta. El personaje está íntimamente ligado al contexto histórico de la Guerra Fría. Tras el fracaso intervencionista de Corea, Vietnam o Cuba, los gobiernos norteamericanos si van a obtener importantes avances en reprimir y frenar cualquier atisbo de izquierdismo y aplastar sociedades más progresistas y justas en América Latina.

Curiosamente, el personaje de Frank simboliza con su fracaso, una de las excepciones más singulares, concretamente el triunfo sandinista en Nicaragua. A pesar del error de su enfoque como salvador, el planteamiento del militar norteamericano es legítimo en el sentido de que no es un mercenario desalmado. Frank no sólo trabaja por dinero, sus ideales, aunque mal aplicados, son el poder dar una posibilidad a todos para prosperar y que alguien como Alsino pueda en el futuro disfrutar del país de las oportunidades que el capitán representa. El único problema es que Frank, como muy bien intuye, trabaja para el bando equivocado, pues la dictadura de Somoza está muy lejos de querer exportar el *American Dream* a Nicaragua. Frank, como asesor militar también es un personaje escorado, se sitúa en una posición de constante itinerancia, generando desconfianza en los militares de Somoza y también en la población civil. Todos, menos quizás Alsino, ven en él a un forastero que se inmiscuye en lo que no debe y es él, quien desencadena la frustrada ofensiva final y su propia muerte.

Miguel Littin se apropia de la idea básica de la novela de Prado y se nutre también del lirismo evocador y altamente poético del escritor chileno. Desde ese germen seminal, Littin escribe el guión con la dramaturga chilena Isidora Aguirre y el cineasta mexicano Tomás Pérez Turrent, y lo hacen literalmente en homenaje a Pedro Prado, como aparece en los créditos de apertura. A lo anterior hay que añadir la estética que impregna la fotografía del film, un lirismo visual que, sumado a la banda sonora del compositor afrocubano Leo Brouwer, contiene una carga de épica emocional única¹⁰¹. Littin, además, se encarga de incluir en la banda sonora la canción “Cantarito de Greda”, tonada del folclor chileno.

En la relectura propuesta, Littin y sus guionistas optan por simplificar a los personajes de la novela, prescinden de Poli, el hermano de Alsino, suprimiendo también narraciones de Prado en la novela como las estancias del joven en el fundo de los Saldías y en la casa del leonero. De hecho, el film procede a crear un nuevo personaje femenino, Lucia, la amiga de Alsino, que vendría a personificar distintos rasgos de Poli como acompañante de juegos del protagonista, de Abigail Saldías y de Rosa, la hija del leonero, en el rol de amigas del joven. Lucia es, además, la hija de Rosario González, y se sobreentiende que podría ser hija del líder guerrillero Manuel Salazar, también es nieta del Rómulo Cataldo, el leonero. Cataldo es un personaje muy residual, igual de accesorio que en la novela, pero tiene mayor enjundia, pues, de forma fantástica, narra sucesos imaginarios con leones de por medio ante la atención de los niños del pueblo, una imagen de fabulador que encierra una posición arribista y falaz. En un momento dado en el que la tensión bélica crece, el leonero sale del pueblo con su escopeta, que está descargada, afirmando que cuando el león anda suelto se necesitan cazadores. Cataldo, interceptado por

¹⁰¹ Algo que no es extraño, al saber que Brouwer es el responsable de muchas bandas sonoras de Humberto Solás o Tomás Gutiérrez Alea y compositor también de *Como agua para chocolate* (Alfonso Arau, 1992).

los militares pide ver al Mayor, mientras en una tapia del cuartel se lleva a cabo un fusilamiento. El leonero no dudará en delatar a Manuel Salazar y a sus guerrilleros, refugiados en las orillas del lago. A cambio de su delación, le pide al Mayor, el título de propiedad de las tierras del líder revolucionario. El leonero desvela su verdadera naturaleza, mezquina y avariciosa, lejos de las fabulas que inventa para seducir la ingenuidad infantil.

Rosario y Manuel son creaciones de nuevo cuño y están vinculadas al contexto bélico del film, pues los guerrilleros sandinistas son parte fundamental del mismo. Con Lucia conocerá Alsino las primeras pulsiones amorosas, corriendo por los prados, algo acentuado cuando se miran y la niña le dice que le toque el pecho y le dice que tiene manos de hombre y cara de niño. Retozando inocentemente en el suelo besa a Alsino y él la mira extasiado. En otro plano vemos al niño pintar y dibujar. En otra secuencia en el prado, Lucia va a caballo y Alsino andando le cuenta que sueña que voló y que quiere volar. Se fuman un cigarro puro y el soñador protagonista le dice que vuela y cómo batir las alas mientras simula el aleteo en el campo. Así se van destilando varias experiencias iniciáticas para Alsino.

Los antagonistas de los revolucionarios son el ejército de Somoza, liderado en el film por el Mayor Garin y los asesores militares extranjeros, el capitán estadounidense Frank y el consultor neerlandés Rohm Vanderkalt¹⁰².

Los cambios geográficos e históricos trasladan la acción desde el Maule chileno a principios del siglo XX a los espacios nicaragüenses del alzamiento contra Somoza a finales de los setenta del siglo pasado. El rodaje del film se realizó en La Francia, una comunidad rural en el municipio de Ticuantepe, dentro del Departamento de Managua.

¹⁰² Interpretado por el cineasta neerlandés Jan Kees de Roy, naturalizado nicaragüense, que aparece como Jan Kees en los créditos.

Alsino en el film no llegará a desarrollar alas, el suyo será un vuelo más terrenal, un aprendizaje. Los elementos del vuelo propiamente tal son personificados por Frank como piloto de helicóptero y por la propia aeronave; el Bell presenta una decoración zoomorfa, pintada en el morro y en las distintas partes del aparato, con alas y garras simulando a un cóndor. El ave andina no está presente en la fauna centroamericana y se puede identificar con el tristemente célebre Plan Cóndor, operación económica y política auspiciada por los servicios de Inteligencia de Estados Unidos en colaboración con distintos regímenes políticos de América del Sur, fundamentalmente dictaduras o democracias títeres de los estadounidenses, para imponer el neoliberalismo financiero, dismantelar los servicios estatales y aumentar la deuda externa de los países de Sudamérica para reforzar la dependencia con los Estados Unidos. Junto a las estrategias puramente económicas, también se implementó la asistencia por parte de organismos estadounidenses en la represión y eliminación de toda contestación, oposición o divergencias políticas al plan y a cualquier atisbo izquierdista. Frank y su “cóndor” representan esa política de injerencias e intervencionismo político de EE.UU. en América Latina y su apoyo a opciones políticas conservadoras, profundamente represoras y corruptas. La parafernalia de Frank hace que haya personalizado su casco de piloto, decorándolo a un lado con lo que parece una calabaza de Halloween y al otro con un conejo de Playboy.

La configuración del personaje del consultor militar, además de sus breves pero intensas interacciones con Alsino, son expuestas en la manifiesta antipatía que siente por el despreciable Mayor Garin, al que degrada de su jerarquía llamándole teniente. Su único amigo o aliado es su colega Rohm. Antes de que el asesor holandés muera en una emboscada sandinista se produce un tenso diálogo que escenifica mucho de lo comentado anteriormente. Los dos asesores militares comparten su hartazgo por Somoza y sus

militares y Rohm le dice que quiere irse al día siguiente a lo que Frank le reprocha que no ha cobrado el mes y le cuestiona si es comunista o no. En un discurso simplista sobre la izquierda radical, Frank le dice a su compañero que donde están es en el Tercer Mundo, el inodoro que se disputan el capitalismo y los rusos.

En un contexto bipolar mundial en el que la Guerra Fría imponía un alineamiento tan extremo como interesado por parte de los líderes de los bloques, el asesor norteamericano reafirma la noción de que su país salvó al mundo del caos y ahora tienen a todos en contra por culpa de los soviéticos, llegando incluso a agredir a Rohm. En esta escena, se advierte el discurso intervencionista estadounidense en América Latina y otras regiones del planeta para mejorar la situación de los ciudadanos. Frank sólo es una pieza de lo que de verdad esconde la estrategia, sumisión económica e imposiciones políticas por parte del neocolonialismo norteamericano.

El discurso de Frank es sincero, adolece de un sesgo reduccionista. A pesar de su posición como consultor militar de un ejército represor al servicio de un dictador, dibuja una dualidad en la que por un lado ensalza las virtudes de su país: meritocracia, la promesa de algo mejor para todos los que lo merecen, actitud pacificadora,... pero al final se concreta en una manifestación profundamente paternalista, dado que actúa de forma cómplice con los mandos a los que asesora y hasta desprecia, aunque la responsabilidad última sea de los militares nicaragüenses, crueles y despóticos. El desprecio de Frank se observa cuando humilla a Garin repetidamente, primero le comenta que va a poner en orden el país y a sus habitantes. Momento en el que Frank ve a Lucia y a Alsino, quienes han sido apresados en el árbol y al preguntar al joven, Alsino le cuenta que quería volar. En su rudimentario español, el piloto le explica que cuando sea mayor podrá volar, podrá ir a una escuela en su país y aprender a pilotar un helicóptero y ser como un pájaro, como un cóndor

y dirigir a los militares. Garin le previene de los niños, pues los jóvenes también matan a los soldados, pero Frank reprocha severamente su forma de proceder con la población civil, merecedora de un consejo de guerra, e ignorando a la Mayor monta a Alsino para darle una vuelta en el helicóptero.

La narración trasciende por ser muy dinámica y sugerente. Los diálogos alternan el español de forma natural con el uso del inglés entre los militares extranjeros con los oficiales de Somoza, cabe decir que el propio Frank se comunica en un rústico español con Alsino. En este sentido hay algunas palabras más propias del español popular y rural de Chile o Perú, como “cumpita”, que delatan el origen de dos de los guionistas.

La posición popular, el levantamiento contra la opresión simbolizada por la dictadura y los militares queda expuesta en los atropellos de los soldados y sus mandos hacia la sociedad civil. La situación cala en Alsino cuando, tras escuchar en la escuela cómo el Maestro Veliz explica el sentimiento patriótico hacia la bandera y los símbolos nacionales, aparecen refugiados y escuchamos en *off* su voz y relata la huida de esas gentes, provocada por los intentos de aplacar la revolución.

Pedro Prado entregó para la posteridad una historia eminentemente simbolista con notas existencialistas y en cambio Miguel Littin propone un film de inequívoca vocación militante. Jaqueline Mouesca y Carlos Orellana resumen acertadamente las virtudes de la cinta del realizador chileno:

con recursos mucho más modestos que los de sus tres películas anteriores, cala sin embargo más hondo que éstas. Coloca la perspectiva de la revolución en una épica sin estridencias, sin tintas gruesas ni altisonancias. Hacia el final del film, cuando el niño campesino anuncia que parte a la guerrilla, sonrío por primera vez desde el comienzo de la historia, y esa sonrisa pasa a ser un signo de la ruptura histórica

próxima, más vigoroso y elocuente que los puños en alto o el flamear de banderas rojas (Mouesca y Orellana, 2010: 171).

Alsino y el cóndor es un relato clavado en la tierra, la tierra a la que vuelve el líder guerrillero Manuel Salazar al ser asesinado, una fábula de magnéticos ecos poéticos, pero con una profunda carga ideológica. El film ensalza el Sandinismo, reivindicación de la insurgencia campesina y de una lucha tan universal, tan honesta como inspiradora. La película de Littin es un cuento chileno en Nicaragua que, lejos de ser un panfleto, es un canto a la infancia como esperanza para la redención y superación de las sombras del futuro, la aspiración de un mundo más justo y mejor.

3.4. La transposición de la literatura al cine en el audiovisual del Caribe hispánico: Cuba, Puerto Rico y República Dominicana

En el siguiente apartado se realiza una aproximación a las traslaciones filmoliterarias del Caribe hispánico y de las Grandes Antillas, tratando el cine cubano, puertorriqueño y dominicano para centrarse después en el caso de estudio expuesto por la película cubana *Fresa y Chocolate*¹⁰³.

Cuba

En primer lugar, al hablar del cine caribeño, la influencia de la cultura y de la industria norteamericana incide de forma categórica en el desarrollo de las cinematografías antillanas. El caso cubano es el más paradigmático, por varias razones, pero fundamentalmente porque la clasificación de su cine se divide radicalmente tras el triunfo de la Revolución cubana (1959). En la etapa del cine silente cubano destaca el realizador

¹⁰³ Profundización de un estudio, cuyo enfoque referencial de la cultura cubana, ya se ha abordado previamente (García-Reyes, 2019b).

habanero Ramón Peón García, que posteriormente tendrá una prolífica carrera en el cine mexicano. Los largometrajes anteriores a la revolución se caracterizan más por sus temas tibios y su intrascendencia artística, a pesar de ser una etapa interesante desde lo meramente industrial.

Uno de los realizadores más personales e interesantes del período revolucionario del cine cubano, abarcando la realización de largometrajes a lo largo de más de cuarenta años, es el realizador Tomás “Titón” Gutiérrez Alea. Tras haberse formado en Italia, Gutiérrez Alea despunta como uno de los creadores cinematográficos más dotados del Caribe y así lo demuestran traslaciones filmoliterarias como *Las doce sillas* (1962), a partir de una novela de los soviéticos Ilya Ilf y Eugene Petrov, *Cumbite* (1964) a partir de la novela haitiana de Jacques Roumain, *Memorias del subdesarrollo* (1968) con guión de Edmundo Desnoes, a su vez escritor de la novela homónima. En los años setenta se va a ocupar de adaptar un ensayo etnográfico de Fernando Ortiz en *Una pelea cubana contra los demonios* (1972), se ocupará de adaptar parcialmente *El Ingenio del historiador* de Manuel Moreno Fraginals en *La última cena* (1976) y el largo *Los sobrevivientes* (1979) a partir de un cuento del escritor Antonio Benítez Rojo. En la década de 1980, las dificultades del cine cubano obligan a Alea y a otros directores a buscar fórmulas de financiación en forma de coproducciones con México y España. Tras distintos trabajos con argumentos aportados por Gabriel García Márquez, el realizador cubano codirige *Fresa y chocolate* (1993) junto a Juan Carlos Tabío, adaptación de un cuento del escritor Senel Paz, que se convierte en el mayor éxito internacional del cine cubano.

En pleno auge revolucionario surgen otros cineastas como Jorge Fraga, responsable de *En días como éstos* (1964), inspirada en *Maestra voluntaria*, novela de Daura Olema García, también el realizador Julio García Espinosa, dirigiendo la transposición de *Juan*

Quin Quin en Pueblo Mochó (1964), novela de Samuel Feijóo, en la cómica *Las aventuras de Juan Quin Quin* (1968). García Espinosa y Gutiérrez Alea participan en el guión de *El otro Francisco* (1974) de Sergio Giral a partir de la novela del mismo nombre del romanticismo cubano del escritor Anselmo Suárez y Romero. Giral será el responsable de llevar a la pantalla la novela *Rancheador* (1976) de Cirilo Villaverde.

De la generación inmediatamente posterior destaca Humberto Solás, responsable de las adaptaciones de dos novelas capitales de la literatura cubana, dirigiendo *Cecilia Valdés* (1982) y la coproducción internacional *Le siècle des lumières* (1993) a partir de las obras de Cirilo Villaverde y Alejo Carpentier.

Otros largometrajes recientes inspirados en obras literarias son la coproducción de animación hispano cubana *Mafalda* (1993) de Juan Padrón, a partir de las historietas de Quino, probablemente el producto secuencial más difundido del cómic latinoamericano, junto a dos adaptaciones del presente siglo como son *El cuerno de la abundancia* (2008) de Juan Carlos Tabío, a partir del cuento del escritor Arturo Arango y *Molina's Ferozz* (2010) de Jorge Molina, adaptando, y en el contexto moderno de la mayor de las Antillas, el cuento "Le petit chaperon rouge" de Charles Perrault, coproducciones ambas con España y Costa Rica respectivamente. Además, el fenómeno editorial de la saga policial sobre el teniente habanero Mario Conde, obra del escritor Leonardo Padura, va a tener un impulso cinematográfico en forma de película y de miniserie para televisión, *Vientos de La Habana* (2016) y *Cuatro Estaciones en La Habana* (2016) respectivamente, realizadas en coproducción con España, con Jorge Perugorría en el papel protagonista y dirección del realizador Félix Viscarret.

Puerto Rico

Si la mirada de estudio se traslada al cine de Puerto Rico, se podría analizar la tendencia de su cine en la naturaleza nacional de esta Antilla como Estado Libre Asociado de EE.UU., viviendo en la dicotomía de un doble estatuto social, cultural y lingüístico en un espacio que es periférico tanto del gran gigante norteamericano como del resto de América Latina.

Las ventajas generadas por esta dependencia política en materia de producción audiovisual son evidentes y más, si se atiende al hecho de que siendo la más pequeña de las Grandes Antillas (Cuba, La Española, Jamaica y Puerto Rico) tiene el mayor índice de desarrollo humano y la mayor densidad de población de la zona. En Puerto Rico viven unos cuatro millones de habitantes, un público potencial que se quintuplica con los millones de puertorriqueños que viven en los Estados Unidos y sus descendientes. Sin duda, la industria ha visto en las últimas décadas las posibilidades comerciales que implica el audiovisual en Puerto Rico y de forma extensiva su diáspora, aunque desgraciadamente, este escenario ha multiplicado la producción, la calidad de muchos de estos films resulta muy escasa.

En el campo de las traslaciones filmoliterarias que nos ocupa, las traslaciones filmoliterarias, el cine puertorriqueño se ha distinguido por llevar a cabo distintas adaptaciones de distinto alcance. Tras los pioneros de cine silente y el primer cine sonoro boricuas, se puede mencionar *Chéri-Bibi* (1931) del realizador chileno Carlos Borcosque, en su etapa estadounidense-puertorriqueña, trasladando la novela de Gastón Leroux. Se debe mencionar, ya en la segunda mitad del siglo XX, al cineasta Amílcar Tirado, responsable del largometraje *Más allá del Capitolio* (1962), adaptando un relato del escritor hindú R.K. Narayan. Posteriormente, destaca la labor realizada por el cineasta Luis Molina Casanova adaptando los cuentos criollistas de Abelardo Díaz Alfaro, uno de los escritores puertorriqueños más importantes. Molina Casanova estrena en cine, vídeo o televisión *Los*

cuentos de Abelardo (1990), *Cuentos para despertar* (1998) y *Estampas de Teyo Gracia* (2008), films sobre historias rurales y costumbristas basadas en los relatos de Díaz Alfaro. Además, la importancia de Molina Casanova radica en difundir audiovisualmente la idiosincrasia boricua en films como *La guagua aérea* (1993), convertido en el mayor éxito del cine boricua y *El sueño del regreso* (2005), díptico cinematográfico que se basa en el sugerente ensayo del escritor renovador de la literatura puertorriqueña, Luis Rafael Sánchez. A partir de los textos ensayísticos de Sánchez, que van de la crónica de viaje a las reflexiones de la migración puertorriqueña con destino a Estados Unidos, Molina Casanova traslada algunos de los tópicos vinculados a este proceso demográfico y a cuestiones identitarias latentes del desarraigo y la integración de los puertorriqueños en EE.UU. La producción audiovisual de Molina Casanova también se inspira en la obra del escritor e historiador puertorriqueño Cayetano Coll y Toste en el largo para vídeo *Leyendas de Puerto Rico* (1999).

El difícil encaje de Puerto Rico ha sido mostrado en algunas ocasiones por el cine norteamericano rodado en la isla caribeña, un tema tan espinoso para el Estado Libre Asociado de convertirse en el estado 51 de los Estados Unidos supone un complejo problema al que se opone el movimiento nacionalista puertorriqueño y una gran parte de la población de la isla. De esta manera el director brasileño Bruno Barreto adaptó el libro *Murder Under Two Flags* de Anne Nelson en *A Show of Force* (1990), un film sobre la muerte en 1978 de dos independentistas puertorriqueños a manos de la policía y las implicaciones y la manipulación gubernamental que rodearon al tiroteo.

Nuevos realizadores se ocupan también de adaptar novelas más recientes, sobresaliendo la labor de Sonia Fritz, directora de la adaptación de la novela *Porque el beso que me diste no lo olvidaré jamás* (1997) de la escritora Stella Soto y que se estrena en

2000 como *El beso que me diste*. Y ya en el siglo XXI el audiovisual puertorriqueño se ocupa de una de las sagas del género negro caribeño con la adaptación de tres de las novelas de la pentalogía policial del detective Isabelo Andújar del escritor Wilfredo Mattos Cintrón: *Desamores* (2004) y *Las dos caras de Jano* (película para TV, 2008) del director Edmundo H. Rodríguez y *El cerro de los buitres* (2017) de Irvin Diaz. Vale la pena concluir este recorrido con el film *Miente* (2009) del director Rafi Mercado, adaptando la novela *Different* (2001) del escritor puertorriqueño bilingüe Javier Ávila, dándose la circunstancia de que el film, rodado en español, se basa en una novela de Ávila escrita en inglés, idioma que alterna con el español, representando este proceso de traslación filmoliteraria buena parte de la dualidad y el encaje cultural de Puerto Rico.

República Dominicana

Cerrando los cines antillanos, se puede afirmar que las tendencias puertorriqueñas calan en el cine dominicano. La inexistencia de una industria cinematográfica hace que la televisión y también el video, como en Centroamérica, vaya a generar aportaciones ficcionales y sinergias que alimentan la conformación de una industria audiovisual que a lo largo de las últimas dos décadas se ha consolidado. Con anterioridad se puede encontrar la coproducción hispanodominicana *Pantaleón y las visitadoras* (1976) codirigida y escrita por José María Gutiérrez Santos y el Nobel peruano Mario Vargas Llosa, siendo la primera versión de la novela y con un elenco compuesto por intérpretes mexicanos, cubanos, peruanos, españoles y dominicanos. Treinta años después se conecta esta adaptación con otro largometraje en cine, íntimamente relacionado con el anterior sobresale la superproducción *La fiesta del chivo* (*The Feast Goat*, 2005) de Luis Llosa, rodada en inglés en la isla de La Española con capitales dominicanos, españoles y británicos, trasladando la novela del mismo nombre de Vargas Llosa, esta vez con un tema dominicano.

En la década posterior, de nuevo en coproducción con México y Argentina, se estrena *Dólares de arena* (2014), dirigida por la dominicana Laura Amelia Guzmán y el mexicano Israel Cárdenas, a partir de la novela del escritor francés Jean-Noël Pancrazi. Luego se pueden encontrar otros ejemplos de coproducción entre República Dominicana y España en *El rey de la Habana* (2015) de Agustí Villaronga, adaptando la novela del cubano Pedro Juan Gutiérrez en suelo dominicano y con actores cubanos, *Flor de azúcar* (2016) de Fernando Báez Mella, basada en el cuento “La Nochebuena de Encarnación Mendoza” de Juan Bosch. Por último, sobresalen propuestas literarias y sus traslaciones fílmicas tan recientes y atractivas como *Reinbou* (2017) de Andrés Curbelo y David Maler a partir de la novela homónima de Pedro Cabiya y *Papi*, largometraje de Noelia Quintero, adaptando la novela del mismo título de la escritora dominicana Rita Indiana que lleva desde finales de 2018 pendiente de estreno.

3.4.1. Encrucijadas sociales de la revolución: Fresa y chocolate

El relato “El lobo, el bosque y el hombre nuevo”¹⁰⁴ del escritor cubano Senel Paz, aparece publicado por primera vez en 1990. Ofreciendo un paisaje sentimental de las vivencias y la amistad entre dos hombres en la ciudad de La Habana; David, militante comunista, es un neófito de gran parte de la cultura occidental que aspira a poder dedicarse a la literatura y olvidar el despecho que siente por Vivian, un amor frustrado. Su militancia y dogmatismo parecen fuera de toda duda, su credo revolucionario se ciñe al ideario cubano, el que cita al héroe de la independencia cubana José Martí, pues “ya lo dijo Martí, compañero director, insértese el mundo en nuestra República” (Paz, 1994: 8), aludiendo al discurso de Martí en su obra *Nuestra América*. David en un primer momento muestra poco

¹⁰⁴ A efectos funcionales se citará el título del cuento como “El lobo”.

interés por otras formas alternativas de ver el mundo, el joven estudiante como Senel Paz, no podría haber estudiado en la Universidad de no ser por el sistema político de Cuba, un acceso universal a la educación y a la salud, que son dos de los principales pilares de la revolución.

En ese contexto, David conoce a Diego, un intelectual de naturaleza disidente, plenamente agnóstico ya del proceso revolucionario cubano en el que un día creyó y que anhela poder seducir sexualmente al joven. Su condición homosexual marca gran parte del desarrollo de la trama, pero una vez que uno y otro vence las reticencias que despiertan recíprocamente, construyen una amistad sincera en la que Diego se convierte en el cicerone por la literatura, la música y la cultura de Cuba y también de Occidente. Le anuncia lo mucho que tiene que ofrecerle en relación a las aficiones y ocupaciones de Diego, explicitadas en el cuento cuando enumera algunos de sus trabajos escritos:

mi estudio de la poesía femenina cubana del siglo XIX, mi censo de rejas y guardavecinos de las calles Oficios, Compostela, Sol y Muralla, o mi exhaustiva colección de mapas de la Isla desde la llegada de Colón, son indispensables para el estudio de este país. Algún día te mostraré mi inventario de edificios de los siglos XVIII y XIX, cada uno acompañado de un dibujo a plumilla del exterior y partes principales del interior, algo realmente importante para cualquier trabajo futuro de restauración. Todo esto, así como mi papelería, entre la cual lo máspreciado son siete textos inéditos de Lezama, es fruto de muchos desvelos, querido, como lo es también mi estudio comparado de la jerga de los bugarrones del Puerto y el Parque Central. (Paz, 1994: 18)

Detalles que no se entregan o explicitan en el film, salvo la mención a la necesaria y urgente restauración que debería acometerse en los edificios históricos de la capital cubana. Si bien es cierto, que, en la película, José Lezama Lima y todo lo que implica sobrevuela integralmente el relato, desde menciones al escritor y su ostracismo tras los pasajes homoeróticos tras publicar *Paradiso* o la escenificación del almuerzo lezamiano, pantagruélico banquete en la modesta y humilde existencia de los ciudadanos de La Habana vieja, que en la película tendrá como colofón el conocimiento carnal que se produce entre David y Nancy.

La situación social y política de Diego, sin perspectivas laborales ni sentimentales, algo vinculado a su propia situación liminar derivada de su condición homosexual, se relaciona con una situación de exclusión dentro del sistema cubano que le empuja y le obliga finalmente a abandonar su amada isla rumbo a Europa.

David, protagonista del cuento junto a Diego, ejerce de narrador intradieético y es el que va desgranando las diferentes secuencias de la historia. David, en su posición como narrador del yo, con su experiencia subjetiva y limitada, sumado a su conocimiento y percepción de los acontecimientos, aporta el enfoque de la historia y el progresivo cambio que se produce a medida que su relación con Diego se va volviendo menos cauta y va absorbiendo las enseñanzas de su amigo, por encima de los prejuicios y la intolerancia que potencia el aislamiento social de Diego. Jean Claude Seguin señala que, a partir del texto matricial, el film se organiza e incluye casi completamente la larga analepsis con la que se ordena el cuento (2011: 328). La diferencia fundamental es que, al cambiar el soporte narrativo, el lector atesora información sobre la relación entre David y Diego, pues desde los primeros párrafos del “El lobo”, se atisba la amistad existente entre ambos. En el relato

cinematográfico la tensión dramática está intensificada y el espectador de forma lineal es testigo de dicha relación.

En la edición mexicana del cuento, publicado por Ediciones Era en 1991, aparece en la tapa trasera una breve reseña del escritor Carlos Monsiváis, haciendo una excepcional síntesis sobre la historia, parece fijar el cronotopo exacto de la trama (La Habana, 1989) en el que se desarrollaba la *nouvelle* y aporta alguna de las claves del relato:

La Habana, a treinta años del triunfo de la Revolución. David, de la Unión de Jóvenes Comunistas, conoce a Diego, un homosexual “patriótico y lezamiano”, y la amistad lo sitúa en la encrucijada: entre el afecto genuino y la homofobia, entre las convicciones militantes y el recelo ante los gastados símbolos del futuro (Paz, 1991).

Monsiváis introduce no sólo la ambientación de la trama sino también el conflicto entre los dos personajes. Paz, que ganó con el cuento, el prestigioso Premio Juan Rulfo de Radio Francia Internacional en 1990, ambienta su historia en la Cuba previa al colapso de la Unión Soviética sobrevenido a principios de los noventa tras la caída del Muro de Berlín (1989). La situación que genera la desaparición del bloque comunista en Cuba provoca un desastre humanitario, puesto que la potencia comunista abastecía y sostenía decisivamente a la isla caribeña. La narración de Paz al ser posterior no alude a esta situación porque es posterior, pero igualmente Cuba, tras diferentes crisis migratorias, no vivía la mejor época para sobrellevar lo que se avecinaba.

La *nouvelle* servirá para armar el guión del film *Fresa y chocolate* (1993), obra de Juan Carlos Tabío y Tomás Gutiérrez Alea. “Titón” Gutiérrez Ale se destacó pronto como una de las principales figuras del cine latinoamericano y por acudir recurrentemente a la

literatura como material para dar forma a sus proyectos cinematográficos. Resulta imprescindible pensar en sus primeros trabajos en el cortometraje para entender algunas claves en la gestación del film que codirigió junto a Tabío. Titón va a adaptar un cuento de Franz Kafka junto a Néstor Almendros, su amigo y futuro director de fotografía, codirigiendo ambos el cortometraje *Una confusión cotidiana* (1950). La mención de Almendros no es baladí. El cineasta, de origen español, educado en Cuba, se vio obligado a salir de la isla como tantos intelectuales por la deriva al autoritarismo que iba tomando el castrismo, aún más en el caso de los homosexuales, condición de Almendros. Pero la situación particular del director de fotografía hispanocubano era la realidad de miles de exiliados y de muchos más en el interior de la isla. En conciencia, Almendros tomó la determinación de rodar en los años ochenta dos documentales para entender la represión a las personas del colectivo LGTBI y la falta fundamental de libertades y derechos de la disidencia cubana en *Conducta impropia (Mauvaise conduite)*, 1984) realizado junto a Orlando Jiménez Leal y *Nadie escuchaba* (1987) codirigido con Jorge Ulla. El primer documental denuncia la situación de represión sistemática ejercida hacia los homosexuales y a otros colectivos por parte del estado cubano y describe las Unidades Militares de Ayuda a la Producción (UMAP), campos de reclusión y trabajo abiertos entre 1965 y 1968, que sirvieron para el aislamiento y la “reeducación” de jóvenes en edad de realizar el servicio militar, principalmente hombres homosexuales o que por cuestiones religiosas eran objetores de conciencia para cumplir con el servicio militar o bien declarados no aptos para el mismo. La situación se textualiza en el “El lobo” al señalar Diego que, a pesar de su voluntad para contribuir a la revolución, fue recluido en una de las granjas de trabajo de las UMAP. (Paz, 1994: 10). Pero lo que realmente se percibe como uno de los motivos para adaptar el texto de Paz por parte de Gutiérrez Alea es el conflicto suscitado con Almendros

a mediados de los ochenta por el estreno del primer documental, que se tradujo en un intercambio de cartas a través de la prensa escrita y exponiendo la virulenta oposición de Titón al largometraje de su amigo, que finiquitó definitivamente la amistad que compartía con el cineasta hispanocubano. Sin duda, la película alberga cierto arrepentimiento por parte de Titón en esta disputa. Por desgracia, el estreno estadounidense de *Fresa y chocolate* llegó tres años después de que Almendros muriese, sin que la oda filmoliteraria a la amistad filmada por Gutiérrez Alea llegará a ser vista por el que fuera su amigo y víctima de muchas de las insidias y oprobios que sufre el personaje de Diego en la isla por su condición.

Tras esa motivación personal, está el hecho de que *Fresa y chocolate* se rueda y se estrena durante los primeros momentos de una situación crítica, social y económicamente, suscitada a raíz de la caída del bloque soviético, en lo que se conoce como el periodo especial en tiempos de paz (1991-1995) en Cuba.

La coproducción con México y España va a permitir que Tabío y Titón consigan materializar la película. No obstante, y aunque el espectador no se puede abstraer de que lo que ve es el paisaje de una Cuba que parece agonizar con los embates de la historia, Gutiérrez Alea deja claro que la ambientación de la cinta se produce inmediatamente después del triunfo de la revolución sandinista (1979), algo textualizado en el film al ver el personaje de Miguel un documental sobre la misma y en la promoción del largometraje. El director cubano subrayó lo anterior (West, 1995) al referirse que el tiempo histórico en el que sucede el film sería anterior al multitudinario éxodo del Puerto de Mariel (1980), punto de inflexión para el cineasta en relación al trato que se dispensó a la comunidad LGTBI en la isla a partir de ese momento y el cambio operado desde entonces.

La historia del film respecto del cuento cambia en diferentes aportes operacionales que dinamizarán la narración audiovisual, pero sobre todo destaca en la inclusión audiovisual del rol de Nancy, que aporta equilibrio en los protagonistas; una introducción que diluye en gran parte la tensión sexual que se podía intuir entre los dos hombres a partir de lo expresado en “El lobo” y vuelve más compleja la relación entre ambos.

En la película, Nancy, que era un personaje literario preexistente en otros textos del escritor, es la distensión entre los protagonistas, convirtiéndose en objeto de deseo carnal por parte de David, una situación que el propio Diego alienta, olvidando su primer interés sexual en el joven estudiante.

El formato del cuento de Paz favorece, aparentemente, un trasvase menos complejo que otras obras literarias, pues a diferencia de la novela, en la exigencia por suprimir, condensar o comprimir secuencias o personajes no se vuelve tan exigente en el “El lobo”. El resultado es una elección de elementos del argumento literario potencialmente filmables y la dificultad radica en alargar el relato e incluir elementos que no estaban presentes en el texto matricial. Al final el enfoque de la traslación es el mismo, ocupándose de los espacios de indeterminación de la ficción y el consiguiente impacto que señalaba Iser en relación a la validación o negación que las cuestiones tratadas estética, temática y éticamente se vean o no amplificadas, mostradas u omitidas en el texto fílmico.

Es evidente que los directores asumen la necesidad de recrear algunas de las constantes que codifican el cuento como la aparición del Coppelia, famosa cadena local de helados en dos escenas que marcan el grueso de la narración o la permanente presencia en pantalla de “La Guarida”, apelativo del apartamento donde vive Diego y principal lugar de los encuentros entre los dos amigos. La Guarida, al tratarse de un espacio cerrado y domiciliario, configura una cuestión mayor y es la negativa recurrente de David durante gran

parte del relato, vencida al final, a ser visto en público con Diego, manifestando un rechazo al otro y una distancia fundamentada en el desconocimiento más absoluto, situación que parece amenazar su condición heterosexual. Pero finalmente en David se impone la pulsión por saber y conocer al otro, una ambigüedad tremendamente significativa. Esta situación favorece múltiples análisis y vinculando el trato de los dos amigos en una relación homoerótica que, sumado a la propia condición de Diego, funcionan como elementos de exclusión. Diego encarna lo prohibido, aquello que se desconoce y que es confinado para ser aislado, controlado, sometido, expulsado o erradicado y que sugiere un gran poder de seducción, de la misma manera que la carnalidad de Nancy es otro polo de atracción para el joven protagonista. Y, definitivamente, la historia señala ese final, pues a Diego, un adalid de la cubanía, patriota de su Antilla y su cultura, sólo le queda marchar, escapar de su prisión, pues la isla se ha convertido en un *topos* hostil en el que se siente cada vez más extraño y perseguido, acuciado ya por una biografía de abusos y hastío en la que la analogía con la historia personal de su admirado José Lezama Lima perfilan un futuro tan oscuro como las nubes de una tormenta tropical.

En los cambios operacionales, aquellos que ejecutan los artífices del film, la mayor diferencia es la inclusión de los personajes de Miguel y Nancy respecto del texto literario. Ambos personajes ya habían aparecido previamente en textos literarios de Senel Paz. Miguel, compañero de la Unión de Jóvenes Comunistas, se juxtapone a partir de la posición que desempeñan dos personajes del cuento, Bruno, líder de los Jóvenes Comunistas, e Ismael, como oficial de seguridad del Estado. Bruno e Ismael parecen la misma voz, encarnan las características más dogmáticas y reaccionarias de la revolución y convergen en el rol de Miguel. Pero Miguel va más allá, se considera un custodio de la doctrina marxista como un acto de fe. Para Miguel, Diego es un enemigo de la revolución,

esa circunstancia no evita que intente que Diego firme una carta inculpatoria sobre las relaciones que comparte con el estudiante para que expulsen a David de la Universidad. Miguel, delator, traidor y policía moral, fracasa en la ejecución de su venganza, puesto que Diego se niega a seguir su juego. La obsesiva necesidad de Miguel por purgar aquello que considera tóxico y enemigo de la revolución que desliza un fanatismo que puede venir motivado por su propia incapacidad para expresarse emocional y físicamente, algo íntimamente asociado a una velada homosexualidad que potencia el mismo antagonismo del personaje, que parece más una construcción paródica¹⁰⁵ por parte del actor y que representa a una gran parte de la sociedad cubana del momento.

El personaje de Vivian, muy lateral, tiene una importancia superlativa pues tanto en el texto matricial como en el film activa la acción que desencadena la trama de la película. Vivian, al romper con David y casarse con un funcionario diplomático cubano con el que se marchará tiempo después, empuja a su exnovio a una nueva situación que hace que ese hombre nuevo que es el joven a un lobo que es Diego en un ámbito espacial que es el bosque, alusión a la isla de Cuba. Esta metonimia alude a los cuentos clásicos, siempre sesgados con una lección o máxima moral. Vivian tiene más presencia en la película que en el texto literario, como si los directores quisieran remarcar las motivaciones de David por buscar una alternativa al rechazo y al despecho mientras que la joven pretende acostarse con David después de haberse casado y subraya el carácter marcadamente materialista del personaje.

¹⁰⁵Algo voluntario e intencionado, Titón en la promoción internacional del film afirmaba que era un personaje dogmático y no quisieron desarrollarlo más pues era un personaje de apoyo dramático que expone con gran claridad su argumentario ideológico, caracterizado “sólo como lo que es, en blanco y negro – un personaje que es un símbolo más que otra cosa (West, 1995: 18).

El otro personaje femenino, con una presencia opuesta a la de la exnovia de David, es Nancy, la vecina de Diego. Personaje complejo y dañado, ha intentado suicidarse varias veces, sufre por sus desengaños sentimentales y a pesar de su posición como responsable de seguridad de la manzana en la que vive, es una ferviente creyente y practicante de la santería cubana. Aunque muy lateralmente, el hecho de que tanto Diego sea católico a su manera como Nancy en su devoción por los ritos y tradiciones del sincretismo yoruba de la santería, configuran aún más su posición como personajes periféricos de la sociedad cubana. Las conductas privadas de los dos vecinos no son toleradas por el oficialismo castrista, son prácticas perseguidas y condenadas por la revolución, porque al final son formas de vida disidentes que colisionan con las convenciones y las normas sociales que preconiza la revolución, formas de vida que transgreden y ameritan en un triunfo de la vida privadas de los cubanos hasta la actualidad, pues paulatinamente las estructuras estatales se han visto obligadas a aceptar una realidad más diversa y compleja. Esta lógica, pero lenta evolución de ciertas percepciones sociales en la isla, dentro de la cubanía o de cualquier otra identidad, muestran las múltiples formas de ser y hacer del género humano.

El personaje de David, tanto en el “El lobo” como en *Fresa y chocolate* es el protagonista que el lector o el espectador suelen acompañar subjetivamente, y esa es desde luego la intención de la narración fílmica, que plantea el relato como un viaje interior y una búsqueda en la que se va configurando una panoplia de posibilidades respecto del dogmatismo ideológico o los prejuicios de todo tipo. El film es un canto a la amistad y a la tolerancia, pero contextualizado al tiempo actual no deja de verse como una propuesta demasiado bisona en los riesgos asumidos por el relato literario y fílmico, fruto de la época, de la ingenuidad o del sesgo de sus artífices que evidencia un posicionamiento que

privilegia, aunque lo haga de forma involuntaria, un marco social determinado por una visión heterosexual.

Las características de Diego expresan de forma palmaria el fracaso de gran parte de la revolución, puesto que él, un creyente del proceso, ve que su encaje e integración en el mismo es imposible, dado que se le juzga arbitrariamente por su condición sexual y no por su capacidad profesional o por su competencia intelectual. Da igual que su lugar en el mundo sea la ruina física urbana que representa La Habana, que la literatura y la música que pueblan su imaginario personal sean ya parte inevitable de su código genético. El final con su marcha es irreversible, condenado a vagar por el mundo en un bucle melancólico que lo liga a otros migrantes del tiempo y la historia de Cuba, marcados por la expatriación y la nostalgia que sienten de su isla, perenne y doloroso recuerdo.

Por eso, al final el film, en la despedida, muestra que el perdedor en el proceso es Diego; si acaso su única victoria es haber enseñado a David el verdadero valor de una amistad sincera y desinteresada que se codifica con el abrazo de los personajes y en el cuento se expresa con el diálogo entre los dos amigos:

Dime la verdad, David”, me preguntó, “¿tú me quieres?, ¿te ha sido útil mi amistad?, ¿fui irrespetuoso contigo?, ¿tú crees que yo le hago daño a la Revolución?” María Callas dejó de cantar. “Nuestra amistad ha sido correcta, sí, y yo te aprecio.” Sonrió. “No cambias. No hablo de aprecio, sino de amor entre amigos. Por favor, no le tengamos más miedo a las palabras.” Era también lo que yo había querido decir, ¿no?, pero tengo esa dificultad, y para que estuviera seguro de mi afecto y de que, en alguna medida, yo era otro, había cambiado en el curso de nuestra amistad, era más el yo que siempre había querido ser (Paz, 1994: 29)

Con ello el cansado intelectual guarda esperanzas porque David, el hombre nuevo guevariano, ha obtenido inestimables lecciones de vida, conocimientos culturales y valores humanos que le enriquecen gracias al magisterio del “lobo”. El resultado es David pudiendo mirar al futuro con esperanza, algo fortalecido en la naciente relación amorosa que comparte con Nancy, consiguiendo por fin olvidar su frustración sexual y sentimental con Vivian y absorbiendo una experiencia junto a Diego que es impagable y única, pudiendo identificarse en esa metamorfosis tanto el lector como el espectador con el personaje protagonista. El hombre nuevo guevariano del título del cuento asimila conocimientos y experiencias humanas que le hacen mejor.

En el desarrollo de la trama y la amistad que David fragua con Diego, éste ha perdido su trabajo y lo que parecen ser sus últimas posibilidades de ser en la isla. Al abandonar Cuba, al igual que tantos personajes citados en el film o la película¹⁰⁶, prefiguraciones de lo que deberá afrontar Diego, abocado al desarraigo; y, de esta manera, a su condición sexual, a sus divergencias ideológicas y culturales que motivan su exclusión y marginación, se le suma el hecho de convertirse en un sujeto migrante que deberá adaptarse a una realidad social y cultural distinta a la propia. Por tanto, Diego se convierte en un personaje sin rumbo, completamente devastado por unas normas sociales que ni tan siquiera le permiten tener una vida privada.

La distribución global en las pantallas internacionales convirtió al film, gracias en parte a la promoción de la productora Miramax, en el mayor éxito comercial del cine

¹⁰⁶ Diego, melómano empedernido, escucha arias de ópera y a compositores clásicos cubanos como Ernesto Lecuona, opositor de la revolución o a Ignacio Cervantes, próximo a los círculos independentistas cubanos, expulsado por este motivo de la isla en 1870. Lecuona y Cervantes comparten destierro con Diego, que se subrayan aún más en la situación de exclusión y marginación que vive el personaje (Thibaudeau, 2012), algo que contrasta con su patriotismo, en un momento dado incluso antepone su sentimiento nacional a su condición sexual, “entre una picha y la cubanía, la cubanía” (Paz, 1994: 18).

cubano. La realidad es que la suerte de la película en la isla tiene una historia más singular, puesto que hasta el año 2007 *Fresa y chocolate* no fue emitida en abierto por la televisión cubana. Lo que contrasta con el éxito del largometraje en las proyecciones en la isla en el año de su estreno, algo señalado por Mirtha Ibarra, viuda de Gutiérrez Alea e intérprete de Nancy en el film, al describir del estreno en el Festival de Cine Latinoamericano de La Habana de 1993 (2007: 389).

3.5. La transposición de la literatura al cine en Ecuador, Colombia y Venezuela

Se presenta en este apartado una aproximación a la transposición filmoliteraria ecuatoriana, colombiana y venezolana, haciendo un análisis más detallado de la película colombiana *Rabia*.

Ecuador

El cine ecuatoriano presentaba a finales de los años noventa del siglo pasado una situación similar al de muchas cinematografías nacionales de América Latina. Las circunstancias cambian a medida que surgen nuevos talentos y nuevas condiciones, el vídeo y las tecnologías digitales, que reducen sustancialmente los gastos de producción y favorecen la difusión de la producción audiovisual. Antes de ese momento de eclosión, sobresale la figura del director Camilo Luzuriaga. El realizador de Loja va a abanderar un cine que aspira a la profesionalización de sus equipos y elencos y tendrá en la literatura ecuatoriana un soporte con el que materializar proyectos cada vez más ambiciosos y mejor facturados. Luzuriaga se convierte en el director de las tres principales adaptaciones de la literatura del Ecuador: *La tigra* (1990) a partir del cuento del escritor realista José de la

Cuadra¹⁰⁷, *Entre Marx y una mujer desnuda* (1996) basada en la compleja y experimental novela de Jorge Enrique Adoum y *1809-1810. Mientras llega el día* (2004), adaptando la novela *Mientras llega el día* (1990) de Juan Valdano sobre los albores de la independencia del Ecuador.

Una década después comienza a despuntar el director Sebastián Cordero, que se convierte por méritos propios en el más notable y conocido realizador ecuatoriano. Con la popular *Ratas, ratones, rateros* (1999), su debut en el cine con un guión original del propio realizador quiteño. Posteriormente rodará en el extranjero, volviendo al cine ecuatoriano con *Pescador* (2011), que se trata del único de los largometrajes ecuatorianos de Cordero que se sostiene en una transposición filmoliteraria: “Pescadores de coca” de Juan Fernando Andrade y que se inscribe en el género del reportaje.

Colombia

En la vecina Colombia el cine ha vivido una historia realmente fértil y llena de ejemplos filmoliterarios de gran calado, a pesar de las turbulencias sociales y políticas que ha sufrido. Dos de los mayores éxitos del periodo silente corresponden a la adaptación de dos novelas del romanticismo, confirmando este idilio entre la literatura y el cine colombianos. Los citados films son *María* (1922), primer largometraje de la ficción nacional y primera adaptación de la novela de Jorge Isaacs en Colombia¹⁰⁸. La dirección de la traslación de Isaacs fue responsabilidad de Alfredo del Diestro y Máximo Calvo Olmedo. Ambos realizadores seguirían subsistiendo en el cine colombiano, Calvo dirigió dos largometrajes más con la llegada del cine sonoro, destacando *Castigo del fanfarrón* (1944)

¹⁰⁷ El interés del audiovisual ecuatoriano por la obra del escritor guayaquileño se traduce también en la serie (1993) y película para televisión (1998) dirigidas por Carl West, adaptando la novela de José de la Cuadra del mismo título.

¹⁰⁸ En 1991 se estrenaría la miniserie *María* para la televisión colombiana, siendo dirigida por Lisandro Duque Naranjo y que contó en el trabajo de adaptación del texto literario de Gabriel García Márquez.

codirigido por Roberto González, basado en el libro de Primitivo Nieto. La otra película importante es, por su amplia recepción, otra traslación filmoliteraria en la Colombia del cine silente, se trata de *Aura o las violetas* (1924) de Vincenzo di Doménico y Pedro Moreno Garzón (1924), a partir de la novela de José María Vargas Vila¹⁰⁹.

A partir de 1960, encontramos traslaciones filmoliterarias de autores menos reconocidos de las letras cafeteras. De este modo, el mexicano René Cardona Jr. dirige *Adorada enemiga* (1965), tomando el libro homónimo de Arturo Suarez Dennis y el realizador Santiago García lleva a la pantalla *El hombre bajo la tierra* (1944), novela de José Antonio Osorio Lizarazo publicada en Buenos Aires, film que se estrenará como *Bajo la tierra* en 1968.

Los años ochenta marcan un nuevo impulso en la producción colombiana; por ello no es extraño encontrar traslaciones filmoliterarias tan diversas como *Cóndores no entierran todos los días* (1984) de Francisco Norden, basado en la novela de Gustavo Álvarez Gardeazábal y contextualizada en los conflictos políticos de mediados de siglo en la ciudad de Tuluá, en el Valle del Cauca. Siguiendo la misma línea, pero con ecos veterotestamentarios, *Caín* (1984) de Gustavo Nieto Roa, se ocupa de ambientar la novela de Eduardo Caballero Calderón a mediados de los cincuenta en el agro colombiano, temática que se conecta con *El día de las mercedes* (1985) del realizador chileno Dunav Kuzmanich, que transpone tres cuentos de distintos autores: “Espumas y nada” de Hernando Téllez, “Aire turbio” de Antonio Montaña y “Cadáveres para el alba” de Roberto Burgos Cantor, una apuesta tan valiente como arriesgada para conciliar tres voces narrativas tan distintas en un texto fílmico que aborda y denuncia el autoritarismo en un contexto rural.

¹⁰⁹ En 1974, la novela de Vargas Vila sería adaptada por Gustavo Nieto Roa con el mismo título.

Los elegidos (Izbrannye, 1986) de Sergey Solovev, traslación de la novela homónima del escritor Alfonso López Michelsen, que fuera también presidente colombiano (1974-1978), es una película que hoy resulta casi un exotismo. Coproducción entre la Unión Soviética y Colombia, el film en lengua rusa y con intérpretes de ambos países, fue rodado y ambientado en el país cafetero y destila una crítica feroz a los entresijos del poder.

Además, se producen distintos reconocimientos a dos de los más notables escritores colombianos. Por ejemplo, Álvaro Mutis recibe durante estos años un interés en el ámbito cinematográfico que se materializa en dos películas basadas en otras tantas novelas suyas: *La mansión de Araucaima* (1986) de Carlos Mayolo y la popular y exitosa coproducción con Italia y España, *Ilona viene con la lluvia* (1996) de Sergio Cabrera. Cabrera, además se va a convertir en uno de los adaptadores más notables de América Latina, como demuestran *Perder es cuestión de método* (2004) tomando como referencia la novela policial de Santiago Gamboa y *Todos se van* (2015), escrita por la narradora cubana Wendy Guerra.

Los años ochenta también es el momento en el que el audiovisual colombiano se ocupa de intervenir en varias producciones que adaptan textos literarios de García Márquez. Además de la fallida *Cronaca di una morte annunciata* (1987), dirigida por Francesco Rossi en coproducción entre Italia, Francia y Colombia, sobresale el largometraje *Milagro en Roma* (1989) de Lisandro Duque Naranjo en colaboración con el escritor colombiano, traslación del evocador relato “La santa” del que se publicaría en *Doce cuentos peregrinos*.

En el cambio de siglo, el director franco iraní Barbet Schroeder en sociedad con Fernando Vallejo se encarga de la dirección y el guión de la traslación de *La virgen de los sicarios* (2000), a partir de la novela del escritor colombiano ambientada en el sicariato¹¹⁰.

¹¹⁰ El diálogo que establece Vallejo con su obra literaria al realizar el guión del film ha sido estudiado de forma sucinta por María Luisa Martínez y David García Reyes (2016).

El film, novedoso en su momento por su uso del entonces balbuceante formato que suponía el video digital, ha envejecido estéticamente peor de lo esperado, aunque los responsables de la cinta consiguiesen en su momento una obra tan controvertida como cautivadora. Siguiendo la estela del sicariato y el escenario de Medellín, reparamos en el personaje femenino de una delincuente tan letal como seductora, *Rosario Tijeras* (2005), coproducción entre Colombia, España, Brasil, México del director Emilio Maillé, que traslada de forma efectiva la novela¹¹¹ del mismo nombre del escritor Jorge Franco. En la misma línea de mostración de la violencia sin filtros se encuentra *Satanás* (2007) de Andrés Baiz, traslación de la novela de Mario Mendoza sobre la Matanza del Restaurante Pozzeto de Bogotá (04/12/1986). Prolongando la idea del aislamiento extremo de la película de Baiz y la novela de Mendoza se puede subrayar *Rabia* (2009) del ecuatoriano Sebastián Cordero, en cuya coproducción participan Colombia, España y México. Cordero traslada la novela del escritor argentino Sergio Bizzio al contexto de los inmigrantes sudamericanos en España en una película casi tan perturbadora como el libro original y que luego se analizará con más detalle.

En la última década el cine colombiano transita en una variedad de propuestas que reflejan la buena salud de su industria audiovisual. Desde films como *Sin tetas no hay paraíso* (2010) de Gustavo Bolívar Moreno, que dirige y adapta su propia novela, explotando el filón ya rentabilizado en varias teleseries de Colombia y España sobre los personajes del texto matricial. Junto a esta estrategia comercial, se perciben también propuestas tan atractivas como *El abrazo de la serpiente* (2015) de Ciro Guerra, que toma

¹¹¹ La imagen sexualizada del personaje parece ser todo un reclamo para las audiencias y el éxito del original se ve proyectado en varias telenovelas producidas sobre distintas tramas de Rosario Tijeras, tanto en Colombia (2010) como en México (2016-2019), aunque en este último caso la acción de traslada del Medellín original a Ciudad de México.

para su relato los diarios de campo del antropólogo alemán Theodor Koch-Grünberg y del etnobotánico estadounidense Richard Evans Schultes, separados por treinta años, durante la Fiebre del Caucho. El joven realizador colombiano construye una narración que sigue los pasos del chamán protagonista y la vida de los nativos de la Amazonia frente a la colisión con sujetos ajenos a su realidad y que llegan para alterarla definitivamente.

Venezuela

En Venezuela, en cambio, se produce una involución a medida que la situación política se deteriora. Pero con anterioridad, la industria audiovisual venezolana es sin duda una de las más importantes de Latinoamérica, fundamentalmente por las producciones televisivas y su capacidad global como exportador de telenovelas de gran éxito. Los culebrones, productos de calidad dispar, se convierten en la mayor contribución de la industria audiovisual venezolana.

Los primeros pasos del cine venezolano presentan una predisposición, que alimenta a muchas cinematografías latinoamericanas en sus inicios, adaptando textos de la literatura francesa, como es el caso de *La dama de las cayenas* (1916), largometraje de Lucas Manzano y Enrique Zimmerman a partir de la célebre novela de Dumas fils.

Al igual que la literatura, el cine venezolano cuenta entre sus primeros artífices con el escritor Rómulo Gallegos¹¹². Gallegos, además de su ya comentada etapa como guionista en México, escribe y codirige junto a Edgar Anzola¹¹³ y Jacobo Capriles la primera versión de 1924 de su novela *La trepadora*, film del cine silente que merece por méritos propios aparecer como una de las primeras traslaciones filmoliterarias del cine venezolano. Las

¹¹² Además, la industria venezolana en materia televisiva se ha ocupado de explotar algunos de las creaciones más universales de Gallegos, como demuestran la miniserie *Doña Bárbara* (1967) o las telenovelas *Doña Bárbara* (1975) o *La trepadora* (2008), del mismo año de esta última es el culebrón colombiano *Doña Bárbara* (2008), explotando de nuevo la novela fundacional venezolana.

¹¹³ Anzola dirige luego *Corazón de mujer* (1932) junto a José Fernández, sobre un cuento propio.

aventuras cinematográficas de Gallegos en Venezuela prosiguen al fundar la productora Estudios Ávila, con la que firmará el guión y producirá el film *Juan de la calle* (1941) del director Rafael Rivero Oramas¹¹⁴. Además, hay que apuntar que, en 1986, el director Rodolfo Restifo se ocupa de adaptar *Reinaldo Solar*, otro de los principales títulos de la prosa de Gallegos. La relación en las primeras décadas de la literatura venezolana con el cine nacional ofrece muchos más casos como el de Ramón David León, autor del guión de *Ayari o el veneno indio* (1931) del director Finí Veracoechea a partir del cuento homónimo de León.

Después se pueden apuntar títulos como *La balandra Isabel llegó esta tarde* (1950) coproducción venezolana con Argentina, dirigida por el director argentino Carlos Hugo Christensen, drama portuario tropical a partir del cuento del escritor caraqueño Guillermo Meneses, posteriormente el director uruguayo Mario Handler adaptará la novela de Meneses, *El mestizo José Vargas*, en el film *Mestizo* (1988), coproducción entre Venezuela y Cuba. Habrá que esperar a 1973 para encontrar un título de mención en las traslaciones filmoliterarias venezolanas, año de estreno de *Cuando quiero llorar no lloro*, adaptación de la cinematográfica novela de Miguel Otero Silva dirigida por el realizador mexicano Mauricio Walerstein. La novela-testimonio de Ramón Antonio Brizuela se convierte en el largometraje *Soy un delincuente* (1976) de Clemente de la Cerda, ejemplo de adaptación de literatura testimonial venezolana. Esta tendencia de la literatura venezolana de estar muy próxima a la realidad va a materializarse en la transposición de la novela más célebre del escritor Antonio González León, *País portátil* (1979) de los directores Antonio Llerandi e Iván Feo. Feo es el realizador de la adaptación de otra conocida novela venezolana *Ifigenia*,

¹¹⁴ Rivero Oramas además se ocupará de *Dos hombres en la tormenta* (1945) adaptando la novela *Abismos azules* de Napoleón Ordosgoiti, éste además haría un nuevo largometraje a partir de su texto original en *Al sur de Margarita* (1954).

diario de una señorita que escribió porque se fastidiaba (1924) de Teresa de la Parra, fresco histórico de la alta sociedad caraqueña. La película *Ifigenia* (1987) se convirtió en un film-escuela por la vinculación del director como profesor de cine, al contar en el equipo con numerosos alumnos, en la Universidad Central de Venezuela.

Anteriormente conviene destacar *Alias, el Rey del Joropo* (1978) codirigida por Carlos Rebolledo y Thaelman Urgelles, a partir de *Los cuentos de Alfredo Alvarado*. “*El rey del Joropo*”, la vida novelada, contada también a modo de testimonio, de un bailarín y delincuente venezolano en los años cincuenta, escrita por Edmundo Aray. Ya en los noventa, Urgelles se ocupa de realizar *Los platos del diablo* (1992), a partir de una novela negra del escritor Eduardo Liendo. Sin salir de la década de los setenta es de especial interés el film *El mar del tiempo perdido* (1978) de la directora nacida en Suecia, Solveig Hoogesteijn, naturalizada venezolana, y que llevará a cabo esta coproducción venezolana-alemana que es la traslación de un cuento de García Márquez.

Los años setenta son la consagración como cineasta del también dramaturgo venezolano Román Chalbaud, sin duda alguna el autor más importante del cine venezolano. Chalbaud dirigirá adaptaciones de sus textos dramáticos, guiones originales para cine y adaptaciones de los más variados textos, desde *Carmen, la que contaba 16 años* (1978) llevando la novela de Prosper Mérimée a la Venezuela delincuencial de esos años o haciendo lo propio con *Manón* (1986) a partir de la novela dieciochesca *Manon Lescaut* del Abbé Prevost. De su producción cinematográfica en esta década hay que subrayar la importancia y el éxito de sus películas *Cangrejo* (1982) y *Cangrejo II* (1984), díptico policial que adapta dos de los casos criminales narrados en *Cuatro crímenes, cuatro poderes*, la novela-testimonio del criminalista venezolano Fermín Mármol León, el éxito

del libro se trasladó a los films de Chabaud sobre la impunidad criminal en distintos ámbitos del poder en la sociedad venezolana.

En los años ochenta es reseñable como Freddy Siso consigue levantar *Diles que no me maten* (1985), film que traslada la angustia perentoria de Juvencio Nava, protagonista del cuento de Juan Rulfo que Siso adapta en Venezuela. Del mismo modo, el cuento “Oriane, tía Oriane” de la escritora colombiana Marvel Moreno se convierte en el largometraje franco venezolano *Oriana* (1985) de la directora Fina Torres, cuya repercusión crítica permitirá comenzar una carrera a la directora venezolana, en la que volverá a transitar los caminos de la traslación en su particular versión de la “Cenicienta” de Perrault en *Mecánicas celestes* (1995), coproducción venezolana con Francia, Bélgica y España.

Por último, se pueden apuntar cuatro traslaciones tan distintas como interesantes dentro de la cinematografía venezolana del siglo XXI. *Una casa con vista al mar* (2001) del director Alberto Arvelo, coproducción venezolana con Canadá y España que se ocupa de adaptar la novela *Vincenzino Guerrero* de Freddy Sosa; *La pluma del arcángel* (2002) de Luis Manzo, a partir de un excepcional cuento de Arturo Uslar Pietri; *El Señor Presidente* (2007), dirigida por Rómulo Guardia en nueva versión distópica de la novela de Miguel Ángel Asturias, ambientada en un país latinoamericano ficticio en 2021; y por último, *El vampiro del lago* (2018) del director Carl Ziteman, thriller que se ocupa de adaptar la singular novela *Un vampiro en Maracaibo* del escritor venezolano Norberto José Olivar.

3.5.1. Rabia: de Sergio Bizzio a Sebastián Cordero o un viaje profundo al infierno de lo doméstico

El escritor argentino Sergio Bizzio ambienta su primera novela, *Rabia* (2004), en el Buenos Aires de principios del siglo XXI. El contexto de producción y de ambientación del libro marcan decisivamente gran parte de la situación de Argentina en esa época. En diciembre de 2001 con la crisis social, económica y política del llamado corralito financiero se produjo un empobrecimiento y una merma en la capacidad de ahorro del país austral, situación que lo hizo caer en una profunda recesión económica. La inestabilidad coyuntural de Argentina venía ocurriendo con anterioridad a la crisis del corralito, pero desde entonces las condiciones del país está condicionadas por notables turbulencias en lo social, lo político y lo económico.

El planteamiento de Sebastián Cordero, al abordar la traslación en su film *Rabia* (2009), supone un riesgo mayúsculo, pues apuesta por mostrar los primeros embates de la crisis económica en Europa y las circunstancias en las que viven los migrantes latinoamericanos, convertidos en mano de obra barata y en sujetos subsidiarios que contribuyeron a la creación de riqueza económica en la época de bonanza financiera previa al derrumbe de los mercados, derivado de la Gran Recesión de 2008.

La última crisis económica global derivó en la falta de oportunidades para estos inmigrantes latinoamericanos en Europa, obligados en muchos casos a regresar a sus países de origen, siendo víctimas propiciatorias en un juego de insidias construido por las corporaciones mediáticas sobre su valor en el mercado laboral y su competencia para afrontar la crisis “donde se generan y [...] amplía el temor a la competencia, un coadyuvante clave en el desarrollo de la xenofobia” (Cea D’Ancona y Vallés Martínez,

2009: 22), algo aprovechado por corrientes políticas ideológicamente alineadas en movimientos ultraconservadores de naturaleza xenofóbica.

Cordero sabe anticiparse al análisis y ofrece una visión un tanto reducida por el propio relato, pero llena de una capacidad crítica que apunta cuestiones fundamentales en los procesos sociales y económicos, encapsulando la lucha de clases en clave minimalista y extrema, asimilando parte del proceso de animalización que el protagonista sufre en un juego de veladuras, de percepciones tan relativas como las que ofrecía Bizzio, en una narración casi tan visceral como el original literario, que parece nacer y morir en las entrañas de un lector, de un espectador en el destino último del protagonista.

El film auspiciado por el Programa Ibermedia, el gobierno autonómico de la región española de Euskadi y el gobierno de Colombia, entre otros, y con Guillermo del Toro como productor, contó con una recaudación escasa en muchos de los países en los que se proyectó, a pesar de su éxito de crítica y los premios obtenidos en el circuito de festivales. Las implicaciones de Del Toro a nivel global y de producción no se correspondieron con la recepción del film, aunque lo anterior vendría motivado más por el número de copias distribuidas o la promoción dada a la película por parte de las empresas promotoras.

En la novela, Bizzio describe como un obrero de la construcción y una empleada doméstica se conocen en un supermercado. José María o María, que es como Rosa, su novia, le conoce cariñosamente, es un ser profundamente airado, se siente herido desde su infancia, marcado por una relación con unos padres casi ausentes y otras circunstancias que abonan un rencor social y un odio animal por todo aquel que intenta pisotear su integridad personal o la de su novia. Una actitud que le lleva a cometer actos irracionales, violentos, sobre todo cuando siente que abusan de él o de Rosa, su ser querido. Ese carácter indómito le lleva al asesinato y en una huida hacia delante se refugia en la casa de los señores

Blinder, donde Rosa trabaja como sirvienta y vive interna al servicio de este matrimonio de clase media-alta de la burguesía porteña.

Atrincherado en el desván al que nadie suele acudir, María casi se mimetiza con la vivienda, convirtiéndose en un ser cada vez más primario y salvaje, atento a una vida de sombras y susurros, como las luces de la caverna platónica. María sólo alcanza a saber una ínfima parte de lo que ocurre en su refugio, que es también su prisión, sin poder relacionarse ni con Rosa ni con los señores de la casa.

La vivienda se encuentra vigilada por la policía ante la posibilidad de que el albañil vuelva a buscar a su novia. La alternativa de entregarse apenas existe, porque la naturaleza de María parece no responder a una lógica racional humana sino cada vez más a un devenir animal, constituyéndose en un ser extraño, una otredad ajena a normas u órdenes sociales, una liminalidad que le convierte en un espectro, en un rastro y en un distorsionado recuerdo. La perspectiva del hijo que Rosa tiene y al que llama José María, le convierte en parte de los juegos del niño. Cuando el bebé da sus primeros pasos, José María es una regresión de lo que será su atávica metamorfosis hacia la animalidad de su soledad, compartida durante cierto tiempo con una rata como único ser vivo con el que relacionarse e identificar a ese otro que es el animal, cada vez más cercano al protagonista en su estatuto animal. En ese Hades de ladrillo y madera en el que vive, María perecerá físicamente y durante sus últimos suspiros volverá a reencontrarse con la humanidad perdida que una vez, lateralmente, ostentó.

La estructura del film de Cordero presenta una analogía muy próxima a la novela de Bizzio, pero su *Rabia* sucede en escenarios allende los mares, Rosa y José María son dos migrantes latinoamericanos que subsisten en el País Vasco, donde la mujer trabaja como mucama para un matrimonio compuesto por los señores Torres, residentes y propietarios de

una casa solariega de construcción centenaria. Esta casona es lugar donde José María se va a refugiar tras matar accidentalmente al capataz de la obra donde trabajaba, el cual le había despedido con insinuaciones racistas activando la ira del obrero. José María, sin posibilidades reales de escape, decide refugiarse en el caserón de la familia Torres donde trabaja Rosa, a partir de entonces será testigo mudo de un mundo doméstico de sombras y de palabras entrecortadas, de la búsqueda de la policía y de otras situaciones rutinarias. Paulatinamente se enterará de las relaciones de Rosa con Álvaro, el hijo de los señores, relaciones no consentidas por ella y que acabarán en el embarazo de la empleada del hogar y la muerte violenta de Álvaro a manos de José María, que aparentemente parece accidental.

Poco antes de que nazca el niño que espera Rosa, los Torres y la asistenta se marcharán fuera, mientras una empresa fumiga la casa para acabar con los roedores. El gas venenoso no sólo acaba con los indeseados animales. Pues José María experimenta a partir de entonces un deterioro de salud que le llevará al final, en el que se despide de Rosa y de quien, moralmente, considera su hijo. Agonizante, el protagonista revela que siempre estuvo en la casa, velando por Rosa y luego por el niño.

La novela de Bizzio plantea una tensión creciente en la que el lector va asimilando el proceso interior del protagonista y su descenso a extremos en los que José María se va despojando de su condición humana. No sólo textualiza la higiene o las distintas maneras de alimentarse y subsistir. Es el regreso a los instintos más primarios del hombre, un regreso a la intemperie de un mundo salvaje y hostil olvidado por la historia, pero inmanente en la genética humana.

Hay cuestiones meramente formales, como el impostado e innecesario uso de la abreviación ambigua del nombre de José María, “María”, que en la novela tiene un

importante papel como descriptor emocional y cuyo uso en el film queda desvirtuado y no se llega a asimilar como en el texto matricial por cuestiones operativas: “Todo el mundo lo llamaba así, María. Era algo que se daba naturalmente y que a José María parecía no importarle. No le importaba, de hecho. Rosa empezó a decirle María. No había oído nunca a nadie llamado así y de pronto le dijo María” (Bizzio, 2004: 23). Un intencionado equívoco, no tanto por lo genérico, pero que no se traslada al film.

En la novela, el lector, al igual que José María, pierde la noción real del tiempo pues no tiene calendarios. Bizzio transmite la visión del protagonista:

No había llevado la cuenta de los días. Eso hizo que se sintiera un poco perdido. A partir de esa noche se prometió llevar la cuenta de los días. Había matado al capataz un martes 26 o 27 de septiembre. Calculó que estaba en la casa desde hacía veinte días, así que ahora debía de ser el 13 o 14 de octubre. Al día siguiente robaría un lápiz y una hoja de papel para anotarlo (Bizzio, 2004: 60-61).

El texto literario introduce la relación entre Rosa y José María que resulta tan fortuita como en la película. Lo curioso es que Bizzio no describe a la sirvienta como alguien bonita (Bizzio, 2004: 29), pero si tremendamente pasional en su relación hacía el obrero, algo que el espectador no llega a apreciar en la química de los protagonistas. Estos detalles insinúan el hecho de que Cordero pueda plantearse la traslación de una forma muy aséptica y desde una óptica distanciada de José María, como cuando Rosa buscando a su novio tras el asesinato del capataz descubre, del mismo modo que los espectadores, la cama en la habitación de la vivienda en la que malvive José María, si es que unas habitaciones con gente amontonada se pueden definir como algo parecido a una casa.

Con una fotografía de tonos fríos, Cordero revela un establecimiento donde decenas de migrantes pernoctan y conviven hacinados en condiciones de escasa salubridad e higiene. A lo anterior, se suma la consuetudinaria falta de dignidad de espacios de esta índole, motivada por la necesidad ulterior de ahorrar el mayor dinero posible de los migrantes, obligados por las circunstancias, para poder mandar encomiendas a sus países de origen y ayudar a sus familias. Por ello, Cordero introduce uno de los cambios más certeros, mostrando el lado oscuro del sueño de la inmigración, que apenas se vislumbra si no es para extemporizar una mala vida.

El realizador ecuatoriano no plantea una denuncia unilateral. No es solamente el país de acogida el que exprime la capacidad de trabajo del migrante; en este caso la persona que regenta la vivienda es un igual, un migrante establecido en el país de acogida, que tiene un turbio emprendimiento capitalista, aprovechándose a su manera de la situación de necesidad de sus pares. Algo que ya venía anunciado por Bizzio, pues cuando José María entra por primera vez en la casa de los Blinder accede a un mundo que ignora. El albañil explora el espacio a pesar de la negativa de su novia; para ella también está vedado el lujo de la mansión y las posibilidades de ese mundo y de esa clase social: una periferia vedada también para la empleada doméstica. El sigilo con el que José María ejecuta su primer acercamiento a la vivienda en la novela anuncia lo que hará al esconderse en la casa, convirtiéndose en algo invisible, liviano, que se confunde con lo domiciliario, una mimesis con el espacio arquitectónico que Cordero también dispone en el film.

En esa casa que será su mundo futuro, en el que se tendrá que refugiar, deberá ocupar lo extremo, el lugar más periférico y marginal de la casa, el espacio residual del olvido y del pasado, donde los enseres dejaron de tener utilidad y se convirtieron en objetos improductivos, metáfora de la obsolescencia de cualquier ser vivo.

Cuando en la película Rosa deja entrar a José María en la casa, harán el amor en la cocina. El protagonista, al ver el tamaño de la cocina, al igual que en la novela (Bizzio, 2004: 23), comenta que es más grande que la habitación en la que vive, de hecho, duerme en esa pieza junto a otras cinco personas, síntoma del hacinamiento. El film es taxativo al mostrar una enorme cantidad de espacios que parecen no poseer ningún uso. La posesión del espacio es algo que señala la diferencia de clases, un microcosmo doméstico en el que la distancia entre los seres humanos suele estar mediada por la condición social y económica de los mismos.

Cordero se ocupa de transferir contenidos y emociones que la novela contiene, para simbolizar la agresividad, la rabia contenida y la frustración del protagonista. El cineasta ecuatoriano aproxima la cámara en primeros planos al rostro de José María, entregando mucha información al espectador sobre el personaje en relación con su personalidad. Igual que en la novela, el protagonista, a excepción de su relación con Rosa, es un ser asocial, un misántropo y, a la postre, un sociópata. José María es, además, un sujeto de borde, fácilmente patologizable por parte del sistema de vigilancia psiquiátrico de cualquier sociedad disciplinaria o de control. Es un hombre completamente liminar que acabará animalizado tanto en novela como en el film, despojado de una humanidad que se le presupone, pero que se niega por su naturaleza primaria y violenta o bien reafirma que la verdadera naturaleza del ser humano es lo salvaje, lo animal.

La violencia tanto en la novela como en el film se manifiesta cuando José María agrede a otros hombres, mata a su jefe porque le denigra y le señala de forma racista, a la vez que desprecia a Rosa. Los actos violentos que dirige a Israel y a Álvaro en el texto de Bizzio están motivados porque se trata de dos depredadores sexuales que abusan sexualmente de Rosa. En la película, los personajes de Adrián y otro mecánico del taller

mecánico de la localidad vasca donde viven los protagonistas se corresponderían fugazmente con Israel y con el portero de la finca vecina a los Blinder del original literario. En el texto literario el portero es el compinche cobarde y mediocre de Israel, hijo del presidente del Consorcio¹¹⁵, un vecino de los Blinder. Israel es agresivo, racista y vigorético, y el portero ve en él un arma con la que herir y humillar a José María, por el que siente un inmenso desprecio y una visceral envidia por la relación que comparte con Rosa. En cuanto al primero, Bizzio no escatima detalles en la sucinta prosopografía del deleznable personaje:

Israel era un *rugbier* de veintisiete años de edad, una mole con ojos y boca como ranuras y la cabeza hundida entre los hombros. Nunca había jugado al rugby, ni siquiera conocía las reglas del juego, pero andaba siempre vestido con camisetas de todos los equipos de rugby del mundo; transpiraba mucho, además, y con muy feo olor, así que vivía empapado en carísimos perfumes que, al entrar en combustión con la química de su olor personal, producían una fragancia única apenas tolerable, ante la que a mucha gente se le cerraban los bronquios (Bizzio, 2004: 26).

Además, Israel, como apunta luego Bizzio, es un nazi, una persona que carece de empatía, cuya naturaleza xenófoba alimenta su odio hacia lo diferente, terminando siempre sus burdas alocuciones con la retadora coletilla “Dejá que agarre a uno y vas a ver”, pero sus bravatas proyectan su escaso raciocinio y comprensión, confundiendo cuestiones étnicas, comprendiendo el lector su estupidez y atrayendo inequívocamente el rechazo absoluto por el personaje con frases que reafirman sus sentimientos racistas y su ignorancia supina:

¹¹⁵ Equivalente argentino de lo que sería una Comunidad de Propietarios.

Los peruanos también son unos negros judíos hijos de puta enanos. Pero éste es chileno. Si no es bolita, es chileno. Mejor. Ya lo voy a agarrar. ¡Le voy a hacer comer las Malvinas al chileno negro judío hijo de puta! —dijo, y se persignó, besándose ruidosamente el pulgar. Ya que estaba, empezó a morderse la uña (Bizzio, 2004: 27).

La animadversión que Israel siente por José María hará que éste pierda su trabajo tras defenderse de los ataques racistas del joven ultra, al que golpea sorpresiva y violentamente. Este suceso, como la agresión de José María a Adrián en la película, desencadena el primer asesinato de José María, despedido por el capataz por haber agredido al joven y musculado vecino. Luego, al saber José María, que Israel es responsable de haber violado a Rosa y previsiblemente el padre del niño, será víctima de la ira del albañil, quien, refugiado en la casa de los Blinder, planifica la manera de matar al violador. Todos le creen en paradero desconocido, por eso cuando José María sale a la calle, visiblemente distinto y delgado, asesina a Israel estrangulándole. Se trata de una de las salidas que Bizzio incluye en el aislamiento del protagonista, pero que Cordero no llega a acometer puesto que reduce los personajes, simplificando la trama al espacio escueto y fundamental de la casa de los Torres.

La narración evidencia que José María no admite acercamientos o aproximaciones, intimidatorias o amenazantes, sólo admite los afectos y la pasión que le profesa Rosa. La naturaleza del personaje es similar a la de un animal marcando el territorio y delimitando que su pareja es intocable para él. Cordero condensa la situación en la agresión en el taller mecánico a dos personajes que desaparecen posteriormente, pero, aun así, la agresión del

albañil tendrá consecuencias. El despido, el asesinato del jefe y las posteriores reacciones homicidas de José María muestran su naturaleza indócil.

El albañil es incapaz de tolerar humillaciones. De la misma manera que en la novela, en la película, cuando el jefe de obra le recrimina que esté fumando un cigarrillo, se van sedimentando las razones de los arranques furiosos del protagonista: “José María, aquí se viene a trabajar, ¿queda claro? que no estás en tu país”. En esta frase se codifica el prejuicio que el superior de José María tiene hacia sus subordinados extranjeros y expone a las claras el discurso del miedo al otro y la naturaleza xenofóbica de muchos de los estamentos reaccionarios del poder. Algo que se condice con cómo perciben las élites del mundo desarrollado su estatus, que se ve amenazado por los flujos migratorios y la recepción de los mismos. Dependiendo de sus necesidades y en contra del interés previo, estas oligarquías no dudan en alentar el miedo con el discurso de la usurpación del trabajo y la riqueza que merece el oriundo, apelando al mandato legal e ignorando toda equidad de oportunidades u obligaciones.

En ese sentido, el film de Cordero pone sobre la mesa el debate que suscita para muchos el recibir a migrantes que anhelan una vida y una oportunidad de prosperidad, una situación que el relato fílmico vincula exclusivamente a lo negativo, evidenciando una problemática en la que políticos y empresarios juegan a las cartas que más les interesan dependiendo del momento. Esto es algo recurrente cuando el jefe de la obra reprocha a José María la agresión a Adrián en el taller mecánico; al ser una sociedad pequeña todos se conocen. El albañil admite su responsabilidad y justifica la agresión porque insultaron a Rosa, pero el capataz ahonda la herida al preguntar “¿A la colombianita esa a la que todos se quieren follar? ¿pero qué coño te pasa? ¿No te das cuentas de que aquí no vales una mierda? Lo último que quieres en tu situación es llamar la atención de la policía.” Y José

María, antes de que le despida le dice “¿Qué dijiste de mi novia?”. En el diálogo va implícita la posición de poder y superioridad del jefe y se regodea en la misma deslizándose una amenaza con todo aquello que al migrante le causa miedo, como la cárcel, la deportación, ... porque el discurso reaccionario del capataz pone el acento en los peores males de aquellos que reciben inmigración: racismo, sexismo, fascismo, etc., unos “ismos” tan conocidos en Europa por ser una alusión directa al fantasma del totalitarismo que sin duda en la novela tienen su cuota cubierta con los exabruptos del desafortunado Israel.

El texto de Bizzio, aunque en el contexto argentino, acentúa el racismo y el clasismo, algo que se visualiza también en el conflicto entre capataz y subordinado, cifrándose el origen del asesinato del capataz en la actitud despectiva y denigrante que atesora éste: —Te dije que a mí no me tuteás. Además llegaste tarde, son las ocho y diez. Estás despedido. Por hacer quilombo en el barrio, por llegar tarde, por tutearme y por puto. Agarrá tus cosas y mandate mudar ya mismo de acá” (Bizzio, 2004: 36).

En el film, de forma similar al texto literario, el albañil va a la obra como un animal herido que ha perdido su territorio y desorientado no sabe qué hacer. Al enfrentarse con el capataz en un forcejeo violento lo golpea y cae por un agujero de otra planta, con un severo golpe en la parte dorsal del cuerpo muere tras el breve y fugaz enfrentamiento con José María. Aunque la muerte sea accidental, el protagonista busca el enfrentamiento, lejos de evitar la confrontación, sus impulsos primarios le llevan a golpear a su exjefe. Además, no muestra remordimiento alguno, observa el cuerpo agonizando y después se marcha. Hasta el picado del capataz muriendo, Cordero resuelve la acción narrativa en un plano; tras el golpe de José María, el capataz sale fuera de campo y después en un movimiento de contrapicado el espectador observa al hombre muerto. Atribulado José María va por las

calles, la cámara le sigue en un travelling en primer plano, pegado al personaje. Rosa no tardará en enterarse del suceso.

Poco después, tras la decepción que sufre la empleada doméstica y los reproches de sus jefes, aparecerá en el relato audiovisual Álvaro, el hijo de los Torres. Se trata de un sujeto sin oficio ni beneficio, un vividor que le dice a Rosa que su padre quiere vender la mansión, pero su madre se opone, describiendo certeramente que el sistema económico se va a colapsar, un hecho consumado al momento de estrenarse el film. Álvaro sólo piensa en el dinero y se insinúa a la empleada de sus padres, que no acepta su cortejo.

Posteriormente, de la misma manera que José María, el espectador ve cómo Rosa tiene náuseas, algo que señala el embarazo. La casa de noche se convierte en un espacio de vigilia en el que José María transita, intuyendo por ruidos y llantos lo que va sucediendo. En su alcoba, Rosa disimula el embarazo con una faja. Al salir un día todos de la casa, José María sale de su escondite, el bajo somier de una cama del desván. Se baña como puede y lo limpia todo. Hace flexiones, intenta eliminar todos los rastros, también aquello que le humaniza y que delataría su presencia. En la parte más alta del desván encontrará a la rata que se convertirá en su compañera en el lugar donde esconde sus excrementos que luego sacará para botarlos en el baño. Esta operación rutinaria hace que el protagonista entre en pánico, pues el retrete se atora con los desechos, alterando la rutinaria y miserable existencia.

Recluido en la casa, José María prefiere esa prisión a una cárcel; aunque probablemente ni se plantea alternativas, se verá paulatinamente despojado de la mayoría de las inquietudes que hasta los presos condenados suelen tener, penados por tiempo determinado o a perpetuidad. La condena autoinfligida o asumida por José María es fruto de su libertad individual, pero también comporta el castigo impuesto de no mantener

vínculos o ataduras sociales, convirtiéndose el tiempo en algo relativo en el que se produce una progresiva evasión de todo aquello, poco o mucho, que le hacía humano.

La elipsis cinematográfica sitúa la relación de acoso que sufre Rosa con Álvaro y, al situarse el foco en el protagonista, el espectador también va asimilando los sobreentendidos de la narración. Al hablar Rosa con Viviana, su amiga colombiana, José María escucha, enterándose de casi todo e incluso del posible aborto que va a llevar a cabo su novia, obligada por las circunstancias y ante la perspectiva de no querer volver a Colombia y no saber qué hacer. Impulsivamente José María, quien había encontrado otra línea telefónica en la casa, vuelve a llamar a Rosa y le pregunta cómo está y se disculpa. A diferencia de la novela, reconoce que ha matado al capataz, pero que fue un accidente, humanizando las tendencias psicopáticas del personaje. Le dice que quiere tener una vida con ella, que no está preso y que están lejos, pero le dice que la siente muy cerca, que la ama. Necesita saber si Rosa le va a esperar y ella le dice que sí y cuelga, obligando a que la joven dude sobre la interrupción del embarazo y opté por no abortar.

En Navidad, la hija de los Torres, como la de los Blinder en la novela, vuelve a casa con su familia. Aunque en el film la hija está separándose de su marido. Este contexto festivo es el momento propicio en el que José María procede a ejecutar a Álvaro, castigando los abusos que ha llevado a cabo hacia Rosa. Álvaro bebe en el salón y, borracho ve al famélico y alienado “huésped” de la casa, que con un cojín le asfixia violentamente. El asesinato es fácilmente confundido con lo que podría ser una muerte accidental.

El principio del fin de José María vendrá cuando el matrimonio y Rosa se marchen unos días a la playa, de Mar del Plata en la novela a las costas guipuzcoanas en el film, para que la empresa de fumigaciones acabe con las ratas del desván. A duras penas, José María

consigue respirar tras la actuación de los fumigadores, provocando los productos tóxicos una aceleración de su deterioro físico. El “huésped” se preguntará por el destino de la rata, el único ser vivo con el que interactuaba. En la novela, al pensar que la rata ha muerto, se producen ciertas reflexiones que ahondan en la naturaleza animalizada de José María:

De hecho, la rata lo miraba como un perro. María creyó ver incluso que meneaba sutilmente la cola. Pero ¿era ella?

¿Había sobrevivido al veneno? ¿O había muerto y ésta era la esposa, que venía a agradecerle su amistad? Se miraron un buen rato, los dos inmóviles. Hasta que, de pronto, la rata dio un paso hacia él. Un pequeño pasito de rata humanizada.

—«Sí, soy yo», pareció decir.

María pensó que debía ser mucho más fácil para una rata reconocer a un hombre que para un hombre reconocer a una rata.

Dejó caer un brazo, apoyó suavemente una mano en el suelo, con la palma hacia arriba, invitándola a acercarse. Pero entonces la rata dio media vuelta y huyó a toda velocidad (Bizzio, 2004: 151).

Cordero subraya en este proceso un gesto que humaniza al protagonista, pues, aunque Bizzio ahonda en la interacción de José María con la rata, al morir ésta en el film, la introduce en una lata para luego darle sepultura en un entrehueco de madera del desván. La señal de duelo por la rata muerta denota que aún quedan algunas características que antropológicamente inducen a pensar en reacciones y actos humanos por parte del protagonista, algo que se confirmará en su propia necesidad de morir acompañado con sus seres queridos.

El film, que es una mezcla de géneros, desde el thriller psicológico al cine social, tiene la particularidad de ser rodado desde el final al principio. Algo que se hace a expensas de que el actor protagonista vaya recuperándose físicamente del esfuerzo y la exigencia de perder mucho peso, ¿puede tener implicaciones esta forma de rodar? Sí. Es una estrategia funcional y positiva, pues desde el punto de vista del relato y a nivel estético es coherente con un plan de rodaje. Cordero está seguro de su trabajo y no está tentado de hacer un largo preámbulo para presentar la situación, sintetiza la presentación de personajes e introduce pronto al espectador en las paredes de la vivienda tras contarnos el origen de sus protagonistas y los lazos que les unen, junto a los trances que atraviesan.

Bizzio subraya, de la misma forma que el director quiteño, una historia de seres periféricos. El caso del José María de la novela: ha nacido en Gobernador Castro en la provincia de Buenos Aires, a medio camino entre Rosario y la capital argentina. El José María interpretado por el mexicano Gustavo Sánchez Parra y por Rosa, que encarna la actriz colombiana Martina García comparten su situación de expatriados. La información es más sugerida que explícita. Cordero no ofrece tanta información como Bizzio, en parte por la necesidad de lo concreto y en parte como recurso, algo intencionado y en lo que el propio espectador deberá armar el contexto del relato.

Bizzio, en cambio, ofrece una gran cantidad de detalles, como cuando explica algunas de las capacidades de José María para soportar sin comer o sin beber agua (Bizzio, 2004: 38) o la capacidad física del obrero y la agilidad esquelética, algo innato en él, de evitar ruidos o trasladarse con un sigilo felino por la casa, sumado a su carácter intimidante, “bastaba verlo para saber que su agilidad era la de un superdotado, y estar en lo cierto, su peligrosidad hacía que la gente lo llamara «María» con cuidado, bajando la voz, como si a pesar de su aceptación a ser llamado así temieran ofenderlo igual” (Bizzio, 2004: 23) o

incluso aludiendo a que durante su estancia en la casa de los Blinder la noticia como el asesinato de una mujer en un *country* de la Provincia de Buenos Aires o la invasión de Irak por parte de los Estados Unidos en 2003 durante la Segunda Guerra del Golfo Pérsico (Bizzio, 2004: 144-145).

Son características que, si bien el José María fílmico puede atesorar, no son enfatizadas de la manera recurrente en la que el escritor argentino expone en su prosa. A diferencia del film, el José María literario contará en un principio con cierto soporte moral que le anima a impulsar su reclusión con entereza, aplicando ciertas estrategias de sobrevivencia; se trata del libro de autoayuda *Tus zonas erróneas* del Doctor Wayne Walter Dyer¹¹⁶, como si pareciese que el ensayo le permitiese abordar su situación con más temple y disciplina. Para José María el libro es una revelación, la tabla de salvación que atenúa la no vida en su celda:

Todo era verdad. No había frase, o idea, o estadística, o comentario, o dato, que no resonara en su conciencia como una verdad. Cada vez que abría el libro (algo que hacía muy pocas veces al día, ya que casi nunca lo cerraba), tenía la sensación de encender una luz, la luz. Estaba maravillado. Y al mismo tiempo el libro lo hacía sentir completamente estúpido: no podía creer que no se hubiera dado cuenta antes de que las cosas eran así, o que funcionaban de esa manera (Bizzio, 2004: 89)

¹¹⁶ Wayne Dyer fue un mediático psicólogo norteamericano que se especializó en la publicación de libros de autoayuda inspirados en cierto pensamiento hinduista y en el taoísmo. Su filosofía, volcada en una fórmula que acercaba ciertas cuestiones de la psicología al gran público y asimilando una errática conceptualización que estaba más cerca de figuras como el gurú Deepak Chopra que con psicólogos rigurosos, siendo especialmente confrontado por varias figuras de la psicología cognitiva como Albert Ellis, que incluso acusó a Dyer de plagiar en el best seller *Tus zonas erróneas* (1976) planteamientos fundamentales de la Rational Emotive Therapy (RET) o terapia de conducta emotiva racional propuestas por Ellis (Ellis, 2010, 485).

Los Blinder de la novela, al igual que los Torres del film, son matrimonios hastiados por los años, con una vida socioeconómica venida a menos, fruto de su ociosidad burguesa. Una vida casi contemplativa, que, al quedarse embarazada Rosa, sin saber que realmente es el nieto de los señores Torres en el film y fruto de la violación de Israel en la novela, empuja a la Señora Blinder/Señora Torres a responsabilizarse de su mantención y crianza sin saber que tanto en una como en otra narración el depredador pertenece a la misma clase que los señores. En el caso del esposo, la indiferencia por el niño, y por cualquier otra cuestión, es síntoma de la confortable apatía existencial que le embarga.

En la película, José María trabaja en la construcción, uno de los sectores empresariales que la crisis económica castigó con más fuerza en España y el principal motivo de la ruina de miles de personas y empresas. La actividad española que más riqueza había generado con anterioridad provocó una burbuja inmobiliaria artificial que al decrecer la demanda de los activos inmobiliarios generó una caída en picado. En este contexto de apocalipsis financiero, los dos migrantes sudamericanos, un albañil y una empleada doméstica, viven en un ámbito adverso como ese Euskadi de principios de la crisis económica global. Llama la atención que el fondo para ambos relatos, novela y film, se configura en torno a la presencia de los fantasmas económicos, bien del corralito argentino o de la crisis global en Europa.

La cuestión social se complica, al representar el cineasta ecuatoriano algunas realidades de una sociedad tradicional, en este caso la vasca. De soslayo, a pesar de haber recibido importantes migraciones interiores desde otros lugares de la Península Ibérica desde su auge industrial y minero a partir del siglo XIX, Euskadi presenta la particularidad de haber sido una de las regiones con menor incidencia y recepción de migrantes originarios de Latinoamérica o de otros lugares del mundo y con anterioridad acoger a

migrantes de otras zonas del estado español. Una situación que contrasta con algo que subrepticamente se sugiere, no es explícito en el film, como el hermetismo social de la localidad en la que se desarrolla la acción, graficado en algunas escenas de tensión xenófoba.

Aunque tradicionalmente el País Vasco ha sido una de las comunidades que más habitantes perdió en sucesivas olas migratorias con destino al continente americano, esto no se invirtió cuando la migración latinoamericana con destino a España aumentó en las décadas finales del siglo XX. Con esto no se asume que la sociedad vasca sea menos hospitalaria, pero se debe señalar parte de las problemáticas sociales y políticas que han acompañado la historia de Euskadi respecto de la situación de otras zonas del resto de España, ha influido en la elección de los destinos de los migrantes. Tras las profundas reconversiones industriales a partir de las décadas de 1970 y 1980, la contestación social derivada de la misma y el conflicto motivado por el terrorismo independentista de E.T.A., el País Vasco ha sufrido cientos de víctimas mortales en un proceso violento, junto a una situación de inestabilidad y profundas heridas en la convivencia y en la aceptación o el respeto hacia el adversario derivados del denominado conflicto vasco.

En cierto modo, es como si Cordero proyectará en miniatura algunos de los problemas que han asolado Latinoamérica, en distintos conflictos que remiten a víctimas de grupos terroristas como Sendero Luminoso en el Perú, el prolongado conflicto armado entre las FARC y el estado colombiano o el narcoterrorismo que ha afectado en su conjunto, en mayor o menor medida, a América. Esa idea global de enfrentamiento entre minorías que recogía Bizzio en clave de microcosmos social, adquiere en el film una visión global cuando no transnacional en el que el conflicto intercultural se alimenta más de las dificultades que de los encuentros. Una situación de colisión, ajena a lo lingüístico e incluso

a las afinidades culturales, que está mediada por el odio de unas bajas pasiones que resulta tan universal en su dimensión y explosión, como profundamente doloroso para los grupos que son victimizados en este proceso desigual.

3.6. La transposición de la literatura al cine en Brasil, Paraguay, Perú y Bolivia

Tal y como se ha realizado con anterioridad, se presenta aquí una aproximación a los casos brasileños, paraguayos, peruanos y bolivianos sobre la transposición de la literatura al cine. Seguidamente se analizará con detalle los dos casos de estudio concernientes a esta área geográfica: *Gabriela, cravo e canela* (Brasil) y *Pantaleón y las visitadoras* (Perú).

Brasil

Brasil y su industria configuran uno de los gigantes del cine latinoamericano junto a las cinematografías de México y Argentina. Curiosamente el uso del portugués ha hecho que la circulación de los films sea menor y, por tanto, la influencia en el resto de la región quede difuminada por esta circunstancia. Esto contrasta con la riqueza de un cine que, al igual que las literaturas en lengua portuguesa, merece una consideración superlativa, por la cantidad y por la calidad. El caso brasileño, siendo un cine periférico, no puede entenderse sin señalar que se trata del mayor mercado local de cine de América Latina, ya que, siendo el sexto país más poblado del planeta, sus potenciales consumidores le otorgan una posición de privilegio a nivel industrial y comercial.

En esta necesariamente sucinta retrospectiva se puede describir un escenario similar al de las primeras décadas del audiovisual en las cinematografías anteriormente aludidas e incluso con relación a la dependencia de la financiación estatal, que ha tenido incidencia cíclicamente en el devenir del cine nacional brasileño.

No es extraño que los pioneros del cine en Brasil, dependiendo del centro de producción, como al principio lo fueron Recife, Campinas o Cataguases, se acercaran a la literatura portuguesa y también a la cada vez más pujante literatura brasileña en busca de historias que contar. El cine silente brasileño cuenta con un gran número de traslaciones filmoliterarias y se pueden citar títulos como *Amor de Perdição* (1914) de Francisco Santos, basado en la novela romántica del célebre literato luso Camilo Castelo Branco, una de las primeras traslaciones del libro, que también vería otra adaptación producida en Brasil, dirigida por José Vianna y estrenada en 1918.

Por eso, del período silente sobresalen propuestas de un marcado carácter literario, materializándose en *A Viuvinha* (1914) y *Coração de Gaúcho* (1920), dirigidas por Luiz de Barros, a partir de las novelas *A viuvinha* y *O gaúcho* de José de Alencar, escritor vinculado al romanticismo brasileño o también el estreno de films como *Derrocada* (1924), inspirada en la novela de Luiz Teixeira Leite Filho. Volviendo a Alencar, hay que subrayar que ha sido uno de los autores más adaptados del audiovisual brasileño, algo confirmado en el período mudo por el interés que suscita en Vittorio Capellaro, pionero del cine brasileño de origen italiano y responsable de varias traslaciones de Alencar. Dirige dos adaptaciones de *O Guarani*, en 1916 y en 1926, dos de las primeras versiones de más de una decena de traslaciones filmoliterarias a lo largo del siglo XX de la citada novela. Capellaro dirige también *Iracema* (1917), basada en la popular obra de Alencar. El realizador italiano había estrenado en 1915 *Inocência*, inspirada en la novela de Visconde de Taunay, estableciendo la primera de las muchas adaptaciones del texto durante el siglo XX.

Tras el cine mudo llega el sonoro y en estos primeros años se percibe un continuismo por los autores literarios adaptados con anterioridad como demuestra el estreno de *Alma do Brasil* (1931) de Libero Luxardo, inspirada en la novela *A Retirada da*

Laguna del Visconde de Taunay, *Onde a Terra Acaba* (1933) de Octavio Gabus Mendes bajo la novela de José de Alencar y *Pureza* (1940) de Chianca de Garcia, traslación de la novela del mismo título de José Lins do Rego.

A finales de la década de los cuarenta el interés del público por ver historias de Jorge Amado explica la presencia constante en el audiovisual brasileño del escritor bahiano a lo largo de las últimas siete décadas. La fascinación que despierta la prosa de Amado¹¹⁷ se concreta por primera vez en *Terra Violenta* (1948) de Edmond Francis Bernoudy y Paulo Machado a partir de la novela *Terras do Sem-Fim*. Tras realizar algunos guiones en los años cincuenta, Amado ve cómo su novela *Gabriela, Cravo e Canela* se convertirá en una serie de televisión de Maurício Sherman (1961). El texto del novelista de Itabuna será objeto de nuevas series y películas en épocas sucesivas, como la teleserie *Gabriela* (1975) de Walter Avancini, en la que el papel lo desarrolla por primera vez Sonia Braga¹¹⁸, encarnación de la protagonista de la novela de Amado por excelencia, algo casi fijado canónicamente en el film de Barreto (1983). Mucho antes, en 1964, se estrena *Seara Vermelha* de Alberto D'Aversa, en la que el espacio ficcional amadiano se traslada al estado de São Paulo, en el sudeste brasileño, y en el que sigue muy vigente la más acerada crítica

¹¹⁷ La importancia de Amado en el cine brasileño se antoja capital, algo muy bien expresado por el también bahiano Glauber Rocha, maestro fundamental del Cinema Novo, que se ocupa de fijar algunas coordenadas de la presencia amadiana en el cine en su documental *Jorge Amado no Cinema* (1979), desgranando parte de las relaciones del escritor con el medio audiovisual. Además, en países tan distintos a Brasil como Checoslovaquia (1976) o Egipto (1999) la obra de Amado ha contado con adaptaciones. Sin embargo, donde más sorprenden estos desplazamientos es en el audiovisual estadounidense. En este punto se pueden señalar dos interesantes realizadores como Hal Bartlett que, aunque rueda en inglés, ambienta en Bahía su versión de *Capitães da Areia* en *The Sandpit Generals* (1971), junto al también notable realizador Robert Mulligan, que toma parte del argumento de *Dona Flor e Seus Dois Maridos* para su película *Kiss Me Goodbye* (1982).

¹¹⁸ Como cita Sudha Swarnakar (2009) a partir de un artículo en prensa de Emilia Silveira, se trata de una “Gabriela retirante, Gabriela cozinheira de mão cheia, Gabriela flor e mulher fuge da imaginação dos milhares de leitores de Jorge Amado para, pela primeira vez, ter um corpo, um rosto, uma voz definitiva, a cores, via Embratel. Cada leitor, potencialmente um apaixonado por Gabriela, a imaginava a seu modo, cada admirador do mito da mulher brasileira típica podia ver Gabriela na vizinha, amiga ou mulher. Agora Gabriela tem um nome – Sônia Braga” (Silveira, E. “O cheiro de cravo, a cor de canela, eu vim de longe, vim ver Gabriela” *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 13 April, 1975).

social de la primera etapa del escritor de Bahía, más combativo y militante. Antes de que Bruno Barreto dirija dos películas fundamentales para entender la recepción de la literatura del escritor, el director francés Marcel Camus dirige *Otalia de Bahia* (1976), traslación de la novela *Os Pastores da Noite*. Además, Nelson Pereira dos Santos adaptará dos novelas de Amado, como se señalará luego, y a finales de los ochenta la telenovela *Tieta* (1989-1990) popularizará aún más en Brasil el imaginario bahiano del escritor, adaptando la novela *Tieta do Agreste* que contará también con una traslación al cine con el mismo título de la novela y dirigida por Carlos “Cacá” Diegues en 1996. De los años noventa es también *Tereza Batista* (1992), teleserie de Paulo Afonso Grisolli, trasvase a la pequeña pantalla de la novela *Tereza Batista Cansada de Guerra*. De igual manera, surgen telenovelas en los años venideros como *Tocaia Grande* (1995-1996) adaptando la novela del mismo título, la teleserie *Porto dos Milagres* (2001) basada en la novela *Mar Morto* o el reciente culebrón *Doña Flor y sus dos maridos* (2017), de producción mexicana.

A pesar de la ósmosis que ha tenido la obra de Amado en el medio televisivo, en los últimos años también el cine volverá al escritor en títulos como *Quincas Berro d'Água* (2010) de Sérgio Machado adaptando *A morte e a morte de Quincas Berro d'Água*, *O Duelo* (2015) de Marcos Jorge, inspirado en la novela *Os velhos marinheiros ou o capitão de longo curso* o una nueva versión de *Dona Flor e Seus Dois Maridos* (2017) de Pedro Vasconcelos. Esta trayectoria se hace más interesante al aproximarnos a la más importante de todas las traslaciones filmoliterarias amadianas de las últimas décadas, al tratarse *Capitães da Areia* (2011) de Cecilia Amado –nieta del escritor–, un proyecto lleno de implicaciones personales que además es una oda a un Salvador de Bahía que ya no existe. La ciudad del norte brasileño ha vivido un cambio fundamental, y tanto la novela como el film proyectan ese cambio retrospectivamente. El libro de Amado pertenece a la primera

etapa creativa del novelista¹¹⁹ y aborda las vicisitudes de un grupo de niños liderados por Pedro Bala. Una tropa de infantes que vive al borde de la sociedad y alejada de la ciudad; descienden al contexto urbano sólo para tomar aquello que les permite continuar con su forma de vida, que en sí misma es una forma de organización social al margen de la sociedad disciplinaria, con sus propios códigos y normas. La novela de Amado y el film trazan una línea del tiempo a nivel temático y estético en la representación de la infancia y los niños abandonados, obligados a subsistir al margen de todas las normas sociales convencionales. Sobreviven bajo un aparato normativo propio, que dispone una jerarquía y se dedican a actividades delincuenciales, cuestión mayor que impregna la literatura y el cine latinoamericanos a lo largo del siglo XX y se prolonga hasta nuestros días. Cecilia Amado traslada la trama desde los años treinta a la década del cincuenta, cambio que además potencia cuestiones y reflexiones estéticas y sociales que aproximan el precedente literario amadiano con otros modelos ficcionales, convirtiendo a Pedro Bala en un contemporáneo del Jaibo de *Los olvidados* (1950) de Buñuel.

Tras el paréntesis amadiano anterior y volviendo al cine brasileño de los cincuenta, se van a producir traslaciones filmoliterarias que confirman lo visto en las primeras décadas de cine nacional, pero además la irrupción del Cinema Novo va a suponer una diferenciación y un avance de este proceso. La literatura más popular y contemporánea ve cómo se estrena *Presença de Anita* (1951) de Ruggero Jacobbi, a partir de la novela de Mario Donato, o de mayor enjundia intelectual aparece *Arara Vermelha* (1957) de Tom

¹¹⁹ Llama la atención, que, a excepción de la adaptación de la novela de producción estadounidense (1971), habiendo sido una novela publicada en 1937, hasta la miniserie *Capitães da Areia* (1989) de Walter Lima Jr. no se produjese ninguna versión en Brasil con anterioridad. La versión televisiva de Lima es una adaptación libre que, de nuevo, vuelve a cambiar la temporalidad de la trama, ambientada en el Salvador de Bahía de los ochenta.

Payne, traslación de la novela de José Mauro de Vasconcelos¹²⁰. La década del cincuenta es el momento en el que directores como Glauber Rocha, Ruy Costa, Joaquim Pedro de Andrade, León Hirzsmán, Carlos Diegues, Roberto Santos, Roberto Pires, Helena Solberg, Paulo César Saraceni o Nelson Pereira dos Santos capitanean el Cinema Novo brasileño, corriente vanguardista con gran variedad y libertad temática, en la que todos sus miembros compartían preocupaciones estéticas y sociales comunes alejadas de las propuestas del cine de Hollywood: una forma propia de entender y hacer cine que se extiende entre mediados de los cincuenta y setenta, durante cerca de dos décadas del cine brasileño.

Pereira dos Santos destaca en toda su carrera, vinculado al Cinema Novo o tras el mismo, como un consumado especialista en traslaciones de la literatura al cine. De este modo estrena *Vidas secas* (1963), a partir de la novela naturalista de temática rural del escritor Graciliano Ramos¹²¹ y de corte fatalista. El film está ambientado en el agreste sertão del nordeste brasileño. Posteriormente el director paulista dirige un ejemplo de comedia satírica en *El justicero* (1967), basada en la novela *As vidas de El Justicero: O Cafajeste sem Medo e Sem Mácula* del escritor João Bethencourt y que sufrirá la censura de la dictadura militar por su tono crítico con la misma. Después Pereira dos Santos estrena *Fome de Amor* (1968) basada en la novela *História para se ouvir de noite* de Guilherme Figueiredo, *Azyllo Muito Louco* (1970) a partir del relato “O alienista” de Machado de Assis y *¿Quem é Beta?* (1972), traslación del cuento “O Último Artilheiro” de Levi Menezes.

¹²⁰ José Mauro de Vasconcelos fue un escritor y guionista brasileño, no se debe confundir con el también escritor y político mexicano José Vasconcelos.

¹²¹ El director León Hirzsmán adaptará a Graciliano Ramos también en *São Bernardo* (1972) y el propio Pereira dos Santos tomando otra novela del escritor estrena *Memórias do Cárcere* (1984), a partir de la cárcel sufrida por Ramos debido a la militancia comunista del escritor durante los años treinta.

A finales de los setenta, Pereira dos Santos estrena *Tenda dos Milagres* (1977) adaptación de la novela homónima¹²² de Jorge Amado que describe la Bahía de principios del siglo XX. Prolongando su interés en Amado, Pereira adapta la novela de igual título en *Jubiabá* (1986), film ambientado en la omnipresente y amadiana ciudad de Salvador de Bahía, cuya temática está influida por la primera etapa del escritor y su militancia de izquierdas. Ya en los noventa, Pereira dos Santos estrena el film *A Terceira Margem do Rio* (1994), a partir del libro *Primeiras Estórias* de João Guimarães Rosa¹²³.

Dejando de lado la producción de Pereira dos Santos, hay que mencionar títulos como *Cristo de Lama* (1966) de Wilson Silva, a partir de la novela de João Felício dos Santos o *Ganga Zumba* (1963) de Carlos Diegues, a partir de la novela del mismo título de João Felício dos Santos y a la que Diegues volverá en *Quilombo* (1984). Antes el director de Alagoas había estrenado *Xica da Silva* (1976) a partir de la novela *Memórias do Distrito de Diamantina*, nuevamente de Dos Santos.

En el ecuador del siglo XX, el Cinema Novo va a marcar el pulso del cine brasileño, pero de la mano del vanguardismo fílmico que preconiza. El audiovisual va a tener también una importante predisposición a divulgar algunas de las obras más señeras de las letras brasileñas. A partir de Pereira dos Santos, conviene apuntar que han sido muy numerosas las traslaciones filmoliterarias del escritor Machado de Assis. A caballo entre el tomanticismo y el realismo, la obra del novelista carioca, al igual de lo que pasaba en el

¹²² La misma cuenta con una traslación televisiva de 1986 que se difundirá en formato de serie, a cargo de los realizadores Ignácio Coqueiro, Maurício Farias y Paulo Afonso Grisolli.

¹²³ Los films basados en textos de Guimarães Rosa, próximo al realismo mágico, denotan la atracción del audiovisual brasileño por el escritor de Minas Gerais. Algo que se evidencia en la traslación *Grande Sertão: Veredas* (1965) de Geraldo y Renato Santos Pereira, *Sagarana*, o *Duelo* (1974) de Paulo Thiago o *A Hora e a Vez de Augusto Matraga* (2011) de Vinicius Coimbra, ambas traslaciones de la novela *Sagarana*. También Carlos Alberto Prates Correia dirige *Cabaret Mineiro* (1980) y *Noites do Sertão* (1984) a partir de los relatos de “Soroco, Sua Mãe, Sua Filha” y “Buriti” respectivamente o más próxima en el tiempo, *Mutum* (2007) de Sandra Kogut sobre la novela *Campo Geral*.

cine silente con José de Alencar, se visualiza en *Esse Rio Que Eu Amo* (1962) del realizador argentino Carlos Hugo Cristensen¹²⁴, relatos de Orígenes Lessa, los cuentos “A Morte da Porta-Estandarte” de Aníbal Machado y “Noite de Almirante” de Machado de Assis. Posteriormente se estrenan traslaciones de Machado de Assis como *Viagem ao Fim do Mundo* (1968) de Fernando Campos a partir de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*¹²⁵ o *Capitu* (1969) del director Paulo César Saraceni e inspirada en la novela *Dom Casmurro*¹²⁶. En la década de 1970, la prosa de Machado es adaptada al audiovisual en films como *Um Homem Célebre* (1974) de Miguel Faría Jr., *A Cartomante* (1974) de Marcos Farias, *Confissões de Uma Viúva Moça* (1976) de Adnor Pitanga, basados en los cuentos del mismo título del escritor brasileño. Luego se estrenarán *Que Estranha Forma de Amar* (1977) de Gerardo Vietri a partir de la novela *Iaiá Garcia*, *Quincas Borba* (1987) de Roberto Santos sobre la novela del mismo título y *A Causa Secreta* (1994) de Sergio Bianchi o *A Erva do Rato* (2008) de Júlio Bressane, ambas transposiciones del cuento “A Causa Secreta”, algunos de los exponentes que, sin entrar en las producciones televisivas, indican el interés por adaptar a Machado de Assis.

Otro de los casos paradigmáticos de la traslación filmoliteraria en Brasil es el novelista, dramaturgo y guionista pernambucano Nelson Rodrigues. Algo que se manifiesta en un gran número de largometrajes. Específicamente en prosa, se pueden mencionar *Meu Destino é Pecar* (1952) de Manuel Peluffo, adaptación de la novela del mismo título, *Asfalto Selvagem* (1964) y *Engraçadinha Depois dos Trinta* (1966) de J.B. Tanko, que

¹²⁴ Cristensen es uno de los nómades por excelencia del cine iberoamericano, siendo responsable en este período del film brasileño *O Menino e o Vento* (1967), que transpone el cuento “O iniciado do vento” de Aníbal Machado.

¹²⁵ Posteriormente la novela será adaptada al cine en *Brás Cubas* (1985) de Júlio Bressane y la coproducción lusobrasileña *Memórias Póstumas* (2001) de André Klotzel.

¹²⁶ En 2003 se estrenará una nueva y muy libre versión de la novela con el título *Dom*, dirigida por Moacyr Góes.

junto a *Engraçadinha* (1981) de Haroldo Marinho Barbosa, parten de la misma novela de Rodrigues, *Asfalto Selvagem*. Hay que apuntar también *O Casamento* (1976) de Arnaldo Jabor sobre la novela de Rodrigues del mismo y título y *Gêmeas* (1999), debut en la dirección de Andrucha Waddington, uno de los últimos talentos del cine brasileño. El film está basado en “As Gêmeas”, cuento del escritor de Pernambuco.

Sería injusto olvidar otras traslaciones realizadas por cineastas como Joaquim Pedro de Andrade, que dirigirá *O Padre e a Moça* (1966), a partir de un texto de Carlos Drummond de Andrade o la multicultural y exótica *Macunaíma* (1969), sobre la novela modernista homónima de Mário de Andrade; *Cleo e Daniel* (1970) de Roberto Freire, adaptando su propio libro, muy próximo a las corrientes psicoanalíticas de Wilhelm Reich; *As Confissões de Frei Abóbora* (1971) de Braz Chediak y *Rua Descalça* (1971) de J.B. Tanko, basadas en la novelas del mismo título de José Mauro de Vasconcelos; *O Pica-pau Amarelo* (1973) de Geraldo Sarno sobre la novela de Monteiro Lobato; *Um Certo Capitão Rodrigo* (1971) de Anselmo Duarte, a partir de la novela *O Tempo e o Vento* de Érico Veríssimo; *Já Não Se Faz Amor Como Antigamente* (1976) de Anselmo Duarte, John Herbert y Adriano Stuart, película capitular de género cómico inspirada en la novela de Lygia Fagundes Telles; *Antônio Conselheiro e a Guerra dos Pelados* (1977) de Guga de Oliveira, basada en la novela de Euclides da Cunha; *As Três Mortes de Solano* (1978) de Roberto Santos sobre novela *A Caçada* de Lygia Fagundes Telles; *República dos Assassinos* (1979) de Miguel Faria Jr. a partir de la novela de Aguinaldo Silva o la novela *O Coronel e o Lobisomem* de José Cândido de Carvalho, que cuenta con dos versiones en cine y de idéntico título dirigidas por Alcino Diniza (1979) y Maurício Farias (2005).

Para entender gran parte de ese cine brasileño producido en los setenta y a posteriori, es inevitable detenerse en Bruno Barreto, uno de los realizadores más

universales del cine brasileño, entre el Cinema Novo y las nuevas hornadas de realizadores brasileiros surgidos en los ochenta, aunque coetáneo por edad a éstos. Barreto tiene la suerte de ser hijo de dos productores audiovisuales, facilitando el despegue de su producción artística. No obstante, las facilidades no empañan la carrera de Barreto, que comienza en los años setenta y destaca por producciones notables en su factura artística y su impacto comercial, producciones que sirven para popularizar, aún más si cabe, a escritores y músicos de Brasil; todo ello junto a sus incursiones, de escasa fortuna, en la industria norteamericana. Suyas son traslaciones como *Tati* (1973), drama sobre una madre soltera que se basa en el cuento “Tati, a Garota” de Aníbal Machado; *A Estrela Sobe* (1974) a partir de la novela realista de Marques Rebelo o las traslaciones de las novelas de Amado, *Dona Flor e Seus Dois Maridos* (1976)¹²⁷ y *Gabriela, Cravo e Canela* (1983), ambas se agrupan dentro del díptico bahiano del cineasta. Dos largometrajes que le procuran un considerable éxito y reconocimiento internacional.

Tras algunos films de producción norteamericana, el director estrena *O Que é Isso, Companheiro?* (1997), coproducción brasileiro-estadounidense que recrea el secuestro por guerrilleros de izquierda del embajador de EE.UU. en el Brasil de finales de los sesenta con la dictadura militar de fondo. El film se inspira en el libro del mismo título del político, periodista y escritor Fernando Gabeira. En un sistema similar de producción, Barreto estrena *Bossa Nova* (2000), traslación del cuento *A Senhorita Simpson* de Sérgio Sant’Anna. Ya en el siglo XXI, Barreto dirige *O Casamento de Romeu e Julieta* (2005), historia shakesperiana que adapta la novela breve *Palmeiras: um caso de amor* de Mário

¹²⁷ Como muestra de la proyección de las películas amadianas de Barreto, existe una penosa parodia de la primera, *Seu Florindo e Suas Duas Mulheres* (1978) de Mozael Silveira, a medio camino entre el erotismo más rampante y la pornografía comercial.

Prata y más recientemente *Flores raras* (2013) a partir de la novela *Flores raras e banalíssimas* de la escritora Carmen L. Oliveira.

Al pensar en el cine brasileño de los ochenta, hay que apuntar que durante los últimos estertores de la dictadura militar, la situación sobrevenida tras el exilio de muchos cineastas o el propio ostracismo al que muchos se ven obligados por la situación política s va atenuando. Sin obtener el éxito de su hermano Bruno, el realizador Fábio Barreto destaca por haber llevado a la pantalla traslaciones como *Índia, a Filha do Sol* (1982) a partir del cuento de Bernardo Élis, *Luzia Homem* (1988) sobre la novela naturalista de Domingos Olímpio, *O Quatrilho* (1995) basada en el libro homónimo de José Clemente Pozenato, *Bela Donna* (1998) coproducción brasileña con EE.UU. que adapta la novela modernista *Riacho Doce* de José Lins do Rego y *A Paixão de Jacobina* (2002), traslación de la novela *Videiras de Cristal* de Luiz Antônio de Assis Brasil.

Regresando de nuevo a finales de los años setenta, va a surgir otra figura capital para entender el cine brasileño posterior al Cinema Novo, se trata del director argentino Héctor Babenco; naturalizado como brasileño, empieza a despuntar con *Pixote: A Lei do Mais Fraco* (1981), muestra descarnada de la situación delincencial de los jóvenes abandonados en las grandes ciudades brasileñas a partir del libro *A Infância dos Mortos* de José Louzeiro, sobre un niño obligado a delinquir por las circunstancias de un sistema que no le ofrece alternativas ni educativas ni económicas para poder sobrevivir. El final de la larga dictadura militar (1964-1985) coincide con el estreno de *Kiss of the Spider Woman (O Beijo da Mulher-Aranha*, 1985), coproducción entre Brasil y Estados Unidos dirigida por Héctor Babenco, sobre la traslación parcial de la novela del escritor argentino Manuel Puig, rodada fundamentalmente en inglés, es uno de los grandes hitos de la cinematografía brasileña y un punto de inflexión para entender la carrera posterior de Babenco, vinculada a

la industria norteamericana, que compagina con las producciones locales. Un lustro después, también en inglés, el director argentino-brasileño estrena *At Play in the Fields of the Lord* (*Brincando nos Campos do Senhor*, 1991), nuevamente coproducción entre Brasil y EE.UU., a partir de la novela de Peter Matthiessen. Babenco, fallecido en 2016, vuelve a principios de siglo con temas como la marginalidad, la cárcel y la represión en *Carandiru* (2003), basado en el libro *Estação Carandiru* de Dráuzio Varella, recreando la masacre de centenares de presos, luctuoso suceso ocurrido el 2 de octubre de 1992 en la penitenciaría del estado de São Paulo por la desproporcionada intervención de la Policía Militar paulista. La cárcel a la espera de ser demolida sirvió como set de rodaje del film.

Walter Salles es el paradigma que, tras Rocha, Pereira dos Santos, Barreto o Babenco, devuelve gran parte del interés por el cine brasileño en todo el mundo en los años noventa. Su primera cinta de ficción no puede tener más intenciones de lo anterior, posicionarle en el mundo; *A Grande Arte* (*Exposure*, 1991) es una coproducción Brasil-EE.UU., rodada en escenarios brasileños con un elenco internacional y con el inglés como principal lengua vehicular de la trama. El film de género policial es una traslación de la novela homónima del escritor brasileño Rubem Fonseca¹²⁸ y se configura como un lúcido exponente del cine *noir* latinoamericano, que tan buenos títulos dará a lo largo de los últimos treinta años. Después de esta experiencia, Salles se centra en un cine de corte social, denunciando situaciones como la soledad, el desarraigo, la pobreza, la desprotección

¹²⁸ Fonseca, una de las plumas más brillantes de la literatura brasileña desde hace décadas, ha contado no sólo con el interés de Salles o Leduc de trasladar sus historias de género negro, descarnada denuncia social o su cruda mostración de la condición humana. Las novelas y cuentos de Fonseca se han prodigado en el cine y también en la televisión, como demuestran films como *Lúcia McCartney*, *Uma Garota de Programa* (David Neves, 1971), *Relatório de Um Homem Casado* (1974) basada en el relato “Relatório de Carlos” o *A Extorsão* (1975), ambas de Flávio Tambellini. También *O Caso Morel* (Sheila Feital, 2006) traslación de la primera novela del escritor o el film portugués *Axilas* (José Fonseca e Costa, 2016) inspirada en cuentos del libro *Axilas e Outras Histórias Indecorosas*. En muchas de ellas el propio Fonseca actúa como guionista, incluso con material ajeno como cuando escribe el guión de *O Homem do Ano* (2003), brillante debut del director José Henrique Fonseca, hijo del director, a partir de la novela negra *O Matador* de Patricia Melo.

de la infancia o el tráfico de personas en films con guiones originales como *Terra Estrangeira* (1995), codirigido por Daniela Thomas o *Central do Brasil* (1998). Ya en el siglo XXI estrena *Abril Despedaçado* (2001) a partir de la novela albanesa *Prilli i Thyer* del escritor Ismail Kadare, ambientando esta historia de violencia rural a principios del siglo XX en localizaciones del Estado de Bahía. Después Salles rueda en español; con el auspicio del cineasta Robert Redford, adapta *Notas de viaje*, el diario de Ernesto Che Guevara y *Con el Che por Sudamérica*, el libro de Alberto Granado, compañero de viaje del guerrillero y político argentino en su periplo sudamericano a principios de los cincuenta. El film, coproducción entre Brasil, Argentina, Chile, EE.UU., Perú, Reino Unido, Alemania y Francia, se estrena como *Diarios de motocicleta* (2004) y obtiene una gran recepción de crítica y público en las pantallas de todo el mundo por medio del empleo de “las normas narrativas del cine de ficción para articular en la pantalla los históricos apuntes de Ernesto Guevara anotados durante su viaje” (López Petzold, 2014: 64)

Tras estas traslaciones, Salles enfocará su carrera en distintas producciones financiadas fundamentalmente por compañías estadounidenses, adaptando también en sus siguientes films novelas de autores tan distintos como Jack Kerouac o Kōji Suzuki.

Llegados a los noventa y principios del siglo XXI, el cine brasileño alterna el sistema de coproducción con Europa y Estados Unidos, pero también la financiación nacional. De este modo se pueden encontrar historias como *Lili, a Estrela do Crime* (1989) de Lui Farias, a partir del cuento “Lili Carabina” de Aguinaldo Silva; la coproducción con EE.UU., *O Quinto Macaco* (1990) de Éric Rochat sobre la novela Jacques Zibi, *As Meninas* (1995) de Emiliano Ribeiro, traslación de la novela de Lygia Fagundes Telles; *Guerra de Canudos* (1997) de Sergio Rezende, basada en la novela de Euclides da Cunha; los *Contos de Lygia* (1998) del director Del Rangel sobre relatos de nuevo de Fagundes Telles o *Um*

Copo de Cólera (1999) de Aluizio Abranches y *Lavoura Arcaica* (2001) de Luiz Fernando Carvalho, ambas adaptaciones de novelas del escritor paulista Raduan Nassar.

El cine de género va a tener en la colaboración de un escritor y un director brasileños una de las más productivas e interesantes alianzas gestadas en Brasil a finales de los noventa y primeros años del presente siglo. De esta manera, el escritor Marçal Aquino, uno de los mayores exponentes de la nueva narrativa brasileña, va a colaborar de forma activa en guiones, sobre novelas propias o ajenas con el director Beto Brant. Esta colaboración o entente comienza con *Os matadores* (1997), basado en el cuento homónimo de Marçal Aquino, que supone el debut en el largometraje del cineasta. Luego Brant dirige o una historia ambientada en la dictadura con *Ação entre Amigos* (1998), cuyo argumento original es de Aquino, de nuevo siendo uno de los responsables del guión. Posteriormente destaca *O Invasor* (2001), de nuevo con Brant. Aquino firma el guión a partir de una novela inédita, que se publicará después. *O Invasor* presenta los mejores ingredientes del thriller de notas hitchcocknianas; es una historia en la que un personaje externo periférico, un sociópata que es un sujeto de borde, cambia completamente la situación de un grupo de personajes de clase alta implicados en un crimen con móvil económico y profundos dilemas morales.

Aquino y Brant prosiguen su relación en *Crime Delicado* (2005), película dirigida por el segundo a partir de la novela *Um Crime Delicado* de Sérgio Sant'Anna y que se ocupa de adaptar el escritor, equivalente del trabajo de Aquino en *Cão Sem dono* (2007), codirigida por Beto Brant y Renato Ciasca, adaptación de la novela *Até o Dia em que o Cão Morreu* de Daniel Galera.

Y sin que medie participación por parte de Aquino, en 2009 se estrena *Cabeça a Prêmio* de Marco Ricca, basada en la novela del mismo título del escritor paulista.

La fructífera colaboración de Aquino y Brant se renueva en *O Amor Segundo B. Schianberg* (2010), sobre Benjamin Schianberg, personaje que el director toma del libro *Eu Receberia as Piores Notícias dos seus Lindos Lábios*, novela convertida en film en 2011, de nuevo codirigida por Brant y Ciasca y la participación de Aquino en la escritura de la película, por ahora la última colaboración en una obra de ficción de Brant y Aquino, volcado éste último en la creación literaria y la televisión en la última década.

En este viaje por el cine brasileño, plagado de idas y venidas, se hace necesario atender a una coproducción brasileña con participación francesa y alemana de principios del siglo XXI, que consigue situarse como uno de los films más vistos de la temporada 2002-2003 en todo el mundo y se erige, por derecho propio, en un testimonio tan cruento como sincero de la juventud en cualquier suburbio de una gran ciudad latinoamericana. Algunas de las críticas, injustificadas y sesgadas, vertidas contra *Los olvidados* de Buñuel medio siglo antes reverdecieron con una película tan cruda como necesaria que muestra el patio trasero de un país a través de un suburbio durante dos décadas. La irrupción de un film como *Cidade de Deus* (2002) en el mercado internacional del cine no sólo vuelve a poner en el punto de mira el cine brasileño a nivel mundial, como ya venía anunciando la carrera internacional de Walter Salles, sino que se va a convertir en una de las traslaciones literarias más exitosas de la historia del cine en general y del cine latinoamericano en particular.

Cidade de Deus parte de la novela homónima del escritor Paul Lins, con ecos formales próximos a una propuesta como la *Manhattan Transfer* de John Dos Passos, pero las coincidencias narrativas o la voluntad formal dista mucho de la temática de cada una. La novela de Lins está repleta de esos personajes de favelas que pueblan los suburbios y la

periferia de las grandes ciudades del mundo en desarrollo y de muchas del llamado hemisferio occidental.

A pesar de lo inabarcable del texto literario, el guionista Bráulio Mantovani supo epatar con un libreto que merecería estudiarse en cualquier escuela que aspire a formar guionistas en materia de adaptación. Es destacable también el memorable trabajo de actores, una de las mayores responsabilidades de la notable documentalista Kátia Lund, codirectora del film junto a Fernando Meirelles. La carrera del director paulista podría haber sido más regular, pero algunas de sus elecciones para dirigir, tras la historia ambientada en las infraviviendas de Río de Janeiro, han demostrado su acierto para llevar a la pantalla otros textos literarios. Meirelles es el responsable de films como *The Constant Gardener (El jardinero fiel, 2005)*, coproducción entre Reino Unido, Alemania, Estados Unidos, China y Kenya, que se desarrolla en gran parte en el país africano y que se centra en denunciar el poder del sector farmacéutico y su influencia en las posibilidades del desarrollo humano de cualquier país. El film transfiere la novela del mismo título del escritor británico John Le Carré, especializado en thrillers políticos. Posteriormente Meirelles también rueda en inglés *Blindness (Ensaio Sobre a Cegueira, 2008)*, coproducción brasileña con Canadá y Japón que asume la difícil tarea de materializar la traslación de *Ensaio Sobre a Cegueira*, novela distópica firmada por el Nobel portugués José Saramago.

Jose Padilha, miembro de la generación de Brant, es otro de los más internacionales realizadores brasileños. Su bien ganada reputación profesional se debe a su pericia en producciones de acción, pero con un enorme trasfondo social. Por ello no es extraño que dirija los epatantes films *Tropa de Elite (2007)* y su secuela *Tropa de Elite 2 (2010)*, películas que adaptan los libros policiales *Elite da Tropa*, escrito por los policías André

Batista y Rodrigo Pimentel junto al antropólogo Luiz Eduardo Soares y *Elite da Tropa 2: O Inimigo Agora É Outro*, también de Batista, Pimentel y Soares con la participación de Cláudio Ferraz. Los dos largometrajes obtuvieron un gran recorrido en las pantallas del mercado internacional.

De estas dos últimas décadas es interesante citar otras traslaciones del cine brasileño como *Bicho de Sete Cabeças* (2000) de Laís Bodanzky, a partir del libro de Austregésilo Carrano; *O Xangô de Baker Street* (2001) de Miguel Faria Jr., traslación brasileira de los personajes de Arthur Conan Doyle; *O Cheiro do Ralo* (2007) de Heitor Dhalia, sobre la novela de Lourenço Mutarelli; *Um Romance de Geração* (2008) de David França Mendes, a partir del libro de Sérgio Sant'Anna; *Meu Pé de Laranja Lima* (2012) de Marcos Bernstein, basado en la novela *O Meu Pé de Laranja Lima* de José Mauro de Vasconcelos; *Prova de Coragem* (2015) de Roberto Gervitz, adaptación de *Mãos de Cavalo* de Daniel Galera, *O Silêncio do Céu* (2016) de Marco Dutra a partir de la novela *Era el cielo* de Sergio Bizzio o *Entre Hermanas* (2017) de Breno Silveira, traslación de la novela de la escritora Frances de Pontes Peebles, nacida en Recife y criada en Estados Unidos, un caso paradójico y que comparte con muchos narradores latinoamericanos actuales.

Por intentar dar a un cierre a la mastodóntica producción filmoliteraria de Brasil, hay que referirse a las traslaciones que de otros escritores latinoamericanos han materializado directores o producciones brasileñas. No es extraño, por ejemplo, la afinidad del director Ruy Guerra con el mundo ficcional de Gabriel García Márquez, con el que ha colaborado y cuyo trabajo se puede apreciar en títulos como *Eréndira* (1983), coproducción mexicana con Francia y Alemania que adapta la novela corta *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada*. Ya en territorio brasileño, Guerra dirige la coproducción hispanobrasileña *Fábula de la Bella Palomera* (1988) sobre libreto del

escritor colombiano y en 2005 estrena *O Veneno da Madrugada* (2005), traslación de *La mala hora*, tercera novela de García Márquez. Otro ejemplo de esa mirada brasileña de las narrativas hispanoamericanas es *Inesquecível* (2007) de Paulo Sérgio de Almeida, basada en el cuento “El Espectro” de Horacio Quiroga y más recientemente, el cineasta brasileño Selton Mello dirige *O Filme da Minha Vida* (2017), largometraje inspirado en la novela *Un padre de película*, del autor chileno Antonio Skármeta, trasladando la acción desde Contulmo, en la provincia chilena de Arauco a Rio Grande do Sul; del sur chileno al sur brasileño junto a otros desplazamientos tan interesantes como el diverso y variado conjunto que amalgama el cine brasileño y el elenco internacional de la cinta.

Paraguay

El cine paraguayo vendría a ser lo que es Paraguay como lo definía Augusto Roa Bastos, una isla rodeada de tierra y, por lo tanto, una manifestación de su aislamiento casi insular o su llamada mediterraneidad. La convivencia lingüística del guaraní y el español resulta tan rica y polifónica como enigmática para sus vecinos y por qué no decir para el resto de América Latina. Pero ese exotismo es solamente el reflejo de tópicos, y su cine, por infrecuente, no deja de ser llamativo y, al igual que muchas de las cinematografías caribeñas o centroamericanas, tras un mutismo obligado por la inexistencia industrial, vive tras los ochenta un importante auge gracias al crecimiento de los formatos videográficos. Este crecimiento se irá consolidando a pesar del férreo control de la dictadura del militar paraguayo Alfredo Stroessner, dictador de Paraguay durante más de tres décadas (1954-1989). Anteriormente, el mencionado Roa Bastos, va a ejercer de divulgador literario, pero también cinematográfico del país, establecido en la Argentina. El novelista guaraní va a ejercer como guionista en varias producciones argentinas, algunas de ellas en coproducción

con Paraguay y rodadas en su país, incluyendo elencos y técnicos paraguayos; destacan adaptaciones como *El trueno entre las hojas* (1957) del director argentino Armando Bó, con guión de Roa Bastos adaptando su propio cuento. Poco después y también en coproducción entre Argentina y Paraguay se estrena *La sangre y la semilla* (1959) de Alberto Dubois, con guión de nuevo de Roa Bastos, basado en la novela *Raíces de la aurora* del también escritor guaraní Mario Halley Mora. Roa Bastos firmó quince guiones más para el cine argentino, basados en algunos de sus textos literarios e incluso con temática paraguaya, pero ninguna de esas producciones se rodó en coproducción o si quiera en territorio guaraní. En una larga travesía por el desierto, el cine paraguayo comienza a despegar y se pueden encontrar producciones como el telefilm *El secreto de la señora* (1989) del pionero videasta Hugo Gamarra, basado en un cuento de la escritora Dirma Pardo de Carugatti y ya en el presente siglo, tras la consolidación democrática, el cine paraguayo vive un auge notable que se concretará en un crecimiento cuantitativo de la producción; se estrenan traslaciones filmoliterarias como *La tierra ardía* (2005) de Manuel Cuenca, que transpone la novela del mismo nombre sobre la Guerra del Chaco (1932-1935) entre Bolivia y Paraguay, obra del escritor paraguayo Jorge Ritter. Poco después se puede apuntar también la adaptación de la novela policiaca de Juan Manuel Marcos *El invierno de Gunter* (2007) de la directora Galia Giménez.

Perú

El caso peruano resulta similar a países vecinos, aunque el sector audiovisual llega a contar con una incipiente estructura industrial, fundamentalmente por su producción de telenovelas. Es importante señalar que a través de la traslación filmoliteraria se encuentran las cintas más importantes del cine peruano.

La difícil coyuntura industrial de las primeras décadas hace que sea complicado encontrar títulos inspirados en textos literarios. No obstante, durante los primeros pasos del cine sonoro peruano se puede señalar el film *Sangre de selva* (1937) de Ricardo Villarán, uno de los realizadores del primer cine peruano, que ambienta la trama en las Yungas peruanas y adapta el cuento “Chico a chico y revienta” de Mario Herrera Gray.

Luego vendría *La lunareja* (1946) de Bernardo Roca Rey, que aborda la traslación de parte del relato “Una moza de rompe y raja”, integrado en las *Tradiciones peruanas* (1872) del escritor Ricardo Palma.

A finales de los sesenta, sobresale el que será durante mucho tiempo el realizador más destacado de la cinematografía peruana. El también escritor Armando Robles Godoy, quien sobresale por su contribución al cine peruano con traslaciones como *En la selva no hay estrellas* (1967) que parte de un texto literario del propio Robles Godoy y *La muralla verde* (1969) adaptando la novela homónima de Omar Aramayo.

La tendencia del cine, al igual que la literatura de Perú, se contagia de la corriente indigenista y se hace evidente en algunos títulos posteriores. El primero que se debe mencionar es la adaptación *Los perros hambrientos* (1977) del director cusqueño Luis Figueroa a partir de la novela del mismo título del escritor Ciro Alegría. Luego, a finales de los años ochenta del siglo pasado, el interés por el escritor peruano José María Arguedas se materializa en la adaptación de dos de sus novelas de temática indigenista y raigambre andina. De este modo, se estrena en 1986 *Yawar Fiesta: Fiesta de sangre* (1986), también dirigida por Luis Figueroa y en 1988, *Todas las sangres* del director Michel López, a partir de la novela del mismo título de Arguedas.

El audiovisual peruano toma impulso a partir de la década de 1980 y se definen algunas de las constantes del cine nacional, como las preocupaciones sociales y la reflexión

en torno a situaciones de excepcionalidad y marginalidad. Bajo algunas de las premisas anteriores, debuta en el largometraje el director Felipe Degregori en *Abisa a los compañeros* (1980), que contó con el periodista y escritor Guillermo Thorndike, quien realizó el guión en base a su propia novela de temática policial pero marcado tono crítico con la situación política y social del Perú ambientada en el valle de la Concepción. Degregori, también destacado documentalista, será el responsable de adaptar la novela generacional *Al final de la calle* de Óscar Malca, en *Ciudad de M* (2000), Degregori lleva a la pantalla la historia de la Lima de los noventa y el periplo urbano del protagonista en un espacio de decadencia y miseria, moral y física.

Tras Robles Godoy, los ochenta son el comienzo de una de las carreras más sólidas del cine latinoamericano. El director tacneño Francisco José Lombardi se erige en una verdadera autoridad en el cine peruano y junto a la estrecha colaboración con su mujer, la guionista Giovanna Pollarolo, se especializa en algunas de las más apreciables traslaciones filmoliterarias de la región durante las últimas décadas, una de las constantes en el grueso de sus producciones.

Lombardi estrena *Maruja en el infierno* en 1983, basada en la novela *No una sino muchas muertes* de Enrique Congrains, drama social urbano en los suburbios limeños que configura muchas de las preocupaciones estéticas y narrativas de Lombardi. Cuestiones que cobran especial relevancia al dirigir *La ciudad y los perros* (1985), traslado de la novela homónima de Mario Vargas Llosa. Lombardi realiza un acercamiento al texto matricial subrayando las condiciones que se dan en un colegio militar y potenciando la inversión moral que el propio Vargas Llosa expone en su novela. En un supuesto espacio de orden castrense como un colegio militar limeño, los estudiantes bajo el seguimiento de un código y unas normas viven en una permanente vulneración de dichas convenciones, aplicándose

en lo opuesto a lo que debería ser una rígida educación y un sometimiento a lo disciplinario. Un contexto ideal muy alejado de lo que realmente hacen los cadetes liderados por el Jaguar, personaje imprescindible en la prosa del escritor de Arequipa.

En *Caídos del cielo* (1990) Lombardi articula tres historias cruzadas, una de ellas tomando el cuento “Los gallinazos sin plumas” del escritor Julio Ramón Ribeyro y ambientando la trama en el Perú de 1989, con la superinflación económica y la inestabilidad política como telón de fondo junto a las dificultades inherentes de unos personajes tan distintos como unidos por las circunstancias sociales que viven, marcadas por lo azaroso. Unos años después, Lombardi estrena *Sin compasión* (1994), adaptación de la novela *Crimen y castigo* de Fyodor Dostoyevski en las calles de la Lima de los noventa y que sirven como el espacio propicio para esta historia universal de redención. Lombardi vuelve a fijarse en una obra literaria foránea, *Bajo la piel* (1996), transposición peruana y contemporánea de la novela negra *The Killer Inside Me* (*El asesino dentro de mí*, 1952) del narrador norteamericano Jim Thompson, coproducción con España y Alemania. Los años noventa es la época creativa de Lombardi, la que va a definir la forma de rodar del director, trabajando regularmente en régimen de coproducción con España. De esta manera, Lombardi estrena *No se lo digas a nadie* (1998), basada en el libro homónimo de Jaime Bayly, novela de debut de uno de los nuevos valores de la literatura peruana. Bayly participó en la cinta como guionista¹²⁹, abordando el primer largometraje peruano que describe frontalmente el tema de la homosexualidad. Lombardi traslada el turbulento descenso personal del protagonista, Joaquín Camino, hijo de un matrimonio de la alta

¹²⁹ Bayly, periodista y *socialité* latinoamericana, cuenta con más incursiones en el audiovisual, siendo una de las más relevantes la coproducción mexicana con Perú, EE.UU. y Argentina, *La mujer de mi hermano* (2015) del director limeño Ricardo de Montreuil, traslación de la novela del mismo título del escritor, que además ejerció como uno de los productores y guionistas del film.

sociedad limeña y al que la homofobia social y familiar debe sumarle una desnortada espiral de autodestrucción, derivada del abuso de las drogas y de conductas personales tan erráticas como extremas.

De nuevo con capitales hispanoperuanos, Lombardi vuelve a adaptar a Vargas Llosa en *Pantaleón y las visitadoras* (1999), transposición de la novela del Nobel peruano en la Amazonia peruana a finales de los noventa. Repetidamente, Lombardi expone un contexto castrense, pero lejos de *La ciudad y los perros*; se trata de una de las propuestas más lúdicas de la prosa del escritor peruano, consiguiendo atrapar el film el humor del texto matricial y superando la película el tono y la calidad de la primera versión de 1976. Con *Tinta roja* (2000), Lombardi se ocupa de adaptar la novela homónima del escritor chileno Alberto Fuguet, visibilizando de nuevo a un valor en alza de las letras latinoamericanas de finales de los noventa. El film se estructura en la dicotomía de un periodista de sucesos que aspira a ser novelista y que se nutrirá de sus experiencias en la calle para llegar a conseguirlo. Posteriormente, *Mariposa Negra* (2006) se convierte en el decimotercer largometraje de Francisco Lombardi y es, por ahora, su última traslación filmoliteraria. El director peruano adapta la novela *Grandes miradas* de Alonso Cueto, ambientada durante los momentos finales del gobierno autócrata de Alberto Fujimori. El film proyecta la influencia de la miseria moral de la corrupción política y su capacidad para construir una enorme tela de araña en la que la judicatura, el periodismo y otros sectores de la sociedad se ven atrapados en el entramado de la corrupción, algo que permea hasta el submundo de las drogas, la prostitución y el crimen organizado, eslabones económicos que sustentaron a su vez el propio régimen de Fujimori.

El cine peruano de principios de siglo verá, al margen de la prolífica carrera de Lombardi, cómo nuevos realizadores se van abriendo paso y el ejemplo es Aldo Salvini,

quien dirige *Bala perdida* (2001), film *noir* que es una traslación de la novela *Noche de cuervos* del escritor Raúl Tola.

Volviendo a Alonso Cueto, el escritor disfrutará del interés del cine peruano en traslaciones tan notables como *La hora azul* (2014) basada en la novela de igual título, dirigida por Evelyne Pegot-Ogier, ocupándose nuevamente de temas completamente influidos por la historia reciente del Perú y el impacto generado por el enfrentamiento del Estado peruano frente al grupo terrorista Sendero Luminoso. De la misma manera, otra novela de Cueto, *La Pasajera*, le sirve al actor peruano Salvador del Solar, protagonista de *Pantaleón y las visitadoras*, para debutar en la dirección con el largo *Magallanes* (2015), coproducción peruana con Argentina y España, que, retomando los tópicos del realismo de Cueto, expone la dificultad de superar los traumas del pasado y ofrece una trama de redención para personajes heridos por la vida y por la historia.

Habiéndose especializado en literatura infantil y juvenil, destacan las adaptaciones de las novelas de este género de Hernán Garrido Lecca, *Piratas del Callao* (2005) y *Dragones: destino de fuego* (2006), largos de animación dirigidos por Eduardo Schuldt.

Por último, en esta galería de traslaciones, llama la atención la arriesgada apuesta, del film *Siete semillas* (2016) de Daniel Rodríguez Risco, que toma el libro de autoayuda de David Fischman, para contar una historia de salvación personal, algo frecuente en el último cine peruano.

Bolivia

El cine boliviano tiene similares características a las de Paraguay, pero desde el período silente ha contado con mayor presencia fílmica que sus vecinos sureños. Además de una importante red de alianzas entre colectivos de cineastas militantes, Bolivia destaca por contar con uno de los más singulares y reconocidos cineastas latinoamericanos, el

director y guionista Jorge Sanjinés, veterano creador, comprometido con la realidad social y multiétnica boliviana, sigue a fecha de hoy con proyectos en ciernes. No obstante, se da la circunstancia de que el grueso de su cine se ha apoyado en argumentos originales, por lo que poco se puede decir en aspectos de traslaciones filmoliterarias.

En cualquier caso, otros cineastas bolivianos con gran experiencia, como el también documentalista Antonio Eguino, sólo cuentan con un trabajo que sea fruto de la adaptación filmoliteraria, como *Los Andes no creen en Dios* (2007), a partir de la novela homónima de Antonio Costa Du Rels ambientada en la zona minera de Uyuni durante los años veinte del siglo pasado. Con anterioridad, también hay que mencionar *La chaskañawi* (1976), traslación dirigida por los hermanos Hugo y Jorge Cuellar Urizar a partir de la novela del mismo nombre, obra publicada en 1947 por Carlos Medinaceli y que es considerada una de las mejores novelas bolivianas; situada unos años después, encontramos el film *Los Hermanos Cartagena* (1984) del director italiano Paolo Agazzi, afincado en Bolivia y que lleva a la pantalla una traslación de la novela *¡Hijo de Opa!* (1976) de la escritora y académica Gaby Vallejo Canedo. En las décadas posteriores, dos largometrajes en coproducción con México van a servir para proyectar globalmente dos de las novelas más importantes de la literatura boliviana reciente: *Jonás y la ballena rosada* (1994) tomando el texto matricial de Wolfango Montes, ambientada en la ciudad de Santa Cruz y la crisis económica del país a mediados de los ochenta, y *American Visa* (2005) que adapta la obra policial del escritor paceño Juan de Recacoechea en la capital administrativa de Bolivia a principios del presente siglo. Las dos películas son responsabilidad del director Juan Carlos Valdivia, artífice de algunas de las mejores obras de ficción audiovisual nacional. La generación más reciente de cineastas podría ser bien representada por el joven realizador de

Cochabamba Martín Boulocq y su película *Los viejos* (2011), que adapta el cuento “Carretera” de Rodrigo Hasbún, a su vez uno de los más prometedores prosistas bolivianos.

Para concluir tan sucinto recorrido, conviene detenerse en señalar que el abaratamiento de los costes de producción audiovisual ha ofrecido la posibilidad de que proliferen creadores de lo más variopintos en Bolivia y en el resto de América Latina. Por lo anterior, ubicada en La Paz, aparece la curiosa asociación creativa compuesta por la cineasta estadounidense Amy Hesketh y el realizador boliviano Jac Ávila, que a menudo ejercen y se reparten tareas como directores, guionistas, productores e incluso también actuando en sus propios films. De esta manera, han facturado algunas de las traslaciones filmoliterarias más insólitas del último cine boliviano, buscando ser epatantes y no siempre para bien. Desde dos de los films firmados por Hesketh, *Barbazul* (2012) a partir del cuento de Charles Perrault y *Olalla* (2015) basada en la novela de Robert Louis Stevenson a *Justine* (2016) sobre la novela del Marqués de Sade, dirigida por Ávila.

3.6.1. Gabriela, Cravo e Canela: El crisol brasileño por Jorge Amado y Bruno Barreto

Jorge Amado atraviesa dos períodos en su producción literaria, muy definidos por el grado político de compromiso del escritor nacido en la ciudad de Itabuna, perteneciente al estado de Bahía, en el norte de Brasil. A mediados de la década de 1950, Amado se centra en la literatura dejando de lado la representación y militancia política en el comunismo brasileño. Sin abandonar el partido, Amado vuelca sus esfuerzos en su faceta creativa y como muy bien apunta la crítica:

ainda retratando as mazelas da realidade regional brasileira [...] passa a apresentar em suas narrativas personagens femininas, sensualidade e um humor oriundo de acontecimentos do cotidiano. Nesta linha, o romance *Gabriela, cravo e canela* foi

uma das obras mais populares do escritor baiano. Traduzida para mais de quinze idiomas, a obra foi premiada, adaptada para a TV e para o cinema (Araujo Cunha, 2012, 97).

Por ello, después de libros tan reivindicativos como *Cacao* (1933) o *Capitães da Areia* (1937), una propuesta como *Gabriela, Clavo y Canela* (*Gabriela, Cravo e Canela*, 1958) supone un canto al exotismo, a la sensualidad femenina en un ámbito geográfico repleto de cambios en los diferentes procesos sociales y políticos del Brasil de las primeras décadas del siglo XX, fundamentalmente en la zona norte del país, lugares muy bien conocidos por el escritor bahiano, dando su visión de un tiempo de

transformações políticas e sociais em que o progresso e o conservadorismo se misturavam nas ruas da cidade. De um lado, um impetuoso progresso que fazia com que a cidade fosse comparada a uma capital em miniatura e que se refletia na maneira de pensar e agir de algumas pessoas. Tudo lembrava as grandes capitais: cinemas, palacetes, teatros, jardins, cabarés, clubes (Santos Menezes, 2012: 77).

La novela se escribe durante un período muy turbulento políticamente en el Brasil, alternando golpes de estado, gobiernos militares, etc., inestabilidad social y democrática. Esto traza una línea invisible con el momento de producción de su traslación filmoliteraria, puesto que la *Gabriela, Cravo e Canela* (1983) de Bruno Barreto se estrena cuando el país está a punto de finiquitar una dictadura de más de dos décadas, que, si bien no fue tan punitiva como la ejercida en otros regímenes totalitarios latinoamericanos, dejó una herencia de represaliados y miles de crímenes impunes.

La importancia de la novela de Amado y su repercusión global se ve reflejada con la compra de los derechos a mediados de los sesenta por parte de una de las *Major* de la producción de Hollywood, la corporación MGM, propietaria a su vez desde 1981 de la United Artists (UA), compañía que financió la traslación junto a la productora brasileña Sultana. Por tanto, la inversión estadounidense clarificaba el posicionamiento que obtendría el film en las pantallas internacionales. La postproducción de la película se realizó en Los Ángeles (EE.UU.) y la distribución internacional del film estuvo en manos de UA. También hubo trabajo de postproducción en el sonido en estudios de Roma como atestiguan los créditos finales, sintomático de la participación italiana en la película que contó con los actores italianos Marcelo Mastroianni como Nacib y Antonio Cantafora en el papel de Tónico Bastos junto a muchos técnicos de nacionalidad transalpina.

El rodaje no se realizará en Ilhéus, sino en la población de Paraty, ubicada en el estado de Rio de Janeiro, acondicionando de forma soberbia el lugar para recrear el Ilhéus de los años 20. Por su bahía y por las condiciones de la localidad, junto a la iglesia de Santa Rita de Paraty que sirvió, por la similitud de las trazas externas, para simular la también colonial Iglesia de Sao Jorge en Ilhéus, muy presente en la novela. Además, la elección de la comuna resultó un enorme acierto escenográfico junto a la indispensable colaboración de la población local. Barreto, además, no podía ignorar el hecho de que la última Gabriela había sido interpretada en una teleserie por la mayor estrella femenina del cine y la televisión brasileña de la época, Sonia Braga. La investigadora Rosana Bignami Grecchi señala que el film

intensifica o erotismo e poderemos ver Gabriela, na mesma Sonia Braga, já mais madura, mas cuja estética consegue ser exatamente a mesma da novela, porém bem mais insinuante: há várias cenas de sexo explícito e a sensualidade de Gabriela

apaga-se diante dessa nova visão. [...] O erotismo, no entanto, não está somente na personagem vivida por Sonia Braga, mas é um elemento explorado na adaptação (2007: 8-9)¹³⁰.

La trama de la novela se ambienta en la ciudad de Ilhéus, testigo en la década de 1920 de la historia de amor entre el “sirio” Nacib, empresario hostelero, y Gabriela, su cocinera, cuyos orígenes se pierden en el profundo sertão¹³¹ del norte brasileño. Una sociedad en la que los coroneles del cacao configuraban a un grupo de hombres de fortuna que en Ilhéus y en el resto del Brasil rural se habían dedicado, con el apoyo de las armas y de la violencia, a ocupar grandes extensiones de tierra que procedieron a tomar y a explotar. La novela, que arranca en 1925, marca precisamente el punto de inflexión y el declive de los coroneles, condenados a ceder su poder social y político como terratenientes caciquiles al progreso simbolizado por Raimundo “Mundinho” Falção, llegado desde Río de Janeiro para cambiar la realidad de la ciudad y convertir a Ilhéus en un puerto internacional. Las intenciones de Falção chocan frontalmente con el conservadurismo del coronel Ramiro Bastos, principal figura política de Ilhéus. La sociedad violenta y autoritaria de la ciudad irá cambiando poco a poco y la impunidad arbitraria irá diluyéndose.

Gabriela, una pasional mulata que huye del hambre, será testigo y metáfora de estos cambios al tiempo que vivirá un tórrido romance con su jefe, Nacib Saad, dueño del bar Vesubio, futuro socio del Restaurante del Comercio y posteriormente marido de la joven. Pero para Gabriela la vida conyugal se convertirá en un yugo tedioso y aburrido que le

¹³⁰ Grecchi, R. B. (2007). “Gabriela, cravo e canela de Jorge Amado e suas adaptações: análise dos mecanismos interdiscursivos”, citado de Swarnakar (2009).

¹³¹ También conocido como Sertón, es una vasta y árida región geográfica en la que surgieron los famosos cangaceiros, hombres armados que se encontraban fuera de la ley y se dedicaban al robo y al pillaje. Sin ser propiamente un cangaceiro, Fagundes, un hombre de raza negra, enamorado profundamente de Gabriela en la novela, ejercerá como pistolero contratado por uno de los coroneles que conforman la oligarquía de Ilhéus.

obligará a comportarse como lo que no es, obligada por las convenciones sociales que dictan como debe ejercer en sociedad una esposa: ejemplar, discreta y sumisa al marido.

Convertida en un símbolo de algunos rasgos identitarios fundamentales de la idiosincrasia brasileira, concita no sólo elementos como la hibridez cultural y étnica, sino que proyecta:

O estereótipo da mulata exímia cozinheira é trabalhado, no romance, no polo da positividade, no sentido de legitimar seu lugar social como trabalhadora (cozinheira de bar) e, como sujeito de uma atividade que se procura valorizar como autenticamente brasileira (a cozinha regional), elegê-la como símbolo de identidade nacional (Ribeiro, 1999: 88).

Es el cambio doméstico y personal el que produce que Gabriela, melancólica, prefiera su vida anterior, así como su participación en las fiestas y tradiciones populares, junto a vestir sin la rigidez y la exigencia que le supone ser la señora de Saad. Por eso, no resulta extraño que Gabriela se convierta, estando casada con Nacib, en la amante de Antonio Carlos “Tónico” Bastos, notario de la ciudad e hijo del coronel Ramiro, famoso por ser un mujeriego empedernido y un vividor. Al descubrir la infidelidad, Nacib monta en cólera y sus opciones de seguir con Gabriela se desvanecen, echándola del domicilio conyugal y agrediendo al casquivano de Tónico.

Para reparar el honor mancillado del empresario de origen sirio, João Fulgêncio, uno de los mejores amigos de Nacib, encuentra la solución al proponer la anulación por haber aceptado y obtenido los papeles falsificados de Gabriela, algo facilitado por el notario e infiel Tónico, acreditando falsas partidas y registros de la cocinera, siendo además testigo del enlace y notario. Gracias a las gestiones del abogado, el Doctor Ezequiel Prado, uno de

los consejeros de Mundinho Falção, Nacib consigue desvincularse matrimonialmente de Gabriela tras cinco meses de casamiento.

Mientras la pareja permanece un tiempo distanciada, Nacib consigue abrir el restaurante del que es socio con Mundinho. Al poco tiempo se producirá la llegada de un carguero a la bahía de Ilhéus, tras ser el fondo dragado, convirtiéndose a cuatro días de las elecciones en un puerto útil para la navegación de grandes barcos exportadores de cacao, sin tener que recurrir a otros puertos como el de Salvador de Bahía.

La novela se cierra además con el regreso pasional de los dos amantes, un amor renacido que coincidirá con la condena al “coronel” Jesuíno Mendonça por haber matado a su esposa, la desventurada Sinházinha Guedes de Mendonça, y al dentista Osmundo Pimentel, crimen pasional motivado por la relación adúltera de ambos. Lo que antes era un gesto de macho bendecido por la sociedad patriarcal de Ilhéus, pasa a convertirse en un delito condenado y un signo del cambio de los tiempos. El progreso llegaba a la ciudad bahiana, y como afirmaba el Doctor Prado había llegado la civilización y el progreso al lugar, Ilhéus “ya no era tierra de bandidos, ni paraíso de asesinos” (Amado, 1999: 382), en un claro síntoma de cómo la historia de Gabriela y de la ciudad de “Ilhéus constituem uma temática relevante por promover reflexões acerca da sociologia brasileira e das questões identitárias e culturais” (Santos Menezes, 2012: 73).

El film sigue fragmentariamente la misma cronología de la voluminosa novela, que, dependiendo de la edición y siendo una de las más populares la de la editorial Losada, cuenta con más de quinientas páginas. Por razones obvias, el ejercicio de traslación es decididamente notable en su capacidad de síntesis. La película se inicia con el deambular de un grupo de hombres, mujeres y niños que huyen de la sequía que sufre el Sertão de Bahía en 1925. En ese grupo humano marcha la protagonista, la mulata Gabriela, que va en

busca de oportunidades laborales para dejar atrás la hambruna. La narración audiovisual se articula en su principio y final como la novela, pues Nacib Saad, dueño del bar Vesubio, necesitado de una cocinera para su establecimiento va a buscar a una mujer que le sirva para tal fin al antiguo mercado de esclavos de la ciudad portuaria de Ilhéus. Nacib repara en la sucia Gabriela, que está cubierta de polvo y barro. El empresario de orígenes sirios e italianos decide darle una oportunidad y la contrata, llevándosela a su casa. Desde el principio surge una enorme tensión física entre ellos, que no tarda en convertirse en una relación de amantes, a pesar de la condición de Gabriela como su empleada. Al regresar a su casa con Gabriela, Nacib será testigo de cómo el coronel Mendonça sale huyendo de su casa y al entrar descubre los abatidos cuerpos de la esposa de Mendonça, Sinházinha y su amante, el dentista Osmundo Pimentel.

El film trata lateralmente el conflicto que se genera entre Mundinho Falção y la principal figura política de Ilhéus, el coronel Ramiro Bastos, principal representante y exponente de los coroneles del cacao. Falção es un joven político y exportador de cacao llegado del sur del país con vínculos en el gobierno federal brasileño que tiene la intención de aportar prosperidad. El principal objetivo de Mundinho es mejorar la profundidad del puerto de Ilhéus y dragarlo con ayuda de un ingeniero mandado por el gobierno, para que así la población pueda recibir a cargueros internacionales que trasladen directamente el cacao de la zona sin necesidad de recurrir a otros puertos del estado de Bahía.

Retomando la relación entre los amantes, Nacib es convencido por el notario Tónico Bastos de que debería casarse con Gabriela para evitar los celos que le corroen al ver a su amante deseada por otros hombres. A regañadientes se convence y convence a Gabriela. El matrimonio enfría la pasión y la vida conyugal, sobre todo para Gabriela; la unión legal se convierte en algo tedioso por las obligaciones que implica. La mujer busca momentos de

evasión y tras ayudar a Fagundes e indirectamente a los Bastos en una cuestión criminal, se convierte en la amante de Tónico.

El bueno de Nacib descubrirá el adulterio y encolerizado se mostrará desesperado por verse como un cornudo. Pero entre sus amigos le animan a denunciar y a exigir la anulación del matrimonio, puesto que los papeles de Gabriela habían sido falsificados. Separados ya, y refugiada Gabriela en la casa de doña Arminda, la cocinera observa a su antiguo amante y marido, deseosa de volver con él. Tras la muerte de Ramiro Bastos por causas naturales y la entrada de un carguero jamás visto en la dragada bahía de Ilhéus, el espectador sabrá de la condena por asesinato del coronel Mendonça y Gabriela y Nacib se dan otra oportunidad, volviendo a convertirse en amantes.

Los personajes en la novela y el film tienen una importancia muy distinta. Al tratarse de una narración coral, el texto matricial de Amado cuenta además de los protagonistas, Gabriela y Nacib, con más de cuarenta personajes que se comprimen exponencialmente en la película. La diferenciación entre las clases sociales no es proporcional a la importancia de los personajes en el relato literario. Amado, en general, describe sin piedad a la cofradía de los coroneles, verdadera remora del progreso social y económico de Ilhéus. En cambio, muestra una simpatía profunda por personajes como el negro Fagundes o el joven Tuisca, uno dedicado a menesteres violentos al servicio del coronel Melk y el otro buscando la oportunidad de convertirse en artista de circo, abandonando a Nacib, su patrón, siendo en la novela doña Arminda su jefa. Estos personajes expresan una condición de marginalidad, excluyente en el ámbito social, y lejos de ponerse en tela de juicio su naturaleza liminar, confrontada o calificada por Amado, o incluso por Barreto, vienen a erigirse en personajes que carecen de una marca determinada por su extracción social, con la naturalidad propia de un relato que aleja las diferencias

sociales, dedicándose a mostrar sin ambages que la calidad de los seres humanos no se mide por su estatus social, en una clara alusión al pensamiento ideológico de Amado.

Tanto en la novela como en la película, se nos muestra a Gabriela como un ser libre, y su manera de expresarse así lo manifiesta; tanto en la cocina como en su forma de relacionarse, es una mujer generosa a la que la vida ha tratado con dureza. El carácter pasional y dulce de la protagonista no enmascara que se trata de alguien alejada de cualquier convención social Gabriela entiende la vida sin ataduras morales, vive en completa armonía con su sexualidad, porque el personaje “rompe com a imagem dualista da mulher e apresenta uma mulher que reúne em si qualidades contraditórias que no modelo simbólico da sociedade ilheense seria impossível” (Santos Menezes, 2012: 81).

La institución del matrimonio es un peaje al que se ve obligada por los deseos y la imposición de Nacib, uno de los pocos actos de sumisión absoluta del personaje. Gabriela carece de instrucción y sus brumosos orígenes se pierden en un espacio como el sertão, siendo un sujeto extremo que, eso sí, no aparece con elementos negativos más allá del juicio moral que pudiera aplicársele por su aventura con Tónico Bastos; al contrario, tiene una enorme empatía por los demás y actúa con una desinhibición y un desinterés material que la convierten casi en una versión femenina y tropical del buen salvaje roussoniano.

Gabriela rechaza perder su libertad privada y transgrede por su propia naturaleza anormativa las exigencias del matrimonio. Se encuentra “fora das normas da sociedade ilheense, e para a maior parte da população do período é uma mulher que estava à margem da sociedade, tanto por questões econômicas, mas principalmente por questões culturais” (Araujo Cunha, 2012: 111). Su estatus parece alejado del marco normativo del castrador patriarcado de Ilhéus, en el que toda infracción moral que provenga de la mujer debe ser puntualmente sancionada. No así las transgresiones cometidas por los hombres, sobre todo

los de clase alta, que pueden promover el concubinato o condenar el adulterio expeditamente asesinando a la esposa y al amante si se enteran de dicha situación, sin temer una condena legal o moral, revistiéndose el crimen para algunos de un halo de justicia como única forma para reponer el honor perdido.

La Gabriela de Amado, con todas sus contradicciones y pulsiones, se aleja de la supuesta pasividad y el confinamiento al que debe plegarse en pro de su mantención y servidumbre hacia los hombres y sus privilegios (Ribeiro, 1999: 34).

Nacib, sociable y pintoresco, es un hombre hecho a sí mismo, muy trabajador, pero circunstancialmente amante de los placeres de la vida que le ofrece Ilhéus: las mujeres, la bebida o el juego. La monogamia se instala en su existencia al conocer a Gabriela; la mujer mulata llena todas sus necesidades. La única excepción es la necesidad de casarse que la sociedad patriarcal, representada por los Bastos, le anima a tomar; por eso se casa con Gabriela, aunque cometa un inmenso error al hacerlo. Las exigencias del marco social en el que vive emplazan a Nacib a casarse y formar una familia. De origen sirio por parte de padre y napolitano por parte de madre, pudiera asociarse al tópico de una mezcla volcánica, aunque, como se aprecia con su proceder, resulta ser mucho más racional que la mayoría de sus conciudadanos y así lo demuestra con su civilizada, aunque dolorosa, reacción ante el adulterio de su mujer y Tónico. Nacib, a diferencia de Gabriela, pertenece a una clase media pujante. No obstante, su consideración social no es la de los coroneles, puesto que se le señala despectivamente como “turco”, manifestando el crisol racial y etnográfico brasileño, casi una síntesis de América Latina, siendo Nacib o Gabriela dos exponentes de esa hibridación cultural. En este sentido, sobre el origen del personaje, Amado fija unas coordenadas que vienen determinadas por una configuración de la realidad nacional, Brasil

es la suma de muchos pueblos y migraciones, como un compendio latinoamericano, los distintos orígenes de los brasileños son personificados por el protagonista:

Era común que Nacib fuera llamado árabe, y hasta turco, pero es necesario dejar establecido y fuera de cualquier duda su condición de brasileño, nato, no naturalizado. Había nacido en Siria, desembarcando en Ilhéus a los cuatro años, y había llegado hasta Bahía en un barco francés. En aquella época, siguiendo el rastro del cacao dispensador de dinero, a la ciudad de cantada fama llegaban diariamente, por los caminos del mar, del río y de la tierra, en los barcos, en las barcazas y lanchas, en las canoas, a lomo de burro, a pie abriendo camino, centenas y centenas de brasileños y extranjeros oriundos de todas partes: de Sergipe y de Ceará, de Alagoas y de Bahía, de Recife y de Río de Janeiro, de Siria y de Italia, del Líbano y de Portugal, de España y de los más variados “ghettos”. Obreros, comerciantes, jóvenes en busca de porvenir, bandidos y aventureros, un mujerío colorido, y hasta una pareja de griegos surgida sólo Dios sabe de dónde (Amado, 1999: 45-46).

Las obvias supresiones en la secuenciación del film respecto de la novela muestran un proceso en el que el carácter coral de los personajes literarios se disuelve en la película. Presentación y desenlace corren una suerte pareja en novela y film, como el viaje del grupo del sertão que integran, entre otros Fagundes y Gabriela, aunque en la película se reduce a la escena de apertura y a una conversación rápida sobre las posibilidades laborales de los migrantes en Ilhéus. Esto supone que se van eliminando personajes del texto matricial, como el tío de Gabriela, que en la novela muere antes de llegar a Ilhéus. Una supresión que va de la mano de la condensación argumental en relación al viaje de Gabriela y a la

presentación de la realidad de Ilhéus y del propio Nacib antes de la llegada de la alegre mulata, que en la narración literaria supone una quinta parte de la novela.

El film prescinde, necesariamente, de muchos de los detalles de esta primera parte, presentando el contexto previo al encuentro entre los protagonistas. La participación de personajes con subtramas en el texto de Amado es solventada de forma anecdótica en la película (Swarnakar, 2009: 6), así las historias de amor o cortejo de Sinházinha y Osmundo, de Malvina y el Profesor Josué, la del ingeniero federal Rómulo Viera con Malvina y después la de Josué con Gloria¹³², la amante del “coronel” Coriolano, se reducen a narraciones incidentales que circundan la historia principal de Gabriela y Nacib en la película de Barreto.

Esta capacidad de elipsis se amplía a los personajes de la novela que son suprimidos, como las otras cocineras de la historia que tiene o emplea Nacib, que tienen un papel activo en la acción dramática del texto literario, como la “ingrata” Filomena que abandona a Nacib para regresar con Vicente, su hijo que va a casarse y que la reclama. La necesidad de encontrar una cocinera tras la partida de Filomena acciona la búsqueda de Nacib, que mientras dependerá de los muy costosos servicios de las gemelas Dos Reis, hermanas especialistas en repostería, cobrándole una gran suma de dinero por su cocinería. Las “viejitas” Dos Reis son famosas también en el texto literario por su popular y enorme pesebre, un espectacular belén que era todo un acontecimiento durante el mes de diciembre en Ilhéus (Amado, 1999: 60-66). Quien tampoco aparece en el film es el personaje de

¹³² Gloria tiene una mayor presencia en el film, siendo más explícita su exposición en el relato audiovisual. A pesar de ser la cortesana de un coronel, abre la ventana para exponerse y seducir o recibir las miradas de admiración o reprobación. Sin ser Gabriela, Gloria, marcada por las necesidades materiales, es un personaje que irradia sexualidad. La importancia del personaje y su relación con Josué, es una de tantas que en ambas narraciones dibujan las dificultades que, por cuestiones económicas, de estatus social, de carácter interracial o incluso políticas y sociales se generan para que algunas parejas consumen sus relaciones personales en forma de matrimonios o cohabitación o la imposibilidad de los mismos.

Felipe, el zapatero español, que además de ser uno de los contrapuntos cómicos de la novela y de su buen hacer como zapatero era

Hablador como él sólo, temible adversario en el juego de damas, ese Felipe de lengua sucia y corazón de hiel, representaba en Ilhéus a la extrema izquierda, declarándose anarquista a cada paso, amenazando limpiar el mundo de capitalistas y de curas, siendo amigo y comensal de varios estancieros, entre los cuales se contaba el padre Basilio. Mientras claveteaba suelas entonaba canciones anarquistas y, cuando jugaban a las damas, él y Ño-Gallo, valía la pena oír las maldiciones contra los sacerdotes (Amado, 1999: 67).

La edición del film, al igual que ocurría en *Dona Flor e Seus Dois Maridos* (1976), la otra traslación de Jorge Amado realizada también de Barreto, presenta problemas en la continuidad. En *Gabriela*, a menudo, las escenas parecen dispuestas sin un orden real en la disposición estructural de la narración, siendo una de las mayores dificultades para asumir la ficción como una unicidad sólida. A pesar de esas debilidades, que conducen al espectador por las anécdotas de una novela realmente rebotante de grandes momentos, se intuye la necesidad de los guionistas de sintetizar el original amadiano, no sin cierta frustración porque aunque atrapa muchas de las virtudes para conectar al espectador con el texto matricial, el lector se ve mejor guiado en los acontecimientos, en la riqueza feraz y en la construcción del Ilhéus moderno al que aspira Mundinho y otros personajes como el Capitán y el Doctor Prado -que en la película pasa a condensar a varios personajes de la novela: el propio Prado, Pelópidas de Assunção d'Avila y Clovis Costa, inéditos en el relato audiovisual- para mejorar la situación de aislamiento de la localidad suscitando una dura pugna con la oligarquía terrateniente de los “coroneles”.

Un cambio que finalmente encarna también Nacib, aunque en el film la relación con Mundinho es testimonial y no se aprecia la amistad, cercanía e incluso sociedad comercial que comparten el empresario Saad y Falção.

Acudiendo de nuevo a esta idea de la narración de novela y film, las dificultades en la traslación no se constituyen por una cuestión de formato, sino más bien por cómo se construyen ambos relatos, uno como una acumulación de personajes secundarios en torno a la pareja protagonista y el otro como una crónica de época, en la que se describe un momento esencial, casi como un fresco histórico trasplantado a las artes literarias, en las que se refiere la construcción de una ciudad y algunos de los individuos pertenecientes a esa sociedad, responsables, en uno y otro signo como opositores o catalizadores de dicho progreso o cambio de paradigma.

De modo sintético y sin aplicar las mismas variables el discurso del *Facundo* de Faustino Domingo Sarmiento, y salvando distancias, la civilización o barbarie en la novela expone una fórmula próxima a la *Doña Bárbara* de Gallegos, el triunfo del amor y del progreso frente a las imposiciones morales, las restricciones de sociedades caciquiles y la denuncia de códigos de conducta tan hipócritas como autoritarios y reaccionarios.

3.6.2. Vargas Llosa según Lombardi: la lucidez cómica de la tragedia en *Pantaleón y las visitadoras*

La novela *Pantaleón y las visitadoras* (1973) de Mario Vargas Llosa ambienta su trama en la Amazonia peruana a finales de los años cincuenta. El tono irónico y las grandes dosis cómicas del relato se contextualizan en la inestabilidad social del Perú de finales de la década y principios de los sesenta. Además, la producción del texto de Vargas Llosa se produce en la primera etapa de creación del Nobel peruano, siendo su cuarta novela

publicada. El libro, con una considerable y positiva recepción, servirá para que el escritor bajo el auspicio de una coproducción hispanodominicana emprenda la transposición de su novela, siendo co-guionista y co-director del film homónimo (1973) rodado en la República Dominicana junto al cineasta español José María Gutiérrez Santos. El rodaje en el Caribe estaría motivado por el veto y la imposibilidad de hacerlo en Perú, puesto que el Gobierno Revolucionario de la Fuerza Armada (1968-1980) consideraba que la cinta no era apta para ser filmada y mucho menos exhibida en tierras peruanas por la imagen degradante e infamante que daba del ejército nacional.

Dos décadas después, el director Francisco Lombardi escribe la traslación de la novela de Vargas Llosa junto a Giovanna Pollarolo. La producción, rodada en el Departamento de Loreto, en Lima y en la Puna peruana retoma los espacios originales dispuestos por el escritor de Arequipa. *Pantaleón y las visitadoras* (1999) se realizó en régimen de coproducción entre Perú y España, con la participación de algunos actores españoles desempeñando roles peruanos y el decisivo impulso de Gerardo Herrero¹³³ como productor. En el film, ambientado en el Perú contemporáneo, están muy presentes, sin textualizarse de forma directa, muchos de los elementos del régimen corrupto liderado por el político Alberto Fujimori durante la década del noventa.

El argumento literario plantea cómo el joven capitán del ejército peruano Pantaleón Pantoja, contra su voluntad, debe armar una “unidad” de trabajadoras sexuales en la selva

¹³³ Director, guionista y productor de cine español, esta última faceta le ha convertido en uno de los principales artífices de muchas de las más notables coproducciones entre España y América Latina de los últimos treinta años, algo confirmado por su papel de productor en films como *La boca del lobo* (Francisco Lombardi, 1988), *Caídos del cielo* (Francisco Lombardi, 1990), *Guantanamo* (Tomás Gutiérrez Alea y Juan Carlos Tabío, 1995), *Golpe de estadio* (Sergio Cabrera, 1998), *El coronel no tiene quien le escriba* (Arturo Ripstein, 1999), *Plata quemada* (Marcelo Piñeyro, 2000), *Tinta roja* (Francisco Lombardi, 2000), *El hijo de la novia* (Juan José Campanella, 2001), *Lugares comunes* (Adolfo Aristarain, 2002), *Perder es cuestión de método* (Sergio Cabrera, 2004), *El secreto de su ojos* (Juan José Campanella, 2009) o *La noche de doce años* (Álvaro Brechner, 2018) entre otros títulos.

de Iquitos¹³⁴ para dar servicio a los soldados destinados en los destacamentos de la zona. Pantoja, oficial de gran eficiencia, a pesar de verse obligado a tan singular cometido, aplica todas sus capacidades y monta un grupo humano que realiza la misión encomendada con gran diligencia y efectividad, haciendo crecer el servicio, pero a la vez deteriorando su vida personal con su mujer Pocha y doña Leonor, su madre, que le acompañan en la Amazonia peruana. Aunque en un principio ignoran la naturaleza de la misión de su marido e hijo, será Germán Láudano Rosales, un locutor de radio, conocido como “el Sinchi”, quien se encargue de desvelar y divulgar el servicio, perjudicando al mismo y al propio Pantoja.

El Sinchi revela que la Brasileña es la amante de Pantoja. El final trágico de Olga se producirá cuando el bote donde va a realizar un servicio sea abordado por unos asaltantes de la zona. La muerte violenta de la mujer precipitará los acontecimientos tras su funeral público, junto al rechazo y las suspicacias de la población civil de la zona. Con la mala prensa del luctuoso suceso, el servicio será suspendido y Pantoja deberá regresar a Lima para rendir cuentas con la comandancia militar. Sus superiores deciden degradarlo a un destacamento militar en la Puna peruana, cerca del lago Titicaca, donde podrá rehacer su vida junto a su pequeña hija Gladys y Pochita, su mujer, con la que finalmente se reconcilia.

Pantaleón, una figura de orden y eficiencia, demuestra sus debilidades a medida que su pasión laboral le hace desatender sus compromisos conyugales, el trabajo supone una obsesión personal para él, así lo siente cada vez que realiza una misión. Al comenzar una tórrida relación con la Brasileña (novela)/Colombiana (film) su posición como figura de

¹³⁴ El departamento loreto y Iquitos en particular fueron, dos décadas antes de *Pantaleón y las visitadoras* de Lombardi, el escenario en el que el director Werner Herzog realizó su proyecto más ambicioso y complejo, *Fitzcarraldo* (1982), la historia de un emprendedor de origen irlandés que aspiraba construir un teatro de la ópera en medio de la Amazonia peruana gracias a los ingresos que le reportaría la arriesgada aventura de comerciar con el caucho por lugares tan inhóspitos.

orden se va devaluando, adquiriendo una propensión que le acerca a un mundo sórdido e improbable para un oficial de su categoría. Curiosamente, con la deriva marginal de Pantoja, éste abraza paulatinamente el submundo de la prostitución y también las redes de solidaridad que conlleva dicha inmersión. Pantaleón, al coordinar e implementar el servicio de visitadoras, también está modificando las rutinas y la manera de proceder de sus “subordinadas”, revistiendo el trabajo sexual de las meretrices en un bien para los militares y una forma para mitigar el aislamiento de la selva en el que viven acuartelados, dignificando la labor social que ejercen las trabajadoras sexuales.

La Chuchupe o Chupito son los proxenetas a los que contrata y le ayudan a Pantoja en la puesta en marcha y administración del servicio, se ven sorprendidos por las dotes empresariales del neófito gestor. Muchas de las actitudes de ambos empleados se profesionalizan, imponiéndose criterios de eficiencia nunca vistos en semejante negocio.

Olga Arellano y el resto de las trabajadoras sexuales son integradas por parte de una estructura disciplinaria y policial como es la que representa el ejército, las mujeres deben someterse a las prerrogativas castrenses y aplicarse en el servicio de forma efectiva. De manera aséptica, Pantoja cree que los servicios que prestan las prostitutas pueden manejarse de la misma manera que otras rutinas militares, con lo que no cuenta el joven capitán es con el aspecto emocional de la actividad, en la que él mismo se ve inmerso cuando comienza a tener una relación sentimental con la Brasileña/Colombiana.

El personaje más negativo del relato es sin duda el Sinchi, vocero radial e interesado en el mantenimiento de las convenciones sociales sólo como medio para obtener un beneficio propio; en uno de los ejemplos periodísticos de la obra de Vargas Llosa, la del Sinchi es “la voz radiofónica [que] representa de por sí la manipulación” (Quandt, 2013: 138). El motor principal de las actividades del Sinchi es el lucro, sabe del poder que le da

tener voz en un medio de comunicación en un lugar definido por el aislamiento y siempre busca sacar partido económicamente en aquello en lo que participa como figura de influencia en la opinión de la sociedad iquiteña. Por ello no es extraño que al ver que sus exigencias de soborno para ponderar el servicio de visitadoras no son atendidas por Pantoja, inicia una campaña de desprestigio personal denunciando el funcionamiento de la unidad de visitadoras. El locutor y sus tapujos morales son una veladura de sus intereses pecuniarios que viran completamente al ser sobornado, la coima que le paga el capitán es el objetivo último de sus invectivas, carentes de cualquier código deontológico profesional para cualquier comunicador digno de serlo.

La trama permite reflexiones de gran alcance sobre cómo las convenciones sociales, las estructuras que disponen la convivencia reprueban una actividad ilegal, pero a la vez y de forma taimada, camuflan la necesidad de la misma con objeto de facilitar los favores sexuales de las meretrices a los soldados, evitando así violaciones o embarazos no deseados en el departamento loreto. En este punto hay que señalar que algunos temas en la centralidad crítica de la sociedad actual son trivializados tanto en el film como en la novela, siendo las validaciones de unos prejuicios machistas y lo que más sorpresa puede causar a día de hoy desde un análisis crítico. Sin entrar en atavismos, hay que asumir que las mencionadas caracterizaciones son el espejo de la sociedad en las que fueron producidas; no obstante, es oportuno, aunque sea brevemente, apuntar que es una cuestión relevante y se debe mencionar por este motivo.

Ahondando en la posición de hipocresía manifiesta de los poderes, en este caso del poder militar, novela y film exponen de forma elocuente las ambiguas y dúctiles estrategias que se orientan entre el deber y la necesidad, en una posición que suspende toda rigidez moral, Pantoja se ve abocado a montar una logística burdelesca en la que en principio no

cree, alejado de los valores morales y militares que defiende. Su desempeño y compromiso con la tarea es fruto de una orden superior. Las órdenes militares son sagradas para todo soldado que se precie de serlo y, por ello, Pantaleón ejecutará de forma sistemática y exitosa la empresa encomendada. Pero todo en la más absoluta reserva, pues además será el teniente Bacacorzo, su enlace militar camuflado de civil, como debe ir siempre Pantoja, quien se ocupe de coordinar y suministrar instrucciones y órdenes por parte de los mandos superiores y responsables últimos de la misión, aunque la responsabilidad vicaria quede completamente anulada ante los acontecimientos posteriores, utilizando al capitán como chivo expiatorio del fracaso mediático, que no logístico, del servicio.

En este juego de sutilezas, Vargas Llosa y el propio Lombardi exponen la miseria moral del poder, como éste, oculto en su propio elitismo achaca la responsabilidad de la misión a Pantoja. Los oficiales superiores no sufren reacciones adversas ante el escándalo que causa el descubrimiento del servicio por parte de la opinión pública. En el apasionamiento y el exceso de celo de Pantaleón por dar cumplido servicio descubrimos que quizás su salud mental, tras la muerte de Olga, se ha deteriorado gravemente. La exposición pública del servicio es tan negativa que el final no puede ser más previsible, sumado a la evolución del protagonista y su fe absoluta en lo que hace, la certeza de una labor bien ejecutada provoca en Pantoja un cambio de paradigma en el prisma moral con el que comenzó, tal vez por eso y su camaleónica capacidad para integrar la naturaleza de lo encomendado le llevé también a los brazos de Olga Arellano.

Obviamente, el humor, los rasgos cómicos e hilarantes de la historia permiten que la realidad sea más asimilable. El flujo de humor atenúa la parte más oscura de la historia, aunque el humor no evite la muerte de Olga o los oprobios que sufrirá Pantoja en su degradación militar, al tiempo victimario con su esposa y su pequeña hija dado que su

actitud es limítrofe y puede ser bien calificada de amoral, dentro de los códigos y normas sociales del tradicionalismo y conservadurismo que se le presupone a un oficial militar y a su forma de entender el matrimonio y la familia, en el caso de alguien tan marcial como Pantaleón Pantoja esto es indiscutible.

Por cuestiones funcionales en la narrativa y en la linealidad del relato fílmico, la película de Lombardi asume el esquema básico de la novela. El director tacneño opta por circunscribir limitadamente la inclusión de recursos como los informes, cartas o programas radiados de manera integral. Todo el aparataje y multiplicidad de géneros y formatos literarios que Vargas Llosa empleaba en la novela. Aunque lo anterior ocupe una importante correlación en la película, siempre primando la voluntad del director de configurar una narración dinámica y efectiva. En la película *Pantaleón (Salvador del Solar)* ve cómo se le encomienda la misma misión y en el mismo lugar que en el original literario, aunque en este caso la supresión fundamental es que su madre doña Leonor desaparece del relato fílmico; una opción que resulta favorable para los intereses narrativos del film, despejando la posición de anclaje moral que suponía para Pantaleón su progenitora cuando su mujer Pocha y su hija recién nacida le dejan solo en Iquitos.

La película arranca con un ritmo acelerado que permite que la misión que se le encomienda en la selva se convierta en algo desconocido para Pantoja hasta la llegada del oficial a Iquitos. La elección del reciente capitán es apuntada de la misma manera que en la novela, en boca de los generales Victoria y Manuel “Tigre” Collazos: “—Un oficial sin vicios —se admira el general Victoria—. Ya tenemos quien represente al arma en el Paraíso, junto a Santa Rosa y a San Martín de Porres” (Vargas Llosa, 2009: 17).

Luego serán el capellán castrense, el Padre Beltrán y el General Roger Scavino, quienes se apropien de sintetizar lo que en la novela describía el General Collazos: “—En

síntesis, la tropa de la selva se anda tirando a las cholas—toma aliento, parpadea y tose el Tigre Collazos—. Hay violaciones a granel y los tribunales no se dan abasto para juzgar a tanto pendejón. Toda la Amazonía está alborotada” (Vargas Llosa, 2009: 18).

La película recurre al programa radial del Sinchi para describir la situación de Iquitos, denunciando la situación de abusos sexuales a mujeres de la zona llevadas a cabo por la soldadesca. El locutor denuncia la actitud del General Scavino y la del Padre Beltrán—interpretado por el actor español Carlos Kaniowsky, que se esfuerza en disimular su tonada ibérica—. El Sinchi es crítico con el capellán, pues la solución del eclesiástico es casar a las mujeres embarazadas por estos sucesos con soldados. El sacerdote va a ser el mayor opositor del servicio de visitadoras por las obvias implicaciones que tienen en relación con la moral cristiana.

A la supresión del personaje de la madre de Pantoja, Lombardi dispone otro de los mayores cambios en relación con los roles de la historia. Olga Arellano, la prostituta conocida en la novela como la Brasileña, pasa a ser en el film la Colombiana (Angie Cepeda, nacional de dicho país). Desde el primer momento de su aparición, Pantoja se siente atraído por la sensualidad de la meretriz y busca, a pesar de la oposición de su empleada, Leonor Curinchila, la Chuchupe, contratarla para el servicio. Precisamente a la Chuchupe, madame de mediana edad, la recluta en el decadente burdel que regenta en Iquitos, un antro oscuro en un barrio rodeado de niños de la calle y borrachos. El personaje es interpretado por la actriz española Pilar Bardem, que se esfuerza por hablar con tonada peruana. La mujer en principio no ve con buenos ojos la oferta de integrar a sus prostitutas en un servicio dirigido por Pantoja, de hecho, le recomienda al empresario que “ponga una pollería, porque entre los políticos, los milicos, las coimas y los que no pagan, es un mal

negocio”; finalmente Chuchupe acepta la propuesta. Los informes transcritos en la novela no dejan duda sobre la idoneidad de la mujer y su mando derecha, Chupito:

Que la regencia y mantenimiento de Casa Chuchupe parecen llevarse a cabo únicamente gracias al esfuerzo de dos personas, la propietaria, Leonor Curinchila, y, cumpliendo funciones que van desde cantinero hasta encargado de la limpieza, un hombrecillo de muy baja estatura, casi enano, edad indefinible y raza mestiza, Juan Rivera, de apodo Chupito, que bromea familiarmente con el personal y al que éste obedece con prontitud y respeto y que es, asimismo, popular entre los clientes. Lo cual hace pensar al suscrito que, según dicho ejemplo, el Servicio de Visitadoras, siempre y cuando sea debidamente estructurado, podría funcionar con un mínimo personal administrativo. Que este reconocimiento de un posible lugar de enganche ha servido al suscrito para formarse una idea general del medio en el que forzosamente ha de obrar y para concebir algunos planes inmediatos, que, apenas ultimados, someterá a la superioridad para su aprobación, perfeccionamiento o rechazo (Vargas Llosa, 2009: 56)

Este extracto de los partes escritos por Pantoja a la intendencia del General Collazos y el Coronel López o al General Scavino se intercalan con la voz en off del capitán y la explicación de sus distintos progresos, análogo al recurso de los informes escritos que salpican la novela. Lombardi traslada el dinamismo del recurso literario con similar acierto en el film, a veces incluso reproduce literalmente el texto de Vargas Llosa, como cuando presenta a los soldados que le ayudan en labores de intendencia en el servicio, óptimos por diversas razones y la principal se intuye por los gustos de estos militares:

responden a los nombres de Sinforoso Caguas y Palomino Rioalto y a quienes, con muy buen criterio, la superioridad ha elegido por sus dotes de excelente comportamiento, docilidad y cierta indiferencia ante personas del otro sexo, pues, caso contrario, el tipo de trabajo que tendrán y la idiosincrasia del medio que los envolverá, podrían suscitar en ellos tentaciones y consiguientes problemas para el Servicio (Vargas Llosa, 2009: 42).

De igual manera funcionan las emisiones radiofónicas del programa “La voz del Sinchi”, textualizadas en el film a partir de la novela. El actor que encarna al locutor se encarga de subrayar la repelencia con la que Vargas Llosa dota al personaje literario, algo acentuado por un diente de oro y una imagen sórdida y mugrienta que va en paralelo a su par literario, caracterizado por las mismas bajezas moral y física. Su valor humano contrasta con su capacidad para alertar y alarmar sobre aquello que le puede beneficiar, expuesto en la denuncia interesada que proclama el Sinchi sobre los elementos descontrolados del ejército en Iquitos, violadores de mujeres que deben ser perseguidos, pero “off the record” aspira a ganarse una buena gratificación a cambio de hablar bien del servicio y del estamento militar en general.

Lombardi se “apropia” de muchos de los ocurrentes diálogos del texto matricial, compone con orden toda la arquitectura del film a partir de la novela con una precisión que consigue aplicar, atrapando algunas de las mejores virtudes y efectos narrativos del texto original. En ese juego de elecciones, Lombardi opta por prescindir de la subtrama del niño mártir de Moronacocho, crucificado por un grupo sectario conocido como Hermanos del Arca, liderados por el Hermano Francisco, anécdota que no se desarrolla en la película y que explica la confrontación de los representantes de la fe católica con las distintas

creencias de una zona tan inhóspita como diversa en sus creencias religiosas, además de proporcionar en la figura de la amante de Pantoja en la novela “es percibida como víctima. Aparte de ser mujer, ejerce una profesión generalmente despreciada y, al final, será ofrendada y literalmente crucificada a imagen y semejanza del hijo de Dios, víctima del culto local de la Hermandad del Arca” (Quandt, 2013: 142), el grupo fanático, sospechoso de la muerte de Olga Arellano en la novela, se disuelve en el relato de Lombardi y Pollarolo, prescindiendo de elementos carnales y apocalípticos que hubieran procurado más lecturas pero también una complejidad argumental que el metraje de una película como *Pantaleón* no hubiese podido asumir ni justificar.

La novela no deja claro cuándo se produce la distensión que atenaza la sexualidad y los sentimientos de Pantoja hacia la Brasileña, algo que si se textualiza gráficamente en pantalla entre el capitán y la Colombiana. Pantaleón está desaforado en sus apetitos, desea intimar con su mujer cada vez que la ve desde su arribo a la región loretana. Varias escenas, inéditas en la novela, certifican la materialidad y carnalidad de la relación de Pantoja y la Colombiana, en una secuencia en el Malecón, Pantaleón ve a la Colombiana besándose con un hombre, el capitán no puede dejar de mirar y su mujer, escandalizada, le dice que si ahora también le gusta mirar. En la narración, en una escena inmediatamente posterior se aprecia a Pantoja celoso, airado y molesto con la Olga por no haber seguido el reglamento, el militar afirma que la exclusividad de las visitadoras les impide ejercer la prostitución fuera de los cuarteles. La Colombiana le explica que la persona con quien estaba es Nicolás Lobatón, un pretendiente suyo y no un cliente con el que sólo aspira a contar con algo de cariño, ante la aclaración Pantoja se disculpa e irremediadamente cae bajo la atracción que le consume e intima procazmente con la Colombiana.

El relato se sostiene muchas veces a través del programa radiofónico “La voz del Sinchi”, que se escucha en uno de los momentos álgidos del film, mientras una de las embarcaciones de las visitadoras surca los ríos de la Amazonia peruana. Chupito lleva la embarcación y va a atracar en un cuartel cuando la nave es asaltada por unos civiles que violentan a los tripulantes, entre ellos a la Colombiana. Mientras se intercala la alocución del Sinchi limpiando el nombre de Pantilandia, el “supuesto” burdel de Pantaleón, el locutor defiende el servicio porque gracias al mismo se han reducido las violaciones y ataques sexuales. Las visitadoras Pechuga y la Colombiana intentan reducir a uno de los asaltantes, en el forcejeo se dispara un arma y Olga Arellano cae muerta. Pantaleón llega al comedor del cuartel en el que se vela al cadáver de la visitadora, descubriendo a su amante finada.

Durante el entierro, oficiado por el degradado capellán, el Padre Beltrán, ahora párroco del cementerio, el Sinchi retransmite los oficios, un funeral en el que el féretro es llevado por militares. Las compañeras meretrices van de luto riguroso y Pantaleón viste su uniforme. Ante el ataúd, el párroco Beltrán oficia breve y furiosamente el sepelio. Luego, Pantoja llora y entona un discurso de carácter militar, ensalzando el valor de Olga Arellano, caída en el servicio a la patria. El sentido discurso, solidario y entonando el sacrificio de la mujer trasciende y será la gota que colme el vaso para que los mandos superiores ordenen la clausura de centro logístico y de los servicios.

El final del film es también más descriptivo que la novela, pues Pantaleón se despide con una carta al teniente Bacacorzo, que éste lee a Chupito, Pechuga y Chuchupe en el mismo bar de palafitos en el que siempre se reunía con Pantoja. Pantaleón cuenta sus progresos enseñando a los lugareños analfabetos de la Puna. Así vemos la eficiencia del capitán en su afán por alfabetizar a la población. La película en el final, casi a modo de

epílogo, intercala dos tiempos: la escena en el bar con los tres personajes leyendo la carta con la voz en off de Pantoja mientras el espectador descubre el frío destino del capitán. En la escena de la Puna, Pochita le llama para ir a comer junto a su hija pequeña mientras termina de fumar un cigarrillo. Es el vicio que le ha dejado la selva, y mientras Pantoja observa el encendedor, se activa el dispositivo del recuerdo vinculado a su añorada amante fallecida y al amor pasional que le inspira la memoria de la Colombiana, pasando luego a negro y entrando los créditos finales.

Pantaleón Pantoja pasa de ser uno de los oficiales más prometedores y rectos del ejército peruano, ejemplo castrense, militar ordenado y de gran valía para los altos mandos, a convertirse en un apestado dentro de las rígidas y conservadoras estructuras militares. Resulta curioso que su defenestración, su marginación, al igual que en otras ficciones latinoamericanas se origine desde la centralidad y la posición privilegiada que ostenta, en este caso no dentro de la jerarquía social sino disfrutando de una importancia dentro del estamento militar. Aunque en el caso de Pantaleón no es fruto de su voluntad, al menos al principio, sino del hecho de cumplir las órdenes encomendadas a rajatabla. La cuestión es que las implicaciones manchan, salpican al poder establecido, que en su hipócrita forma de conducirse busca ejercer sus malas artes en la clandestinidad, cloacas que varían entre el terrorismo de estado o la prestación de un servicio de trabajadoras sexuales para la tropa y la reserva absoluta de estas actividades, ilegales, pero beneficiosas para los intereses del poder. La novela de Vargas Llosa

expone el sistema de penalidad intrínseco a las sociedades disciplinarias: las actitudes desviadas de la norma reciben una sanción disciplinaria, así como las actitudes que se adhieren a los dispositivos de poder son recompensadas mediante un premio. El comportamiento dócil de Pantaleón es premiado mediante ascensos,

mientras él responde a las exigencias disciplinarias que le impone el ejército. Sin embargo, cuando él pierde el control de su conducta y de su cuerpo, es excluido del engranaje de poder de la sociedad normalizadora (Martínez Muñoz, 2013: 67).

Pantaleón y las visitadoras tiene hechuras de tragicomedia. En esa dualidad la película comienza como un dispositivo de humor que va evolucionando hacia tonos dramáticos que son una constante. El tono irónico de la novela y del film está influido por otros autores latinoamericanos como Alejo Carpentier o Gabriel García Márquez. El relato alterna la farsa y el drama en escasos grados de separación, Lombardi consigue en su película impregnarse de lo mejor de la novela de Vargas Llosa, situándose la película como uno de sus mayores logros como realizador.

3.7. La transposición de la literatura al cine en Uruguay, Argentina y Chile

El cono sur de América es, por derecho propio, un polo de creación literaria y cinematográfica único. No sólo Argentina, sino la creciente cinematografía chilena y la calidad del audiovisual uruguayo en las últimas décadas, manifiestan que también el cine de los tres países honra a algunos de los más excelsos creadores en lengua española de sus respectivos países.

En este apartado se realiza una aproximación a las traslaciones filmoliterarias de Uruguay, Argentina y Chile, para después centrarse en el análisis de *El secreto de sus ojos* / *La pregunta de sus ojos* (Argentina) y *Il Futuro/Una novelita lumpen* (Chile).

Uruguay

Uno de los primeros casos de traslación de un texto literario en el Uruguay se encuentra en el film silente *Almas de la costa* (1923), drama sobre el tratamiento de la

tuberculosis realizado por el director Juan Antonio Borges a partir de una novela de Antonio de la Fuente.

Posteriormente, las dificultades inherentes a la realidad uruguaya harán muy complicada la producción cinematográfica y hasta los años ochenta con la llegada de los formatos videográficos no se genera un mayor desarrollo de la creación audiovisual del país rioplatense. De esta manera, llama la atención el único largometraje de ficción del director Pablo Dotta, *El dirigible* (1994), coproducción uruguaya con participación francesa, italiana, británica, mexicana, cubana y estadounidense, partiendo de un guión original sobre la investigación que la protagonista emprende para desentrañar un rompecabezas histórico, en el que Juan Carlos Onetti aparece como un elemento clave de la trama y que es un homenaje intertextual a la prosa y a la poesía uruguayas. En este momento de crecimiento del audiovisual, sobresale la interesante figura de la directora Beatriz Flores Silva, que alcanza una proyección global con *En la puta vida* (2002), largometraje basado en el libro *El huevo de la serpiente* de la escritora uruguaya María Urruzola, historia de superación que contó con participación uruguaya, argentina, española, cubana y belga. Los fuertes personajes femeninos de la ficción charrúa se concretan también en la adaptación de la novela policial *Torquator* de Henry Trujillo, convertida en el film *La espera* (2002) del director Aldo Garay. La necesaria vista al océano y al turbo río que baña gran parte del litoral uruguayo, se encuentra en la literatura posgauchesca del narrador Juan José Morosoli; uno de sus cuentos se convierte en el film *El viaje hacia el mar* (2003) de Guillermo Casanova, una historia coral ambientada en Minas, localidad natal del escritor. El cine uruguayo manifiesta, de este modo, una inquietud por mostrar realidades sociales y geográficas distintas a las de Montevideo y en esa línea se aprecia *El baño del Papa* (2007) de César Charlone y Enrique Fernández a partir del libro de cuentos *El día que el Papa fue*

a Melo (1991) del escritor brasileño Aldyr García Schlee. El largometraje, una comedia coproducida por Uruguay, Brasil y Francia, da cuenta de la visita del pontífice Juan Pablo II a la localidad uruguaya de Melo y contigua con la frontera brasileña. En esta tendencia por mostrar aquellos espacios de Uruguay ignotos para los montevideanos o para el resto de los espectadores, se presenta la inclasificable tragicomedia musical *Miss Tacuarembó* (2009) de Martín Sastre, que toma la singular novela homónima de Dani Umpi y la ciudad de Tacuarembó, en el interior del país como base para un film que parece beber más de John Waters que de los escritores de la Generación del 45, coproducción con España y Argentina, que subraya la diversidad de propuestas del cine uruguayo. Diversidad temática y de géneros como la cinta de animación *Anina* (2013) de Alfredo Soderguit a partir de la novela infantil *Anina Yatay Salas* de Sergio López Suárez.

Sin olvidar que el cine uruguayo también se ocupa de las preocupaciones sociales y la representación de personajes urbanos, mostrando a las víctimas de las superestructuras globales y de las corporaciones económicas, temas y tramas que parecen estimular a la escritora Laura Santullo y al director Rodrigo Plá, tándem de creadores uruguayos que en 2012 estrena *La demora*, a partir de “La espera”, cuento de Santullo. La película, está coproducida entre Uruguay, Francia y México. México es, precisamente, el lugar de residencia de Plá y Santullo, que estrenarán las adaptaciones *La zona* (2007), coproducción hispanomexicana y *Un monstruo de mil cabezas* (2015) del cuento y la novela homónimas de Santullo, siempre con guión de la escritora uruguaya y dirección de Plá.

Por último, sobresale la figura de Álvaro Brechner, por méritos propios el principal director del cine uruguayo contemporáneo. Los tres largometrajes del realizador, que parten de textos literarios, y merecen estar entre lo mejor del cine latinoamericano reciente. Brechner, curtido en los comerciales de publicidad en España y Uruguay, debuta en la

dirección con el largometraje *Mal día para pescar* (2009), coproducción uruguaya-española, ambientada en Santa María, lugar mítico del universo ficcional de Juan Carlos Onetti. La película resulta ser una notable traslación del cuento “Jacob y el otro”, una historia de perdedores hermanada con *Mr. Kaplan* (2014), en la que Brechner traslada la trama de la comunidad yiddish del Caribe colombiano de la novela *El salmo de Kaplan* del escritor cafetero Marco Swartz al Montevideo actual, en el que el jubilado y refugiado judío Jacobo Kaplan y Wilson Contreras, un conocido suyo, expolicía, cesante y desnortado, se embarcan en la captura de un supuesto anciano que en realidad sería un viejo criminal nazi que vive clandestinamente en la costa uruguaya.

La carrera de Brechner se corona con, su hasta ahora última película, *La noche de 12 años* (2018), basada en el libro *Memorias del calabozo*, escrito por Mauricio Rosencof y Eleuterio Fernández Huidobro sobre las adversidades que sufrieron los dos primeros junto al futuro presidente uruguayo José “Pepe” Mujica, durante el presidio sufrido por los tres tras ser apresados como guerrilleros y dirigentes del movimiento Tupamaro y opositores a la dictadura uruguaya (1973-1985). El film en coproducción de Uruguay con España, Argentina, Francia y Alemania ha tenido una recepción muy positiva de público y crítica y ejemplifica un tipo de cine tan necesario como universal.

Argentina

El cine silente en Argentina, como no podía ser de otro modo, se deja contaminar por la mitología gauchesca tan influyente en las artes del país sudamericano. De esta manera se pueden encontrar títulos del cine nacional como *Juan Moreira* (1913) de Mario Gallo, tomando la novela de Eduardo Gutiérrez, autor también de otra novela sobre *Santos Vega*, otro personaje celebre del gauchismo, ambos títulos literarios tendrán amplia repercusión y recorrido en varias adaptaciones a lo largo de las siguientes décadas del cine

argentino. En la misma línea aparece el largometraje *Nobleza gaucha* (1915), dirigida por Humberto Cairo, Ernesto Gunche y Eduardo Martínez de la Pera, con un exitoso resultado escrito por el dramaturgo y guionista rosarino José González Castillo a partir de escritos propios y de los poemas *Martín Fierro* de José Hernández, *Santos Vega* de Rafael Obligado y *El Fausto Criollo* de Estanislao del Campo.

El cine argentino vivirá un crecimiento constante en el cine parlante y muestra de ello serán traslaciones como *Amalia* (1936) de Luis Moglia Barth, a partir de la novela romántica de José Mármol, que ya había contado con una transposición en 1914 del realizador Enrique García Velloso. En estos años y en las décadas inmediatamente posteriores sobresalen algunos de los más notables artesanos de la industria argentina, entre ellos, en su labor como adaptadores, hay que mencionar a Mario Soffici, que dirigirá *Prisioneros de la tierra* (1939) a partir de relatos de Horacio Quiroga o *Rosaura a las diez* (1958), traslación de la novela policial de Marco Denevi. En una notable posición aparece el realizador Lucas Demare, responsable de films como *La Guerra Gaucha* (1942), a partir de la novela del mismo título de Leopoldo Lugones; *Su mejor alumno* (1944) traslación filmoliteraria de la novela de Domingo Faustino Sarmiento; el drama rural *Los isleros* (1951), basado en la novela del mismo título de Ernesto L. Castro; o *Hijo de hombre* (1961), coproducción hispanoargentina rodada en Paraguay y que adapta la novela de Roa Bastos, colaborador en el guión de la misma. También es notable la carrera del cineasta argentino Carlos Hugo Christensen con *Los verdes paraísos* (1947), a partir del cuento “Su ausencia” de Horacio Quiroga.

A partir de mediados del siglo XX, el actor, guionista y director Hugo del Carril, construye una filmografía tan estimable como su recurrencia por acudir a textos literarios, de este modo, destacan films como *Las aguas bajan turbias* (1952), trasladando las duras

condiciones de los yerbatales del Paraná de la novela social *El río oscuro* de Alfredo Varela; *Las tierras blancas* (1959) traslación del escritor entrerriano Juan José Manauta, *Una cita con la vida* (1958), adaptando la novela *Calles de Tango* de Bernardo Verbitsky; o *Esta tierra es mía* (1961), a partir de la novela de José Pavlotzky.

Arrabalera (1950) de Tulio Demicheli, traslación del cuento “Un tal Servando Gómez” de Samuel Eichelbaum o la más significativa *El túnel* (1952), a partir de la primera y notable novela de Ernesto Sabato, obra del realizador León Klimovsky, configuran la enorme galería de posibilidades que ofrece la literatura al cine nacional argentino.

Es a finales de los años cuarenta cuando emerge el que va a ser uno de los directores más brillantes del cine argentino en las décadas posteriores, Leopoldo Torre Nilsson, primero al abrigo de su padre, Leopoldo Torres Ríos, codirigiendo una traslación de *El crimen de Oribe* (1950), a partir de la novela de Adolfo Bioy Casares o la “Emma Zunz” de Borges en *Días de odio* (1950). Torres Nilsson se emancipa creativamente y se une sentimental y artísticamente a la escritora y guionista Beatriz Guido, responsable del grueso de sus guiones junto con *La casa del ángel* (1957) o *La mano en la trampa* (1961), traslaciones de las novelas Guido. Además, Torre Nilsson se ocupa de llevar a la pantalla a Carmen Laforet en *Graciela* (1956), los cuentos de Dalmiro Sáenz en *Setenta veces siete* (1962), el poema de José Hernández en *Martín Fierro* (1968) o *El santo de la espada* (1970) del escritor norteco Ricardo Rojas, junto algunas de las películas que cierran su carrera como *Los siete locos* (1973) sobre las novelas *Los siete locos* y *Los lanzallamas* de Roberto Arlt, *Boquitas pintadas* (1974), adaptando a Manuel Puig o *La guerra del cerdo*

(1975) en la que Torre Nilsson se ocupa de la traslación de *El diario de la guerra del cerdo* de Bioy Casares¹³⁵.

El director Fernando Ayala dejará films como *El jefe* (1958) a partir de un cuento de David Viñas¹³⁶, éste último colaborando en el guión y se ocupará de dirigir “La Representación”, relato de Beatriz Guido, que la escritora y guionista adapta junto al director en el film *Paula cautiva* (1964). De los años sesenta sobresalen algunos films de género como *El asalto* (1960) de Kurt Land, a partir de una historia policial del escritor argentino Enrique Silberstein, los dramas *El bruto* (1962) de Rubén W. Cavalloti, a partir de la novela de Arturo Cerretani o *Las ratas* (1963) de Luis Saslavsky, coproducción entre Argentina y España a partir de la novela de José Bianco o la narrativa fantástica en el largometraje capitular *Tres historias fantásticas* (1964) de Marcos Madanes, traslación de tres relatos, “El experimento” de Santiago Dabove, “La red” de Silvina Ocampo y “El venado de las siete rosas” del guatemalteco Miguel Ángel Asturias¹³⁷. De esta época es también *Los inundados* (1962) de Fernando Birri, a partir del cuento de Mateo Booz.

En la nueva hornada de creadores, destaca Manuel Antín, también escritor, su aportación al cine argentino se concreta en algunas de las mejores traslaciones de la prosa de Julio Cortázar, como *La cifra impar* (1962), a partir del relato “Cartas a mamá”, *Circe* (1964) del cuento del mismo título o *Intimidación de los parques* (1965), traslación de los cuentos “Continuidad de los parques” y “El ídolo de las Cícladas”, que supone el amargo final de la colaboración con el escritor argentino nacido en Bruselas. Todo este proceso de colaboración entre Antín y Cortázar se encuentra analizado profusamente por Bruno López

¹³⁵ Que además contó con otra adaptación en la película italoargentina *La Guerra del Cerdo* (2012) del director italiano David Maria Putorti.

¹³⁶ Guionista ocasional, Viñas también verá cómo *Dar la cara* (1962) de José A. Martínez Suárez se ocupa de adaptar su novela del mismo título.

¹³⁷ Madanes de hecho será el responsable de *El señor Presidente* (1969) sobre la novela de Asturias.

Petzoldt (2014). Luego, Antín va a destacar como uno de los principales artífices de la traslación filmoliteraria del cine argentino; cuyas son *Los venerables todos* (1963) a partir de su propia novela, *Castigo al traidor* (1966), a partir del cuento “Encuentro con el traidor” del paraguayo Roa Bastos, *Don Segundo Sombra* (1969) adaptación de la obra homónima de Ricardo Güiraldes, *Allá lejos y hace tiempo* (1978) según la novela de Guillermo Enrique Hudson o *La invitación* (1982), novela de Beatriz Guido.

Largometrajes que indican el cambio a una nueva generación de cineastas, asimilando a las nuevas voces de la narrativa argentina, como evidencian *El perseguidor* (1965) de Osias Wilenski, a partir del relato de Cortázar, *Palo y hueso* (1968) de Nicolás Sarquis, a partir de la novela de Juan José Saer y los films de Leonardo Favio *El romance del Aniceto y la Francisca*, *de cómo quedó trunco, comenzó la tristeza y unas pocas cosas más...* (1967), a partir del cuento “El cenizo” del escritor mendocino Jorge Zuhair Jury, que es también hermano del propio Favio¹³⁸ (en realidad nacido Fuad Jorge Jury) y *El dependiente* (1969) basado en el cuento del mismo título de Zuhair Jury.

Pero también aparecen títulos como *Operación masacre* (1973) de Jorge Cedrón, adaptando la novela de Rodolfo Walsh, Osias Wilenski en *Dale nomás* (1974), historia capitular que transpone cuentos Mario Benedetti (“El olvido”), Héctor Lastra (“En la recoba”) Pedro Orgambide (“Falta una hora para la sesión”) o Rodolfo Walsh (“Un hilo de oro”), o las traslaciones *Bodas de cristal* (1975) de Rodolfo Costamagna o *Los pasajeros del jardín* (1982) de Alejandro Doria, trasvases de novelas homónimas de Silvina Bullrich

Durante el violento período de la dictadura aparecen nuevas traslaciones de Ricardo Güiraldes como *Un idilio de estación* (1978) de Aníbal Uset o *Hormiga negra* (1979) de

¹³⁸ Posteriormente Leonardo Favio hizo una nueva versión del film, *Aniceto* (2008), tomando de nuevo el cuento de su hermano para la misma.

Ricardo Defilippi y sobre todo *El poder de las tinieblas* (1979) de Mario Sábato que toma su argumento del capítulo “Informe sobre ciegos” de la novela *Sobre héroes y tumbas* de Ernesto Sábato –padre del director– que resulta un film tan inquietante como contemporáneo en la situación de emergencia y excepción histórica que vive la Argentina por esos años.

Una época en la que el director Raúl de la Torre se convierte en uno de esos realizadores con oficio encargados de transponer a alguno de los escritores fundamentales de Argentina o el Uruguay. De este modo su filmografía viene acompañada de películas que en mayor o menor medida presentan la adaptación, con desiguales resultados, y en la mayoría de los casos teniendo a la actriz Graciela Borges como protagonista de los mismos. De la Torre adquiere cierta reputación tras *Heroína* (1972) a partir de la novela del mismo título del psicoanalista argentino Emilio Rodríguez, para luego confirmar su interesante producción con *El infierno tan temido* (1980) sobre el cuento¹³⁹ del autor uruguayo Juan Carlos Onetti, o la dificultad casi insalvable de trasladar audiovisualmente la triple historia y las edades de la mujer y el tiempo de Manuel Puig en *Pubis angelical* (1980) junto a uno de sus últimos largometrajes, *Funes, un gran amor* (1993) que toma las novelas breves del volumen de *Háblenme de Funes* del injustamente olvidado escritor argentino Humberto Costantini.

El también actor Sergio Renán, al igual que De la Torre, comienza a destacar en sus trabajos de dirección, fundamentalmente en sus traslaciones filmoliterarias como *La tregua*

¹³⁹ El relato de Onetti fue previamente adaptado en México, *El infierno tan temido* (1975) de Rafael Montero. No obstante, el cine argentino sigue siendo el que más se ha ocupado de adaptar a Onetti, como demuestran *La suerte está echada* (1989), del director argentino Pedro Stocki, traslación de la novela *La cara de la desgracia* y por supuesto la transposición de *El astillero* dirigida por David Lipszyc sobre su propio guion, escrito en colaboración con Ricardo Piglia, según la novela homónima de Onetti, estrenada en el año 2000.

(1974), adaptación de la novela de Benedetti¹⁴⁰; *Crecer de golpe* (1977) es una traslación de la novela *Alrededor de la jaula* de Haroldo Conti o *Réquiem para un amigo* (1980) llevando a la pantalla la novela *Los desangelados* de Jorge Goldenberg. Renán prosigue su producción con *Tacos altos* (1984), basado en los cuentos “Domingo en el río” y “Fuimos a la ciudad”, relatos de Bernardo Kordon. En los ochenta, Renán dirige *Gracias por el fuego* (1984), a partir de la novela de Benedetti y una década más tarde dirige y estrena *El sueño de los héroes* (1995), cinta coral a partir de la novela de Bioy Casares.

En esta generación de autores despunta la figura del realizador Héctor Olivera. Tras debutar a finales de los sesenta en la dirección de largometrajes y alternar la ficción con el documental musical, Olivera tiene la oportunidad de realizar la traslación de *Los vengadores de la Patagonia trágica* de Osvaldo Bayer, uno de los ensayos historiográficos más memorables de la literatura latinoamericana, que se convertirá en el fresco histórico *La Patagonia rebelde* (1974), en el que Bayer también colaborará en el guión. El film muestra la consiguiente huelga de peones, reprimida ferozmente por los militares auspiciados por el gobierno radical de Hipólito Yrigoyen y se convertirá en un documento de denuncia que actualiza una revuelta social durante los años veinte del siglo pasado en el contexto turbulento de la Argentina de los setenta¹⁴¹. Luego Soriano filma y estrena *El muerto* (*Cacique Bandeira*, 1975), coproducción entre España y Argentina, llevando a la pantalla el cuento homónimo de Jorge Luis Borges. A pesar de la difícil situación política, Olivera consigue seguir su carrera en Argentina y estrena *Los viernes de la eternidad* (1981) a partir de la novela del mismo título de María Granata, que se nutre de modelos literarios del

¹⁴⁰ La novela del escritor uruguayo cuenta con otra posterior adaptación, *La tregua* (2003) de Alfonso Rosas Priego, notablemente inferior al film de Renán.

¹⁴¹ Para proseguir la ominosa situación de silenciar la verdad, al llegar al gobierno Isabel Perón en octubre de 1974, el largometraje fue retirado de las salas y prohibida su exhibición durante una década.

realismo mágico de García Márquez. El final de la dictadura argentina viene acompañado de la película *No habrá más penas ni olvido* (1983) sobre la novela de Osvaldo Soriano y con la colaboración del escritor. La película expone el enfrentamiento a principios de los setenta de facciones peronistas de derecha e izquierda en una pequeña población argentina, despachando la película casi como ajuste de cuentas a lo vivido durante el período anterior. Tras el restablecimiento de la democracia, Olivera realiza otro impagable film histórico y testimonial, *La noche de los lápices* (1986), adaptando el ensayo de María Seoane y Héctor Ruiz Núñez¹⁴² sobre la detención, tortura y desaparición de jóvenes estudiantes durante la dictadura. Olivera, al margen del cine social, tiene varias experiencias en los ochenta rodando en inglés en Argentina; se trata de films de escasa calidad en coproducción con EE. UU. y con el apoyo económico del infame cineasta Roger Corman, casi con la premisa de ser productos de serie Z o para el mercado directo del vídeo. Olivera aprovecha esa experiencia y el soporte de Corman para rodar dos cintas de género policiaco que son notablemente superiores a los largos producidos en inglés con anterioridad, *Two to Tango* (*Matar es morir un poco*, 1989), coproducción entre Argentina y EE.UU., se trata de una traslación de *Últimos días de la víctima*, la novela de Juan Pablo Feinman¹⁴³, que colabora en el guión. Un año después, del mismo modo, Olivera estrena el film argentino-estadounidense *Play Murder for Me* (*Negra medianoche*, 1990), que traslada nuevamente la novela *Estudio en negro* de Feinman, también coguionista. Retomando una línea más próxima a las inquietudes precedentes de Olivera, en los años posteriores filmará dos traslaciones filmoliterarias, *Una sombra ya pronto serás* (1994), rodada en las llanuras de

¹⁴² Olivera firma el guión con Daniel Kon, autor de *Los chicos de la guerra*, novela sobre la Guerra de las Malvinas que dirigirá con el mismo título Bebe Kamin en 1984, Kon coescribe el guión y Olivera se sitúa en labores de producción.

¹⁴³ En la misma industria argentina la novela fue adaptada con anterioridad en *Últimos días de la víctima* (1982) de Adolfo Aristarain, que además contó con la participación de Feinman en el guión y del propio Olivera como productor.

la Pampa y en los paisajes de Río Negro, basada en la novela existencialista del mismo título de Osvaldo Soriano y que también es el responsable del guión junto a Olivera. Por último, *Antigua vida mía* (2001), coproducción hispanoargentina, traslación de la novela de la escritora chilena Marcela Serrano, drama con tintes *noir* que se convierte hasta la fecha en la última incursión en la adaptación filmoliteraria del director.

Tras el fin de la dictadura, *Cuárteles de invierno* (1984) de Lautaro Murúa, cineasta chileno naturalizado argentino, supone una nueva adaptación de una novela¹⁴⁴ de Osvaldo Soriano, participando en el guión junto al cineasta chileno-argentino.

Otros ejemplos que marcan la fortuna de las traslaciones filmoliterarias son *Flores robadas en los jardines de Quilmes* (1985) de Antonio Ottone, a partir de la novela del mismo título de Jorge Asís. Ottone es responsable también de adaptar *Los amores de Laurita* (1986), a partir de la novela sentimental de la escritora argentina Ana María Shua. Retomando el interés en la obra de importantes autores argentino como Roberto Arlt, destaca el film *El juguete rabioso* (1984) de Aníbal Di Salvo y José María Paolantonio, *Historias de amor, de locura y de muerte* (1996) de Nemesio Juárez, basado en los cuentos de Horacio Quiroga o *El impostor* (1997) de Alejandro Maci, a partir del cuento de Silvina Ocampo¹⁴⁵, que previamente adaptase Manuel Puig para un largometraje de Ripstein ya mencionado. Se da la circunstancia que un año antes, se estrena *La casa de azúcar* (1996) del veterano director Carlos Hugo Christensen, coproducción argentinobrasileña a partir de la novela del mismo título de Ocampo

¹⁴⁴ El director alemán Peter Lilenthal, que trabajó frecuentemente con Skármeta, estrenó una nueva versión de la novela de Soriano ese mismo año 1984 bajo el título *Das Autogramm*, tratándose de una coproducción germanofrancesa.

¹⁴⁵ Demostrando su preferencia, Maci volverá con Ocampo en *Los que aman, odian* (2017), film basado en la novela de Bioy Casares y Silvina Ocampo.

En estos años después del regreso de la democracia, también cabe mencionar *Luna caliente* (1985) de Roberto Denis, a partir de la novela homónima de Mempo Giardinelli, que es la historia de una obsesión y que volvería a tratar el director español Vicente Aranda en un largometraje de igual título (2009) o films como *Los insomnes* (1986) de Carlos Orgambide, basado en el cuento de Beatriz Guido, *El lado oscuro del corazón* (1992) de Eliseo Subiela, cuyo guión se construye a partir de poemas de Mario Benedetti, Juan Gelman u Oliverio Gironde, *Siempre es difícil volver a casa* (1992) de Jorge Polaco, a partir de la novela del mismo título del escritor italoargentino Antonio Dal Masetto, *De eso no se habla* (1993) de María Luisa Bemberg, coproducción italoargentina a partir de la novela de Julio Llinás, *Otra esperanza* (1996) de Mercedes Frutos, tomando a Bioy Casares, *Secretos compartidos* (1998) de Alberto Lechi, adaptación guionizada por Leandro Siciliano sobre su propia novela negra *Payaso y pescador* o *Cicatrices* (2000) de Patricio Coll, basado en la novela de Juan José Saer.

Como en otras cinematografías latinoamericanas, el gusto por autores europeos, clásicos o contemporáneos en el momento de la producción, suscita una interesante producción en la que se pueden destacar títulos como *La piel de Zapa* (1943) de Luis Bayón Herrera, adaptando la novela de Honoré de Balzac; *24 horas en la vida de una mujer* (1944) del director chileno Carlos Borcosque, adaptando la novela homónima de Stefan Zweig; *El misterio del cuarto amarillo* (1947) de Julio Saraceni a partir de la novela de misterio del mismo título del francés Gaston Leroux; *La muerte camina en la lluvia* (1948) de Carlos Hugo Christensen, basado en la novela policiaca *El asesino vive en el 21* del escritor francés Stanislas-André Steeman; *Surcos de sangre* (1950) de Hugo del Carril, coproducción entre Argentina y Chile a partir de la novela naturalista *La mujer gris* del escritor alemán Herman Sudermann; *El gaucho y el diablo* (1952) de Ernesto Remani,

adaptando el cuento “El diablo de la botella” de Robert Louis Stevenson en una estancia de la pampa argentina; los largometrajes *La de los ojos color del tiempo* (1952), a partir de la novela francesa *Lil, la de los ojos color del tiempo* de Guy de Chantepleure o *Caídos en el infierno* (1954) a partir de la novela de Michael Valbeck, ambas del director Luis César Amadori; *Ensayo final* (1955) de Mario C. Lugones, sobre la novela policiaca de R. Herbert y Max Maret; *La danza del fuego* (1950), a partir de la novela de André Legrand, *La bestia humana* (1957), traslación de la novela de Émile Zola o *Bajo un mismo rostro* (1962) a partir del título *Les filles de joie* de Guy Des Cars, tres largometrajes dirigidos por el realizador francés naturalizado argentino Daniel Tynaire. Además del mismo modo que el caso mexicano, el escritor español Benito Pérez Galdós recibió un interés que se concreta en dos películas de la misma década *El abuelo* (1954) de Román Viñoly Barreto, traslación ambientada en la nortea provincia de Salta y *Marianela* (1955) de Julio Porter, sobre una de las más célebres novelas galdosianas.

Una tendencia enraizada en el tiempo, si se atiende a películas tan distintas como *Org* (1979) de Fernando Birri, coproducción entre Italia y Argentina a partir de la novela breve *Las cabezas trocadas* de Thomas Mann; *El hombre del subsuelo* (1981) de Nicolás Sarquis, a partir de la novela de Fyodor Dostoyevski o *La peste* (*The Plague*, 1992) de Luis Puenzo, coproducción argentina con Francia y Reino Unido, rodada en inglés y ambientando en América Latina la novela homónima de Albert Camus.

Otro cineasta argentino como Adolfo Aristarain, se ha prodigado poco en el terreno de las transposiciones filmoliterarias, aunque suya es la primera versión de *Últimos días de la víctima* (1982) novela de Feinman, pero realmente destaca por una de sus últimas películas, *Lugares comunes* (2002), film que adapta la novela inédita *El Renacimiento*,

escrita por Lorenzo Francisco Aristarain, destacado académico, investigador en Geología y primo del director.

De la generación posterior sobresale el cineasta Juan José Campanella. Campanella, a caballo entre la industria estadounidense como reputado realizador televisivo, tiene un éxito creciente con títulos como *Ni el tiro del final* (*Love Walked In*, 1997), rodada en inglés en Argentina en coproducción con EE.UU. y basada, de nuevo, en la novela de Juan Pablo Feinman. Tras varios guiones originales y trabajos alimenticios, Campanella dirige una de las obras maestras del último cine latinoamericano, *El secreto de sus ojos* (2009) coproducción hispanoargentina basada en la novela *La pregunta de sus ojos* de Eduardo Sacheri¹⁴⁶. Además, Campanella dirige su primer largo de animación¹⁴⁷, *Metegol* (*Futbolín*, 2013), traslación del cuento “Memorias de un wing derecho”, historia de fútbol del escritor rosarino Roberto “el Negro” Fontanarrosa.

Alejandro Agresti es un realizador que comparte similitudes con Campanella, puesto que ha desarrollado en EE. UU. parte de su carrera. Su abundante producción como director ofrece una traslación significativa, como es *Una noche con Sabrina Love* (2000), a partir de la novela del mismo título del escritor argentino Pedro Mairal.

Otro destacado autor, contemporáneo de Campanella y Agresti es Marcelo Piñeyro. Sus principales aportaciones a la traslación filmoliteraria son *Plata quemada* (2000), coproducción argentina con Uruguay, Francia y España, basada en la novela de Ricardo

¹⁴⁶ Sacheri ha alternado en su producción la publicación de sus obras literarias, la escritura de guiones originales o la traslación de algunas de sus novelas, tan distintas como *Papeles en el viento* (2015) de Juan Taratuto o *La odisea de los giles* (2019) de Sebastián Borensztein, ambas basadas en novelas del escritor.

¹⁴⁷ El cine argentino sin haberse prodigado en la animación, tiene algún ejemplo significativo como *Martín Fierro* (1989) de Fernando Laverde, cinta animada que retoma de nuevo la obra fundacional de la literatura argentina.

Piglia, y *Las viudas de los jueves* (2009) coproducción con España a partir de la novela de Claudia Piñeiro¹⁴⁸.

Aun siendo más viejo que los anteriores, en este momento entre finales del siglo pasado y principios del presente, surge la figura de Eduardo Mignogna, responsable de transponer su propia novela, *La fuga* (2001) o *Adela* (2000), coproducción hispanoargentina con Canadá, en la que Mignogna adapta la novela negra de George Simenon en la Bolivia de los años cuarenta. La prematura muerte de Mignogna, mientras se encontraba en la preparación de adaptar *La señal*, novela policiaca escrita por él mismo y ambientada en vísperas de la muerte de Eva Perón (1952), el proyecto consigue estrenarse en 2007 gracias a que es su protagonista, Ricardo Darín, quien codirige con Martín Hodara, el film del mismo título.

Ya en el siglo XXI, el cine argentino sigue ofreciendo una galería de traslaciones tan numerosas como variadas. *Tan de repente* (2002) de Diego Lerman toma la novela *La prueba* de César Aira como base para su película. Además, Lerman adaptará la novela *Ciencias morales* de Martín Kohan en *La mirada invisible* (2010), largo coproducido con España y Francia. La necesidad de continuar analizando la historia reciente de la Argentina lleva al director Tristán Bauer a dirigir *Iluminados por el fuego* (2005), a partir del libro testimonio de Edgardo Esteban, periodista y veterano de la guerra de las Malvinas (1982). En esa misma línea de rescatar sucesos históricos se inscribe *Crónica de una fuga* (2006) de Israel Adrián Caetano, a partir del libro testimonio de Claudio Tamburrini. En este período hay que destacar el regreso del director argentino naturalizado brasileño Héctor Babenco, su película *El pasado* (2007), a partir de la novela de Alan Pauls, la incursión en

¹⁴⁸ El interés por la obra de Claudia Piñeiro se evidencia en las adaptaciones de *Betibú* (2014) coproducción hispanoargentina de Miguel Cohan y de *Tuya* (2015) de Eduardo González Amer, a partir de las novelas de la escritora.

la adaptación del realizador Daniel Burman en *Dos hermanos* (2010), a partir de la novela *Villa Laura* de Diego Dubcovsky o el recurrente interés por el cine de género policiaco del cine nacional en ejemplos como *Tesis sobre un homicidio* (2013) de Hernán Goldfrid, traslación de la novela de Diego Paszkowski

En las traslaciones filmoliterarias más notables del último cine argentino se puede mencionar la breve, pero potente, filmografía de la directora y también novelista Lucia Puenzo, *XXY* (2007). Su debut en el largometraje es una coproducción entre Argentina, España y Francia, adaptando el cuento “Cinismo” de Sergio Bizzio. Las dos siguientes películas de Puenzo le harán trasladar a la pantalla dos de las novelas escritas por la cineasta, las muy estimables *El niño pez* (2008) y *Wakolda* (2013).

Muy distintos por su calidad e interés son *El hilo rojo* (2016) de Daniela Goggi, thriller erótico y de consumo popular a partir de la novela de Erika Halvorsen, a su vez novelista de *Desearás al hombre de tu hermana* (2017) de Diego Kaplán, que sigue en el género erótico con resultados de público nefastos. Contemporánea a la anterior, es *La idea de un lago* (2016) de Milagros Mumenthaler, digna coproducción argentina en colaboración con Suiza, Países Bajos y Qatar a partir del libro *Pozo de aire* de Guadalupe Gaona.

Como ejemplos más loables de la más reciente producción filmoliteraria argentina, hay que señalar *Zama* (2017) de Lucrecia Martel, basada en la novela homónima de Antonio Di Benedetto¹⁴⁹ o *Calzones rotos* (2018) de Arnaldo Valsecchi, coproducción entre Argentina y Chile a partir de la novela del chileno Jaime Hagel Echeñique.

¹⁴⁹ Antonio Di Benedetto sin pretenderlo se vinculó a un malditismo que ha favorecido una leyenda negra de inadaptable en lo audiovisual. Circunstancia que se puede negar atendiendo a la adaptación de sus cuentos en *El juicio de Dios* (1979) de Hugo Fili con guión del propio Di Benedetto o también trasladando dos relatos breves del narrador mendocino en el film *Chiquilines* (1991) de Mario A. Mittelman. A partir de 2005 se pudieron ver *Los suicidas* de Juan Villegas, que toma la novela homónima de Di Benedetto o *Aballay, el hombre sin miedo* (2010) de Fernando Spiner sobre un cuento de tema gauchesco. Di Benedetto siempre ambicionó ver a Don Diego de Zama en la pantalla y en 1984, el director Nicolás Sarquís estuvo cerca de

Chile

El cine chileno en sus albores va de la mano con las traslaciones de clásicos de la literatura nacional; en esa línea emerge la figura del escritor realista Alberto Blest Gana. La incipiente cinematografía chilena actúa como tantas nacientes industrias audiovisuales, buscando la legitimación de autores que le confieran las virtudes que se le presuponen por asimilar un texto literario. De esta manera, se encuentran títulos que transponen la obra de Blest Gana como *Manuel Rodríguez* (1920), dirigida por el realizador italiano Arturo Mario tomando la novela *Durante la Reconquista*¹⁵⁰, en “un intento muy poco logrado, como era previsible, de presentarse como una ‘superproducción’ de corte histórico” (Mouesca y Orellana, 2010: 23) y ya en 1925 Carlos Borcosque¹⁵¹ estrena *Martín Rivas*, adaptación de la obra más célebre de Blest Gana¹⁵², ambientándola en esos años del siglo XX. De esta época es reseñable la incursión del cine chileno silente en *Malditas sean las mujeres* (1925) de Rosario Rodríguez de la Serna, versión de la novela postromántica del escritor español Manuel Ibo Alfaro.

A medida que se va consolidando cierta industria audiovisual, aparecen títulos como *La chica del Crillón* (1941) de Jorge Délano “Coke”, a partir de la novela de Joaquín

lograrlo. Sarquís emprendió el rodaje de *Zama* en Paraguay, pero distintos avatares impidieron que la empresa se concretase y llegase a buen puerto, algo que la propia Martel experimentó para encontrar financiación (once países intervienen en la cinta de la directora) y concluir el guión tras el fracaso de adaptar *El Eternauta*, obra maestra de la historieta latinoamericana de H.G. Oesterheld y Francisco Solano López. Filmando la cineasta salteña en las provincias de Corrientes y Formosa y estrenando el film con un notable éxito de crítica.

¹⁵⁰ En un intento de “abarcar la gran extensión de la trama argumental del libro se opta por privilegiar en su condensación los episodios en que figura como personaje central Manuel Rodríguez” (Mouesca y Orellana, 2010: 32).

¹⁵¹ El director chileno se forjará una carrera en la que se trabajará en la industria estadounidense para convertirse en uno de los realizadores más fecundos en los años cuarenta y cincuenta del cine argentino.

¹⁵² El interés por la producción del escritor se ha extendido al medio televisivo chileno desde los años sesenta del siglo pasado, fundamentalmente ocupándose de su novela más conocida. Se pueden apuntar traslaciones como la miniserie *El loco estero* (1968), *Martín Rivas* (1970), la también miniserie *Martín Rivas* (1979) y la reciente telenovela *Martín Rivas* (2010), la más alejada del texto matricial.

Edwards Bello¹⁵³ o *Cita con el destino* (1945) de Miguel Frank, transponiendo tres cuentos del escritor Joaquín Díaz Garcés. En esta década de 1940, el director José Bohr, nacido en Alemania, pero al que puede considerarse como chileno pues se inicia en el cine silente nacional y que hará carrera también en Argentina y en México, destaca por su voluntad de realizar un cine independiente e impulsar el audiovisual chileno. En Chile, Bohr dirige *La dama de las camelias* (1947), adaptando de nuevo el melodrama de Dumas hijo en América Latina y *Si mis campos hablaran* (1947) en las que traslada la historia de los primeros colonos alemanes en el sur chileno y cuya obra matricial es del escritor Francisco Coloane. Siguiendo la estela mexicana, el cine chileno se va a ocupar de las traslaciones de *El padre Pitillo* (1947) de Roberto de Ribón y *El último guapo* (1947) del argentino Mario Lugones a partir de textos de Carlos Arniches. Ya en los cincuenta, autores nacionales como Mariano Latorre inspiran *Río abajo* (1950) de Miguel Frank, a partir del criollismo literario de Latorre en *Cuentos del Maule* (1912). Continuando con el foco en la literatura nacional, se encuentra *La hechizada* (1950) de Alejo Álvarez, “quien recurre sin mucha imaginación a lo que algunos cineastas consideran temas campestres obligatorios: rodeos, tonadas y cuecas, desaprovechando la calidad de la buena novela corta homónima de Fernando Santiván” (Mouesca y Orellana, 2010: 73).

Antes de la aparición de los nuevos talentos del cine chileno, merece la pena señalar la coproducción argentina-chilena *Eloy* (1969) del director boliviano Humberto Ríos, “que recogió con cierta dignidad el libro del mismo título del escritor Carlos Droguett, aunque la calidad de la novela hubiera exigido bastante más” (Mouesca y Orellana, 2010: 110).

¹⁵³ Jaqueline Mouesca y Carlos Orellana señalan que se trata de “una de las más populares novelas de Joaquín Edwards Bello, y de ella la película conserva en lo esencial la intriga, que tiene mucho melodrama, pero atiende menos a la causticidad de su crítica de la moral de las clases dominantes” (2010: 66). Existe otro film que adapta una obra del escritor, coproducción entre Chile, Suiza, Francia y España, *Amelia Lopes O'Neill* (1991) dirigida por Valeria Sarmiento, cuenta con un guión firmado por ella y por Raúl Ruiz, ambientando en Valparaíso la crónica del mismo nombre de Edwards Bello.

En los años sesenta y setenta la efervescencia política del Chile alumbra una nueva ola de cineastas que van a proyectar otra mirada, más próxima a un *cinéma vérité* en la conformación del Nuevo Cine chileno, reacción vinculada a la aparición de los nuevos cines de América Latina producto de un cambio generacional y a una toma de conciencia creativa asociada a los movimientos políticos y sociales más progresistas. Miguel Littin y Raúl Ruiz son dos de estos directores. En ambos casos, los cineastas deberán marchar al exilio después del Golpe de Estado de 1973. Antes Littin, dirige *El chacal de Nahueltoro* (1969), una de las películas de ficción que marca el advenimiento del nuevo cine en Chile, se dedicará a ser gestor de Chile Films, productora estatal dependiente del gobierno entre 1970-1973. Y posteriormente comienza un periplo que le llevará por México, Nicaragua, Cuba y España. Raúl Ruiz, comprometido con los cambios sociales, pero muy interesado por otras cuestiones estéticas del cine¹⁵⁴, adaptará durante esta su primera etapa chilena al dramaturgo Alejandro Sieveking en *Tres tristes tigres* (1968) o la novela breve *En la colonia penitenciaria* de Frank Kafka en *La colonia penal* (1970), prefiguración de algunos de los fantasmas y las brumas que cubrirían el país en pocos años. Como si se tratase de un oráculo, de un visionario, Ruiz rueda *Palomita Blanca* en 1973. El film, basado en la novela homónima de Enrique Lafourcade, no se estrenará en una primera versión hasta noviembre de 1992, contando con el favor de público y la crítica (Mouesca y Orellana, 2010: 124). En 2017, se estrenó una restauración de *Palomita Blanca* mucho más próxima a la idea que el director chileno quería proyectar en su narración dicotómica marcada por la lucha de clases, expuesta por los protagonistas de la película e impregnada de una profunda

¹⁵⁴ Su carrera en el cine francés y europeo, asimilado como “Raoul” Ruiz le hará convertirse “en uno de los cineastas más prolíficos y singulares del cine contemporáneo” (Mouesca y Orellana, 2010: 124) ofreciendo un buen número de traslaciones filmoliterarias, ocupándose de llevar a la pantalla textos de Pierre Klossowski (1978), Jean Racine (1983), Robert Louis Stevenson (1985), William Shakespeare (1986), Sadegh Hedayat (1987), Pedro Calderón de la Barca (1987), Marcel Proust (1999), Massimo Bontempelli (2000), Honoré de Balzac (2008) o Camilo Castelo Branco (2010).

chilenidad. Ruiz toma el texto matricial de Lafourcade como una excusa, documentando sin saberlo o muy consciente de la turbulencia del momento, parte del proceso sociopolítico que culminaría en el Golpe de Estado y el establecimiento de la dictadura cívico-militar liderada por Augusto Pinochet.

Ajenos a lo que parece ocurrir en ese Chile convulso y palpitante, en 1971 encontramos un estreno tan desconcertante e inclasificable como *La Araucana* de Julio Coll, coproducción entre Perú, España y Chile. El largometraje se ocupa de trasladar el poema épico de Alonso de Ercilla; a pesar de contar con algunos profesionales chilenos y estar rodado en el país, resulta un despropósito, más próximo en su propuesta a un *spaghetti western* que a una cinta con aspiraciones de fresco histórico. El film, rodado entre el Cusco y Arauco, carece de rigor o verosimilitud en cuestiones etnohistóricas, ignorando completamente las realidades y la representación de los pueblos originarios transandinos, prolongando los estereotipos en su fallida propuesta.

Durante casi dos décadas de dictadura, el sector audiovisual sobrevive a duras penas y la única traslación que se puede mencionar por su lugar dentro de la cultura popular es *El último grumete* (1983) de Jorge López Sotomayor, a partir de la novela *El último grumete de la Baquedano* (1941) de Francisco Coloane, film que se ha convertido en un clásico que se repone en la televisión chilena con asiduidad.

El exilio chileno también contará con su cuota de traslaciones filmoliterarias, además de los largometrajes de Miguel Littin o las adaptaciones de Raúl Ruiz, se puede apuntar *Les transplantés* (1975) de Percy Matas, trasladando *Los Trasplantados* (1904) de Blest Gana al París contemporáneo, donde una familia conservadora chilena se exilia tras el triunfo electoral de la Unidad Popular de Salvador Allende. Por supuesto, en esta categoría despunta la figura el escritor, guionista y director chileno Antonio Skármeta, quien en su

periplo europeo rodará en español y alemán obras tan importantes como *Ardiente Paciencia*¹⁵⁵ (1983), dirigida por el creador nortino y que “resume curiosamente un fenómeno propio del trabajo cultural del destierro: un proyecto inequívocamente chileno realizado, por su carácter cosmopolita, como si se tratara de una gran producción internacional” (Mouesca y Orellana, 2010: 177).

Además, Skármeta fue guionista y adaptador de su novela para Peter Lilienthal en *La insurrección* (1980) ya citada. De nuevo con Lilienthal, se ocuparía del guión de *Der Radfahrer von San Cristóbal* (1988), traslación de su relato “El Ciclista De San Cristóbal”. En *El baile de la victoria* (2009) del español Fernando Trueba, después de cierto tiempo sin hacerlo, coescribe el guión de su novela homónima y suyo es el germen literario de *No* (2012) de Pablo Larraín, a partir del texto dramático *El plebiscito*.

Tras el regreso de la democracia, nuevos realizadores van a impulsar un cine en estado terminal, contribuyendo a su posicionamiento en las pantallas internacionales y prolongando, junto a cineastas más veteranos, un crecimiento cuantitativo y cualitativo en el que las traslaciones filmoliterarias tendrán mucho que decir. El mejor ejemplo de esta generación es Andrés Wood, cineasta santiaguino que se va a convertir en uno de los realizadores más prestigiosos del cine chileno postdictadura. *Historias de fútbol* (1997) es su largometraje de debut, articulado en torno a tres relatos que giran alrededor del balompié y a historias que transcurren en puntos muy distintos de la geografía chilena. El primero, ambientado en la capital, adapta el cuento “Puntero izquierdo” de Mario Benedetti; el segundo se desarrolla en Calama, en la ciudad nortina los niños protagonistas desarrollan el

¹⁵⁵ Curiosamente, la novela, escrita con anterioridad a la coproducción germano-portuguesa de Skármeta no se publicaría hasta el año 1985. Michael Anderson dirigió en Italia una transposición de la historia de Pablo Neruda y el cartero Mario Jiménez titulada *Il Postino* (1994), que se convirtió en un éxito de público y crítica a nivel mundial.

relato “Cuando me gustaba el fútbol”, narración breve del escritor ecuatoriano Raúl Pérez Torres. La última historia, ambientada en una alejada población del archipiélago de Chiloé es un guión original de René Arcos y Wood¹⁵⁶. Durante más de una década, el realizador construye una carrera coherente, respaldada por la crítica y el público, alcanzando una aceptación notable fuera de las fronteras chilenas, algo confirmado en la notable *Violeta se fue a los cielos* (2011), coproducción entre Chile, Argentina y Brasil, en la que Wood realiza una traslación del libro de memorias del mismo título de Ángel Parra sobre su madre, la cantautora, folclorista y artista chilena Violeta Parra.

La prosa de José Donoso, estandarte chileno del llamado “boom” de la literatura latinoamericana, va a prolongar su atractivo con el séptimo arte tras haber suscitado el comentado interés del cine mexicano. El director Silvio Caiozzi, después de trabajar con Donoso en varios proyectos y desaparecido éste, se encarga de hacer realidad una nueva versión de *Coronación* (2000), que “reúne todas las condiciones de dignidad en la puesta en escena y rigor en la ambientación, manteniendo el clima claustrofóbico y la atmósfera de decadencia y decrepitud propios de la historia de Donoso” (Mouesca y Orellana, 2010: 189) y estrena también *Cachimba* (2004), coproducción chilena, argentina y española que traslada *Naturaleza muerta con cachimba*, tragicómica novela de Donoso que no consigue alcanzar el buen hacer de Caiozzi en los textos donosianos anteriores. En esta línea de asimilar a autores fundamentales de la prosa chilena, aparecen Rodrigo Sepúlveda, que dirige a principios de este siglo *Un ladrón y su mujer* (2001), basada en el cuento de Manuel Rojas y Marco Ferrari, responsable de su libre traslación de los cuentos mineros de Baldomero Lillo en el largometraje *Sub Terra* (2003), coproducción con España.

¹⁵⁶ Los aspectos filmoliterarios y espaciales de los segmentos de la cinta de Wood han sido ampliamente estudiados en distintos trabajos precedentes (Gallardo y García-Reyes, 2018 y García-Reyes, 2018b).

En un ámbito casi itinerante aparecen las traslaciones filmoliterarias de Miguel Littin y Raúl Ruiz. Littin retoma su carrera en Chile a partir de mediados de los años noventa y destaca *Tierra del fuego*, relato construido a partir del cuento de Francisco Coloane y las crónicas del megalómano ingeniero rumano Julius Popper, protagonista del film y uno de los principales responsables del genocidio del pueblo Ona en la latitud más austral del cono sur. Littin retorna al mismo espacio extremo en *Dawson. Isla 10* (2009), largometraje basado en el libro testimonio del político Sergio Bitar y el cautiverio los campos de concentración australes durante el primer año de la dictadura junto a otros represaliados políticos, constatando de nuevo la necesidad del director de narrar y denunciar algunos de los sucesos más execrables producidos en Chile. En cambio, Ruiz, regresa al país intermitentemente y realiza series documentales de corte antropológico y otras producciones, como *Días de campo* (2004), coproducción con Francia, a partir de cuentos de Federico Gana, precursor del criollismo chileno, film en el que Ruiz según Pamela Biénzobas plasma “el Chile rural de otro tiempo. El de los latifundistas ociosos y de los trabajadores abnegados y subyugados Y el de los fantasmas que comparten con los vivos con la mayor naturalidad” (citado en Mouesca y Orellana, 2010: 169). Luego vendría su película póstuma, *La noche de enfrente* (2012), su última traslación filmoliteraria estrenada; se trata de una coproducción francochilena a partir de los cuentos del escritor Hernán del Solar y que serían como ese retorno a los tiempos de la infancia del propio director.

La literatura juvenil o la historieta también ocupan un lugar dentro de las traslaciones más recientes del cine chileno, como confirma la cinta de animación *Papelucho y el marciano* (2007) de Alejandro Rojas, adaptando el libro *Diario secreto de Papelucho y el marciano* (1968) de Marcela Paz. Así como los clásicos personajes Ogú y Mampato del historietista Themo Lobos. En *Ogú y Mampato en Rapa*

Nui (2002) también del especialista en animación Alejandro Rojas, en este caso traslación de *Mata-ki-te-rangui* (1998), séptimo libro de la serie “Las aventuras de Ogú, Mampato y Rena”.

La narrativa chilena más reciente recibe especial atención en films que se ocupan de trasladar novelas como *Bonsái* (2011) a partir del debut novelístico de Alejandro Zambra y sobre todo *Il futuro* (2013) la coproducción chilena con Italia, Alemania y España dirigida por la realizadora chilena Alicia Scherson, responsable también del guión en el primer largometraje basado en una novela de Roberto Bolaño, concretamente *Una novelita lumpen* (2002).

Un valor mucho más dilatado en el tiempo es Alejandro Jodorowski. El polifacético creador chileno se encarga de transponer sus literarias memorias *La danza de la realidad: Psicomagia y psicochamanismo* (2001) en un singular díptico cinematográfico compuesto por *La danza de la realidad* (2013) coproducción entre Chile y Francia junto a *Poesía sin fin* (2016), coproducción también chilena, francesa y británica. Films que evidencian el reconocimiento final de Jodorowski en su país de origen, con financiación y rodaje en Chile. Después de más de sesenta años de carrera, el cineasta evoca y ambienta sus mundos en Chile por primera vez, algo que pone el acento en un artista tan atractivo como irreverente, tan actual como lleno de hallazgos en lo estético y en lo narrativo.

3.7.1. *El secreto de sus ojos* de Sacheri y Campanella en el oscuro enigma de una vida vacía de nada

En el año 2005 el escritor argentino Eduardo Sacheri publica en el sello editorial Galerna, la novela *La pregunta de sus ojos*. Al momento de la edición del libro, en la Argentina se encuentra muy reciente en el tiempo el estallido de la crisis socioeconómica

del corralito financiero de diciembre de 2003 y el país intenta salir de ese proceso que se ha ido alimentando a lo largo de las décadas con sucesivos gobiernos y políticas neoliberales. La trama que plantea Sacheri aborda una historia fragmentaria en varias historias que confluyen y se solapan; en retrospectiva, el funcionario judicial Benjamín Chaparro, al jubilarse, inicia de nuevo la investigación de un salvaje asesinato, cuya víctima, Liliana Colotto, fue impunemente violada y asesinada. El texto narra sucesos que abarcan desde 1968 a 1999, en casi tres décadas de la historia del país austral a través de las vivencias, rutinas y frustraciones de Chaparro¹⁵⁷.

Juan José Campanella decide llevar a la pantalla la novela *noir* con ecos históricos de Sacheri. La elección de la primera novela del escritor argentino implicaba riesgos por la dificultad de la empresa, dado que acometer una trama en la que se imbrican varios tiempos históricos exige aún mayor celo para ofrecer un relato verosímil y una traslación plausible. El menor riesgo que implica la elección de Campanella es que opta por un escritor que no tiene una carrera dilatada y una novela sin gran eco comercial (Malpartida, 2011: 356), de hecho, va a ser el film el impulso que procure a Sacheri una situación favorable en cuanto a su posicionamiento editorial. Para el director argentino la fórmula de coproducción con España era la opción más oportuna para materializar el proceso. Campanella, acostumbrado a compartir sus propuestas audiovisuales entre la alimenticia industria televisiva norteamericana en la que ejerce como reputado profesional y su inquietud autoral, ha otorgado a Argentina alguno de los mejores títulos de su cine reciente. Con *El secreto de sus ojos* se van a concatenar distintos factores en los que se reduce el lapso de tiempo

¹⁵⁷ Las cuestiones referidas a la memoria histórica y al impacto social que tuvo la dictadura argentina a través del análisis de la película fue previamente estudiado (García-Reyes, 2017).

respecto del texto matricial, pasando la trama narrada a través de Benjamín Expósito a tener una cronología que abarca desde 1976 a 1999.

La inestabilidad de finales de los sesenta y la década que sufre Argentina configuran un espacio común en la trama de novela y film. Los sucesivos gobiernos como el denominado *ensayo autoritario*, comandado por el general Juan Carlos Onganía (1966-1970), el triunfo electoral de 1973 del peronista Héctor J. Cámpora, la vuelta triunfal de Juan Domingo Perón ese mismo año, contando con una gran victoria electoral en la dupla compuesta con su esposa como vicepresidenta, María Estela Martínez, “Isabelita de Perón”. Tras la muerte del líder peronista en julio de 1974, Isabelita Perón se convertirá en presidenta. Su gobierno se caracterizó por una deriva sistémica en lo institucional que marcará un antes y un después en la historia argentina. De este modo, “las opciones se definieron y los conflictos de la sociedad, hasta entonces disimulados, pudieron desplegarse plenamente” (Romero, 2001: 168), dando pie a una estabilidad política y social coronada por la llegada de un grupo de jefes militares, dictadura militar, liderada en un principio por el General Jorge Rafael Videla, que vino a llamarse Proceso de Reorganización Nacional (1976-1983), acumulando las mayores atrocidades cometidas en la Argentina en tan corto período de tiempo, horribles crímenes de lesa humanidad que siguen estando muy presentes en la sociedad y en el imaginario argentinos. Este es el contexto en el que se producen los acontecimientos que generan el relato de Chaparro/Expósito, hasta llegar a finales del siglo XX, cuando el funcionario judicial decide escribir una novela a partir de un oscuro caso criminal que ha marcado su vida personal y profesional y que, aparentemente, continúa impune.

La novela de Sacheri da cuenta de la historia de Benjamín Chaparro, funcionario de los tribunales de justicia de Buenos Aires que comienza a escribir una novela tras jubilarse

de su empleo para intentar cerrar heridas del pasado y mitigar la frustración que le supone no haber podido tener una vida al lado de Irene Hastings, jueza de la que está profundamente enamorado desde hace décadas. Chaparro comienza la retrospectiva de un caso criminal en el que trabajó hace más de veinte años, se trata del crimen de Liliana Colotto, una joven maestra y esposa, violentamente violada y asesinada. Su atribulado esposo, Ricardo Morales, aspira al esclarecimiento del crimen y Chaparro se compromete a trabajar sin tregua en el mismo. Las pesquisas del funcionario junto a su colega alcohólico, Pablo Sandoval, la futura jueza Irene Hastings y el inspector de policía Alfredo Báez, dan sus frutos y consiguen atrapar al asesino. Isidoro Gómez, un psicópata originario de la ciudad de Tucumán igual que la víctima, puesto que está enamorado de Liliana, que es su vecina. Isidoro, despechado por ser rechazado y al encontrar a su objeto enfermizo de deseo casada y viviendo felizmente en la capital, comete el brutal crimen poco después de llegar a Buenos Aires. Tras su confesión, Isidoro saldrá de la prisión preventiva gracias a un rival de Benjamín, el corrupto y negligente exfuncionario judicial Pedro Romano, ahora vinculado al terrorismo de la organización parapolicial Triple A (Alianza Anticomunista Argentina), inspirada y auspiciada por el ala peronista más conservadora. Romano recluta a Gómez para convertirle en un implacable represor al servicio de las cloacas del estado. La situación política no favorece recurso alguno y Benjamín, Sandoval, Báez e Irene no consiguen que el caso Morales salga adelante, con la consiguiente frustración del viudo. Pero el metódico Ricardo Morales emprende por su cuenta una forma de justicia alternativa, sin que nadie se enteré, consigue raptar a Isidoro y recluirle en una chacra en el campo situada en Villegas, lejos de la capital federal y alejada de miradas curiosas.

Morales, eficiente como empleado de banca, escribe en 1996 a Benjamín en sus últimos momentos, se está muriendo por un cáncer y pide su ayuda, de este modo el

Secretario judicial encuentra el cuerpo del viudo, que se ha aplicado una sobredosis de morfina para suicidarse, descubre también que Morales se convirtió durante veinte años en el carcelero de Isidoro Gómez, el asesino confeso de su mujer que se encontraba en paradero desconocido. Gómez también está muerto y Chaparro le entierra en una zona apartada para que el buen nombre del reservado empleado de banca Agustín Morales en el pueblo donde vive perdure, además éste le ha dejado en herencia todas sus propiedades. En 1999, Benjamín Chaparro ha terminado su novela y puede devolver la máquina de escribir que tomó prestada del juzgado. Sandoval y Báez ya han muerto y no están para relatarles el cierre del caso, pero con quien tiene una cuenta pendiente es con Irene, por la que siente un profundo sentimiento amoroso, por eso la novela se cierra con las intenciones de Chaparro de ir al despacho de la jueza y exponer definitivamente sus sentimientos.

Campanella toma la estructura del texto de Sacheri y la trama es muy similar al original literario, pero el lapso que pasa entre 1975 y 1999, los distintos avatares que le suceden en Jujuy al protagonista son omitidos en la película. En el film el secretario judicial, que se llama Benjamín Expósito, emprende físicamente la búsqueda del sospechoso con ayuda de su amigo Pablo Sandoval, coordinados con la policía son partícipes y responsables del apresamiento de Isidoro Gómez, algo que no ocurre en la novela, como el hecho de que sea Irene la que instigue a la confesión de Gómez, que en el texto matricial describe su crimen por las sutilezas y la instigación de Sandoval. El mayor cambio argumental es el descubrimiento de Morales en el fundo donde tiene retenido desde hace décadas al asesino de su mujer por parte de Benjamín. El funcionario judicial, ya jubilado, será testigo del confinamiento de Isidoro, compungido y superado Expósito se marcha del lugar. Benjamín visita la tumba de Sandoval, un nicho en un cementerio cerrado, y lo hace para cerrar el círculo con su difunto amigo y de la misma manera que en

la novela, al terminar su mecanuscrito, el jubilado funcionario acude al despacho de Irene, prorrumpe agitado y nervioso. En el film, a diferencia de la novela, se textualiza visualmente su pregunta, que podría interpretarse con un ¿tenemos alguna posibilidad estar juntos?, Irene afirma “va a ser complicado”, “no me importa” responde Benjamín esperanzado, ella sonriente y henchida de ilusión le ordena que cierre la puerta y de igual manera se cierra el film.

Los personajes de la trama están completamente signados por desdichas personales tan diversas como complejas. Benjamín vive atormentado por el fracaso del caso Morales y las tragedias vinculadas al mismo, porque la “maldita historia de Morales está trenzada con su propia vida”. Además, Benjamín, también sufre amargamente por su frustrante incapacidad para afrontar o encarar el amor que siente hacia Irene. En la novela o el film, Benjamín vive agazapado en su trabajo, en una permanente huida hacia adelante que parece tener alguna posibilidad de llegar a algún sitio al final. Su posición como funcionario, eficiente e intachable, casi le convierte en un ser extraordinario en la administración en la que trabaja, corrompida e influida dolosamente por un poder político corrupto y malversador, responsable de crímenes y del ocultamiento de los mismos. Benjamín no mira para otro lado, pero su capacidad para cambiar la situación es reducida, lo que le convierte en un sujeto ajeno al poder y por consiguiente en alguien que puede ser potencialmente reprimido y eliminado por los resortes del terrorismo de estado de la dictadura, una amenaza más real si en esa estructura se encuentra alguien como Romano, antagonista absoluto del protagonista.

Pablo Sandoval, a pesar de ser un valor extraordinario en la comisión de su trabajo, vive alcoholizado y, aunque parece más pragmático que Benjamín, también se resiente en su incapacidad por cambiar las cosas, fruto de unas estructuras legales y políticas que lejos

de ponderar el bien común y el estado de derecho, abogan por la acción criminal como forma de eliminar al adversario. En la novela el final de Sandoval no será violento, pero sí largo y doloroso, fruto de la enfermedad, tras haber dejado el alcohol como forma de rehabilitarse en un acto de amor hacia Alejandra, su esposa en el texto matricial. En cambio, el final del solitario y beodo Sandoval fílmico es tan directo como brutal, asesinado a tiros por los esbirros de Romano buscando al desaparecido Isidoro.

Irene evoluciona en la novela, escalando puestos de responsabilidad en la carrera judicial y la suya también es una vida señalada por el inconformismo y aunque no se explicita por la frustración, situación sobrevenida sobre lo que se espera de una mujer, a pesar de ser su caso un ejemplo no muy frecuente en la época, la de una profesional de alta cualificación que compagina el matrimonio, la maternidad y el desarrollo de una carrera laboral, conciliación de estas tres condiciones motivo de muchas fricciones y tensiones que la novela y el film no llegan a detallar.

En una situación más secundaria, aparecen los personajes que definen los extremos de la historia. Por un lado, Ricardo Morales, el viudo de la mujer asesinada. Su vida parece quedar en suspenso y sabemos por el relato, que Morales, empleado de banca, es paciente y muy organizado. El viudo, al ver como se desarrollan los acontecimientos y la impunidad de la que goza el asesino de su mujer, se afana en preparar metódicamente la reclusión de Isidoro. En una carta del original literario, que Morales escribe a Benjamín, el viudo describe la imagen que tienen sus paisanos de Villegas de él como “un misántropo cordial e inofensivo”. Pero Morales es un personaje con escasas habilidades sociales que cifra su existencia en un solo objetivo, recluir de por vida al asesino de su mujer; eso es indefectiblemente la naturaleza de un hombre implacable y rígido, que aplica su venganza ante la incapacidad o imposibilidad que la sociedad disciplinaria tiene para aplicar justicia.

El otro vector es el rol de Isidoro Gómez, que actúa movido por un resentimiento que le lleva a violar y matar a Liliana Colotto de Morales, su oscuro objeto de deseo. Su incapacidad para la empatía o la socialización le convierten en un arma perfecta para las actividades criminales que dirige Romano contra elementos subversivos de la sociedad. El asesinato de Liliana convierte a Isidoro en un indeseable represor y asesino a las órdenes de Romano, es la revancha que el exfuncionario busca contra Benjamín, Gómez es bendecido por las estructuras de control del estado, convirtiéndose así un peligroso psicópata en brazo ejecutor de los desmanes criminales que las élites políticas y militares fomentan para eliminar cualquier disidencia a su incipiente proceso de reordenación. Progresivamente, su cautiverio despojará a Gómez hasta de su naturaleza salvaje; animalizado e irrelevante, es despojado como cualquier preso de los derechos fundamentales que debieran asistirle, pero además esto es aumentado de forma hiperbólica pues carece de toda relación con otros seres humanos, incluso su captor y guardián le somete a un despiadado silencio, como brevemente le dice a Benjamín al descubrir éste la situación. En el film, se textualiza como Morales, en una muestra de rigor justiciero, no cede ni otorga licencias o renunciaciones extraordinarias al asesino de su mujer, castiga a Isidoro con un confinamiento patibulario, pero también le ignora, por tanto el encierro es doblemente punitivo, pues el aislamiento despoja al asesino de su naturaleza humana e impide cualquier acto de socialización por muy trivial que sea, componiendo una realidad tan escueta como aterradora y es que el horror puede albergarse hasta en los actos más justos o imparciales, Isidoro ese otro finalmente ha recibido su merecido, pero a cambio Morales ha perdido toda brújula moral o ética, en su entendimiento de bíblica ley del Talión, el viudo ejerce actos tan crueles y deshumanizados como el homicidio de Liliana a manos de Isidoro, en ese sentido el proceso de inversión de roles presenta un macabro giro

argumental que es el apogeo del relato fílmico. El lector no puede jugar el comportamiento de Morales con Isidoro, pues lo desconoce, al carecer de información sobre esos años de encierro, la película se ocupa de ahondar en un espacio vacío de indeterminación en la trama.

Los procedimientos que llevan a cabo Campanella y el propio Sacheri, en su estatuto de guionistas, en la traslación de la novela del segundo resultan un acierto desde el punto de vista dramático y narrativo del film. No es frecuente, reparar en una historia tan bien contada a partir del texto matricial. Operacionalmente, la película busca estructurarse de manera similar a la novela. En ambos casos, el relato, literario y cinematográfica, se dispone a partir de un arco temporal y una trama circular que conduce al lector y al espectador entre las décadas de los años setenta y los años noventa del siglo pasado. Rafael Malpartida (2011) aplica en su brillante análisis de la traslación de la novela de Sacheri y del film de Campanella, una indagación en torno al suceso criminal y los elementos que rodean al mismo, entregando la información, primero sin aparentes implicaciones políticas, y posteriormente en una enigmática búsqueda por la verdad, en

un juego metafictivo que incluía dos niveles narrativos: el primero, con narrador extradiegético y omnisciente, cuenta la historia de Benjamín Chaparro [...] el segundo nivel, con narrador intradiegético y presentado en capítulos alternos numerados [...] contiene la propia novela que va escribiendo Benjamín sobre la violación y asesinato de Liliana Colotto [...] y se ve envuelto en una oscura historia de venganza (Malpartida, 2011: 356).

La traslación filmoliteraria de Sacheri y Campanella articula un ámbito con permutas operacionales que dinamizan la adaptación del original. Se trata de cambios muy

relevantes, porque el propio Campanella¹⁵⁸ integra operadores tonales cromáticos, además de prestar especial atención a la curva energética del relato audiovisual. El realizador argentino expone varios desplazamientos: argumental, cronológico y estético, emancipándose el film respecto del original. El tratamiento fotográfico se articula a partir de la proyección de los recuerdos de Benjamín en la novela que escribe y su percepción queda signada tanto en la narración literaria como en el film, incluso Irene en *La pregunta de sus ojos* reflexiona sobre el recuerdo y la realidad al leer un avance del borrador de la novela que escribe el funcionario jubilado.

El film acoge los mayores cambios en la implicación de los personajes. Irene Hornos, estudiante de Derecho en la novela es primero meritoria en los Tribunales, pasando luego a ser secretaria judicial y por último convertida en jueza de instrucción. En oposición, la Irene de la película (Soledad Villamil) se apellida Menéndez Hastings, doctorada en Leyes por Harvard cuando comienza su labor como jueza instructora en el Juzgado Nacional de Primera Instancia de lo Criminal. La implicación fílmica del personaje de Irene¹⁵⁹ en la historia policial relativiza la importancia de personajes como Pablo Sandoval (Guillermo Francella) y sobre todo del inspector de policía Alfredo Báez, elemento clave en el desarrollo de la trama de género negro de la novela.

¹⁵⁸ En los comentarios a la edición videográfica (Cameo Media, 2009) Campanella explica que la curva energética en la narración resulta esencial, involucrando emocionalmente al espectador. Al ser un film mediado por la memoria, el cambio cromático de ambos tiempos en el relato (1975 y 1999) expone un tiempo presente en la narración más o menos apagado y mortecino, con una gama cromática más baja, a excepción de los rojos asociados al personaje de Irene. En cambio, en los recuerdos pasados existe una atribución cromática más viva, enfatizando los verdes y los rojos, asociados a la distinta evocación de cada uno de los recuerdos y la subjetividad inherente a toda remembranza vívida.

¹⁵⁹ En opinión de Sacheri, en su doble estatuto de autor de la novela y co-autor del libreto cinematográfico, “los personajes, en el trasvase de la literatura al cine, se complejizaron con la mirada de Campanella” (Matías Repar, Entrevista a Sacheri s. p.). La nueva Irene que encarna Villamil –un *desideratum* y no un personaje con auténtica textura en Sacheri– es el gran hallazgo del relato fílmico, y las sutiles adiciones de motivos como las puertas, las dilogías o la máquina de escribir mutilada, trabaron a la perfección dos tiempos de una misma historia con la que mostrar admirablemente “cómo vivir una vida vacía” (Malpartida, 2011: 373).

Ya se ha mencionado que Sandoval y Benjamín en el film son parte del operativo para apresar a Isidoro Gómez (Javier Godino), puesto que en el texto matricial Isidoro era detenido en el tren. La película realiza un despliegue espectacular en el estadio Tomás Adolfo Ducó, “El Palacio”, del Club Atlético Huracán, equipo que juega contra el Racing de Avellaneda, el asesino que es un apasionado barra brava del equipo de Avellaneda y el plano secuencia, sellado digitalmente en postproducción, genera una cesura narrativa que estructura el relato y que enfatiza un cambio dramático muy acertado para retomar el interés de la narración por parte de los espectadores. La escena, de gran intensidad, subraya la capacidad del film para contar por medio de un recurso en el que se explicita un narrador omnisciente y las diferentes escenas que vendrán, desmadejando la historia no sólo la resolución del caso criminal sin la vida y los avatares de los protagonistas.

El cambio fundamental de la trama, ya avanzado con anterioridad, respecto del libro es la manera en la que el protagonista se entera del desenlace de Morales y Gómez, pues el Benjamín interpretado por Darín encuentra al viudo vivo y descubre el secreto que éste ha guardado durante veinticinco años, y es que lleva más de dos décadas viviendo por y para la reclusión del asesino de su mujer, al que tiene encarcelado en un galpón de la chacra en la que vive.

Otro cambio fundamental, e intencionado por Campanella, es que el director no pretende explicitar muchos detalles de la situación histórica que atraviesa la Argentina durante el relato audiovisual. Y no lo hace por una razón sencilla que argumenta en los comentarios a la cinta de la edición videográfica del film (Cameo Media, 2009), puesto que como cineasta a él no le corresponde hacer un juicio de la historia, no se inhibe de una dura realidad, pero considera que el espectador debe ser lo suficientemente maduro e inteligente como para optar por interesarse por el contexto mostrado. Campanella no impone su

discurso sobre lo acontecido en la Argentina de la época y eso dice mucho de su libertad y de su talento creativo. En cambio, Sacheri opta por un camino igual de loable, porque en su novela no se inhibe a la hora de describir esos años de crimen y sangre, de impunidad y amargura, de silencios y torturas, de miedos y muertos, la voz de Benjamín Chaparro ilustra un tiempo tan cruel como violento, tan horrendo como escalofriante:

La verdad. Qué cosa jodida que es a veces la verdad. Con Sandoval hablábamos mucho de todo el asunto de la violencia política y de la represión. Sobre todo desde la muerte de Perón en adelante. Ahora aparecían menos cadáveres en los descampados. Evidentemente los asesinos habían perfeccionado su estilo. Trabajando en la Justicia Criminal estábamos demasiado lejos de los hechos como para saberlos al dedillo, pero lo suficientemente cerca como para intuirlos. No hacía falta ser adivinos, tampoco. Todos los días veíamos detener gente, por ahí. O nos llegaba el dato. Sin embargo esos detenidos jamás llegaban a la alcaldía, jamás subían a declarar a los juzgados, jamás eran trasladados después a Devoto o a Caseros (Sacheri, 2009: 231).

Quizás, un pasado tan ominoso, sólo pueda redimirse con la voluntad de contar lo sucedido. Aunque no sea su intencionalidad, Campanella no es equidistante, la suya es una mirada distanciada pero demoledora sobre la guerra sucia que emprendieron la dictadura militar, y antes los grupos parapoliciales y el pistolero ultra durante el gobierno de Isabelita de Perón, con la aquiescencia del mismo, algo que la propia película muestra. Cuando Benjamín descubre que Isidoro Gómez está libre y aparece como guardaespaldas de la presidenta en las imágenes de un noticiario televisivo se ilustra a la perfección el sentido último de lo que se viene comentando, puesto que el asesino de Liliana Colotto, tras

salir de la cárcel preventiva, ha sido reubicado por Romano en un puesto de seguridad. Es decir, que un criminal confeso ocupa un puesto dentro de la seguridad del estado. No es de extrañar, que la organización criminal auspiciada por los últimos gobiernos «democráticos» (1973-1976) y la dictadura militar (1976-1983) presentase esta estructura ordenada a partir del terrorismo de Estado, que abarca desde principio de los setenta hasta 1983. La situación desembocó en un país en el que la delación pasó a ser un modo de suprimir al otro y el exilio, exterior o interior, una de las pocas posibilidades de sobrevivir a una inclemente represión con miles de desaparecidos en torno al secuestro, la tortura, la detención y la ejecución (Romero, 2001: 208). En semejante contexto, cualquier individuo sospechoso para las férreas e intransigentes estructuras de control en la Argentina podía ser susceptible de verse en la tesitura de afrontar una acusación por traicionar los valores de la patria o haberse abandonado a tendencias comunistas o anarquistas, en permanente tensión, cualquier ser humano podía verse implicado en un correctivo tan deleznable como eficaz, cualquiera podía ser un sujeto de borde, excluido y marginado por su naturaleza subversiva opuesta a la sociedad de control, en espera de ser purgado, reeducado o eliminado y en ese proceso, las convenciones sociales vinculadas por ejemplo al sentimiento religioso o al estado de derecho quedaban en suspenso y la eliminación del otro era la rutina de los represores en su afán por salvar a la Argentina y al mundo de los elementos sediciosos que amenazaban el orden del país y de las buenas gentes del mismo.

3.7.2. Roberto Bolaño en clave femenina. La espera lumpen de un incierto futuro por Alicia Scherson

Las circunstancias editoriales que se produjeron en los últimos años de vida de Roberto Bolaño sirvieron para que el escritor, con una enfermedad hepática y a la espera de

un trasplante de hígado que nunca llegó, escribiese compulsivamente con el loable objetivo de dejar un legado literario tan abundante como fecundo para proveer de una desahogada posición económica a sus hijos. En este contexto, el autor chileno escribe *Una novelita lumpen* (2002), que será su última novela publicada en vida y que pertenecería a la última etapa creativa de Bolaño.

El periplo vital del escritor marcará decisivamente su obra literaria y su biografía transcurrirá en Chile, México y España, los tres países en los que residió. Curiosamente, la ambientación de la *novelita* no se produce en ninguno de los países señalados. Es la milenaria ciudad de Roma la que sirve de espacio para el desarrollo de la trama.

La obra en prosa de Bolaño, signada por un estilo metaliterario, arranca tras unos primeros pasos en los que la poesía es el género en el que el escritor más cómodo se encuentra y en el que mejor se expresa. Pero a partir de la década de 1990, la narrativa pasa a contar con una presencia cada vez más frecuente, convirtiéndose el cuento y la novela en sus principales géneros. Los mundos criminales y los procesos de cambio de la condición humana tras los horrores perpetrados durante la II Guerra Mundial como el nazismo o cualquier expresión violenta que pudiera tener su origen o su desarrollo en América Latina, fueron las constantes bolañianas a la hora de configurar un cosmos literario propio. El caso de *la novelita* es significativo porque, aunque los ambientes criminales tienen una presencia evidente, es más una historia intimista sobre la pérdida y la madurez, en la que Bolaño evoca su amor por la ciudad lacial, capital del Imperio Romano y centro de la cristiandad. Sin embargo, la propia Roma tiene una importancia relativa en el relato bolañiano, pues en la novela es más una referencia geográfica con la que situarse que un espacio necesariamente real; en el film, en cambio, la dimensión romana es muy representativa.

De esta manera, la escritura del novelista es realmente atractiva para transferirse al audiovisual. La oportunidad y la suerte llevaron a la realizadora chilena Alicia Scherson a conjurar ambas y a comprar los derechos de adaptación de la novela. El camino para conseguir que la traslación fuera una realidad, conllevó un sinfín de complicaciones y eso a pesar de que Scherson adquirió los derechos de *Una novelita lumpen* cuando estos eran gestionados por la agente literaria Balcells y no sería hasta el año 2008, en el que se publica en inglés *2666*, en el que Bolaño pasa a ser un fenómeno literario y mediático en los Estados Unidos, recepción de la crítica y el público en EE.UU., confirmada cuando el agente literario estadounidense Andrew Willye pasó a relevar a Balcells como representante de los herederos del escritor¹⁶⁰. La situación también conlleva que la editorial Anagrama, por distintas desavenencias entre la viuda y el editor del sello, Jorge Herralde, deja de contar con los derechos de reedición de sus obras, convirtiéndose Penguin Random House, a través del sello Alfaguara, en la casa editora de Bolaño.

Como es lógico, el interés de distintos cineastas por trasladar la obra de Bolaño al cine ha sido habitual, pero, hasta la fecha, a excepción de Scherson, nadie ha sacado adelante un proyecto en forma de largometraje sobre textos bolañianos, fundamentalmente por la gestión o compra de los derechos para llevar a cabo la traslación.

Con *Il futuro* (2013), la cineasta chilena viene a poblar un espacio dentro de la dimensión y proyección del escritor; curiosamente no lo hace con ninguna de las novelas de Bolaño que mayor repercusión han podido alcanzar como *Los detectives salvajes*, *Estrella distante* o *2666*. La novela y film sobre los dos hermanos huérfanos que deben buscarse la vida en un mundo tan hostil como decadente, han procedido a retroalimentarse, puesto que el resultado de la difusión y la distribución de una y otra en materia de recepción ha sido

¹⁶⁰ https://elpais.com/cultura/2013/01/29/actualidad/1359487895_786215.html

considerablemente mayor desde el estreno de la película. Al tratarse de una coproducción entre Chile y Europa (Italia, Alemania y España), el proyecto casi obligaba a que se produjese un rodaje internacional. Los espacios, interiores y exteriores de Santiago de Chile, Colonia y Roma, se convierten en el telón de fondo de la historia también por las dificultades derivadas de gestionar a un equipo en el que tanto electo como los técnicos pertenecían a distintas nacionalidades, junto a la coordinación derivada del concurso de las distintas productoras, capitales y soportes facilitados por un gran número de entidades asociadas a la película.

La trama de la novela arranca con la muerte de los padres de Bianca y su hermano en un accidente automovilístico en una carretera del sur de Italia, en las posteriores evocaciones oníricas de la protagonista lo sitúa cerca de Reggio Calabria (2002:45). Los dos adolescentes de origen chileno deben afrontar una serie de desafíos a partir de quedarse huérfanos para poder sobrevivir en un contexto en el que la vida cobra un significado fortuito e incierto. Los dos hermanos deberán buscar trabajo mientras a duras penas intentan seguir con la educación secundaria. En ese depauperado marco social en el que Bianca y su hermano entran en contacto con el libio y el boloñés, dos adultos que trabajan en el mismo gimnasio donde el hermano pequeño de la protagonista encuentra trabajo. Sin apenas intermediación, la pareja compuesta por el libio y el boloñés se instalan en la casa de los hermanos. Mientras Bianca trabaja como aprendiz en una peluquería.

La oportunidad de un negocio fácil y turbio hace que el libio y el boloñés le propongan a Bianca comenzar a relacionarse con Maciste, un viejo actor de películas *péplum*, ciego que vive enclaustrado en una amplia vivienda. Los misteriosos hombres tienen la certeza de que Maciste esconde una buena suma de dinero y el plan consiste en que la chica le conceda sus favores sexuales pagando por ellos, se familiarice con la

vivienda y encuentre en la misma el lugar donde la estrella del cine popular esconde el dinero. En su casa, los dos hombres también mantendrán relaciones sexuales con la chica y, en esa espiral de autodestrucción y progresivo descenso marginal, Bianca decidirá después de no encontrar tesoro alguno en la casa del actor no vidente, dejar sus visitas a Maciste, a pesar de que le ha tomado cariño. Después obliga al libio y al boloñés a que se marchen de la casa y para los dos hermanos se abre una nueva perspectiva en la que el futuro se presenta con esperanza.

El film integra la estructura y la trama básicas de la novela, las secuencias diferenciales son aquellas en las que los personajes, especialmente Bianca, transitan por espacios romanos como los estudios de Cinecittà o vestigios del pasado arqueológico de la ciudad como las Termas de Caracalla o el Coloseo. Otra cuestión importante es la nominal, puesto que el hermano de Bianca, que en la novela sólo aparece denominado con su grado de parentesco, en la película pasa a llamarse Tomás.

Los personajes tanto de la novela como del film viven en un espacio de borde, y es una condición que tiene varias aristas, pues viven en la periferia de la ciudad, alejados del centro urbano e histórico de Roma. Periferia desde un enfoque topográfico que, además, resalta también porque los personaje, fundamentalmente el libio y el boloñés subsisten en los límites de la legalidad, Bianca y su hermano en la precariedad de su situación familiar y económica y en otro estadio, directamente relacionado con fobias o enfermedades mentales, el aislamiento social completo y voluntario en el que vive Maciste, ajeno a lo que pasa fuera de la casa que habita y sin ninguna gana de salir a la calle, a excepción de la despedida de Bianca, que le obligará a salir y perderse por las veredas romanas, desiertas de peatones, subrayando su situación de liminalidad absoluta.

Bianca y su hermano, a pesar de las posibles ayudas estatales y de contar con una vivienda, que probablemente sea en propiedad por herencia de sus padres, tienen el estigma de la orfandad, situación en la que el espectro de la labilidad les expone a potenciales elementos de riesgo, riesgos en los que obviamente caen, acercándose al mundo criminal instigados por el dúo compuesto por el libio y el boloñés. Bianca es responsable y la que deberá cambiar los derroteros por los que va perdiéndose su mermada y reducida unidad familiar.

Los personajes del libio y el boloñés en la novela son parcos en gestos y en actos, están despojados de momentos excepcionales, para bien y para mal sus atributos están mediados por la vitola misteriosa que parecen llevar. A pesar de trabajar en el gimnasio, son individuos ociosos que juegan su prosperidad al triunfo del plan criminal para robar a Maciste. Del mismo modo que llegaron, el libio y el boloñés se marchan sin alboroto.

Maciste es la víctima propiciatoria. Resulta evidente que su discapacidad ha influido en su relación con los otros, el ser una vieja gloria del cine *péplum* sus recuerdos son el acopio emocional que le mantiene medianamente estable y Bianca supone un soplo de aire en su tediosa y triste existencia.

El hermano, Tomás en la película, se mueve con las pulsiones propias de la etapa adolescente, alquilando películas pornográficas que ve incluso en compañía de su hermana. Tomás es el personaje más vulnerable porque a medio camino entre la niñez y la edad adulta ha perdido la referencia educativa y emocional que podían prestarle sus padres muertos, un lugar ocupado en un simulacro por su propia hermana, incapaz al principio de poder ofrecerle una orientación válida.

Bianca sufre ese perturbador desconcierto de una situación tan cáustica como desequilibrante que es la pérdida de sus padres, junto a la educación de su hermano, puesto

que por su mayoría de edad se convertirá de facto en su tutora legal. El difuso código moral que algún día asimiló va componiéndose, comprendiendo que sólo avanzar hacia el futuro, concluir el duelo y superar la pérdida le hará alguien más fuerte, que pueda estar en disposición de los otros. Las dos decisiones que toma al final, cortar la relación afectiva que ha desarrollado con Maciste, aunque esté mediada por lo material, y exigir al libio y al boloñés que dejen su casa, suponen un punto de partida en el que reconstruir su vida y la de su hermano, el final feliz es hacer lo correcto y asumir que ha llegado irremisiblemente a la edad adulta y sus elecciones determinaran en gran parte aquello que está por venir.

Los cambios operacionales de la novela al film son hartamente significativos, puesto que aun conservando de manera fidedigna la estructura de la novela, ambas parten de un racconto, una analepsis en la que, desde el futuro, Bianca, como narradora intradiegetica relata en primera persona en el original o con la voz en off de Manuela Martelli en el film, los distintos sucesos que se desarrollan a lo largo de la trama. En este sentido, Scherson además opta por rodar en italiano como lengua vehicular y el inglés para la relación entre Maciste y Bianca, cambiando el idioma del texto matricial la directora dispone una relectura del original que reveladora, además es un acierto desde el punto de vista dramático, sumándose un solo diálogo en español, que además es un cambio funcional para comunicarse los hermanos en un momento dado para preservar la intimidad de su conversación ante el libio y el boloñés.

La introducción del film es elocuente respecto del texto matricial, en rigor porque es un fragmento fílmico que difícilmente sería equiparable formalmente en la literatura. La secuencia de créditos recuerda en su concepción formal la apertura de la familia Torrance en *The Shining* (1980) de Stanley Kubrick. Scherson realiza el seguimiento de un automóvil utilitario amarillo por unas sinuosas carreteras, se trata del fatal viaje al sur de Italia de los

padres de los protagonistas. La intensidad de la música de la obertura de *Il futuro* recurre a una partitura de intensidad dramática que también evoca la variación de Wendy Carlos del quinto movimiento de la *Symphonie fantastique* de Héctor Berlioz, el “*Songe d'une nuit du sabbat*”, que acompaña al preludio del film de Kubrick, pareciendo anunciar que lo que vendrá resulta tan inquietante como aterrador. Scherson toma el texto kubrickiano y aporta una contribución tan acertada como enriquecedora en una secuencia en la que la cámara montada en el helicóptero sigue al utilitario de los padres de Bianca y Tomás, de la misma manera que se presentaba en las montañas de Colorado siguiendo al “escarabajo” amarillo conducido por Jack Torrance. Además, la cineasta chilena se ocupa de insertar una tipografía de letras en los créditos cromáticamente doradas, que aparecen subiendo en cortinilla como en *The Shining*, a excepción del título del film. La lectura de esa elección tipográfica puede deberse a constituir un homenaje a la época dorada de los cincuenta y sesenta del *péplum* vinculada a Maciste o podría deberse a aplicar un recurso irónico o de evanescencia onírica, anticipando los sueños de la protagonista en relación a sus padres e introduce al final de esta introducción la presentación de Bianca.

La secuencia funciona como preámbulo y se conecta con la escena onírica en la que Bianca ve a sus padres convertidos en perros, cambio en relación al original en el que Scherson sustituye por cánidos a los gusanos de la novela, pues Bolaño concibe la pesadilla de Bianca de forma más repulsiva (2002: 45). Otras escenas de la película contienen una carga onírica representativa, que es necesariamente una marca autoral de la cineasta, buscando con esa atmósfera del sueño algunas pistas de lo que vendrá, puesto que, tanto en la novela como en su traslación, Bianca nos anticipa que fue delincuente, que la muerte de sus padres parecía justificarlo todo. Su relato devuelve al lector/espectador al pasado, Bianca, madre y esposa narra la historia desde el futuro, algo recurrente cuando en el film

vemos repetidamente una valla publicitaria de una empresa aeroespacial en italiano en la que se lee: “Il nostro avvenire nel cielo d’Europa”, nuestro futuro en el cielo de Europa.

Scherson elude el uso de la tormenta como manifestación del caos por venir, empleada por Bolaño, que además anuncia en la novela el final por venir, citando la letra de una canción de Luciano Marchetti “«somos pájaros en la tormenta, nadie lo experimenta»” (2002: 46). La realizadora también plantea un cambio significativo en el fin de la relación de Maciste y Bianca. En la novela, la joven se despide de la vieja gloria del cine y éste intenta entregarle dinero sin éxito, pero en el film, el espectador tras escabullirse Bianca ve como Maciste sale en bata a la calle y se pasea desorientado por las calles romanos buscando encontrar a la chica, que se aleja definitivamente de él.

Maciste, encarnado en el film por el famoso actor neerlandés Rutger Hauer, cambia completamente la prosopografía bolañiana del personaje. En el texto literario, el heroico fisioculturista es el italiano Giovanni Dellacroce, alias Franco Bruno, nombre artístico de la estrella mundial del cine *péplum* y el fisicoculturismo (2014: 85), cuya descripción es la de un hombre ciego pero que además está envejecido, tiene un importante sobrepeso y alopecia, nada que ver con la apolínea aunque redondeada figura de Hauer, que además no se expresa en italiano, pues el personaje es de origen norteamericano, jugando una dualidad lingüística que enriquece el relato fílmico y la apuesta interpretativa de Martelli, muy apreciable en su desempeño como Bianca. El cambio del Maciste literario al fílmico es el más notable en relación a las características de los personajes principales entre uno y otro texto.

Ya en el final, la convergencia con Bolaño parece mimética, cuando Bianca emplaza al libio y al boloñés a irse, amenazándoles con que, si no se van de su casa y de sus vidas llamará a la policía, la película se cierra con la protagonista liberada de la carga de

ese paréntesis criminal, de ese trance, y mirando al cielo desde la ventana, las palabras de la novela se proyectan paralelamente en la voz en off de Martelli, convergiendo en la misma coda ambas historias:

veía la tele, escuchaba las noticias de la radio en la peluquería, temerosa de encontrar la figura final de Maciste tirado en el suelo, en medio de un charco de sangre (su sangre fría), y junto a él las fotos tipo carnet del boloñés y del libio, mirándome con nostalgia desde una página o desde la pantalla de nuestra tele que ya era realmente nuestra y no de nuestros padres muertos, como si las fotos de ellos, los asesinos y la víctima, el asesino y las víctimas, fueran la señal de que en el exterior aún persistía la tormenta, una tormenta que no estaba localizada sobre el cielo de Roma, sino en la noche de Europa o en el espacio que media entre planeta y planeta, una tormenta sin ruido y sin ojos que venía de otro mundo, un mundo que ni los satélites que giran alrededor de la Tierra pueden captar, y donde existía un hueco que era mi hueco, una sombra que era mi sombra (Bolaño, 2002: 121-122).

Los conflictos éticos de los protagonistas están necesariamente influidos por la pérdida de los padres. La difícil etapa de transición de la adolescencia a la edad adulta queda completamente rota y diluida ante la situación sobrevenida para los dos hermanos que, tanto en la novela como en el film, deben asumir una posición y un rol que no se corresponde con su edad, mostrando la incapacidad de las estructuras sociales y políticas de ofrecer una alternativa en la que mitigar la desprotección de los jóvenes por parte de una asistencia social tan relativa como cosmética.

La predisposición de Bianca y Tomás a caer en una situación delincuencial parece impulsada por el abandono social y familiar que sufren, su posición de exclusión viene

señalada por la propia tragedia con la que deben lidiar, en una época, la adolescencia, de cambios hormonales y emocionales de gran impacto, en los que la juventud generalmente ve cómo la rebeldía, la insatisfacción y el inconformismo configuran la forma de entender la vida y el tránsito por un periplo vital tan desconcertante como perturbador. En el caso de los protagonistas este proceso se ve modificado pues no hay figuras paternas a las que oponerse ni situaciones en las que rebelarse en el ámbito familia, primer espacio para el control social. La desobediencia necesariamente será actuar al borde de lo establecido, al margen de las convenciones sociales, careciendo de una guía moral, Bianca encontrará la manera de aplicar un código propio en el que sobrevivir y salir adelante.

La inhibición de los poderes públicos es un motor para estas actividades iniciáticas de los hermanos, que se expondrán a situaciones de exclusión social como la prostitución o el robo, funcionando ambas actividades como operadores dramáticos que asimilan una constante dentro de la ficción de América Latina como la representación de la precariedad, la pobreza y el abandono de la infancia por parte de las estructuras políticas y sociales que deberían prevenir estos ámbitos de desprotección. Casi como una forma de suspender la norma social, Bianca vive sin demasiadas reflexiones los actos que le llevan a actuar en contra de muchos de los principios que, hasta entonces, intuye el lector/espectador, han regido su existencia y le inculcaron sus padres, o tal vez no y esa es la consecuencia en la que la joven de aprender de sus propios errores para salir adelante junto a su hermano.

Todos los personajes de alguna manera son víctimas de una desidia existencial acuciante y que parece perpetua, invadidos por el olvido y estigmatizados por circunstancias como la orfandad o la ceguera, y ¿quién sabe qué oprobios o humillaciones habrán sufrido esos “hermanos de sangre” que son el libio y el boloñés? La estructura normativa de una sociedad rígida alimenta espacios de exclusión que abarcan la rutina de

los personajes y una predestinación que puede cambiar, como demuestra el viraje final de Bianca y su decisión es anunciada y revelada desde el futuro, una posibilidad de escape tan insólita como afortunada.

CAPÍTULO IV: CONCLUSIONES Y DISCUSIÓN

No os esforcéis por inventar nuevas fábulas. Todas se han inventado ya. Descifrad y explicad las clásicas. Acomodad los viejos misterios a la medida de la pantalla. El cine está a la espera de los grandes cuentos clásicos, los cuales, pienso a veces, se han escrito para este encuentro milagroso con la luz de la pantalla.

León Felipe, *El cine y el poeta*.

4.1. Corolario

Las conclusiones generales de esta investigación son un camino que se encuentra necesariamente abierto, una exploración que tiene una obligada voluntad de continuidad. Si bien es cierto que resulta harto complicado pensar en un trabajo doctoral finito en sí mismo, se debe y se pueden dar algunas nociones y reflexiones para cerrar de forma operativa el texto.

El fundamento teórico del trabajo se ha sustentado en la posibilidad de emplear desde una perspectiva fundamentalmente filológica, una propuesta para definir y sistematizar el abundante material bibliográfico existente en una serie de composiciones y análisis que sirvan para retratar, contextualizar y comprender los cambios operados a partir de la adaptación cinematográfica contemporánea de textos de la literatura latinoamericana.

El estudio pormenorizado de los textos incluidos se ha codificado en una serie de variables vinculadas a la recreación de los textos literarios y a su independencia como obras artísticas autónomas. Además, el trabajo ha optado por la ineludible adecuación del volumen de la tesis a un corpus proporcionado en forma y en fondo.

A caballo entre dos siglos, el cine latinoamericano de las últimas cuatro décadas representa en muchos casos la anhelada madurez que toda manifestación artística alcanza después de cierto tiempo. No es que el cine latinoamericano viviera en una suerte de puerilidad, sino que no se daban las condiciones materiales e industriales para afirmar que

se trataba heterogéneamente de un producto cuyo acabado y cuya factura indujese a una mayoría de espectadores a pensar que, acertado o no, se trataba de un bien de consumo cultural. Nuestra propuesta es más específica, pues el empeño de la investigación ha sido dilucidar algunas cuestiones fundamentales de los diálogos y puentes establecidos entre la literatura y el cine latinoamericanos. El objeto de estudio se sitúa en un período que comprende casi quinientos años desde lo literario y cuatro décadas en lo fílmico, unos límites tan extensos como acotados en la selección final del corpus. Una inquietud que no pretende ser totalizadora, más bien una búsqueda por ofrecer una visión representativa de la diversidad del conjunto. No obstante, la elección de la cronología ha venido dada por la necesidad de plantear una retrospectiva global tras la eclosión y ocaso de los nuevos cines de América a mediados de los años setenta del siglo pasado. A continuación, para dar cumplida cuenta de lo abordado, se detallan algunos de esos factores y las condiciones seguidas en los mismos.

Hay que asumir la dificultad perentoria de la empresa comenzada, dado que intentar dar una imagen, una lectura cabal y lo más completa posible de las traslaciones filmoliterarias contemporáneas de América Latina es una ardua tarea. El proceso ha comprendido una honda reflexión para armar la elección más idónea posible dentro de los rangos que se han definido. En una selección previa se estimaron cerca de cincuenta títulos de textos en prosa -entre novelas, ensayos o cuentos- y los respectivos largometrajes que trasladaban las obras revisadas al cine. Tras la correspondiente lectura y visionado de esa amplia lista, se redujo el corpus de selección a unos veinte títulos; éstos clarificaron las exigencias y la orientación de la investigación para abordar el trabajo de una manera más competente y operacional. La última criba de los films seleccionados se fijó a partir de un equilibrio entre los textos literarios y fílmicos, priorizando de manera representativa la

literatura latinoamericana, pero también la exposición de una cierta mirada en torno a la línea temática principal del estudio: la representación de las distintas caracterizaciones de la exclusión y las variables de la peligrosidad social que encarnaban las mencionadas tipologías de personajes en los mundos literarios y cinematográficos de América Latina.

Por ello, y para mostrar los textos que vertebraron las etapas previas del trabajo investigativo, se procederá a describir el proceso para entender lo ya anunciado en el capítulo dos del trabajo y los criterios cardinales que finalmente hicieron que se seleccionase unos textos sobre otros y las razones que pesaron sobre la integración del corpus definitivo.

La necesidad de compartimentar por áreas la investigación, planteó la exigencia de distribuir geográficamente cada bloque o unidad de las cinematografías nacionales. La voluntad del trabajo no ha sido determinar que esta clasificación sea canónica, tratándose de adecuar a unos lineamientos que de forma efectiva procurasen una distribución racional y un seguimiento de los distintos cines de América Latina. En resumen, ofrecer un marco o modelo que no contradice otros, sin ánimo de ofrecer pretensión categórica o dogmática alguna.

En primer lugar, la diferenciación regional de las cinematografías nacionales se explica por cuestiones técnicas y prácticas. En lengua española, el cine mexicano ha sido y es una de las industrias audiovisuales más potentes del mundo, con un mercado global de cientos de millones de potenciales espectadores. A lo largo de su historia, el cine de México se convirtió en un modelo paradigmático para muchas otras cinematografías de América y sus títulos se distribuyeron en un inequívoco proceso en el que el canon o el gusto del público latinoamericano fue fijándose a partir del triunfo del audiovisual azteca en las pantallas de la región. Las razones de ese éxito son diversas, pero en esa tendencia resulta

indispensable pensar en cómo a partir de los trasvases de algunos importantes escritores iberoamericanos de la talla de Isaacs, Pérez Galdós, Valle Inclán, o Gallegos, por citar sólo algunos, el cine mexicano se erigió en un cine de enorme difusión, consolidando su posición como prontuario del cine latinoamericano.

Lo anterior no debe ser tomado como una afirmación en desmedro de otros cines americanos, pero en el Caribe, principalmente el cubano, si se piensa en la gran adhesión o dependencia económica y política de la región caribeña a los Estados Unidos, la implicación y del desarrollo del audiovisual está a expensas del gran vecino del norte. Al pensar en las industrias audiovisuales caribeñas, en el caso de que las mismas puedan ser llamadas de esa manera en ciertos periodos históricos, éstas han sido objeto durante un largo espacio de tiempo de una posición subsidiaria respecto de EE.UU., a excepción de la emancipación de la cinematografía cubana producida tras la Revolución. Resulta más lacerante la incapacidad del cine centroamericano de aportar algún título más al corpus, muchas veces lastrado por economías corruptas y gobiernos autocráticos, títeres de la injerencia foránea, por lo que pensar en una actividad tan onerosa como el cine, sin contar con el apoyo de empresarios locales en forma de financiación o distribución, cercenaba en la mayoría de los casos, cualquier atisbo industrial.

En el caso de repúblicas sudamericanas como Colombia, Venezuela y Ecuador, la realidad de sus cines viene signada por su peso político y económico en la zona junto a la propia realidad social y demográfica de los citados países. En el caso colombiano, el largo conflicto bélico sufrido ha sido determinante para condicionar la vida del país y colateralmente el desarrollo del audiovisual, aunque, a pesar de la situación, la producción siempre ha tenido un peso específico en la cultura de la nación cafetera. El caso venezolano es inversamente proporcional en su desarrollo a su vecino colombiano, quedando golpeada

su producción y los propios intereses temáticos e industriales por la inestabilidad política de los últimos años en Venezuela. Ecuador presenta diferencias notables por la dimensión geográfica y política del país, pero fundamentalmente las adversidades generadas por su política y su situación económica han influido notablemente en el desarrollo de su industria audiovisual, algo que está cambiando desde hace tres décadas, con la irrupción de cineastas que sitúan a las producciones ecuatorianas en una posición destacada dentro del cine sudamericano.

El gigante que es Brasil en todos los aspectos que se quieran analizar, suponía un verdadero desafío para este trabajo. La tentación de evadir la producción brasileña por motivos lingüísticos quedaba descartada ante la imponente producción de traslaciones filmoliterarias, la cercanía cultural y la prioridad de emparentar la literatura y el cine brasileños con el resto de América Latina, a sabiendas de que en el siglo XXI no se puede entender Latinoamérica sin más de doscientos millones de brasileños¹⁶¹.

Retomando la lengua española, el cine peruano es imprescindible por los títulos estrenados en las últimas décadas. El audiovisual del Perú ha vivido un proceso similar al de otros cines de la región como es el caso boliviano, que, tras consolidar una gran hornada de cineastas especializados en documentales y cine de raíces etnográficas, ha vivido un crecimiento en la ficción en el que la traslación filmoliteraria es sin duda uno de sus principales activos creativos e industriales. En menor medida, encontraríamos al cine paraguayo, sesgado por una situación de precariedad que, no obstante, parece cambiar en los últimos años, consolidando propuestas significativas que han conseguido una

¹⁶¹ Siendo además la enseñanza y el conocimiento del español una materia obligatoria por ley (2005) en la oferta curricular de los niveles primarios y medios de las escuelas brasileñas, aunque en 2017 parte de dicha legislación ha sido revocada. Disponible en: http://legislacao.planalto.gov.br/legisla/legislacao.nsf/View_Identificacao/lei%2011.161-2005?OpenDocument

distribución en el contexto latinoamericano y se han proyectado en los circuitos festivaleros del llamado *World Cinema*.

Cerrando geográficamente América, encontramos el cine del llamado Cono Sur. En Uruguay, del mismo modo que en Ecuador o Paraguay, el cine vive un proceso de afirmación tan constante como esperanzador y así lo refleja su producción a pesar de su escaso peso demográfico. Una situación que contrasta con la tradicional y potente cultura uruguaya, que ha dado alguno de los mejores creadores de América en múltiples campos de las artes y las letras. Luego estaría el caso de Argentina, que, a semejanza de dos gigantes, como México y Brasil, ocupa un lugar notorio por su enorme capacidad productiva a lo largo de más de un siglo de cine nacional. Consolidado como uno de los cines más importantes de Latinoamérica, el cine argentino, esquivando los vaivenes y las dificultades económicas y políticas, muestra un papel aventajado en la región. Una posición al alza es la del caso chileno, un cine dormido que hace más de dos décadas que despertó para producir algunos de los títulos más interesantes y relevantes del cine latinoamericano reciente. El cine en Chile ha pasado a ser una explosión intermitente a una realidad palpable, en la que las traslaciones filmoliterarias han contribuido a fijar el imaginario nacional y una producción ficcional envidiable, englobando desde lo industrial a lo creativo.

Las directrices comentadas fundamentan la elección final de los títulos que se han fijado en el corpus de la investigación. En el caso mexicano, las opciones eran especialmente significativas con las primeras traslaciones de novelas de José Donoso en el país azteca, como *Coronación* (1976) y *El lugar sin límites* (1978), o la presencia alargada de Juan Rulfo en el cine mexicano a través del estudio de *El imperio de la fortuna* (1986). El éxito mundial de *Como agua para chocolate* (1992) o traslaciones tan distintas y postmodernas como *Cobrador: In God We Trust* (2006) y *El búfalo de la noche* (2007) a

partir de textos de Rubem Fonseca y Guillermo Arriaga respectivamente, también fueron tenidos en cuenta y explorados para el corpus. La elección de *Barroco* (1989) estuvo motivada, entre otras razones, por el carácter experimental del film de Leduc frente a la novela de Carpentier, y por ser, treinta años después, una propuesta tan radicalmente novedosa como atractiva. *Cabeza de Vaca* (1990) de Echevarría podría interpretarse como una selección similar a la anterior, pero las implicaciones de llevar al cine una crónica de Indias resultaban complementarias para el análisis de las realidades expresadas en el proceso de la llamada Conquista de América y en las caracterizaciones del otro, momento fundacional de la construcción de América. De igual modo, la figura de Gabriel García Márquez y la traslación de *El coronel no tiene quien le escriba* (1999) de Ripstein, aparecían como una oportunidad ineludible de confrontar el imaginario ficcional de dos de los mayores creadores contemporáneos de América Latina. Se trata, por tanto, de tres objetos de estudio específicos. La elección estuvo motivada por el peso industrial y cultural del audiovisual azteca en el contexto latinoamericano y porque son tres propuestas tan distintas como complementarias, por eso son la única cinematografía nacional con ese peso concreto en la tesis. El cine mexicano sirve de síntesis de las traslaciones filmoliterarias latinoamericanas en su voluntad de proyectar textos, muchos de ellos ajenos a la literatura mexicana, en clara sintonía con la capacidad del cine mexicano para erigirse en un faro que ilumina al resto de industrias audiovisuales latinoamericanas.

En Centroamérica, la opción de *Alsino y el cóndor* (1982) de Miguel Littin cobró pronto una importancia inigualable. Por la cronología, por ser la obra de un cineasta en el exilio, por el concurso de México y Cuba, por su enorme proyección internacional tras ser nominada a los premios Oscar como mejor película extranjera y, porsobre todo, tratarse de la muy libre traslación de una novela chilena y la responsabilidad en la producción de

Nicaragua y de Costa Rica, dos cines que con la cinta cuentan con un hito que ya es historia de la cultura y el cine centroamericanos.

En el Caribe, el audiovisual dominicano cuenta con un especial empuje y fortaleza industriales en los últimos años. La investigación trabajó en las traslaciones de *La fiesta del Chivo* (2005) y *El rey de la Habana* (2015), pero finalmente se descartó su fijación al tener que optar por un solo largometraje del cine caribeño. Algo similar le sucede al cine puertorriqueño, en el que resultaban interesantes los films que adaptan textos de dos escritores fundamentales de la isla como Abelardo Díaz Alfaro y Luis Rafael Sánchez, pero, al tener que optar por el cine más potente de las Grandes Antillas, fue escogido un objeto de estudio cubano. En Cuba, la sombra del cineasta Tomás Gutiérrez Alea es alargada y con la situación de la industria audiovisual de la isla en los últimos treinta años, la elección más idónea era, por muchos motivos, *Fresa y chocolate* (1993), ejemplo sin parangón por las virtudes del cuento y del film analizados y por la relevancia de la cinta en sus lecturas de las realidades sociales y del imaginario cultural de Cuba.

En el caso de Colombia, Venezuela y Ecuador fueron muchas las cintas que se estimaron antes de la primera criba. Se había trabajado en un primer momento en *La virgen de los sicarios* (2000) y también se valoró *Perder es cuestión de método* (2004) o *Rosario Tijeras* (2005) en relación a la producción colombiana, evaluándose la posibilidad de ahondar en las traslaciones ecuatorianas de Camilo Luzuriaga, *La Tigra* (1990) y *Entre Marx y la mujer desnuda* (1996) o en el caso venezolano la traslación del libro *Cuatro crímenes, cuatro poderes* en las películas *Cangrejo* (1982) y *Cangrejo II* (1984) de Román Chalbaud y *Oriana* (1985) de Fina Torres, a partir del cuento de la escritora colombiana Marvel Moreno. Finalmente, se optó por un solo título, *Rabia* (2009) de Sebastián Cordero,

a partir de la novela homónima de Sergio Bizzio, por la versatilidad analítica que procuraba y por su significación transversal en el imaginario latinoamericano en su conjunto.

En el caso de Brasil, Perú, Bolivia y Paraguay la situación fue más compleja por el alcance de las mencionadas cinematografías. La escasa accesibilidad a la producción audiovisual paraguaya despejaba el hecho de descartar finalmente la inclusión de algún título del cine guaraní. Algo que no pasaba con el caso boliviano, tres ejemplos de traslaciones como *Jonás y la ballena rosada* (1995), *American Visa* (2005) y *Los Andes no creen en Dios* (2007) concitaron esfuerzos y trabajos previos que se han debido posponer en futuros trabajos de investigación, al igual que muchos de los textos literarios y sus respectivas traslaciones señalados en este sumario, que a la postre han sido desplazados por la centralidad de los títulos seleccionados finalmente. En Perú, en una etapa anterior a la selección última, se valoraron y trabajaron acercamientos a *La ciudad y los perros* (1985) y *No se lo digas a nadie* (1998), pero como síntoma de la madurez del director Francisco Lombardi, responsable de los tres títulos previos considerados, y de otras realidades adyacentes se decidió elegir *Pantaleón y las visitadoras* (1999). En una situación más compleja aparecía el caso brasileño, que resultaba tan descomunal que se optó por elegir solamente una cinta., siendo *Gabriela, Cravo e Canela* (1983) la escogida. La elección, previsible para conciliar la necesidad de un ejemplo medular de las traslaciones filmoliterarias del Brasil estaba meditada por el concurso de figuras imprescindibles de la cultura brasileña como Jorge Amado y el realizador Bruno Barreto, artífices de los textos literario y fílmico. Con anterioridad se trabajó con films como *Dona Flor e seus dois maridos* (1976), *O Beijo da Mulher-Aranha* (1986), *A grande arte* (1991), *O Invasor* (2001), *Cidade de Deus* (2002), *Capitães da Areia* (2011) y la coproducción argentino brasileña *O Silêncio do Céu* (*Era el cielo*, 2016), confirmándose finalmente la traslación

amadiana de *Gabriela* como un óptimo ejemplo de las traslaciones filmoliterarias del Brasil.

Clausurando los cines latinoamericanos, en el audiovisual de Uruguay se profundizó en tres textos literarios y sus respectivas traslaciones: *Miss Tacuarembó* (2010), *Mal día para pescar* (2009) y *Mr. Kaplan* (2014), ejemplos señeros del cine charrúa que han quedado fuera de los análisis específicos del corpus, pero sin duda potenciales objetos de estudio que la investigación proyecta en su desarrollo futuro. Del mismo modo se consideraron títulos argentinos como *La tregua* (1974), *La Patagonia rebelde* (1974), *Boquitas pintadas* (1974), *La guerra del cerdo* (1975), *Pubis angelical* (1982), *Una sombra ya pronto serás* (1994), *Plata quemada* (2000), *XXY* (2007), *El niño pez* (2009) y *Wakolda* (2013). El hecho de decidirse por *El secreto de sus ojos* (2009) resultó complicado por la variedad y riqueza de los títulos previamente seleccionado. No obstante, la película de Campanella por su impacto global, el segundo premio Oscar a película extranjera de la Argentina y su enorme valor como traslación dirigieron la elección como la más apropiada para armar el corpus. Por último, en el caso chileno, la investigación rastreó y se ocupó de revisar textos literarios y traslaciones como *Palomita blanca* (1973), *Ardiente paciencia* (1985), *Historias de fútbol* (1997), *Tierra del fuego* (2000), *Coronación* (2000), *Sub Terra* (2003), *Cachimba* (2004), *Violeta se fue a los cielos* (2011) o *Bonsái* (2011). La opción seleccionada fue *Il futuro* (2013), los motivos principales fueron la calidad de la cinta y la importancia creciente de la obra de Roberto Bolaño en los estudios literarios en todo el mundo.

Las razones y consideraciones del corpus final además se han basado en la disposición de un catálogo que sea distintivo y significativo de lo latinoamericano y de la perpetuación de caracterizaciones tipológicas de personajes en los que el sedimento de lo

excluyente, lo marginal, las desviaciones de la norma social se vean proyectados en los textos matriciales y en los trasvases cinematográficos de los mismos. Para pensar en el futuro de la investigación, se deben valorar algunos puntos esenciales para la discusión y la inclusión en la ineludible prolongación de este trabajo.

4.2. Prospecciones futuras

Como afirma Mario Vargas Llosa, “no se puede entender América Latina sin salir de ella y observarla con los ojos y, también los mitos y estereotipos que se han elaborado sobre ella en el extranjero, porque esa dimensión mítica es inseparable de la realidad histórica de una comunidad” (Vargas Llosa, 2006: 14). Los objetivos que se fijó la investigación se han materializado en un trabajo que ofrece una visión panorámica de las traslaciones filmoliterarias latinoamericanas recientes, sin olvidar la importancia de los textos matriciales y los procesos de reescritura de estos en el audiovisual. La nueva perspectiva que se ofrece a la problemática abordada, es una aportación que, siempre desde la retroalimentación comparatista, ha buscado generar un nuevo espacio de reflexión en los estudios literarios latinoamericanos con especial énfasis a una posición interdisciplinar.

La consolidación de la labor emprendida pasa necesariamente por situar el estudio de las traslaciones filmoliterarias latinoamericanas en la centralidad de las intersecciones entre las expresiones literarias y los productos audiovisuales. Andando el tiempo, sin pretensiones visionarias, será necesario repensar la cada vez más amplia galería de los estudios culturales y su vertiente literaria, extendiendo lo dicho al estudio de la narración figurativa de la historieta o indagando en las experiencias ficcionales del videojuego, inconcebibles sin el fértil diálogo que mantienen con la literatura y el resto de las manifestaciones de las artes audiovisuales.

Con la paulatina superación o ampliación del campo de batalla de la intertextualidad a los paisajes o los ámbitos de lo intermedial, el trabajo ha abordado los procesos de relectura de los textos matriciales en sus correspondencias fílmicas. La naturaleza mayéutica y comparatista no ha sido un dilema. Al contrario, el diálogo generado ha originado un conjunto de reflexiones, algunas provisorias y otras de una enorme elocuencia, para entender una visión suficientemente completa del cuadro.

El texto, huyendo de dogmas reduccionistas, ha descartado completamente las referencias a la literalidad o a la fidelidad del texto fílmico en relación con su reescritura respecto del texto matricial, dado que dicha observación es algo que resulta estéril e improductivo desde la perspectiva del análisis comparatista y sólo perpetúa tópicos superados de escasa funcionalidad.

Toda propuesta transfronteriza, tanto en lo intermedial como en lo temático y en lo estético, parte de una desarticulación fragmentaria en aras de sistematizar y categorizar unas premisas diseñadas para alcanzar reflexiones que valoren los objetos de estudio analizados. Una tendencia que no sólo comporta un valor artístico, sino que emana de su importancia industrial, su recepción y su lectura como herramientas para el estudio de los procesos sociales de América Latina y la visión transnacional que suscitan, algo que comparten y complementan las expresiones literarias y audiovisuales de la región.

Al pensar en un objeto de estudio, el investigador siempre debería preocuparse en la aportación de este a la sociedad. La investigación ambiciona su aplicabilidad en contextos que son medulares en la educación, como la integración del comparatismo filmoliterario para el aprendizaje de la literatura en cualquier segmento educativo y las muchas posibilidades que, por grados de vecindad, la literatura o el cine pueden tener en disciplinas tan distintas como la filología, la etnografía, la historia, la sociología o la comunicación,

por citar sólo algunas ramas de las humanidades y las ciencias sociales laterales al espíritu que ha iluminado el trabajo.

El necesario posicionamiento de estudios nacidos en, por y sobre las traslaciones filmoliterarias de América resulta imprescindible. En esa tarea, esta investigación ha buscado su sitio para plantear un proyecto que, a fin de cuentas, es algo tan grande como los pueblos que aglutina Latinoamérica. No se debe perder de vista que los fundamentos y sustratos también se generan en estos lugares del mundo con esfuerzo y rigor. Los recursos que se ofrecen son resultado de un trabajo que ha estado en constante evaluación y se funda en la autocrítica, recursos ineludibles para todo avance o progreso en ciencia o en cualquier otra faceta de la vida.

Para integrar las reflexiones anteriores, convendrá apuntar siete vectores que vertebran y fijan las posibilidades del estudio en favor de su difusión y validación:

1) Elaborar una cartografía de la geopolítica del audiovisual para entender los procesos económicos, sociales y culturales de las cinematografías de América Latina.

2)Proyectar las constantes temáticas de las traslaciones filmoliterarias latinoamericanas de las últimas décadas y su correspondencia con los textos originales.

3)Resumir los rasgos identitarios que se conforman en y por la literatura, en y por el audiovisual, junto al incesante diálogo de ambas manifestaciones.

4)Extraer las implicaciones económicas de las industrias culturales y su capacidad para crear riqueza nacional.

5)Señalar las convenciones sociales que se validan o refutan a partir de los textos literarios y fílmicos, junto a la convergencia o divergencia de los mismos.

6)Apuntalar los estudios comparatistas como una disciplina filológica de gran tradición y proyección futura.

7)Mostrar la idiosincrasia particular de cada cinematografía y los nexos comunes de la literatura y el cine latinoamericanos.

En este sentido, la atención a las condiciones económicas para el desarrollo artístico y creativo en América Latina no ha ido siempre de la mano de la bonanza financiera de los países. Por ello, sin ánimo de nostalgias bohemias, es aún más extraordinario apreciar que, en la precariedad, a veces se han producido las más notables obras. Pero en el cine, la financiación suele resultar imprescindible, aunque sólo sea en términos de distribución y promoción; por eso la investigación ha mostrado especial hincapié en señalar el modelo de coproducción como forma de tejer alianzas para el audiovisual facturado en Latinoamérica y subrayar a algunos artífices de ese proceso. En esta etapa, la pregunta ¿son las medidas para fomentar la coproducción estrategias sutiles y economicistas de neocolonialismo? En el debate, abierto y constante, la cuestión implica tantos factores, desde la cooperación al desarrollo o la dependencia cultural, que lo más sensato es intentar responderla y tomar posición. Difícilmente se podría hablar de muchos títulos del cine latinoamericano si las políticas supranacionales de coproducción no hubieran existido. Debe existir un componente crítico por lo que implica dicha financiación, pero sería oportuno preguntar a los creadores y defender sus posibilidades de hacer y difundir cultura, sea ésta una obra literaria o un film, bien por mediad de la industria editorial o al abrigo del Programa Ibermedia y sus incentivos para la producción audiovisual iberoamericana.

4.3. Para una discusión

El presente trabajo viene a cubrir una importante carencia en el repertorio de los estudios literarios por la ausencia de estudios monográficos concretos en torno a la literatura y el cine de América Latina. La voluntad de consolidar una visión y una unidad de estudio en el que el problema de investigación abarque la dimensión del cine latinoamericano, evitando pretensiones totalizadoras o testamentarias, se ha fundamentado en una revisión que se inscribe en un contexto transnacional y en una pugna por valorizar la capacidad de la literatura y el cine latinoamericanos frente a los desafíos de un mundo globalizado. Una aptitud metódica que se rebela ante la contención y disolución de la importancia de un cine ajeno a modelos *mainstream*, en permanente lucha por su sobrevivencia y opuesto a los discursos hegemónicos instalados en una gran parte de los estudios culturales. La tesis vendría a mostrar una historia de resistencia, de oposición y prevalencia frente a las posiciones depredadoras que subyugan la diversidad de los rasgos culturales, empobreciendo de forma determinante la necesaria difusión de la riqueza que ofrecen las industrias culturales de América

En su mayor parte, si nos atenemos al hecho de que los artífices del cine latinoamericano tienen su origen en las clases medias, o en una burguesía de amplio espectro si se quiere reducir mucho, resulta llamativo su querencia en mostrar situaciones y personajes limítrofes dentro de la sociedad que habitan y en la que crean sus ficciones. Los literatos o los cineastas muestran su capacidad para describir o filmar a sujetos de borde, algo que no es una excepcionalidad, pues se convierte en una situación recurrente, motivada por la expresión de la marginalidad en su faceta estética y temática que tanta versatilidad artística y ficcional ofrece. Compartiendo las inquietudes de muchos escritores,

que ven en la expresión y conformación de espacios de borde, en caracterizar a sujetos excluidos, una forma para denunciar situaciones de oprobio omitidas por los discursos oficiales o el interés mediático, ejemplificando la facultad de la literatura o el cine para dar cabida a esos testigos mudos de la historia, mirando hacia el interior de esos olvidados que las sociedades de control ignoran o reprimen y mostrando aquello que el marco social prefiere eludir.

El responsable o los responsables de la traslación actúan e intentan aplicar coherentemente un marco escénico y dramático en el que el mayor interés es completar la verosimilitud que requiere todo relato ficcional, sea literario o cinematográfico. Es evidente que el ejercicio de la adaptación a veces se soslaya y el resultado final es demasiado parcial o limitado, pues no consigue aportar diferencias respecto del original, generando una problemática mayor al intentar condensar el espíritu o las virtudes de un texto literario. Es aquello que suele activar precisamente la inquietud por realizar una traslación filmoliteraria lo que sugiere y motiva que de la literatura pueda germinar otro texto, provocando esa situación de aproximación a la prosa, errores de cálculo que darán como resultado un texto fílmico irrelevante o escasamente atractivo para los espectadores.

La categorización de la peligrosidad social o la exclusión se puede casi asumir como un proceso de representación en el que la validación normativa puede ser aplicada prácticamente a cualquier sujeto que en un momento dado manifieste un comportamiento de borde, extemporáneo y anómalo. En esa categorización de cualquier personaje ficcional, cualquier ser humano puede caer en el abismo de la marginalidad, situarse en una espiral de borde, ser desplazado, sometido o recluso, repudiado o vilipendiado por estructuras policiales de control que sofocan todo acto de libertad que pueda suponer una amenaza para una superestructura tan sofisticada como dilatada en el tiempo histórico. La ficción nace de

las rutinas y de las pequeñas cosas, del tedio y la molición, pero también de aquello que resulta inexplicable, inexplorado, inexorable...extraordinario. De los resortes emocionales y de los acontecimientos se extrae un enorme mosaico de asombrosa diversidad y complejidad.

La propuesta comparatista entre la literatura, sin cuños o títulos, nace casi al tiempo que el cine. La literatura no sólo proporcionó argumentos, también destiló una forma de contar, de mirar y de decir que obligatoriamente penetró en el cine. Las manifestaciones filmoliterarias latinoamericanas se hunden pues desde finales del siglo XIX y el trayecto de los cambios operados desde entonces ha resultado notable. En el ámbito estético, en la recepción y en la dimensión del mismo cine se perciben los vaivenes que, quizás por su autonomía creativa consolidada y trayectoria, no ha sufrido la literatura. No nos referimos a la inestabilidad, sino a un proceso que va en paralelo al acceso casi universal de tecnologías digitales que han procurado una oportunidad para filmar ficción o documental en todas las regiones de América, una situación nunca vista que es motivo de esperanza y celebración.

En la encrucijada de un mundo globalizado, transnacional, la necesidad de alumbrar horizontes de investigación que refuercen el estudio y la puesta en valor de las humanidades no sólo debe generarse a partir de una responsabilidad académica, debe comprender una exigencia ética, una condición sine qua non en estos quehaceres. Junto a las premisas epistémicas, la máxima nietzscheana que implica una voluntad de poder y hacer, de crear sinergias, tender puentes y diálogos, buscar, aprehender es la culminación de un eterno retorno en la investigación. Un bucle infinito en el que asumir un irrenunciable compromiso personal, posición que esta actividad requiere para con uno y sobre todo para con los demás.

El final es sólo un alto en el camino para seguir indagando en la literatura y el cine, esos mundos que repletos de evocaciones marcan un horizonte lleno de insondables posibilidades. Porque en estas tierras americanas, pensar lo propio, hoy más que nunca es proyectar estereoscópicamente ese camino, donde se impone el concepto de región, por encima de atávicos sentimientos nacionales en lo literario o en lo fílmico.

Haciendo alusión a cierto texto de Paulo Antonio Paranaguá, América Latina buscaba su imagen, hoy más que nunca se proyecta su imagen. Nuestras Américas hace largo tiempo que tienen un potente altavoz en sus talentos literarios y cinematográficos. Su lugar está cada vez más consolidado y esa naturaleza híbrida, ese mural repleto de capítulos y secuencias ilumina las bibliotecas y la oscuridad de las salas y estancias donde la moviola es la alegoría de un celuloide transmutado en soporte digital. En ese hilo invisible pero implacable que es el tiempo, el relato nos devuelve a los años cincuenta; en el Centro Sperimentale di Cinematografía de Roma comparten experiencias académicas y vitales Gabriel García Márquez, Julio García Espinosa, Fernando Birri y Tomás Gutiérrez Alea, cuatro nombres imprescindibles del cine latinoamericano. Tres décadas después, García Márquez inaugura en La Habana la nueva sede de la Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano, en su discurso resume la necesidad de un cine humano hecho con pocos recursos, además recuerda a sus tres compañeros en su aventura formativa en la capital italiana y la toma de posición de los cuatro “de que el cine de América Latina, si en realidad quería ser, sólo podía ser uno” (García Márquez, 2010: 55-56). Esa idea indestructible, entregada por el escritor colombiano en 1986, sigue vigente en nuestros días, es el legado de las letras de oro y los fotogramas de plata de Latinoamérica, que perviven hoy como la tea ardiendo de una saga escrita y filmada, junto a una historia por descubrir y una pléyade de tramas que atrapar.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Adorno, T. y Horkheimer, M. (1994). *Dialéctica de la ilustración*. Madrid: Trotta.
- Aguilera, N. y Gazzera, C. (2002). “Cine y representación. Política de la versión cinematográfica. Cine/Realidad/Literatura (El caso del policial literario en el cine argentino)”. *Revista Iberoamericana*, núm. 199, 393-415.
- Aguilera Vita, A. (2017). “Arturo Ripstein, un cine entre tragedia griega y naturalismo”. *Procesos Históricos. Revista de Historia y Ciencias Sociales*, núm. 31, 102-117.
- Aguirre Carballeira, A. (2006). *Buñuel, lector de Galdós*. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo de Gran Canaria.
- Alberti, R. (1929). *Cal y canto*. Madrid: Revista de Occidente.
- Altamirano, C. y Sarlo, B. (1980). *Conceptos de sociología literaria*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Amado, J. (1999). *Gabriela, clavo y canela*. Madrid: Unidad Editorial.
- Andrew, J. D. (1976). *The Major Film Theories. An Introduction*. Londres: Oxford University Press.
- _____. (1984). *Concepts in Film Theory*. Oxford/New York: Oxford University Press.
- Araujo Cunha, B (2012). “Vínculos entre as ruas ilheenses e as transformações sociais em *Gabriela, cravo e canela*”. *Litterata: Revista do Centro de Estudos Portugueses Hélio Simões*, vol. 2, núm. 2, 93-118.
- Ayala, F. (1995). *El escritor y el cine*. Madrid: Cátedra.
- Bajtín, M. (1982). *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI Editores.
- Bal, M. (1990). *Teoría de la narrativa (Una introducción a la narratología)*. Madrid: Cátedra.
- Balázs, B. (1978). *El film. Evolución y esencia de un arte nuevo*. Barcelona: Gustavo Gili.

- _____. (2007). "El montaje". En Romaguera, J. y Alsina, H. (eds.) (2007) *Textos y Manifiestos del Cine. Estética. Escuelas. Movimientos. Disciplina. Innovaciones*, pp. 371-386. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Baldelli, P. (1964). *Film e opera letteraria*. Padova: Marsilio.
- _____. (1971). "El «cine político» y el mito de las superestructuras". En VV.AA., *Problemas del Nuevo Cine*, Madrid: Alianza Editorial, pp. 169-191.
- Barrera, T. (2001). "Introducción". En Cabeza de Vaca, Alvar Nuñez, *Naufragios*. Madrid: Alianza, pp. 7-58.
- Barrera, T. y De Mora Valcárcel, C. (1983): "Los naufragios de Alvar Núñez Cabeza de Vaca: entre la crónica y la novela". En Torres Ramírez, B. y Hernández Palomo, J.J. (coords.), *Andalucía y América en el siglo XVI: actas de las II Jornadas de Andalucía y América* (celebradas en la Universidad de Santa María de la Rábida, marzo de 1982). Madrid: CSIC, pp. 331-364.
- Barthes, R. (1974). *El Placer del texto*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Bazin, A. (2004). *¿Qué es el cine?*. Madrid: Rialp.
- Beja, M. (1979). *Film and Literature: An Introduction*. New York-London: Longman.
- Bernárdez, A. y Álvarez Garriga C. (2014). *Cortázar de la A a la Z: un álbum biográfico*. Buenos Aires: Alfaguara.
- Bioy Casares, A. (1999). *Memorias*. Barcelona: Tusquets.
- Bizzio, S. (2004). *Rabia*. Barcelona: El Cobre Ediciones.
- Bluestone, G. (1957). *Novels into Film*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Bocchino, A.A. (2003). "Sobreescrituras: la cara del villano como el 'espejo' de Las Meninas". *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 634, 31-40.
- Bolaño, R. (2002). *Una novelita lumpen*. Barcelona: Random House Mondadori.

- Bonnet, D. (2003). *Jean Giono y "Platero y yo": la adaptación cinematográfica como acto de re-creación*. Tesis doctoral. Huelva: Universidad de Huelva. Disponible en <http://hdl.handle.net/10272/5368> (Consultado el 17/08/2018)
- Bordwell, D. (1996). *La narración en el cine de ficción*. Barcelona: Paidós.
- Borge, J. (2008). *Latin American Writers and the Rise of Hollywood Cinema*. New York: Routledge.
- Burch, N. (1970). *Praxis del cine*. Madrid: Editorial Fundamentos.
- _____. (1987). *El tragaluz del infinito (Contribución a la genealogía del lenguaje cinematográfico)*. Madrid: Cátedra.
- Cabeza de Vaca, A. N. (2001). *Naufragios*. Madrid: Alianza.
- Cabrera Infante, G. (2001). *Cine o sardina*. Madrid: Suma de letras.
- Campanella, J. J. (director), Herrero, G., Besuievsky, M. y Campanella, J.J. (productores) y Sacheri, E. y Campanella, J. J. (guionistas) (2009). *El secreto de sus ojos* [DVD Vídeo], Barcelona: Cameo Media.
- Celorio, G. (2004). "Alejo Carpentier: letra y solfa del Barroco". *Revista de la Universidad de México*, núm. 10, 71-79.
- Cardwell, S. (2002). *Adaptation Revisited: Television and the Classic Novel*. Manchester: Manchester University Press.
- Carpentier, A. (1975). *Concierto Barroco*. La Habana: Editorial Arte y Literatura.
- Carrier-Lafleur, T. (2014). *Proust et le cinéma Temps, images et adaptations*. Thèse de doctorat. Montpellier: Université Paul-Valéry (Montpellier III). Disponible en <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01138905> (Consultado el 02/05/2018)
- Cartmell, D. and Whelehan, I. (eds.) (1999). *Adaptations: from text to screen, screen to text*. London: Routledge.

Cartmell, D. and Whelehan, I. (eds.) (2007). *The Cambridge companion to Literature on screen*, Cambridge: Cambridge University Press.

Cartmell, D. (2012). *A companion to literature, film, and adaptation*. Chichester: Wiley-Blackwell.

Cascajosa Virino, C. (2004). *El espejo deformado: procesos de hipertextualidad en la ficción audiovisual norteamericana*. Tesis doctoral. Sevilla: Universidad de Sevilla.

Disponible en <http://hdl.handle.net/11441/14975> (Consultado el 20/04/2018)

Casetti, F. y Di Chio, F. (1991). *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós.

Castillo Martín, F. (2013). *De la narrativa breve al cine: técnicas de adaptación*. Tesis doctoral. Málaga: Universidad de Málaga. Disponible en <http://hdl.handle.net/10630/7376> (Consultado el 08/06/2018)

Cea D´Ancona, M.A. y Vallés Martínez, M.S. (2009). *Evolución del racismo y la xenofobia en España [Informe 2009]*. Madrid: Ministerio de Trabajo e Inmigración.

Constanzo Cahir, L. (2006). *Literature into Film: Theory and Practical approaches*. Jefferson (North Carolina) & London: McFarland & Company, Inc. Publishers.

Cortázar, J. (1971). “Algunos aspectos del cuento”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 255, marzo, 403-416.

Costa Villaverde, E. I. (2001). *A cultural approach to the adaptation from novel to film: a study of adaptation with special reference to the transmission of cultural codes and values*.

Thesis. Hull: University of Hull. Disponible en <https://hydra.hull.ac.uk/resources/hull:11545> (Consultado el 12/07/2018)

Chanan, M. (2004). *Cuban Cinema*. Minneapolis: The University of Minnesota Press.

Chatman, S. (1990). *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*. Madrid: Taurus.

- Cozarinsky, E. (2002). *Borges y el cinematógrafo*. Barcelona: Emecé Editores.
- _____. (2010) *Cinematógrafos*, Buenos Aires: BAFICI.
- De Felipe, F. y Gómez, I. (2008) *Adaptación*. Barcelona: Trípodos/Universitat Ramon Llull.
- Delacampagne, C. (1983). *Racismo y occidente*. Barcelona: Argos Vergara.
- De Lauretis, T. (1992). *Alicia ya no. Feminismo, semiótica y cine*. Madrid: Cátedra.
- Deleuze, G. (1985). *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós.
- De Lourenço, C. (2002). “Representación racial y ambigüedad en la narrativa fundacional”. *Revista Iberoamericana*, núm. 199, abril-junio, 317-330.
- Domínguez Búrdalo, J. (2006): “Castradas señas de identidad: Cuba en la obra de Juan Goytisolo”. *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, vol. 10, 131-150. Disponible en: [10.1353/hcs.2007.0010](https://doi.org/10.1353/hcs.2007.0010) (Consultado el 28/03/2018).
- Dussel, E. (1983). *Praxis latinoamericana y filosofía de la liberación*. Bogotá: Nueva América.
- Eco, U. (1970). *La definición del arte*, Barcelona: Editorial Martínez Roca.
- _____. (1986). *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*. Barcelona: Lumen.
- _____. (1995). *Interpretación y sobre interpretación*. Madrid: Cambridge University Press.
- _____. (1996). *Seis paseos por los bosques narrativos*. Barcelona: Lumen.
- _____. (2000). *Tratado de semiótica general*. Barcelona: Lumen.
- _____. (2008): *Decir casi lo mismo*. Barcelona: Lumen.
- Elena, A. (1993). *El cine del Tercer Mundo. Diccionario de realizadores*. Madrid: Ediciones Turfan.

- _____. (2007). *La invención del Subdesarrollo: cine, tecnología y modernidad*. Valencia: Ediciones de la Filmoteca.
- Elena, A. y Díaz López, M. (eds.) (1999). *Tierra en trance. El cine latinoamericano en 100 películas*. Madrid: Alianza Editorial.
- _____. (eds.) (2003). *The Cinema of Latin America*. London/New York: Wallflower Press.
- Elliott, K. (2003). *Rethinking the Novel/Film Debate*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Ellis, A. (2010). *All out!: An Autobiography*. Amherst (New York): Prometheus Books.
- Eisenstein, S. (1982). *Cinematismo*. Buenos Aires: Domingo Cortizo Editor/Editorial Quetzal.
- _____. (1986). *La forma del cine*. México: Siglo XXI Editores.
- Epstein, J. (2007). "A propósito de algunas condiciones de la fotogenia". En Romaguera, J. y Alsina, H. (eds.), *Textos y Manifiestos del Cine. Estética. Escuelas. Movimientos. Disciplina. Innovaciones*, pp. 335-340. Madrid: Cátedra.
- Fama, A. (1988). "Cultura, historia e identidad en *Concierto Barroco* de Alejo Carpentier". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, núm. 27, 129-138.
- Faulkner, S. (2004). *Literary adaptations in Spanish cinema*. London: Tamesis.
- Fernández Fernández, L. M. (1993). "Literatura y cine (desde esta ladera: la literatura comparada)". *Signa, Revista de la Asociación Española de Semiótica*, núm. 2, 33-56.
- Ferrell, W. K. (2000). *Literature and film as modern mythology*. Westport (Connecticut): Praeger Publishers.
- Ferreras Savoye, D. (2014). *Lo fantástico en la literatura y el cine: de Edgar Allan Poe a Freddy Krueger*. Madrid: ACVF Editorial.

- Flores, S. (2013). *El Nuevo Cine Latinoamericano y su dimensión continental. Regionalismo e integración cinematográfica*. Buenos Aires: Imago Mundi.
- Foucault, M. (1996). *La vida de los hombres infames*. Buenos Aires: Caronte.
- _____. (1999) *Entre Filosofía y literatura*. Barcelona, Paidós.
- _____. (2000). *Los anormales*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- _____. (2002). *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*. Buenos Aires: Siglo XXI Ed.
- _____. (2007). *Nacimiento de la biopolítica. Curso en el Collège de France (1978-1979)*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Galeano, E. (1973). *Las venas abiertas de América Latina*. Buenos Aires: Siglo XXI Ed.
- Gallardo, M. y García-Reyes, D. (2018). “Exploring Chile: Identities and Their Relation with the Environment through the Film Football Stories”. *Journal of Geography*, vol. 117, núm. 5, 205-215. Disponible en: <https://doi.org/10.1080/00221341.2018.1430163> (Consultado el 12/09/2018).
- García-Abad, M.T. (2005). *Intermedios. Estudios sobre literatura, teatro y cine*. Madrid: Editorial Fundamentos.
- García Canclini, N. (1994). “Rehacer los pasaportes: el pensamiento visual en el debate sobre multiculturalidad”. En Curiel Méndez, G., González Mello, R. y Gutiérrez Haces, J. (coord.), *Arte, historia e identidad en América: visiones comparativas*, Vol. 3 (*La presencia de la modernidad artística europea en América*), pp. 1001-1010. Zacatecas: UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas.
- García Márquez, G. (2004). *El coronel no tiene quien le escriba*. Barcelona: Random House Mondadori.
- _____. (2010). *Yo no vengo a decir un discurso*. Barcelona: Random House Mondadori.

García-Reyes, D. (2016). “Secuencias dialógicas de La Gran Guerra: las novelas testimonio de Barbusse y Jünger frente a ‘La Gran Ilusión’ de Renoir”. *Revista Laboratorio*, núm. 15. Disponible en: <http://revistalaboratorio.udp.cl/secuencias-dialogicas-de-la-gran-guerra-las-novelas-testimonio-de-barbusse-y-junger-frente-a-la-gran-ilusion-de-renoir/> (Consultado el 17/01/2019).

_____. (2017). “De luz y de sombras: los fantasmas de la memoria en *El secreto de sus ojos*”. *Archivos de la filmoteca*, núm. 73, 91-105.

_____. (2018a). “Transitando por los territorios extremos en la literatura y el cine latinoamericanos: *Cabeza de Vaca* de Nicolás Echevarría y *Naufragios* de Alvar Núñez Cabeza de Vaca”. En Abril Hernández, A. y De la Parra Fernández, L., *Representaciones del espacio hostil en la literatura y las artes*. Santiago de Compostela: Andavira, pp. 207-2016.

_____. (2018b). “Traslaciones espaciales en ‘Puntero izquierdo’ de Mario Benedetti y ‘No le crea’ de Andrés Wood”, *Logos: Revista de Lingüística, Filosofía y Literatura*, vol. 28, número 1, 65-74. Disponible en: <https://doi.org/10.15443/RL2806> (Consultado el 15/12/2018).

_____. (2019a). “Una Bolivia en clave noir: las traslaciones filmoliterarias de Juan Carlos Valdivia”. En Sánchez Zapatero, J. y Martín Escribá, À., *Género negro sin límites*. Santiago de Compostela: Andavira, pp. 413-420.

_____. (2019b). “Narrativas filmoliterarias en *Fresa y chocolate*. Un caso de estudio en la coproducción durante el período especial cubano”. *Área Abierta*, vol. 19, núm. 1, 75-92. Disponible en: <https://doi.org/10.5209/ARAB.60738> (Consultado el 15/06/2019).

- García Tsao, L. (2008). "Cabeza de Vaca". En Torreiro, C. (coord.), *Historias en común. 40 años/50 películas del cine iberoamericano*. Madrid: Ministerio de Cultura-SECC, pp. 37-39.
- Gaudreault, A. y Jost, F. (1995) *El relato cinematográfico*. Barcelona: Paidós.
- Gavin, A. (2014). *Literature and Film, Dispositioned Thought, Location, World*. Londres: Palgrave Macmillan.
- Genette, G. (1989): *Palimpsestos: La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- Geraghty, Ch. (2008). *Now a Major Motion Picture: Film Adaptations of Literature and Drama*. Lanham (Maryland): Rowman & Littlefield publishers.
- Getino, O. (1988). *Cine latinoamericano: economía y nuevas tecnologías audiovisuales*. Buenos Aires: Legasa.
- _____. (2007). *Cine Iberoamericano: los desafíos del nuevo siglo*. Buenos Aires: Fundación Centro Integral Comunicación, Cultura y Sociedad-Ediciones Ciccus.
- Grant, C. (2002). "La función de "los autores": la adaptación cinematográfica transnacional de *El lugar sin límites*". *Revista Iberoamericana*, núm. 199, 253-268.
- Giddings, R., Selby, K. and Wensley, Ch. (eds.) (1990). *Screening the Novel: The theory and practice of Literary Dramatization*. London: McMillan.
- Gimferrer, P. (1999). *Cine y literatura*. Barcelona: Seix Barral,
- Giraldo, L. M. (2004) *Ciudades Escritas: literatura y ciudad en la narrativa colombiana*. Bogotá: Convenio Andrés Bello.
- Gkikas, A.P. (2016). *Adapting Poetics: A Fusion of Ideas in Literature to Film Adaptation*. Thesis. Salford: University of Salford, School of Arts and Media. Disponible en <http://usir.salford.ac.uk/id/eprint/39038> (Consultado el 27/02/2018)

- Goldie, D. (2015). *Les adaptations cinématographiques des romans de J. R. R. Tolkien, C. S. Lewis et J. K. Rowling*. Thèse. Aix-Marseille Université: Bouches-du-Rhône, Aix-en-Provence. Disponible en <http://www.theses.fr/2015AIXM3> (Consultado el 23/02/2018)
- Grau Arquer, C. (2017). *The turn of the screw de Henry James. Análisis de su adaptación cinematográfica*. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. Disponible en <https://eprints.ucm.es/41624/> (Consultado el 11/07/2018)
- Catarina Gualda, L. (2015). “Literatura e cinema: *Cidade de Deus* de Paulo Lins e Fernando Meirelles”. En Camarero E. y Marcos, M. (coord.), *III Congreso Internacional Historia, Arte & Literatura en el cine en español & portugués. Hibridaciones, transformaciones & nuevos espacios narrativos*, Tomo I, pp. 614-624. Salamanca: Hergar Ediciones Antema.
- Guillén, C. (1985). *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*. Buenos Aires: Editorial Crítica.
- Gwynne, O. (2017). *Fan-made Time: Power and Play in the Production Paratext of The Hobbit*. Thesis. Dunedin: University of Otago. Disponible en <http://hdl.handle.net/10523/7256> (Consultado el 04/09/2018)
- Haddu, M. (2007). *Contemporary Mexican cinema, 1989-1999: history, space, and identity*. Lewiston, Nueva York: The Edwin Mellen Press.
- Halat, R. (2014). *Un homme, un vrai: Martial and Alternative Masculinities in French War Literature and Film*. Thesis. Minneapolis: University of Minnesota. Disponible en <http://hdl.handle.net/11299/164886> (Consultado el 06/09/2018)
- Hall, K. E. (1986). *The function of cinema in the works of Guillermo Cabrera Infante and Manuel Puig*. Thesis. Ann Arbor: University Microfilms International- The University of Arizona. Disponible en <http://hdl.handle.net/10150/188187> (Consultado el 06/07/2018)

- Hatry, L. (2017). *Poder, violencia y política en el cine y la literatura hispanoamericana*. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid. Disponible en <http://hdl.handle.net/10486/680357> (Consultado el 14/01/2019)
- Heredero, C.F. y Rodríguez Merchán, E. (coords.) (2011). *Diccionario del Cine Iberoamericano* (10 volúmenes). Madrid: SGAE/Fundación Autor.
- Heredero, C.F. y Sánchez, E.S. (2018). “Presentación de *El Coronel no tiene quien le escriba*”. (1999). Disponible en <http://www.rtve.es/alcarta/videos/historia-de-nuestro-cine/historia-nuestro-cine-coronel-no-tiene-quien-escriba-presentacion/4598284/> (Consultado el 14/07/2019).
- Hernández Medina, J.J. (2002). *De la palabra impresa al medio audiovisual: ‘Die Blechtrommel’ de Günter Grass y la adaptación cinematográfica de Volker Schlöndorff*. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. Disponible en <http://eprints.ucm.es/4368/> (Consultado el 08/06/2018).
- Herzog, W. (2010). *Conquista de lo inútil*. Barcelona: Blackie Books.
- Hollyfield, J. R. (2011). *Framing empire: Victorian literature, Hollywood international, and postcolonial film adaptation*. Thesis. Baton Rouge: Louisiana State University. Disponible en http://digitalcommons.lsu.edu/gradschool_dissertations/2326 (Consultado el 20/06/2018)
- Hutchings, S. y Vernitski, A. (2005). *Russian and Soviet Film Adaptations of Literature, 1900–2001. Screening the Word*. Londres/New York: Routledge Curzon.
- Hurst, R. A. (2010). *Chick-Lit and a Feminist Theory of Novel-Into-Film Adaptation*. Thesis. Wollongong: University of Wollongong. Disponible en <http://ro.uow.edu.au/theses/3353> (Consultado el 10/03/2018)

Ibarra, M. (Ed.) (2007). *Tomás Gutiérrez-Alea, Titón, volver sobre mis pasos*. Madrid: Ediciones y Publicaciones Autor.

Iampolskyi, M. (1996). *La teoría de la intertextualidad y el cine*. Valencia: Episteme.

Iser, W. (1987). *El acto de leer: teoría del efecto estético*. Madrid: Taurus.

_____. (1989): *Prospecting: From Reader Response to Literary Anthropology*, London: Johns Hopkins University Press.

Jablonska, A. (2002). “Cabeza de Vaca: el encuentro intercultural”. *Política y Cultura*, núm. 18, otoño, 133-155.

_____. (2008). “El debate sobre la identidad nacional en el cine mexicano contemporáneo”. En Iglér, S. y Stauder, T. (eds.), *Negociando identidades, traspasando fronteras. Tendencias en la literatura y el cine mexicanos en torno al nuevo milenio*, pp.189-200). Madrid/ Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert.

_____. (2016). “Historia e imaginario de la Conquista en *Barroco*, de Paul Leduc”, *La Colmena*, núm. 89, 2016, 31-43.

Jaén Portillo, I. (2016). *Aspectos cognitivos en torno a la novela y el cine de la memoria histórica: La voz dormida de Dulce Chacón y su adaptación fílmica*. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. Disponible en <https://eprints.ucm.es/40032/> (Consultado el 25/01/2018)

Jameson, F. R. (1995). *The geopolitical aesthetic: cinema and space in the world system*, Bloomington: Indiana University Press.

Jaime, A. (2000). *Literatura y cine en España (1975-1995)*. Madrid: Ediciones Cátedra.

Jáuregui, C.A. y Suárez, J. (2002) “Profilaxis, traducción y ética: la humanidad “desechable” en *Rodrigo D. No Futuro, La vendedora de rosas y La virgen de los sicarios*”. *Revista Iberoamericana*, núm. 199, 367-392.

- Kantaris, G. (2008). "El cine urbano y la tercera "violencia" colombiana", *Revista Iberoamericana*, núm. 223, abril-junio, 455-470.
- Kaplan, B. (2007). *Género y violencia en la narrativa del Cono Sur. 1954-2003*. Woodbridge: Tamesis Books.
- King, J. (1994). *El carrete mágico: una historia del cine latinoamericano*. Bogotá: Tercer Mundo Editores.
- Klein, M. and Parker, G. (eds.). (1981). *The English Novel and the Movies*. New York: Frederick Ungar.
- Kokalov, A. (2011). *Pólvora, sangre y sexo: dialogismos contemporáneos entre la literatura y el cine en América Latina*. Tempe: Arizona State University. Disponible en: https://repository.asu.edu/attachments/56399/content/Kokalov_asu_0010E_10356.pdf
- (Consultado el 14/07/2018).
- Konigsberg, I. (2004). *Diccionario Técnico Akal de Cine*. Tres Cantos: Ediciones Akal.
- Kracauer, S. (1989). *Teoría del cine. La redención de la realidad física*. Barcelona: Paidós.
- Kraniauskas, J. (2012). *Políticas literarias: poder y acumulación en la literatura y el cine latinoamericanos*. México: FLACSO.
- Kristeva, J. (1978). *Semiótica I*. Madrid: Editorial Fundamentos.
- _____. (1988). *El lenguaje, ese desconocido. Introducción a la lingüística*. Madrid: Editorial Fundamentos.
- Labarrère, A.Z. (2009). *Atlas de Cine*. Tres Cantos: Ediciones Akal.
- Lara, A. (1997). "La literatura y el cine, un combate interminable". *República de las Letras*, núm. 54, 19-28.

_____. (2002). “Del libro al celuloide. Algunas reflexiones sobre el fenómeno de la adaptación”. En Mínguez Arranz, N. (coord.), *Literatura española y cine*, Madrid: Editorial Complutense, pp. 1-12.

Leaming, B. (1986). *Orson Welles*. Barcelona: Tusquets.

Leduc, P., Blanco, J.J. y Diaz, J. (1987) *Barroco*. Guión cinematográfico mecanuscrito (inérito, perteneciente al Fondo Francisco Rabal-Universidad de Murcia). Madrid: Ópalo Films, 171 páginas.

León, Ch. (2005). *El cine de la marginalidad. Realismo sucio y violencia urbana*, Quito: Universidad Andina Simón Bolívar-ABYA-YALA-Corporación Editora Nacional.

Leitch, T. (2003). “Twelve Fallacies in Contemporary Adaptation Theory”. *Criticism*, núm. 45.2, 149-171.

_____. (2007) *Film adaptation and its discontents: from ‘Gone with the Wind’ to The ‘Passion of the Christ’*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.

Lewis, R. E. (1982). “Los Naufragios de Alvar Núñez: historia y ficción”. *Revista Iberoamericana*, núm. 120-121, 681-694.

López Cáceres, A.J. (2017). *Tres novelas del posboom latinoamericano y sus versiones fílmicas (Puig, Skármeta y Mastretta)*. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. Disponible en <https://eprints.ucm.es/42165/> (Consultado el 17/07/2018)

López Calahorro, I. (2002). “Concierto barroco (1972) de Alejo Carpentier: la catarsis aristotélica desde el *Satyricon* de Petronio”. *Estudios clásicos*, núm. 122, 75-94.

López Rodríguez, F.J. (2016). *La adaptación fílmica del cómic en el contexto del cine japonés contemporáneo (1999-2007)*. Tesis doctoral. Sevilla: Universidad de Sevilla. Disponible en <http://hdl.handle.net/11441/39863> (Consultado el 30/01/2018)

- López Petzoldt, B. (2014). *Los relatos de Julio Cortázar en el cine de ficción (1962-2009)*. Madrid/Frankfurt Am Main: Iberoamericana/Vervuert.
- Lotman, Y. (1979). *Estética y Semiótica del Cine*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Lusnich, A.L. (2005). "Introducción". En Lusnich A.L. (ed.). *Civilización y barbarie en el cine argentino y latinoamericano*. Buenos Aires: Editorial Biblos.
- Lozano Moreno, S. (2001). *Textos e imágenes de la Generación perdida. La adaptación cinematográfica: de Hemingway a Furthman, Faulkner y Hawks*. Tesis. Madrid: Universidad Complutense. Disponible en <https://eprints.ucm.es/4764/> (Consultado el 27/02/2018)
- Malpartida Tirado, R. (2011). "El secreto de sus ojos o cómo vivir una vida vacía: de la literatura al cine (Eduardo Sacheri / Juan José Campanella)". *Revista de crítica literaria latinoamericana*, núm. 73, 353-376.
- Manzano Espinosa, C. (2008). *La adaptación como metamorfosis. Transferencias entre el cine y la literatura*. Madrid: Editorial Fragua.
- Maranghelo, C. (2005). *Breve historia del cine argentino*. Barcelona: Laertes.
- Martin, M. (2002). *El lenguaje del cine*. Barcelona: Gedisa.
- Martin, J. D. (2015): "Así, yo lo tomé el leme': Navigating Masculine Power and Liminal Space in *Nafragios* (1542) by Álvaro Núñez Cabeza de Vaca". *Polifonía Scholarly Journal*, vol. V, núm. 1, 126-147.
- Martínez Herranz, A. (2002). "Gran Casino de Luis Buñuel". *Artigrama*, núm. 17, 517-551.
- Martínez Muñoz, M. L. (2013). *La trampa de los sueños. La narrativa de Mario Vargas Llosa*. Concepción: Universidad de Concepción.

Martínez Muñoz, M. L. y García-Reyes, D. (2016). “Que los muertos entierren a sus muertos: la muerte, la violencia y los animales en ‘La Virgen de los sicarios’ (novela y film)”. *Cuadernos del CILHA*, vol. 17, núm. 2, 51-69.

Martínez Torres, A. y Pérez Estremera, M. (1973). *Nuevo Cine Latinoamericano*, Barcelona: Anagrama.

Maura, J. F. (1987). *Alvar Núñez Cabeza de Vaca: o el arte de la automitificación*. México: Frente de Afirmación Hispanista.

_____. (2011): *El gran burlador de América: Alvar Núñez Cabeza de Vaca*. Valencia: Universidad de Valencia, <http://parnaseo.uv.es/lemir/Textos/Maura2.pdf> (Consultado el 06/04/2018)

_____. (2013): “El libro 50 de la *Historia General y Natural de las Indias* («Infortunios y Naufragios») de Gonzalo Fernández de Oviedo (1535): ¿génesis e inspiración de algunos episodios de *Naufragios* de Alvar Núñez Cabeza de Vaca (1542)?”. *Lemir*, núm. 17, 87-100.

McFarlane, B. (1996). *Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation*. Oxford: Clarendon Press.

Medina Meléndez, D. (2006) *Literatura y cine en Venezuela*. Tesis doctoral, Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona. Disponible en <http://hdl.handle.net/10803/4882> (Consultado el 12/08/2018)

Metz, Ch. (1973). *Lenguaje y cine*. Editorial Planeta, Barcelona.

Mínguez Arranz, N. (1996), *La novela española de postguerra: del texto literario al texto fílmico*. Tesis Doctoral. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. Disponible en <https://eprints.ucm.es/1855/> (Consultado el 6/12/2018)

- _____. (1998). *La Novela y el cine. Análisis comparativo de dos discursos narrativos*, Valencia: Ediciones de la Mirada.
- Morin, E. (2001). *El cine o el hombre imaginario*. Barcelona: Paidós.
- Mouesca, J. y Orellana, C. (2010). Breve historia del cine chileno. Desde sus orígenes hasta nuestros días. Santiago: LOM Ediciones.
- Mitry, J. (1986). *Estética y Psicología del Cine*. Editorial Siglo XXI, Madrid.
- Müller-Bergh, K. (1975): “Sentido y color de *Concierto barroco*”, *Revista Iberoamericana*, núm. 92-93, 445-464.
- Muñoz Suay, R. (1997). “El cine es una novela”. *República de las Letras*, núm. 54, noviembre de 1997, 47-52.
- Oey, J. (2016). *Practicing Adaptation: One Screenplay, Five Films*. Thesis. Norwich: The University of East Anglia. Disponible en <https://ueaeprints.uea.ac.uk/id/eprint/59196> (Consultado 04/08/2018)
- Orr, J. and Nicholson C. (eds.) (1992). *Cinema and Fiction. New Modes of Adapting, 1950-1990*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Ortiz, F. (1987). *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Palacios More, R. y Pires Mateus, D. (1976). *El cine latinoamericano o por una estética de la ferocidad, la magia y la violencia*. Madrid: Ediciones Sedmay.
- Panofsky, E. (2000). *Sobre el estilo. Tres ensayos inéditos*. Barcelona: Paidós.
- Paranaguá, P.A. (1996). “América Latina busca su imagen”. En Carlos F. Heredero, C.F. y Casimiro Torreiro (coord.), *Historia General del cine, Volumen X, Estados Unidos (1955-1975) y América Latina*, pp. 207-383. Madrid: Ediciones Cátedra.

_____. (1997). *Arturo Ripstein. La espiral de la identidad*. Madrid: Ediciones Cátedra/Filmoteca Española.

_____. (2003a). *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*. Madrid: Fondo Económico de Cultura.

_____. (2003b). “Orígenes, evolución y problemas”. En Paranaguá, P.A. (ed), *Cine documental en América Latina*, (pp. 13-78), Madrid: Ediciones Cátedra/Festival de Cine Español de Málaga.

Pasolini, P.P. y Rohmer, E. (1970) *Pier Paolo Pasolini contra Eric Rohmer: cine de poesía contra cine de prosa*. Barcelona: Anagrama.

Paz, S. (1991). *El lobo, el bosque y el hombre nuevo*. México: Ediciones Era.

_____. (1994). *El lobo, el bosque y el hombre nuevo*. Sancti Spíritus: Ediciones Luminaria.

Peña Ardid, C. (1999). *Literatura y cine. Una aproximación comparativa*, Madrid: Cátedra.

Perdikaki, K. (2016). *Adaptation as Translation: Examining Film Adaptation as a Recontextualised Act of Communication*. Thesis. Surrey: University of Surrey. Disponible en <http://epubs.surrey.ac.uk/812918/> (Consultado el 09/09/2018)

Pérez Bowie, J.A. (2008). *Leer el cine. La teoría literaria en la teoría cinematográfica*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.

_____. (2010). “Sobre reescritura y nociones conexas. Un estado de la cuestión”. 21-43 en Pérez Bowie, J.A. (ed). *Reescrituras fílmicas: nuevos territorios de la adaptación*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.

Pérez Espinosa, J. (1995). *La doble moral del cine*. Santafé de Bogotá: Editorial Voluntad.

Piglia, R. (2000). *Formas Breves*. Barcelona: Anagrama.

_____. (2015). *Por un relato futuro: Conversaciones con Juan José Saer*. Barcelona: Anagrama.

Prado, P. (1920). *Alsino*. Santiago: Minerva.

Prats Benavent, J.J. (2010). *Las adaptaciones audiovisuales de Valle Inclán: Sintaxis de la producción*. Tesis doctoral. Valencia: Universitat de València. Disponible en <http://hdl.handle.net/10803/52092> (Consultado 02/07/2018)

Prieto Calixto, A. (2007). “Aculturación en las fronteras de América. Cabeza de Vaca: el primer mestizo cultural”. *Estudios Fronterizos*, núm. 16, 123-143.

Prieto Polo, D. (2006). *La subversión de la historia: parodia, humor, cine y música en las novelas de Osvaldo Soriano*. Tesis Doctoral. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. Disponible en <https://eprints.ucm.es/7432/> (Consultado 08/06/2018)

Pupo-Walker, E. (1987). “Pesquisas para una nueva lectura de los *Naufraios*”, *Revista Iberoamericana*, núm. 140, 516-538.

Quandt, C. (2013). “‘En alta voz al pueblo’: Manipulación y melodrama en los discursos radiofónicos presentes en las novelas *Lost City Radio* (2007) y *Pantaleón y las visitadoras* (1973)”. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, vol.42, núm. especial, 131–146. Disponible en: http://dx.doi.org/10.5209/rev_ALHI.2012.v42.43032 (Consultado el 05/07/2019)

Ramírez Moreno, F. (2011). *De la Literatura al cine. Estudio sobre la adaptación cinematográfica a partir de las novelas *Satanás* y *Paraíso Travel**. Tesis de Maestría. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia. Disponible en <http://bdigital.unal.edu.co/4738/> (Consultado el 05/03/2018)

- Rancière, J. (2010). *En los bordes de lo político*. Santiago: Escuela de Filosofía Universidad ARCIS. Disponible en www.philosophia.cl/escueladefilosofiauniversidadarcis (Consultado el 20/12/2017)
- Rajewsky, I. (2005). "Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality". *Intermédialités* 6, Autum, 43–64. Disponible en: [10.7202/1005505ar](https://doi.org/10.7202/1005505ar) (Consultado el 20/01/2019)
- Restom Pérez, M. P. (2003). *Hacia una teoría de la adaptación. Cinco modelos narrativos latinoamericanos*. Tesis doctoral. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona. Disponible en <https://www.tdx.cat/handle/10803/4873> (Consultado el 09/02/2018)
- Reyes, A. (1995a). *Retratos reales e imaginarios en Obras Completas III*. México: Fondo de Cultura Económica.
- _____. (1995b). *Simpatías y Diferencias en Obras Completas IV*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Ribeiro, R. P. (1999). *A imagem da mulher em Gabriela, cravo e canela, de Jorge Amado*. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado.
- Robinson, Ch. (2017). *Representations of Transnational Violence: Children in Contemporary Latin American Film, Literature, and Drawings*. Thesis. Los Ángeles: UCLA. Disponible en <https://escholarship.org/uc/item/86c996hr> (Consultado el 14/09/2018)
- Rodríguez Martín, M. E. (2003). *Novela y Cine. Adaptación y Comprensión Narrativa de las Obras de Jane Austen*, Tesis. Granada: Universidad de Granada. Disponible en <http://digibug.ugr.es/handle/10481/4429> (Consultado el 27/07/2018)
- Romero, L. A. (2001). *Breve historia contemporánea de la Argentina*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

- Romero Santos, R. (2019). *Las adaptaciones cinematográficas y televisivas de Pepe Carvalho (1976-2005)*, Tesis. Getafe: Universidad Carlos III de Madrid. Disponible en <https://e-archivo.uc3m.es/handle/10016/28566> (Consultado el 26/07/2019)
- Ruiz, R. (2000). *Poética del cine*. Santiago: Editorial Sudamericana.
- Pudovkin, V.I. (2007). “El montaje en el film”. En Romaguera, J. y Alsina, H. (eds.), *Textos y Manifiestos del Cine. Estética. Escuelas. Movimientos. Disciplina. Innovaciones*, pp. 367-370. Madrid: Cátedra.
- Romaguera, J. y Alsina, H. (eds.) (2007). *Textos y Manifiestos del Cine. Estética. Escuelas. Movimientos. Disciplina. Innovaciones*. Madrid: Cátedra.
- Sacheri, E. (2009). *El secreto de sus ojos*. Madrid: Alfaguara.
- Sánchez-Escalonilla, A. (2009). *Fantasia de aventuras: claves creativas en novela y cine*. Madrid: Ariel.
- Sánchez Noriega, J.L. (2000). *De la Literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*. Barcelona: Paidós.
- Sánchez Salas, D. (2007). *Historias de luz y papel. El cine español de los años veinte a través de su adaptación de narrativa literaria española*. Murcia: Filmoteca Regional Francisco Rabal.
- Santa Cruz, J.M. (2015). *La inquietud del rostro. Narrativas del aparecer del rostro cinematográfico*. Madrid: Plaza y Valdés.
- Santos Menezes, J. (2012). “As imagens da cidade de Ilhéus nos romances amadianos”. *Litterata: Revista do Centro de Estudos Portugueses Hélio Simões*, vol. 2, núm. 2, 71-91.
- Sarlo, B. (1994). *Escenas de la vida posmoderna: Intelectuales, arte y videocultura en la Argentina*, Buenos Aires: Ariel.

_____. (2009). *La ciudad vista: Mercancías y cultura urbana*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

Schmitt-von Mühlenfels, F. (1984). “La literatura y las otras artes”. En Schmeling M. (ed.), *Teoría y praxis de la literatura comparada*, pp. 169-193. Barcelona: Alfa.

Schroeder Rodríguez, P. A. (2013). “Teoría del Nuevo Cine Latinoamericano: de la militancia al neobarroco”, *Revista Valenciana, estudios de filosofía y letras*, núm. 12, 129-154.

Schulz-Cruz, B. (2010). *The evolution of gay imagery in Mexican cinema: an analysis of thirty-six films, 1970-1999*. Lewiston, New York: The Edwin Mellen Press.

Sinyard, N. 1986. *Filming Literature: The Art of Screen Adaptation*. London: Croom Helm.

_____. (2000). “Lids tend to come off: David Lean's film of E. M. Forster's A Passage to India”, in *The Classic Novel: From Page to Screen*. Giddings R. and Sheen, R. (eds.), pp. 147-162. Manchester: Manchester University Press.

Seguí Fuentes, I. (2013). “Jorge Sanginés. Actualización bio-filmográfica”. *Archivos de la Filmoteca*, núm. 71, 39-54.

Seguin, JC. (2011). “El lobo de fresa y el bosque de chocolate. Senel Paz y sus variaciones cinematográficas”, *ARBOR: Ciencia, Pensamiento y Cultura*, vol. 187, núm, 748, 325-335.

Sinnigen, J. H. (2008). *Benito Pérez Galdós en el cine mexicano: literatura y cine*. México: UNAM-Centro Universitario de Estudios Cinematográficos.

Sontag, S. (2006). *Sobre la fotografía*. México: Alfaguara.

Spotorno, R. (2001). *50 años de soledad. De Los olvidados (1950) a La virgen de los sicarios. Infancia y juventud marginales en el cine iberoamericano*. Huelva: Ocho y medio/Festival de Cine Iberoamericano de Huelva.

Stam, R. et al. (1999). *Nuevos conceptos de la teoría del cine. Estructuralismo, semiótica, narratología, psicoanálisis, intertextualidad*. Paidós: Barcelona.

Stam, R. y Raengo, A. (ed.) (2004). *A Companion to Literature and Film*. Malden, Massachussets: Blackwell Publishing.

Strong, R.J. (1999). *Six English Novels Adapted for the Cinema*. Stirling: University of Stirling. Thesis. Disponible en <http://hdl.handle.net/1893/2605> (Consultado el 16/03/2018)

Subouraud, F. (2010). *La adaptación. El cine necesita historias*. Barcelona: Paidós.

Suárez, G. (1995). “Dos cabalgan juntos”. *Academia, Revista del Cine español*, núm. 12, 81-83.

Suárez Lozano, J. A. (2000). *El régimen legal de la coproducción audiovisual*, Madrid: Egeda.

Swarnakar, S. (2009). “Filmic Adaptation of Amado's *Gabriela*: Distorting the Theme”. Río de Janeiro: LASA Congress (June 11-14, 2009). Disponible en <https://members.lasaweb.org/prot/congress-papers/Past/lasa2009/files/SwarnakarSudha.pdf> (Consultado el 16/06/2019)

Tedeschi, S. (2010). “El coronel no tiene quien le escriba: de la página escrita a la pantalla grande”. En Ezquerro, M. y Ramos-Izquierdo, E. (2010) *Reescrituras y transgenericidades*, México/Paris: Rilma 2/ADEHL, pp. 191-202.

Tei, Ch. S. (2007). *Chinese texts, western analysis: from film to novel*. Thesis. Glasgow: University of Glasgow. Disponible en <http://theses.gla.ac.uk/3992/> (Consultado el 26/07/2018).

Thibaudeau, P. (2012). “Del chocolate a la fresa, del exilio interior a la expatriación: las etapas de un doble recorrido iniciático en *Fresa y chocolate* de Tomas Gutiérrez Alea y

Juan Carlos Tabío”. *Les Cahiers ALHIM*, núm. 23. Disponible en <https://alhim.revues.org/4246> (Consultado el 12/05/2019).

Thorndike, J. (2017). *Tecnologías del ser improductivo: biopolítica, bioeconomía y bioliberación en la literatura y cine latinoamericano del siglo XX y XXI*. Thesis. Publicly Accessible Penn Dissertations. 2608. Philadelphia: University of Pennsylvania. Disponible en <https://repository.upenn.edu/edissertations/2608> (Consultado el 24/09/2018)

Tierney, D. (2002). “El terror en *El beso de la mujer araña*”. *Revista Iberoamericana*, núm. 199, 355-365.

Tommarken, E. L. (2012). *Filmspeak. How to understand literary theory by watching movies*. New York: Bloomsbury.

Turner, V. (1980). *La Selva de los Símbolos. Aspectos del ritual ndembu*. Madrid: Siglo XXI Editores.

Urdapilleta, M. y Albuquerque-García, L. (2016). “La etnografía retórica en Indias. La representación del indígena en algunos relatos de viaje de la primera mitad del siglo XVI”. *Anales de la Literatura Chilena*, núm. 26, 21-40.

Urrutia, J. (1984). *Imago Litterae. Cine. Literatura*. Sevilla: Ediciones Alfar.

_____. (1999). “Leer, filmar, decir”, pp. 21-36 en Carmen Peña Ardid (coord). *Encuentros sobre Literatura y Cine*. Teruel: Instituto de Estudios Turolenses/Caja de Ahorros de la Inmaculada.

Utrera, R. (1987). *Literatura cinematográfica/ Cinematografía literaria*. Sevilla: Ediciones Alfar.

Vanoye, F. (1996). *Guiones modelo y modelos de guión*. Barcelona: Paidós.

Varderi, A. (2015). *De lo sublime a lo grotesco. Kitsch y cultura popular en el mundo hispánico*. Madrid: Devenir.

- Vargas Llosa, M. (2006). *Diccionario del amante de América Latina*. Barcelona: Paidós.
- _____. (2009). *Pantaleón y las visitadoras*. Madrid: Alfaguara.
- Villanueva, D. (1999). “Novela y cine, signos de narración”. En Carmen Peña Ardid (coord.), *Encuentros sobre Literatura y Cine*, pp. 185-209. Teruel: Instituto de Estudios Turolenses/Caja de Ahorros de la Inmaculada.
- _____. (2015). *Imágenes de la ciudad. Poesía y cine, de Whitman a Lorca*, Madrid: Cátedra.
- Viñas, M. (2005). *Índice general del cine mexicano*. México D.F.: CONACULTA-IMCINE.
- Volek, E. (2007). “José Martí, nuestra (Macondo) América”. *Universum: revista de humanidades y ciencias sociales*, Año 22, Vol. 1, 301-317.
- Wagner, G. (1975). *The Novel and the Cinema*. Rutherford, Nueva Jersey: Fairleigh Dickinson University Press.
- Wellek, R. y A. Warren (1966). *Teoría Literaria*. Madrid: Editorial Gredos.
- Welsh, J.M. y Lev, P. (eds.) (2007). *The Literature/Film Reader. Issues of Adaptation*. Lanham, Maryland: Scarecrow Press.
- West, D. (1995). “‘Strawberry and Chocolate’, Ice Cream and Tolerance: Interviews with Tomás Gutiérrez Alea and Juan Carlos Tabío”. *Cinéaste*, vol. 21, núms. 1-2, 16-20.
- Wolf, S. (2001). *Cine/Literatura. Ritos de pasaje*. Buenos Aires: Paidós.
- Zamorano Rojas, A. D. (2015). “Un viaje de búsqueda en el cine mexicano: *Cabeza de Vaca* (Nicolás Echevarría, 1990)”. En Baraibar, A. y Vinatea Recoba, M.(eds.), *Viajes y ciudades míticas*. Pamplona: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra/ Publicaciones Digitales del GRISO, pp. 199-214.

Zavala, L. (2003). *Elementos del discurso cinematográfico*. Xochimilco: UNAM.

Disponible n: http://www.laurozavala.info/main/page_libros_teora_del_cine.html

(Consultado el 12/12/2017)

_____. (2007). *La ficción posmoderna como espacio fronterizo. Teoría y análisis de la narrativa en literatura y en cine hispanoamericanos*. México DF: Centro de Estudios

Lingüísticos y Literarios-El Colegio de México. Disponible en:

http://www.laurozavala.info/main/page_libros_tesis_doctoral.html (Consultado el

12/12/2017)

Zanatta, L. (2012). *Historia de América Latina. De la Colonia al siglo XXI*. Buenos Aires:

Siglo XXI Editores.

Zecchi, B. (2012). “Introducción, La adaptación multiplicada”. En Zecchi, B. (ed.). *Teoría*

y práctica de la adaptación fílmica, pp. 19-62. Madrid: Editorial Complutense.

Žižek, S. (1999). *El acoso de las fantasías*. México: Siglo XXI Editores.