



**UNIVERSIDAD DISTRITAL FRANCISCO JOSÉ DE CALDAS**

# **La Adaptación Cinematográfica Y Sus Posibilidades Pedagógicas**

Franklin Arévalo Flórez

Fernando Patiño Candela

Universidad Distrital Francisco José de Caldas

Facultad de Ciencias y Educación

Bogotá, Colombia

2015



# **La Adaptación Cinematográfica Y Sus Posibilidades Pedagógicas**

Franklin Arévalo Flórez

Fernando Patiño Candela

Tesis de grado presentada para optar al título de Magister en Comunicación-Educación

## **Director:**

Mg. Humberto Alexis Rodríguez Rodríguez

## **Línea de Investigación:**

Comunicación, Educación y Literatura

Universidad Distrital Francisco José de Caldas

Facultad de Ciencias y Educación

Bogotá, Colombia

2015



## NOTA DE ACEPTACIÓN

Director de tesis

---

Nombre

---

Evaluador 1: Nombre

---

Evaluador 2: Nombre

**Acuerdo 19 de 1998 del consejo superior universitario, artículo 177:**

“La Universidad Francisco José de Caldas no será responsable por las ideas expuestas en ésta tesis”.

## **Agradecimientos**

Esta tesis, debe mucho a muchísimas personas y tememos dejar a alguien por fuera. En primer lugar, los profesores de la maestría que siempre nos brindaron lo mejor de sí mismos y de los conocimientos que poseen; los profesores: Carlos Arturo Guevara Amórtegui, Carmen Helena Guerrero, Hernán Riveros, Carlos Fajardo Fajardo y Alexander Castillo, a quienes va toda nuestra gratitud.

A nuestros colegas, por acompañarnos en el viaje de la maestría, aportarnos desde su experiencia, especialmente a Jhon Alexander González, por proporcionarnos mucha de la bibliografía que precisamos para la elaboración del trabajo.

Nuestro más sincero y profundo agradecimiento a nuestro director Mg. Humberto Alexis Rodríguez Rodríguez, por hacer de cada sesión de asesoría un viaje de descubrimiento por los diversos caminos de nuestro tema, por ser el capitán de este barco que está a punto de llegar a su primer puerto para seguir viajando con nosotros.

A nuestras familias por tener la paciencia y la comprensión para aceptar y apoyar a su manera el difícil proceso que implica la escritura.

Fernando Patiño Candela – Franklin Arévalo Flórez

Bogotá, Julio de 2015

## Contenido

RESUMEN.....	9
INTRODUCCIÓN .....	11
1. DE LA LITERATURA AL CINE.....	16
1.1. LA LITERATURA.....	18
1.1.1. Lo propio de la literatura .....	20
1.1.2. La literatura y lo intraducible .....	25
1.1.3. La imagen en literatura.....	26
1.2. EL CINE.....	29
1.2.1. La imagen cinematográfica y su intraducibilidad literaria .....	31
1.2.2. Lo cinematográfico en la literatura.....	33
1.2.3. Lo literario en el cine.....	37
2. LA ADAPTACIÓN: ARTE Y TÉCNICA .....	39
2.1. QUE ES ADAPTAR (¿QUÉ ES LA ADAPTACIÓN CINEMATOGRAFICA?) .....	41
2.2. LOS GRANDES ADAPTADORES (KUBRICK, SCHLÖNDORFF Y KAZAN) .....	49
2.2.1. Kubrick: en busca de la profundidad.....	50
2.2.2. Volker Schlöndorff y la Adaptación de Novelas Gigantes.....	52
2.2.3. Elia Kazan: Una ciudad en un cuarto .....	54
2.3. ALGUNAS ADAPTACIONES EN NUESTRO CONTEXTO .....	57
2.3.1. Andrés Caicedo .....	57
2.3.2. El amor en los tiempos del cólera.....	58
3. TÉCNICAS DE ADAPTACIÓN: MANUALES.....	60
3.1. EL GUIÓN COMO PROCESO DE ESCRITURA Y DE CREACIÓN .....	61
3.2. ESCRIBIR PARA LA IMAGEN .....	65
3.3. CLAVES DE ADAPTACIÓN .....	66
4. DOS MOVIMIENTOS, LA DOBLE VÍA: DE LAS IMÁGENES DE LAS PALABRAS A LAS PALABRAS DE LAS IMÁGENES.....	71
4.1. ESCRIBIR Y LEER EN LA ESCUELA.....	72
4.2. ESCRITURA Y CREACIÓN .....	74
4.2.1. Ejemplos.....	78
CONCLUSIONES .....	87
Bibliografía.....	90

## RESUMEN

El presente trabajo tuvo como objetivo principal analizar las relaciones que se establecen entre la literatura y el cine en cuanto al proceso de adaptación cinematográfica y de qué manera se pueden plantear estrategias que permitan trabajar el cine y la literatura en el aula partiendo del desarrollo de una propuesta pedagógica dirigida a docentes. Por este motivo se desarrollaron cuatro capítulos que dieran cuenta de los conceptos que se consideraron fundamentales para el desarrollo de la presente propuesta, por esta razón el primer capítulo se elaboró entorno al concepto de literatura e imagen poética de una parte y, de otra lo concerniente al cine y al lenguaje cinematográfico para identificar sus aspectos en común con la literatura y lo propio de cada uno de estos lenguajes. En cuanto al segundo capítulo se abordó la adaptación de obras literarias al cine para observar y analizar las implicaciones que este ejercicio conlleva. En este sentido se tomaron como referentes obras de destacados directores como Stanley Kubrick, Elia Kazan y Volker Schlöndorff y del contexto colombiano obras como *el amor en los tiempos del cólera* y propuestas cinematográficas de Andrés Caicedo. Para articular el tercer capítulo se analizó lo que implica la elaboración de un guión cinematográfico, reconociendo también los aspectos propios de la escritura de un guión y los elementos que en él construyen y comunican sentido.

Finalmente en el cuarto capítulo se presentó la propuesta pedagógica que surgió de la reflexión y estudio de los aspectos mencionados en los capítulos precedentes y de la experiencia llevada a cabo con los estudiantes, la cual buscó observar no solo la viabilidad del proyecto sino también el impacto del mismo. Para ello se abordaron los conceptos planteados por Delia Lerner de propósito didáctico y propósito comunicativo que impactan directamente la secuencia de actividades realizadas. Las conclusiones más determinantes del trabajo que se realizó fueron: en primer lugar evidenciar que es posible darle el verdadero estatus tanto a la literatura y al cine más allá de meros instrumentos para generar procesos de aprendizaje o llenar espacios vacíos de una clase y esto es posible en la medida que los estudiantes encuentren el placer de leer literatura y cine. De otra parte el hecho de quedar en evidencia que la propuesta es viable y si puede ser contemplada como una reflexión para los docentes, puesto que si brinda elementos que permiten una reflexión de lo que significa emplear el cine en un aula de clases, dejando a un lado la utilización del cine como mero instrumento, y generando el espacio de reflexión sobre el lenguaje cinematográfico que debería habitar constantemente las prácticas docentes y no ser un vitado pretexto -esporádico. En cuanto a los hallazgos, uno de los más significativos sin duda fue descubrir que el invitar a los estudiantes a leer literatura con la intención de crear a partir de la evocación, posibilita que los estudiantes reconozcan su potencia evocadora al crear un universo en sus mentes.

**Palabras clave:** Literatura, cinematografía, adaptación, guión, propósito didáctico, propósito comunicativo.

## INTRODUCCIÓN

En la educación actual, se habla mucho de la introducción de las nuevas tecnologías al aula de clase, es decir, que los estudiantes usen los elementos que la tecnología les brinda, además de para la distracción, para agilizar y potenciar los procesos de enseñanza aprendizaje, sin embargo, por diversas razones, este proceso de entrada ha sido lento y poco significativo en la realidad de las instituciones educativas.

Los factores a los que responde esta situación, tienen que ver con la no-apropiación de cualquier tecnología, sino con el *uso* de la misma, es decir, en palabras del profesor Carlos Fajardo, docentes y estudiantes se han –nos hemos- convertido en choferes de tecnología (Fajardo Fajardo, 2007), y por otro, tiene que ver con la aversión de algunos docentes al uso de las mencionados métodos, bien por el difícil acceso a los mismos, bien por los insuficientes recursos de los colegios o bien porque no es posible extender el proceso hasta los hogares de los estudiantes, que es el fin último de esta apuesta: generar el autoaprendizaje y que estas herramientas se utilicen para toda la vida (Zárrate Díaz, 2009).

Por último, la docencia, aparece en el panorama profesional como una de las disciplinas con menor actualización de sus métodos y de las tecnologías que se utilizan. Marco Raúl Mejía, plantea que el mundo actual se ha llenado de aparatos, y que este proceso diferencia radicalmente las prácticas de los seres humanos actuales. Plantea una metáfora sumamente valiosa sobre la situación de la escuela y del docente frente a la tecnología:

*“Se dice que si hoy resucitara un anciano muerto en la década del 50 o el 60 del siglo pasado, se encontraría entre ocho y noventa y tres nuevos aparatos, dependiendo de la clase social donde resucite. De igual manera, se dice que si el resucitado fuera un médico cirujano, no estaría en condiciones de operar en un quirófano moderno. Se dice que si el que lo hace es un profesor, podría seguir su clase normalmente”.* (Mejía, 2011, pág. 68)

Esta metáfora plantea una situación de la escuela, frente al uso de tecnologías, pero también plantea un afán de adoptar dichas tecnologías a cualquier precio, no como herramientas, sino como novedades, a lo que muchas veces, los docentes se resisten, como en el caso puntual de no recibir de los estudiantes consultas realizadas en ciertas páginas de internet.

Tal vez, una de las tecnologías más usadas en el aula -aunque no es nueva- es el cine, y sin embargo, existen pocos trabajos sobre los alcances de su uso en el aula de clase, de sus posibilidades y menos aún la sistematización de experiencias que no hagan de los estudiantes usuarios de reproductores de DVD y video beam.

Al momento de plantear el trabajo de grado para la maestría, se pensó en perfilar el problema a partir de los dos conceptos centrales de la maestría: Comunicación y educación, y de la línea de investigación: literatura. Así, del concepto de comunicación surge la posibilidad de explorar otras formas de la misma en el aula de clase más allá de la oralidad y la lectoescritura, y la experiencia y el gusto se dirigieron principalmente al cine.

En segundo lugar, y como puente lógico entre el cine y la literatura surge la idea de trabajar con las adaptaciones de obras literarias a la cinematografía, y finalmente todo enmarcado como una propuesta de trabajo en el aula.

En ese orden de ideas, usando los tres conceptos y relacionándolos entre sí, se considera que se aporta una perspectiva desde la educación básica y media al campo comunicación-educación, y permite explorar las posibilidades de la apropiación de tecnologías para la construcción de discursos propios y no solo como artefactos o herramientas esporádicos en el aula.

El proyecto, en principio, buscaba llevar a cabo una sistematización de los procesos y los resultados obtenidos mediante la visualización de filmes en el aula de clase, formalizar de algún modo un proceso que ya se da en las aulas pero siempre por caminos diferentes y privilegiando la condición narrativa del cine sobre sus demás características.

Existen algunos estudios sobre el uso pedagógico del cine o educación de la mirada; algunos intelectuales preocupados por analizar el fenómeno del cine, desde el punto de vista de la escuela, y no es para menos, tal vez lo que ha cambiado en las escuelas desde su origen es el aditamento de salas de proyección, y las múltiples formas del uso del cine al interior de las aulas de clase, desde la referencia a películas en clases magistrales hasta el cuestionario que debe ser resuelto con detalles de algún film.

En el libro: *Educación la mirada: Políticas y pedagogías de la imagen* (Dussel & Gutierrez, 2006) se encuentra una colección de artículos y ensayos que abordan el tema de la presencia del cine en la escuela; Jorge Larrosa, por ejemplo, afirma en su texto al interior del mencionado libro, que: “*Las cosas que no se pueden decir con palabras se dicen con cine: donde terminan las palabras comienza el cine*” (Larrosa, 2006), es decir, el cine es un lenguaje por derecho propio, debido a la imposibilidad de expresar algunas cosas con palabras.

Así, el cine se trata de la mirada, no de la mirada de quien ve un film, sino de la mirada que quiere mostrar el director, y ésta sola afirmación nos abre un universo de posibilidades expresivas, por ejemplo, es en esta mirada propia del director donde radica la diferencia entre las obras literarias y sus adaptaciones cinematográficas.

Al momento de trasladar este universo de posibilidades al aula, se crea el ambiente para que los estudiantes profundicen en el conocimiento, mediante la creación de una mirada propia, que será contada o recreada en un material audiovisual, que por lo rudimentario de la experiencia no será llamado film, pero que cumplirá con el papel de obligar a los estudiantes - convertidos en autores de textos audiovisuales- a profundizar en las temáticas para conseguir los elementos necesarios para la construcción de un film.

Teniendo en cuenta todo lo anterior, se buscaba indagar ¿Cuáles son las posibilidades pedagógicas del análisis de adaptaciones literarias a la cinematografía en el aula de clase?, obviamente, partiendo de interrogantes más específicos que dan sustento a este, como: ¿Qué es la adaptación cinematográfica?, ¿se puede aprender a hacer una adaptación cinematográfica?, ¿hay una teoría sobre la adaptación de literatura a cine?, ¿es la adaptación de obras literarias a la cinematografía un ejercicio de producción de textos?.

A la luz de estas preguntas, el objetivo principal es realizar una reflexión sobre el fenómeno del cine en el aula, y sobre la adaptación cinematográfica, que desemboque en una propuesta para el uso de cine en clase, como herramienta y como objeto, es decir, no solo analizar las adaptaciones sino *realizar* algunos ejercicios de adaptación que ayuden a dotar de un sentido inmediato los temas de estudio.

En cuanto a lo específico, lo primero, es explorar los posibles vínculos entre literatura y cinematografía y la permutabilidad entre ambos lenguajes; luego, acercarse al arte de la

adaptación desde la teoría, y desde ejemplo puntuales que permitan comprender el fenómeno de la adaptación en toda su extensión; en ese mismo sentido, explorar las técnicas propias de la adaptación y los manuales existentes para realizarla, con el fin de identificar posibilidades de escritura creativa, y finalmente, esbozar una propuesta pedagógica desde las posibilidades de la adaptación cinematográfica.

Este trabajo, lleva incorporada una revisión teórica extensa y que en muchos casos era superior a la formación académica de los autores, por lo que conllevó un aprendizaje significativo, sobre todo en lo referente a cinematografía.

En primer lugar, fue necesario, para indagar acerca del concepto de literatura que más se adaptara a las necesidades del trabajo, se tomaron las posturas de Maurice Blanchot y de Gastón Bachelard, es decir, ver la literatura como un fenómeno personal dotado de sentido propio, como un acontecimiento.

En segundo lugar, se presentó el reto de abordar el vasto universo de los textos existentes sobre cinematografía, entre los que se eligieron en primer lugar clásicos del análisis de la cinematografía como concepto, como el caso de “*El Cine O El Hombre Imaginario*” de Edgar Morín, *¿Qué es el Cine?* de André Bazin que aportó la mayor parte de la información y de las teorías sobre conceptos que fueron el centro de debate durante de las diferentes épocas por las que ha pasado el joven arte que es el cine. Además, fue muy importante la visión particular de los cineastas desde las obras de Jacques Aumont.

Sin embargo, dentro de la teoría cinematográfica, la obra que más aporta al conocimiento del cine como lenguaje y como totalidad, es “*Esculpir en el Tiempo*” de Andrei Tarkovski, que aporta una visión del cine *desde dentro*, la visión del autor y las vivencias que se dan dentro de la elaboración de una película; Tarkovski también presenta su particular visión sobre la adaptación y habla de la construcción de guiones que es un punto de suma importancia para la elaboración de este trabajo.

A la par con las teorías, en el capítulo sobre la adaptación se plantea lo estéril del comentario sobre el cine sin el cine mismo, sin ir a las obras, y se recurre a lo que se ha llamado por nuestra parte grandes adaptadores: tres adaptaciones cinematográficas, de Stanley Kubrick, Volker Schlöndorff y Elia Kazan, que desde diferentes puntos de vista ayudan a construir el

concepto de lo que es una adaptación, y más aún, una adaptación exitosa que satisfaga tanto a lectores –de la obra literaria- como a espectadores.

También, fue necesario explorar los manuales para escritura cinematográfica y elaboración de guiones de Michel Chion y Syd Field, que permiten ir perfilando las técnicas de escritura que pueden ser aplicadas en el aula a la hora de implementar la propuesta, y que tienen correspondencia con algunos de los postulados pedagógicos que se precisan para la elaboración de una propuesta pedagógica.

Finalmente, para la elaboración de la propuesta pedagógica se exploraron diferentes posibilidades, siendo la principal de ellas la obra de Delia Lerner “*Leer Y Escribir En La Escuela Lo Real Lo Posible Lo Necesario*”, también, se encontró que para este tipo de propuesta se necesitaba hacer una hibridación de metodologías y técnicas, tanto para el constructo teórico, como para la propuesta en sí.

Para el análisis teórico, se utilizó en primer lugar, una metodología de corte cualitativo, hermenéutico de corte exploratorio, con algunas técnicas del análisis intertextual, para permitir transitar entre dos lenguajes diferentes como el cine y la literatura; y, para la propuesta pedagógica, los conceptos centrales son los de *propósito didáctico* y *propósito comunicativo*, desarrollados por Delia Lerner, y que le dan una intencionalidad tanto a los textos leídos, como a los escritos, preguntándose: ¿Cuál es el interés del docente cuando solicita leer o escribir un texto? Y este sería el propósito didáctico, y, ¿Qué es lo que busca el estudiante al leer o escribir un texto?, que sería el propósito comunicativo. Esta metodología, junto a los manuales de escritura para la imagen de Michel Chion y Syd Field, consolidó la propuesta de ejercicio de adaptación en el aula.

Este trabajo es, pues, además de la culminación del paso por la Maestría en Comunicación-Educación –en su línea de investigación en literatura-, una apuesta personal para el quehacer docente, un modo de enfrentarse a las particularidades de los entornos educativos y un aporte reflexivo y didáctico a los procesos de enseñanza-aprendizaje de cara a la integración de nuevas tecnologías al aula de clase y al reto de dotar de sentido el quehacer de los estudiantes y propiciar la creatividad antes que el uso.

## 1. DE LA LITERATURA AL CINE

*“El coronel destapó el tarro del café y comprobó que no había más de una cucharadita. Retiró la olla del fogón, vertió la mitad del agua en el piso de tierra, y con un cuchillo raspó el interior del tarro sobre la olla hasta cuando se desprendieron las últimas raspaduras del polvo de café revueltas con óxido de lata. Mientras esperaba a que hirviera la infusión, sentado junto a la hornilla de barro cocido en una actitud de confiada e inocente expectativa, el coronel experimentó la sensación de que nacían hongos y lirios venenosos en sus tripas. Era octubre. Una mañana difícil de sortear, aun para un hombre como él que había sobrevivido a tantas mañanas como ésa. Durante cincuenta y seis años -desde cuando terminó la última guerra civil- el coronel no había hecho nada distinto de esperar. Octubre era una de las pocas cosas que llegaban.”*

(García Márquez G. , 1991, pág. 7)

Pensar en este hombre no es sencillo. Imaginarse a éste coronel al garette, abandonado a su propia existencia que despojada de las investiduras propias de su ejercicio militar, lo condena a convertirse en un ser humano desprovisto de cualquier magnificencia, es difícil; más aún por el referente que lo nominaliza y pretende darle un rostro: “coronel”. Imaginarse a un anciano raspando una lata con infantil inocencia pero a la vez con la convicción de un héroe de mil batallas, sintiendo el óxido del café, que no va a probar, en sus entrañas es una construcción que conlleva a la creación de un portentoso sujeto que se aleja de la realidad para convertirse en personaje poético. Pero ¿qué podría entenderse por personaje poético? Un personaje poético se puede entender como un personaje sin rostro, porque en su compleja construcción el lector le atribuye el rostro de aquello que le evoca, es múltiple como las versiones que tenemos de la realidad en tanto se pretende establecer esa realidad como verdad. De esta manera el personaje *es un libro de arena Borgiano* que cambia de rostros según quien lo vea, estableciendo así que la *poiesis* propia de su esencia sea un verdadero acontecimiento lector, Blanchot hablará del encuentro entre el *yo escritor* y un *el lector*. Si se mantiene dicha imagen se puede establecer que el personaje poético es pues una potencia evocadora.

Pero frente a una potencia evocadora, como es el caso del coronel del relato anterior, ¿qué riesgo conlleva una construcción en la pantalla de un personaje como este? Recordando la película que a propósito de la novela “El coronel no tiene quien le escriba” Arturo Ripstein dirige, nos encontramos con un film que realiza su propia lectura del texto y que en sus primeras escenas transgrede este principio de potencia evocadora. Al comienzo de la película vemos como el coronel interpretado por Fernando Luján, se levanta de su cama y se dirige a la cocina a preparar el café; sin embargo en éste breve desplazamiento se observa en dos espejos, desatendiendo la construcción poética que García Márquez sugiere: *“Después de afeitarse al tacto -pues carecía de espejo desde hacía mucho tiempo- el coronel se vistió en silencio.”* Desde la construcción literaria, el coronel es un hombre sin rostros, pero desde la adaptación cinematográfica es un hombre que a falta de un espejo, durante quince segundos se observa en dos. Ahora bien en esta escena el uso de los espejos podría tomarse también como un elemento de carácter simbólico, pero aun así el coronel sin nombre de la novela de García Márquez deja de ser una evocación poética, para convertirse en la película de Arturo Ripstein en un hombre que se contempla en dos espejos. Vale aclarar que no se desconoce con esta situación descrita dos aspectos importantes a tener en cuenta: el primero que García Márquez y Arturo Ripstein ya habían trabajado juntos cuando hacia el año de 1965 se producía la película *tiempo de morir*, dirigida por Ripstein empleando un guión escrito por Carlos Fuentes y Gabriel García Márquez titulado “el Charro”, lo cual sugiere una cercanía entre el trabajo del escritor y del director y un reconocimiento de la obra literaria; y por otra parte que Alessandro Rocco en su artículo titulado *El cine de Gabriel García Márquez*, mencionando una entrevista que se le hiciera al novel colombiano, cita la siguiente apreciación de Márquez:

*“En ese periodo aparece mi novela El coronel no tiene quien le escriba que hoy cuando la leo me doy cuenta de que no es literatura sino cine porque lo que en realidad yo quería ser era guionista [ . . . ]. 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”*

Esta situación hace entender que el libro pudo ser pensado como película, más guión que obra literaria; sin embargo lo que conlleva la adaptación de un personaje como “el coronel”, es la situación que nos cuestiona por lo que implica la construcción simbólica del personaje, ya no sólo por el genio magistral del nobel colombiano, sino también por el lector que se encuentra con esta potencia evocadora.

El otro coronel de Gabriel García Márquez, ya inmortal en la literatura universal, encarna el caudillismo liberal, el despotismo propio de un dictador, el espíritu de un sabio alquimista medieval, la virilidad de un semental, y la conciencia social que lo indigna frente a las negativas del gobierno de asignar las pensiones de guerra que “el otro coronel” nunca recibirá: *“Esto es un atropello”, tronó el coronel Aureliano Buendía*. Y vaticina *“Se morirán de viejos esperando el correo”* (García Márquez G. , 2012, pág. 184).

Frente a un personaje que encierra en sí mismo tantas facetas disimiles de la condición humana, solo es posible preguntar, ¿será factible y convincente darle forma, voz y rostro a ser tan metamórfico y retener su esencia en dos horas de proyección? La cuestión de estas líneas no es manifestar la imposibilidad e inviabilidad de la adaptación; sino reconocer que es un ejercicio que amerita en primer momento reconocer en estos personajes más que seres humanos potencias evocadoras y de sugerencia y así mismo determinar qué implica llevarlos a la pantalla. Para este ejercicio es fundamental referirse a lo literario para contextualizar qué es literatura, pero sobre todo atender al papel que posee en la literatura la imagen literaria, la imagen poética. De esta manera se podría preguntar la diferencia, la distancia, pero también la cercanía entre imagen literaria e imagen fotográfica o cinematográfica.

### **1.1. LA LITERATURA**

Cuando se aborda el problema de qué es la literatura y más aún, qué puede considerarse como literario, la palabra “literatura” en sí misma representa un desafío; puesto que entorno a ella se establece una ruta de senderos que se separan. De una parte si se opta por la idea de pensar (en términos de Harold Bloom) al hombre como finitud y al libro como infinitud, hecho que obliga al primero en seleccionar qué se debe leer pues su condición mortal le impide abordar el inconmensurable mundo de las letras, se hablaría de canon. De otra parte, la literatura, se puede entender también, como letra impresa y

decodificada “litera”, si se anquilosa su sentido a la historicidad y valoración desde los diferentes paradigmas, requisitos y necesidades de cada contexto social; además es posible asumir la literatura como una situación fenomenológica a partir del abordaje de la misma desde la imaginación poética de Bachelard.

Por lo anterior se entiende que abordar el fenómeno literario, supone por un lado, reconocer las diferentes concepciones que se tiene sobre éste concepto (o al menos algunas de las más significativas) y por otro lado valorar su impacto en la construcción de dicho concepto. Sin embargo vale enfatizar que el aspecto fundamental radica en el reconocimiento de lo que se entiende por imagen poética, para lo cual en primer momento, se hará un reconocimiento de lo que se entiende por literatura.

Jonathan Culler, aborda esta cuestión desde el concepto de literaturidad a partir del cual busca referirse a qué características o condiciones hacen que algo sea considerado como literario, e indica que pese al reconocimiento de su objeto de estudio, la literaturidad, aún no ha sido definida satisfactoriamente, ya que parece que las reglas de lo que debería o no ser literatura están supeditadas a la época a la cual pertenecen.

*“No es ninguna cosa más que aquello que una sociedad determinada trata como literatura”* (Culler, 2002, pág. 37)

Sin embargo el mismo Culler señala que no se trata únicamente de determinar qué es la literatura desde un análisis historiográfico, puesto que el objeto de interés se centra en determinar qué es estudiar un texto como parte integrante de la literatura. A partir de dilucidar esta observación, al menos desde Culler, las definiciones de literaturidad no son importantes para determinar que existe la literatura *sino como instrumento de orientación teórica y metodológica* que pueda demostrar los *aspectos fundamentales de la literatura y que pueda orientar los estudios literarios*. De esta manera se define la literaturidad a partir de la relación con una realidad supuesta (ficcional, imaginaria) y como elemento que permite determinar las propiedades de dicho lenguaje. Eichenbaum, citado por Culler, plantea que:

*“El objeto de las ciencias literarias debe ser el estudio de las particularidades específica de los objetos literarios que los distingue de toda otra materia” (Culler, La literaturalidad, 2002)*

Por otra parte, Culler señala que desde otra perspectiva, Robert Jauss afirma que la vida histórica de la obra literaria no puede concebirse desligada de aquellos a quien va dirigida y que por tanto el formalismo ruso tanto como el marxismo erran, puesto que el primero *solo necesita al lector como sujeto perceptor que, siguiendo las indicaciones del texto, se limita a distinguir la forma o seguir el procedimiento*, y el segundo, *trata al lector de un modo no diferente como trata al autor*, es decir, *se preocupa por su posición social e intenta reconocerlo en la composición de una sociedad presentada*. De igual forma se debe reconocer que las implicaciones literarias y por ende la aproximación a lo que es literatura, debe incluir tanto el aspecto de historicidad literaria como el hecho estético que provoca la aproximación a la obra por parte del lector. Puesto que el vasto universo literarios desborda, en varios momentos la estructura establecida desde uno u otro análisis, reconocer éste acontecimiento estético entre el encuentro de la obra con el escritor y del escritor con la obra plantea un escenario en el cual lo literario adquiere una significación mediada desde la percepción de una nueva realidad ficcionada o imaginaria con respecto a una realidad reconocida desde el acontecimiento cotidiano, el devenir del ser, bien sea escritor o lector.

### **1.1.1. Lo propio de la literatura**

Es fundamental para entender el espacio literario, que un libro no es una obra hasta que tal se manifieste, como ser, como mundo posible que se dota de vida al leerla y no solo al escribirla. La soledad nos dice Blanchot es la condición de riesgo del escritor, pues en ese espacio silencioso no puede permanecer cerca de la obra pues reconoce lo que escribe a partir de la ausencia de lo que no está:

*“El dominio del escritor no reside en la mano que escribe (...) El dominio siempre es de la otra mano, de la que no escribe, capaz de intervenir en el momento necesario, de tomar el lápiz y de apartarlo” (Blanchot, 2002, pág. 21)*

Por ello se entiende que hay un espacio que se manifiesta en el encuentro con el libro y de ese encuentro surge la imagen poética. En la soledad, que es silencio, el escritor

se encuentra frente a la realidad de la obra literaria que paradójicamente romper con una expresión basada en *la exactitud y la certeza de las cosas y de los valores según el sentido de los límites*, lo que se escribe no son las certezas del Yo escritor, sino las de un el que se escucha en el silencio de la obra. Las palabras no son meras grafías que denotan conceptos, sino representaciones de imágenes profundas que evocan, el lenguaje se hace imagen que sugiere que plantea una preocupación no del escritor, sino de la obra que le murmura incesantemente:

*“Escribir es hacerse eco de lo que no puede dejar de hablar. Y por eso, para convertirme en eco, de alguna manera debo imponerle silencio”* (Blanchot, 2002, pág. 23)

Para hacerse eco es necesario entender que el imponer silencio, es escuchar la obra a partir de sustituir el “Yo” por el “Él” que no es más que *el yo mismo convertido en nadie*, en otras palabras cohabitando en la obra a partir de pensarla en imágenes propias de la obra y no imágenes propias del yo. Blanchot nos dirá que *el poema* (identificándolo como la literatura) *parece ligado a una palabra que no puede interrumpirse porque no habla: es*. De esta manera advierte que el poeta es un mediador que le impuso silencio pronunciándola; es decir, la dotó de expresión al enunciarla, pues todo lo que cayó es lo ajeno a lo que es en sí esa palabra. Teniendo en cuenta esta situación se puede desentrañar dos aspectos fundamentales en torno al espacio literario y por ende a la imagen poética; en primera instancia que la palabra en este espacio literario no es palabra por lo que significa; sino por su fuerza evocadora y que esta fuerza evocadora constituye la imagen poética que se construye a partir del encuentro con la obra y de lo cual se entiende que ese encuentro íntimo puede evocar una imagen diferente aunque se trate de la misma palabra, la finalidad del poeta fue delimitar la palabra para dominarla, haciéndola objeto de evocación, la función del lector será evocarla, a partir de su propia experiencia, y de esta manera encontrarse con éste acontecimiento poético:

*“El poeta, el que escribe, el “creador”, nunca podría expresar la obra desde la inacción esencial; nunca, él solo, hacer surgir de lo que está en el origen la pura palabra del comienzo. Por eso la obra sólo es obra cuando se convierte en la intimidad abierta de alguien que la escribe y de alguien que la lee, el espacio*

*violentamente desplegado por el enfrentamiento mutuo del poder de decir y del poder de oír.” (Blanchot, 2002, pág. 31)*

Como es comprensible, la imagen poética está íntimamente relacionada al poeta, pero la poesía no está determinada como verdad y certeza absoluta, Blanchot aclarará que la poesía depende de la búsqueda del poeta, de aquello que él pretende desentrañar, pero que esta búsqueda no le hace dominar lo que busca, en este sentido no se refiere a la palabra sino a la poesía en sí, por ello el poeta se torna inseguro frente a la misma puesto que la obra a cada momento cuestiona todo. Pues es un ejercicio que es en sí mismo el espíritu que en su infinitud encierra todo, y esto le permite *convertirse en cualquier cosa*. Así refiriéndose a Valéry, Blanchot dirá que el arte tiene un objetivo que es el arte mismo:

*“El espíritu que se entiende como obra que es a la vez: el momento excepcional en que la posibilidad se vuelve poder, en que el espíritu, ley y forma vacía, rica sólo de indeterminación, se convierte en la certeza de una forma realizada, en ese cuerpo que es la forma y esa forma que es un hermoso cuerpo” (Blanchot, 2002, pág. 76)*

Si de esta manera entendemos el arte y para éste caso la poesía podemos determinar que lo poético se origina con el encuentro de la imagen poética que es evocación de cada ser. No es un instante que aparece fugaz en escena sino es un instante que fugazmente muestra nuestra esencia, que de una u otra manera está constituida por nuestro acontecer, nuestras vivencias:

*“Los versos son experiencias, experiencias vinculadas a un enfoque vital, a un movimiento que se realiza en la seriedad y el trabajo de la vida. Para escribir un solo verso hay que agotar la vida. Luego la otra respuesta: para escribir un solo verso hay que agotar el arte, hay que agotar la vida en busca del arte.” (Blanchot, 2002, pág. 77)*

Si la experiencia determina la evocación poética y por ende la imagen poética; la representación determina el límite del poeta, pero también por ese límite el encuentro con la obra de arte. En la mitología griega el entendimiento del mundo se construye a partir de la representación. El héroe se encuentra expuesto a un mundo que lo reta, a una lucha constante de la cual aunque en ocasiones no se obtiene la ansiada recompensa; si genera

en este trasegar, un encuentro con el mundo que determina no sólo la construcción de una esencia, sino la comprensión de la misma. Blanchot recurre a un héroe griego (Orfeo) para aproximarse desde su historia a lo que puede entenderse como obra de arte y, en consecuencia, una aproximación al espacio literario. La mirada de Orfeo es la mirada de contemplación sobre lo que es literario, el arte y cómo se encuentra con un espacio lleno, pero vacío. Esta ausencia llena de todo se debe a su trágica historia de amor.

Recordemos que cuando Orfeo desciende al tártaro y gracias a su música, propia de otro mundo, consigue la autorización de Hades para traer de vuelta su esposa Eurídice al mundo de los vivos, entonces su mirada lo traiciona y olvida la prohibición de no darse la vuelta para mirarla hasta salir del inframundo. El deseo de contemplar la faz de su amada condena a Orfeo, a perderla dos veces, un eterno retorno, ese mismo deseo de verla la transforma en bruma y de esta manera, Eurídice desaparecerá para siempre. Esta metamorfosis es una metáfora de la transformación de la obra de arte, a partir de la mirada que se arroja sobre la misma. Si otro distinto a su Orfeo hubiese visto a Eurídice en ese momento, la historia sería otra: *noli me legere* (quien escribe no puede leerse) nos dirá Blanchot. Este mismo citando a Rilke señalará

*“La literatura tiende precisamente a construir un objeto. Objetiva el dolor constituyéndolo en objeto. No lo expresa, lo hace existir en otro mundo, le da una materialidad que ya no es la cuerpo sino la materialidad de las palabras por las que se significa la inversión del mundo que el sufrimiento pretende ser (...) se constituye para presentar el dolor, no para representarlo”* (Blanchot, 2002, pág. 13)

Viéndolo de esta manera la literatura se puede entender como la construcción de objeto narrativo o lírico, en un espacio en el cual no se representa sino se presenta una realidad a través de las palabras. Esta definición conlleva a preguntarse si la mirada retrospectiva busca develar un sentido oculto del pasado en una obra que inmortalice un instante posibilitado a vivir cada vez que sea nombrado *“ver salvado el ser en el lenguaje de la poesía”* (Blanchot, 2002, pág. 15) puesto que es el mismo arte, quien posibilita su propio encuentro *“cuando Orfeo desciende hacia Eurídice, el arte es el poder por el cual la noche se abre”* (Blanchot, 2002, pág. 154). Su lira se constituye como la llave maestra para

penetrar en las profundidades del tártaro, sin embargo la finalidad del héroe no es descender hacia lo profundo, la finalidad de su *obra* como lo señala Blanchot es emerger de las sombras, *llevarlo hasta el día y darle en el día forma, figura y realidad*. Sin embargo su gesto de mirar hacia atrás determina su finalidad

*“No es que haya obra, sino que alguien se enfrente a ese “punto”, capte su esencia allí donde esa esencia aparece, donde es esencial y esencialmente apariencia: el corazón de la noche”* (Blanchot, 2002, pág. 155).

De esta manera el trasfondo de la metáfora se puede entender como la construcción de la obra literaria a partir de la mirada que se encuentra con ella, dotándola de características, significaciones y sentidos.

No obstante esa mirada que destruye, es la verdadera razón de ser de ese encuentro, la literatura debe posibilitar esa ruptura y ese conflicto puesto que si ha de tener función, en este sentido, dicha función será posibilitar una mirada oculta, si se quiere distinta de la cotidianidad, el autor nos dirá:

*“Orfeo arruina la obra, la obra se deshace inmediatamente y Eurídice vuelve a la sombra; la esencia de la noche, bajo su mirada, se revela como lo inesencial. Así traiciona a la obra, a Eurídice y a la noche. Pero no volverse hacia Eurídice, no sería menos traicionar, ser infiel a la fuerza sin medida y sin prudencia de su movimiento, que no quiere a Eurídice en su verdad diurna y en su encanto cotidiano, que la quiere en su oscuridad nocturna, en su alejamiento, con su cuerpo cerrado y su rostro sellado, que quiere verla no cuando es visible, sino cuando es invisible, y no como la intimidad familiar, sino como la extrañeza de lo que excluye toda intimidad, no hacerla vivir, sino tener viva en ella la plenitud de su muerte. Sólo esto fue a buscar a los infiernos. Toda la gloria de su obra, todo el poder de su arte y el deseo mismo de una vida feliz bajo la bella claridad del día son sacrificados a esa única preocupación: mirar en la noche lo que disimula la noche, la otra noche, la disimulación que aparece”* (Blanchot, 2002, pág. 155)

Si se atiende a este último elemento, es posible establecer que el espacio literario se constituye como la posibilidad de ver la realidad, más allá de la misma, es decir posibilitar su encuentro en un estadio que no es el cotidiano, sino uno que implica una nueva mirada sobre el objeto-obra que se crea a partir de dicha mirada; la literatura se puede entender como el espacio que propicia la construcción de un objeto narrativo o lírico a partir de la palabra y su encuentro entre el *yo escritor* y un *él lector*, mediados por sus experiencias y vivencias; mediados por su capacidad evocadora.

### 1.1.2. La literatura y lo intraducible

El cine, como hijo de la fotografía, tiene con ella puntos en común, por ejemplo el hecho de que los primeros retratos se convirtieron en pequeños relatos, de la misma manera, las primeras proyecciones cinematográficas –que aún no podían ser llamadas películas- inducían a las personas a buscar un hilo conductor que narrará algo.

Wolfgang Iser, plantea que: *“Cuando se representa un objeto, implica que se quiere decir algo sobre ese objeto”* (Iser, 2005) y en este sentido, deja abierta la posibilidad de que la representación sea afectada por la percepción.

Dentro de la teoría de la recepción literaria, específicamente en los trabajos de Wolfgang Iser, se hace una exploración de las imágenes mentales que se originan durante el proceso de lectura, se producen percepciones ópticas descritas como corriente de imágenes de la conciencia; la cuestión se plantea del siguiente modo:

*“¿Cómo puede una persona imaginar que ve algo sin comprobar que no lo está viendo? La respuesta sería la siguiente: “la vista del monte Helvellyn no produce en el espíritu de una persona las mismas consecuencias que la visión de la montaña real o fotografiada, las mismas consecuencias que las sensaciones visuales. Esta visión mental implica el pensamiento de poseer una vista del monte Helvellyn, operación más sofisticada que la de tener una vista real de la montaña. Se trata de una utilización de los conocimientos de que disponemos para representarnos el monte Helvellyn”* (Iser, 2005, pág. 154)

En ese mismo sentido, para Iser, la imagen de la literatura, es modificable, mientras que la imagen cinematográfica está determinada de antemano y de esta forma debe aparecer

en todas las situaciones a las que se vea abocado el personaje. Así, la literatura permite *representación* que potencia la producción de imágenes mentales, mientras que la cinematografía solo produce percepción:

*“La versión filmada de una novela neutraliza la actividad de composición propia de la lectura”* (Iser , 2005, pág. Pág. 156)

### **1.1.3. La imagen en literatura**

Pese a lo mencionado, no deja de ser atractiva la idea de trazar un plan de vuelo por el intrincado paisaje que propone la estética literaria. Es preciso señalar entonces, que si se hace alusión a dicha estética, es necesario hablar de percepción y que tal percepción atendiendo a Bachelard, debe olvidarse del saber racional, científico y profundizar en la imaginación poética:

*“Aquí, el culto al pasado no cuenta, el largo esfuerzo de los enlaces y las construcciones de pensamientos, resulta ineficaz. Hay que estar en el presente, en el presente de la imagen, en el minuto de la imagen”* (Bachelard, Poética de la Ensoñación, 1982, pág. 7)

Se manifiesta pues, en las líneas precedentes una idea clara de la representación estética de la literatura y es la evocación de la imagen por la imagen propia, no por arraigo, no por recuerdo ni por causalidad psicológica; sino por el proceso ontológico de la misma. Es posible de esta manera plantear que la estética literaria, por lo menos desde una concepción fenomenológica es poiesis: acontecimiento poético.

Sin embargo este acontecimiento poético surge del difuso universo del alma, que dista del plano de la sinonimia del espíritu, el alma se reconoce en la animación misma de la imagen poética, para repensarse desde los estadios del ensueño, retomando su origen primigenio en los trazos de la palabra “aliento”. La imagen poética nace de ese encuentro entre ensueño y alma, arraigándose en el sujeto a partir de la repercusión (efecto) que genera un movimiento telúrico en quien lo vivencia a partir de su acción resonante (rumorosa); suceso que se puede relacionar con el hecho implícito de una recepción de la estética literaria y la percepción de la misma. No está de más señalar que tal percepción se ve influenciada por la contradicción misma entre el concepto y la imagen, ya que en el caso de ensueño el concepto no puede explicar la imagen, la imagen se explica así misma, la

fuerza estética radica en la potencia de la aparición de la misma, no hay un condicionamiento directo, por lo menos en los terrenos de la imagen poética en cuanto a lo que la imagen poética debe ser o cómo debería definirse:

*“La imagen sólo puede ser estudiada mediante la imagen, soñando las imágenes se reúne la ensoñación. Es una falta de sentido pretender estudiar objetivamente la imaginación puesto que no recibimos realmente la imagen si no la admiramos”*  
(Bachelard, Poética de la Ensoñación, 1982, pág. 86)

Es necesario puntualizar que aun cuando se hable de imagen poética o de imagen visual, se tiene frente a los ojos un relato. Innumerables son los relatos, señala Barthes y agrega el relato puede ser soportado por el lenguaje articulado, oral o escrito, por la imagen, fija o móvil por el gesto y por la combinación ordenada de todas estas sustancias. Por ello se puede afirmar que cada relato se configura como una perspectiva del mundo y el sujeto que se aproxima al mismo, esto es que lo lee, determinando así a partir de su devenir en el mundo y de su lectura, una percepción del universo del relato a través de su experiencia estética. El punto de encuentro entre el cine y la literatura está dado naturalmente en las relaciones que se establecen entre estos tipos de relatos, los guiones y las adaptaciones cinematográficas, se constituyen como puentes entre estas manifestaciones del lenguaje verbal y visual, sin embargo, los guiones rara vez son publicados, así, la posibilidad que se tienen de analizar el fenómeno de encuentro de la literatura y el cine se presentan más claramente desde la perspectiva estética de la adaptación.

El punto de encuentro entre el cine y la literatura está dado naturalmente en los guiones y las adaptaciones cinematográficas, sin embargo, los guiones rara vez son publicados, así, la posibilidad que tenemos de analizar el fenómeno de encuentro de la literatura y el cine se nos presenta en la adaptación.

Pese a lo mencionado, no deja de ser atractiva la idea de trazar un plan de vuelo por el intrincado paisaje que propone la estética literaria. Es preciso señalar entonces, que si se hace alusión a dicha estética, es necesario hablar de percepción y que tal percepción atendiendo a Bachelard, debe olvidarse del saber racional, científico y profundizar en la imaginación poética:

*“Aquí, el culto al pasado no cuenta, el largo esfuerzo de los enlaces y las construcciones de pensamientos, resulta ineficaz. Hay que estar en el presente, en el*

*presente de la imagen, en el minuto de la imagen”* (Bachelard, Poética de la Ensoñación, 1982, pág. 7)

Se manifiesta pues, en las líneas precedentes una idea clara de la representación estética de la literatura y es la evocación de la imagen por la imagen propia, no por arraigo, no por recuerdo ni por causalidad psicológica; sino por el proceso ontológico de la misma. Es posible de esta manera plantear que la estética literaria, por lo menos desde una concepción fenomenológica es *poiesis*: acontecimiento poético.

Sin embargo este acontecimiento poético surge del difuso universo del alma, que dista del plano de la sinonimia del espíritu, el alma se reconoce en la animación misma de la imagen poética, para repensarse desde los estadios del ensueño, retomando su origen primigenio en los trazos de la palabra “aliento”. La imagen poética nace de ese encuentro entre ensueño y alma, arraigándose en el sujeto a partir de la repercusión (efecto) que genera un movimiento telúrico en quien lo vivencia a partir de su acción resonante (rumorosa); suceso que se puede relacionar con el hecho implícito de una recepción de la estética literaria y la percepción de la misma. No está de más señalar que tal percepción se ve influenciada por la contradicción misma entre el concepto y la imagen, ya que en el caso de ensueño el concepto no puede explicar la imagen, la imagen se explica así misma, la fuerza estética radica en la potencia de la aparición de la misma, no hay un condicionamiento directo, por lo menos en los terrenos de la imagen poética en cuanto a lo que la imagen poética debe ser o cómo debería definirse:

*“La imagen sólo puede ser estudiada mediante la imagen, soñando las imágenes se reúne la ensoñación. Es una falta de sentido pretender estudiar objetivamente la imaginación puesto que no recibimos realmente la imagen si no la admiramos”* (Bachelard, 1982, pág. 86)

Es necesario puntualizar que aun cuando se hable de imagen poética o de imagen visual, se tiene frente a los ojos un relato. Innumerables son los relatos, señala Barthes y agrega el relato puede ser soportado por el lenguaje articulado, oral o escrito, por la imagen, fija o móvil por el gesto y por la combinación ordenada de todas estas sustancias. Por ello se puede afirmar que cada relato se configura como una perspectiva del mundo y el sujeto que se aproxima al mismo, esto es que lo lee, determinando así a partir de su devenir en el mundo y de su lectura, una percepción del universo del relato a través de su experiencia

estética. El punto de encuentro entre el cine y la literatura está dado naturalmente en las relaciones que se establecen entre estos tipos de relatos, los guiones y las adaptaciones cinematográficas, se constituyen como puentes entre estas manifestaciones del lenguaje verbal y visual, sin embargo, los guiones rara vez son publicados, así, la posibilidad que se tienen de analizar el fenómeno de encuentro de la literatura y el cine se presentan más claramente desde la perspectiva estética de la adaptación.

El punto de encuentro entre el cine y la literatura está dado naturalmente en los guiones y las adaptaciones cinematográficas, sin embargo, los guiones rara vez son publicados, así, la posibilidad que tenemos de analizar el fenómeno de encuentro de la literatura y el cine se nos presenta en la adaptación.

## 1.2. EL CINE

Para nadie es un secreto, que el cine en su génesis, era mudo, aún más, era muy básico a nivel técnico, y no tenía la pretensión de convertirse en un espectáculo de masas, era más bien un elemento de estudio científico o una atracción de feria.

Partiendo de Aumont (Aumont, Bergala, Marie, & Vernet, 2005) (Morin, 2001) y Morín (Morin, 2001), aunque la relación entre cine y narración parece ser intrínseca, esta no siempre ha estado muy clara; el cine, en principio, no fue concebido como una forma de narración, tampoco como una industria, era más un entretenimiento de feria, un elemento de estudio científico (Aumont, Bergala, Marie, & Vernet, 2005, pág. 89).

Ahora bien, es necesario establecer, que el cine en su génesis no poseía algunos elementos de los que hoy en día lo acompañan, sin duda, el caso más dicente es el de la ausencia de sonido, entonces, es importante, analizar por separado los problemas de la imagen y la llegada del sonido al fenómeno cinematográfico.

Volvamos a lo central de este primer planteamiento; la ausencia de sonido privilegia la imagen, por lo tanto es importante referirse a ella: toda imagen, es una representación de una cosa, pero no es la cosa en sí misma, un buen ejemplo de esto sería “*esto no es una pipa*” del belga René Magritte, tenemos entonces, que la fotografía, la pintura y el cine son representaciones de cosas.

Luego, “*Cuando se representa un objeto implica que se quiere decir algo sobre este objeto*” (Aumont, Bergala, Marie, & Vernet, 2005, pág. 90), y esta situación conlleva el surgimiento de un relato adyacente al objeto, ¿Por qué se representa ese objeto y no otro?, ¿para que se representa?, todas las imágenes son pequeños relatos, y para el cine agrega un ingrediente que es la génesis de su técnica; la imagen en movimiento, más aún, la ilusión de movimiento en imágenes estáticas (Deleuze, 1987).

“*La imagen, es simbólica por naturaleza Por función*” (Morin, 2001, pág. 154), es decir que según el tiempo, el contexto y la subjetividad, puede tomar diferentes significados, y el hecho de dar la apariencia de movimiento, la carga de significados más profundos supeditados a efectos –que a la vez son símbolos- como el fundido o la sobreimpresión que en diferentes contextos muestran o quieren decir diferentes cosas; siguiendo a Morin:

*“Sin destruir las cualidades afectivas de la imagen, la ambivalencia simbólica, todas las técnicas del cine ponen en acción y solicitan procesos de abstracción y racionalización que van a contribuir a la constitución de un sistema intelectual”* (Morin, 2001, pág. 156)

Entonces, las imágenes en sí mismas, posibilitan la existencia de una narración; en el cine, esta relación que parece intrínseca, no siempre ha estado clara, aunque, si es claro que el cine mudo es una poderosa forma de narración, aún es necesario analizar el cine sonoro, que ha dominado la mayor parte de la historia del cine en general.

Hasta 1928 el cine era definido como: “*exquisita tortura del silencio*” (Bazin, 1990, pág. 81), se pensaba que la llegada del sonido iba a traer caos a lo desarrollado hasta ese momento, André Bazin afirma: “*en el cine, en el periodo de 1920 a 1940 existen directores que creen en la imagen y directores que creen en la realidad*” (Bazin, 1990, pág. 82), esta época, es la que podríamos llamar de transición entre el cine mudo y el sonoro; y sin embargo, la forma en que Bazin se expresa da a entender que el solo lenguaje de la imagen es artificioso y que la irrupción del sonido agrega elementos que hacen más creíble lo proyectado.

La composición de imágenes, y la articulación de estas con sonidos, ruidos o música, que cumple la función anticipar o co-expresar, con unas finalidades específicas, da origen a lo que se conoce como montaje y, André Malraux citado por Bazin define el montaje de la siguiente manera:

*“Montaje: constitución del film como arte, lo distingue de la fotografía animada y lo convierte en un lenguaje”* (Bazin, 1990)

Así pues, ya tenemos presentes los elementos que co-ayudan a considerar la existencia de un lenguaje cinematográfico equiparable al de la novela o el teatro, aunque con mucho menos tiempo de evolución. A este respecto y para terminar:

*“El cinematógrafo no era más que un espectáculo, como el teatro, el cine ha insertado en ese espectáculo una narrativa análoga a la de la novela. En cierto modo ha sintetizado las estructuras del teatro y de la novela”* (Morin, 2001, pág. 158)

### **1.2.1. La imagen cinematográfica y su intraducibilidad literaria**

Este apartado tiene interés en explicar la perspectiva de algunos directores de cine, principalmente Andrei Tarkovski, acerca de la imposibilidad de traducción de imágenes cinematográficas a la literatura, teniendo en cuenta la perspectiva de traducibilidad en dos sentidos, es decir, de imágenes a palabras y viceversa, debido a que si bien en el primero de los casos no es muy útil o pertinente, al segundo de los mismos si se le da un uso dentro de la actividad cinematográfica, como en el caso del guión.

Hablar de la imagen cinematográfica y su intraducibilidad literaria, lleva necesariamente a plantear el problema desde varios puntos de vista. En primer lugar, se hace necesario establecer que tan necesario o “natural” es elaborar un documento de descripción de las imágenes luego de elaborar una obra fílmica; en este sentido, puede apreciarse poca o nula utilidad, a no ser que lo que se busque sea elaborar un estudio o un análisis de cada una de las imágenes, en cuyo caso, la traducción no existiría, con el ánimo de ilustrar este aspecto, afirma Andrei Tarkovski refiriéndose al guión:

*“Todo aquel que en un guión pretende hacer literatura, más tarde, en el proceso de nacimiento de la película, por principio y de forma muy consecuente, tiene que reelaborar su trabajo. La literatura ha de ser refundida hasta ser arte cinematográfico. Lo que significa que deja de ser literatura una vez la película está hecha. Cuando esta se ha rodado del todo, ya tan solo queda lista para el montaje. Y a nadie se le ocurrirá decir que eso es literatura. Se parece más bien a la narración de lo que ha visto un ciego”.* (Tarkovski, 1991, pág. 162)

En este sentido, en primer lugar, hay una inutilidad de la traducción de imágenes a textos o palabras; en segundo lugar, Tarkovski, implícitamente, describe una no equivalencia posible entre la imagen cinematográfica y el texto literario, debido a que el texto literario es en sí una totalidad, mientras que en la cinematografía, las palabras son solo una parte del montaje que hace posible la constitución de la imagen cinematográfica, que a pesar de contener diferentes elementos (música, diálogo, escenografía, actores, tomas, entre otras.) también es en sí misma una totalidad.

Para la consecución de la imagen cinematográfica se hacen necesarios varios elementos como el ya mencionado del guión, pero llevar el guión a la imagen final, requiere, además del director –que es quien tiene en su interior la obra de arte- del concurso del director de fotografía y el camarógrafo, quienes deben convertirse en cómplices del director para llevar a cabo la idea de este, aunque esto implique que cada uno de los técnicos, solo tenga una porción del trabajo, y la totalidad de la obra solo pertenezca al director hasta el momento del montaje. (Tarkovski, pág. 163)

Esta totalidad de la obra de arte cinematográfica, busca ser profundamente evocadora. De la misma manera que los seres humanos tenemos gustos diferentes, experiencias diferentes, también evocamos diferentes situaciones, personajes, lugares y objetos, sin embargo, aunque las vidas de todos son tan diferentes, se parecen entre sí, es decir, esa conciencia de lo que nos une como humanos, es lo que el director de cine usa para crear arte.

Los equipos de filmación, aportan como seres humanos a la constitución de la obra de arte cinematográfica, para que las películas no sean reflejos de la vida personal del director o de sus experiencias poéticas, sino que unan los puntos comunes de la experiencia

poética como humanos, y de esta forma, la obra cumpla su función evocadora; Para lograr esto, el director debe ser sensible a la vida, pero también a las personas que lo rodean y que pueden ayudarlo a enriquecer su visión. (Tarkovski, pág. 164)

El otro gran problema con el que se enfrentan los directores al momento de trabajar para constituir la imagen cinematográfica, es el del uso de los colores:

*“Uno de los problemas más serios de la representación en el cine es el de los colores. En primer lugar es absolutamente imprescindible reflexionar sobre la paradoja de que el color dificulta considerablemente la reproducción fiel de sentimientos verdaderos. (Tarkovski, pág. 166)*

La razón para que esto suceda, tiene que ver con características de dos tipos: técnicas y poéticas; en primer lugar, la técnica limita la intervención del director en la configuración de la imagen, es decir, debe prescindir de la posibilidad de elegir ciertos elementos, y esto hace que por fiel que sea la reproducción, en la pantalla se vea falseado el aspecto vital que se busca.

En segundo lugar, al intentar controlar la paleta de colores en la imagen, se toman elementos de la pintura para influir en el espectador:

*“El carácter pictórico de una toma, que a menudo es solo consecuencia mecánica de la calidad de la copia, recarga la representación de con una convencionalidad adicional, que hay que superar si se quiere conseguir una adecuación a la vida.”*  
(Tarkovski, 1991)

Así, la imagen cinematográfica no busca el mismo momento poético que la pintura, básicamente porque lo que los diferencia es la movilidad de la imagen en el cine, en contraste con lo estático de la pintura.

En este punto, Tarkovski plantea, que aunque el mundo que nos rodea posee color, las imágenes en blanco y negro se acercan más a la forma psicológica de los seres humanos, y de este modo acerca más al espectador al film, hace que las películas sean más expresivas.

### **1.2.2. Lo cinematográfico en la literatura**

Para hablar de las relaciones entre cine y literatura, es importante tener claro que no se trata de influencias unidireccionales como a veces se suele creer, del arte adulto sobre el más joven. Es necesario, saber de antemano que esta relación tiene influencias mutuas que

deben ser reconocidas y analizadas. En este sentido, se han identificado dos formas básicas de influencia del cine en la literatura: la adopción de estereotipos cinematográficos en la literatura, y el uso de procedimientos –no técnicas- cinematográficos.

En primer lugar, se encuentra al cine como tema, la vida de los actores, de los directores, incluso de los guionistas; las anécdotas del cine, las relaciones del personaje con el mismo, las relaciones del escritor con el mismo, es decir, el cine, no ha entrado a hacer parte de las temáticas que trata la literatura por ser cine, sino porque la literatura trata de la vida, y el cine ha entrado a hacer parte de la vida de todos aquellos nacidos durante los siglos XX y XXI.

*“Hagen escuchó con paciencia. Había esperado otra actitud de un hombre de la categoría de Woltz. ¿Era posible que un individuo capaz de conducirse de manera tan estúpida hubiera llegado a ser dueño de una empresa valorada en cientos de millones de dólares? Era algo que debía meditar profundamente, pues el Don buscaba cosas en las que invertir dinero, y si los mejores cerebros de la industria cinematográfica eran tan brutos, el cine podía ser el negocio ideal. (Puzo, 1993, pág. 53).*

En este fragmento de *El padrino*, una obra que posteriormente fue llevada al cine por Francis Ford Coppola, con guión del mismo Mario Puzo, se aprecia la influencia ejercida por Don Corleone sobre Jack Woltz, el dueño del mayor estudio cinematográfico del mundo; el tema del cine como negocio en primer lugar, aunque existen también referencias del cine como entretenimiento, como propaganda, como arte y en última instancia como modo de vida.

Uno de los casos más dicientes del cine como forma de vida, y de influencia sobre la literatura del mismo, es *Hollywood*, de Charles Bukowski (Bukowski, 1989), fruto de la escritura del guión y del rodaje de la película *Barfly* (Schoroeder, 1987), en este caso, el cine y el proceso cinematográfico son tanto tema como objeto de la literatura.

Por otro lado, se encuentran los estereotipos creados en la conciencia popular, en la memoria colectiva, por el cine, y que son adoptados por la literatura para darse a entender, tales como el vaquero, el gánster o el muchacho rebelde y su pandilla, creados por películas

como *Por Un Puñado de Dólares* de Sergio Leone (Leone, 1964), la ya mencionada *El Padrino* de Francis Ford Coppola (Ford Coppola, 1972) o *Rebelde sin Causa* de Nicholas Ray (Ray, 1955), respectivamente.

En segundo lugar, está el uso de procedimientos cinematográficos en la literatura, esto es, el uso de procedimientos que son comunes a todas las artes, siguiendo a A. Russi:

*“La obra de arte es un objeto alusivo. Según los diferentes materiales a los que recurre la expresión, este apela directamente a uno u otro aspecto del alma, y a través de la memoria sugiere los demás aspectos.”* Russi, 1960 (citado por Peña-Ardid, 1992)

Es decir, las artes apelan a sentimientos o sensaciones comunes del alma humana, su propósito último es la evocación, que es el lugar de la belleza.

En esa misma línea, y siguiendo a Walter Benjamin, la cámara se convierte en una herramienta para diseccionar la realidad, no para mediar entre la realidad y el ojo, sino para crear una nueva realidad:

*“Una de las funciones revolucionarias del cine consistirá en hacer que se reconozca que la utilización científica de la fotografía y su utilización artística son idénticas, antes iban generalmente cada una por su lado”* (Benjamin, 2012)

Esta nueva forma de representar la realidad, la potencia del arte y de la ciencia unidas, no tardan en ser representadas en la literatura, Nabokov, convierte los ojos de Humbert Humbert en cámaras que tienen la posibilidad de ralentizar el movimiento de Lolita cuando se pasea frente a él (Nabokov, 2003), entonces el efecto de cámara lenta, no precisa de una cámara, sino de haber sido visto con anterioridad y pueda ser descrito con palabras.

Es importante señalar como algunos elementos del lenguaje cinematográfico como la cámara, la lente, el *in el out*, el *traveling*, el *contrapicado*, el *flasback*, el *flashforward*, son términos que han entrado a formar parte del análisis literario, pero más aún, han entrado a formar parte de la manera de escribir.

Finalmente, Juan David González Betancur, en *Literatura y Cine*, Afirma:

“*El cine impuso a la literatura una visión cinematográfica. Esta influencia se ejerce en el sentido que la narrativa, soporte de sentimientos y significaciones que era, se convirtió en soporte de imágenes no ya literarias, sino visuales.*” (Gonzalez Betancur, 2008)

Este fenómeno puede darse por dos razones: la influencia del cine sobre el escritor, donde efectivamente la escritura será cinematográfica; o, la influencia del cine sobre el lector, que obligará a este a crear una versión mental-cinematográfica de lo narrado, de esta manera, la experiencia tanto del cine como de la literatura, está condicionada por el acervo cultural del lector/espectador y no todas las obras serán para todos los públicos, como efectivamente sucede.

Finalmente, el cine aporta cuatro elementos básicos a la literatura posterior a la aparición del cinematógrafo, por supuesto con muchas excepciones:

- a. El hecho de prescindir del narrador omnisciente, tratando de narrar desde diferentes puntos de vista, desde los personajes, dando vida a la historia no frente a una chimenea en un sillón de terciopelo verde, sino en la vida misma;
- b. La modificación de la estructura secuencial de las novelas, es decir, estas ya no se imprimen para el público en el orden en que son escritas, sino que se *montan* en el sentido del lenguaje cinematográfico, se *arman* de manera que sorprendan al lector con sus giros;
- c. En la literatura se empieza a hacer énfasis en lo no-verbal, para convertirlo en verbal, se describen más gestos y acciones que sensaciones y sentimientos, y;
- d. Se da una tendencia documental, en el sentido de la búsqueda de objetividad en la narración.

Por último, es necesario decir que los ítems planteados, son discutibles, no se trata de una verdad aplicada a toda la literatura o a todo el cine, es decir, es cierto hasta cierto punto, hay elementos que ya existían desde antes en la literatura, sin embargo, la cinematografía nos hace más conscientes de ello.

### 1.2.3. Lo literario en el cine

Algunos de los primeros teóricos tanto del cine como de la literatura, se dedicaron exclusivamente a delimitar las fronteras entre los dos artes, y sobre todo a explicar la inferioridad del cine con respecto a la literatura, por ser un mero elemento de difusión que reducía las obras literarias con este fin. Esta inferioridad supuesta, del arte cinematográfico se justificaba en algunas carencias de la cinematografía en cuanto a la expresión de ciertos sentimientos que ocupaban decenas de páginas en las novelas, cuando el protagonista se perdía en sus pensamientos.

En segundo lugar, el cine ha sido desde su inicio espectáculo, y como tal, busca llegar a la mayor cantidad de público posible, así, los puristas del arte, han catalogado el cine como arte popular, más técnico e industrial que expresivo, y en última instancia, de cierta manera Kitsch.

Ahora, es indudable, que el paso de un texto literario a una película, requiere una transformación que en un primer momento aumenta, y en otro reduce –más bien condensa-. El primer momento del que se habla, es la elaboración del guión, en el cual, se debe hacer un análisis exhaustivo de la obra, llenar sus vacíos (tales como la apariencia de los personajes, su vestimenta, la decoración de sus casas, sus gestos, entre otros.) y prescindir de aquello que no es determinante en el argumento y que aportaría unos cuantos metros de celuloide, de esta manera, el guión será mucho más voluminoso que la obra literaria original.

En segundo lugar, se produce la condensación por razones prácticas, en principio, no es rentable una película de ocho horas de duración para los cines, luego, no es práctico para una persona pasarse las mismas ocho horas en la sala, en este caso no sería apreciación del arte sino más bien una especie de trabajo forzado, y por último, la cinematografía no es igual a la novela, en el sentido en el que la primera, no puede tener un ritmo diferente para todo el público, mientras que el libro es susceptible de paradas para la reflexión.

Las relaciones entre la literatura y el cine, deben pasar necesariamente por las relaciones entre escritores y directores, y entre lectores y espectadores –estos últimos suelen ser el mismo individuo en la mayoría de los casos-. En el caso de los escritores, los

más común es la desconfianza de que sus obras sean llevadas a la gran pantalla, de un lado por la posibilidad de que la literatura fuese reemplazada por el cine, sobre todo en el momento de la llegada del cine sonoro, y de otro lado por el influjo corruptor del cine en la literatura, por –en determinado momento-, verse obligados a adoptar un estilo de escritura “cinematográfico”.

De todos modos, es importante decir, que el cine ha aportado a algunos escritores entusiastas del cine y a la literatura misma algunas técnicas narrativas que permiten explorar otros horizontes literarios.

Es indudable hoy, que los novelistas contemporáneos, escriben sus obras para un público que ha sido educado en el cine. En primer lugar, un público acostumbrado a los géneros, y en esta medida, el escritor sabe que es posible seguir unas reglas del juego, la escritura se hace más ligera y referida a lo visual, se aleja de las largas disertaciones, del estilo casi de ensayo de la literatura del siglo XIX y acoge cierta rapidez, como la de la pantalla. No en vano, Italo Calvino habla de tres elementos: levedad, rapidez y visibilidad. (Calvino, 2012).

## 2. LA ADAPTACIÓN: ARTE Y TÉCNICA

Aunque parezca paradójico, el argumento usado por Iser es el principio de la defensa de la adaptación, ya que resulta obvio que el proceso mental en el cine y en la literatura no es el mismo, sin embargo, para que una adaptación sea creíble y exitosa, necesita de un director y un guionista talentosos para llenar los vacíos que le son propios a la novela, es decir, no se trata tanto de plagiar obras cinematográficas como en principio lo hacía el cine, sino de elaborar traducciones hacia la imagen. En relación con lo anterior:

*“La novela requiere un cierto margen de creación para pasar de la escritura a la imagen”* (Bazin, 1990, pág. 103)

Ahora, no se está afirmando que el lector no sea capaz de llenar estos vacíos de lo que se habla en la novela, se dice más bien que no está obligado a hacerlo de forma concreta, se puede dar el lujo de no pensar ciertas cosas o de prescindir de ellas; lo cual no es posible para el director, que debe contemplar todos estos aspectos, ya que está presentando una obra literaria a un público que solo en un pequeño porcentaje conoce la obra.

En este sentido, también es importante señalar que a pesar de lo que afirma Iser, algunas de las grandes obras cinematográficas no son textos cerrados ni imágenes concluidas, todo lo contrario, obras como las de Tarkovski o Kubrick son siempre mundos abiertos, inconclusos, personajes complejos de los que tenemos solo sus gestos, pero cuyos mundos interiores son riquísimos, por ejemplo en *“El Espejo”* de Tarkovski (Tarkovski, Zécalo, 1975) o en *“París-Texas”* de Wim Wenders (Wenders, 1984).

Aquí, es necesario referirse al cine como arte popular, con mucho mayor alcance en cuanto al número de personas que la literatura o el teatro que alcanzan mucho menos público, a este respecto afirma Bazin:

*“El cine es joven con respecto a otras artes y no es posible contemplar su evolución; sin embargo se puede hablar de un arte popular”* (Bazin, 1990, págs. 103 - 104)

Ahora bien, aquí se nos presenta el punto central de esta defensa, a nuestro entender, el problema capital de la adaptación tiene que ver con la afirmación de Bazin:

*“El drama de la adaptación es el de la vulgarización, una mala película no daña una buena obra para los pocos conocedores de la misma, antes, contenta a algunos ignorantes y proporciona nuevos lectores entre los curiosos”* (Bazin, 1990, pág. 113)

Teniendo en cuenta que la vulgarización que hace el cine de las obras no es especialmente lesiva ni par la literatura ni para el cine, se hace necesario abordar la cuestión de los juicios de valor, es decir, ¿Cuándo una adaptación es buena? En este sentido afirma Bazin:

*“La buena adaptación cinematográfica debe llegar a restituírnos lo esencial de la letra y el espíritu”* (Bazin, 1990, pág. 116)

Esta afirmación tiene especial relevancia, si se considera precisamente lo que no dice: que la adaptación debe ser completamente fiel al texto prescindiendo de otros elementos. Así, el director puede tomar ciertas licencias, en un sentido, es libre y es allí donde se muestra su talento:

*“Artistas de otras artes pudieron sobrevivir incomprendidos por su época (Van Gogh, Lautremont), el cine necesita un mínimo de espectadores inmediatos”* (Bazin, 1990, pág. 123)

Entonces, un escritor puede repetirse en la forma y en el fondo durante medio siglo. El talento del cineasta, si no sabe evolucionar con su arte no dura más de uno o dos lustros.

Así pues, el genio del director, es su habilidad para la traducción de las palabras a las imágenes, de la misma manera que los traductores pasan de un idioma a otro, hay

---

<sup>1</sup> El subrayado es de los autores

traducciones muy exitosas, como las de Poe por Baudelaire o por Cortázar y otras muy pobres, de la misma manera sucede en el cine.

Entonces, no hay una incompatibilidad de lenguajes, ni una inferioridad manifiesta de un lenguaje frente al otro, hay más bien, una complementariedad que enriquece la experiencia lectora y cinematográfica y le da al público una dimensión diferente a la que tiene frente a otras artes menos masivas que el fenómeno cinematográfico.

## **2.1.QUE ES ADAPTAR (¿QUÉ ES LA ADAPTACIÓN CINEMATOGRÁFICA?)**

Cuando se habla a secas de adaptar, podría decirse que este fenómeno puede tener relación con muchas cosas distintas, para este caso, se partirá de la definición del numeral tres (3) del diccionario de la real academia de la lengua:

*“3. Modificar una obra científica, literaria, musical, etc., para que pueda difundirse entre público distinto de aquel al cual iba destinada o darle una forma diferente de la original.”* (Real Academia Española de la Lengua, 2015)

Entonces, se habla de adaptación a secas, pero no es así, se habla de adaptación en el arte y de dos artes en particular: la literatura y el cine.

Para responder a la pregunta: ¿Qué es adaptar? En este contexto, es necesario modificarla y hacerla más específica: ¿Qué es la adaptación literaria a la cinematografía?<sup>2</sup> Y en este caso, es importante aclarar primero numerosos puntos.

En principio, el problema de la adaptación no sería tal, de serlo, no existiría el cine como lo conocemos, debido a que la adaptación de una obra literaria al cine no es la obra literaria, sino definitivamente otro tipo de obra. Resulta por lo tanto necesario juzgar estos dos fenómenos, el literario y el cinematográfico, con miradas distintas: son lenguajes diferentes. El clásico comodín es el de declarar sin más la preeminencia de uno de los dos, que como hasta el momento ha sido demostrado no tiene asideros suficientes más que desde el sentido común, es decir, es una explicación simplista.

---

<sup>2</sup> Lo que en inglés equivale al *Screenplay Based on...* (A novel; a Short Story or a play, Entre otras.

De esta manera, lo que llamamos adaptación, no es más que una parte del proceso de una obra cinematográfica, y se hace de manera similar desde la lectura de una obra literaria o desde la interpretación de la realidad, esto es, llevando a cabo cada uno de los pasos en la construcción de dicha obra, a saber: idea inicial, guión, guión de dirección, filmación, montaje y exhibición.

En segundo lugar, la definición aclara que lo que busca la adaptación es llegar a un tipo de público diferente al de la obra original, entonces cabe preguntarse: ¿a qué clase de público busca llegar una adaptación literaria? Y en este caso vale remarcar en lo dicho en el capítulo anterior: el cine, en tanto que espectáculo de masas, busca llegar a la mayor cantidad de público posible, es decir, busca multiplicar el número de personas que conocen una determinada historia sin hacer distinciones de índole cultural o nacional.

En este sentido, una obra literaria se da en un contexto específico temporal, social, económico y ético o moral; juega además de la realidad geográfica o nacional, la subjetividad del escritor frente a los problemas o situaciones y la forma como los aborda, sus fuentes documentales y las personas a las que se refiere y las que espera que reciban la obra, o por el contrario, la obra es una expresión muy personal que no tiene nada que ver con fines de difusión.

También en este sentido, existen las obras de escritores del siglo XX fuertemente influenciados por el cine que escriben sus obras pensando de antemano en la adaptación cinematográfica de las mismas, y a los que les es muy sencillo pensar en forma de palabras o de imágenes, es decir, son bilingües en cuanto a sistemas semióticos cinematográficos y literarios se refiere.

Sin embargo, cabe el interrogante: ¿es posible filmar un libro? ¿Es tan sencillo como filmar una obra teatral y presentarla como una obra cinematográfica? En este caso la respuesta es del todo negativa, no es posible solo reemplazar el ojo del observador por el ojo de la cámara, debido a que existen múltiples puntos de observación y esto transforma la experiencia, sino porque la cámara permite explorar posibilidades que ni el ojo humano ni la representación teatral tienen.

Tampoco es posible filmar un libro, debido a dos condiciones esenciales: primero, porque existe un cambio de lenguaje y de código, la novela está hecha de palabras, pero la película –contrario a lo que se piensa- no está hecha solo de imágenes, sino también de sonidos, de música y de palabras (presentes aún en el cine mudo como viñetas); segundo, debido al problema dual extensión/duración, el libro por lo general no tiene límite en el número de páginas y tiene una duración diferente para cada lector, la película en cambio, debe ser limitada, en la cantidad del contenido y en la duración de la misma como espectáculo y de alguna manera como industria.

La cámara es una forma de diseccionar la realidad y aumentarla, cumple el papel del telescopio, el microscopio y el caleidoscopio al mismo tiempo y sin embargo lo que nos ofrece es pura ilusión, la ilusión del movimiento, el descubrimiento de los hermanos *Lumiere*: la rápida sucesión de imágenes que dan la sensación de movimiento, en este sentido, la adaptación cinematográfica no es en modo alguno la transposición de un libro al lenguaje cinematográfico, es la creación de un nuevo original a partir de una obra dada, pero con los matices propios de un lenguaje que no solo está hecho de palabras, sino fundamentalmente de imágenes, sonidos, música, movimientos de cámara, planos, saltos temporales e hipertextos.

En este sentido, también es importante analizar el momento en el que constituye la obra de arte cinematográfica, como se ha visto, esta tiene diferentes momentos: idea, guión, rodaje, montaje y distribución; para algunos directores, el momento más importante es el del rodaje, como en el caso de Bresson y Vertov (Aumont, 2004, pág. 27), para otro, en cambio, la constitución del lenguaje cinematográfico se da en el momento del montaje, sobre el que despliega toda su teoría sobre la cinematografía, el caso al que se hace referencia es el de Sergei Eisenstein (Aumont, 2004).

Para este autor, el momento de constitución de la obra cinematográfica es el del montaje, y postula la existencia de diversos modos para esta actividad, a saber:

<p><b><i>Montaje Métrico</i></b></p>	<p><i>Organiza los planos a partir de relaciones de duración bruta, mesurables, cronométricas; solución rudimentaria, que el cineasta solo menciona para distanciarse de ella.</i></p>
--------------------------------------	--

<p><b>Montaje Rítmico</b></p>	<p><i>Es un refinamiento de la métrica que no tiene en cuenta la duración en bruto sino la duración experimentada por el espectador, la duración empírica y vivida; al observar, por ejemplo, que un primer plano y un plano de conjunto de idéntica longitud tendrán duraciones aparentemente distintas, Eisenstein propone un cálculo del ritmo de montaje centrado en esas duraciones realmente experimentadas y no en las duraciones abstractas del cronómetro.</i></p>
<p><b>Montaje Tonal</b></p>	<p><i>Todavía más complejo, aparece otra cualidad, asimismo metafóricamente musical, que se añade (o que sustituye, no queda del todo claro) a la definición anterior del ritmo: los planos sucesivos (Eisenstein los llama “fragmentos” o “trozos de película”) se montan para obtener relaciones de “sonoridad emocional”; lo que unifica a los planos de un mismo momento de la película es propones al espectador la misma emoción, la misma “tonalidad”.</i></p>
<p><b>Montaje Armónico</b></p>	<p><i>Es, a su vez, un refinamiento de la tonalidad; hilando su propia metáfora, Eisenstein idea un montaje extraordinariamente complejo, donde cuentan todos los “estímulos” emocionales, incluso los más tenues, producto de los detalles visuales más sutiles, igual que en música nuestra impresión global de una obra no solo deriva del ritmo y la tonalidad de la pieza sino también de los “armónicos”, esas notas apenas audibles que le dan color.;</i></p>
<p><b>Montaje Intelectual</b></p>	<p><i>Es la trasposición, fuera del terreno puramente emocional del modelo armónico; se trata de imaginar un montaje que, coronando el conjunto de esa construcción, tenga en cuenta todos los datos de todos los planos: su duración, su tonalidad, su potencial de emoción, su detalle “cromático” y “armónico” y, por último, sus connotaciones más finas.</i></p>

(Aumont, Las teorías de los cineastas, 2004, págs. 27, 28)

Esta especie de gramática de la cinematografía desarrollada por Eisenstein, pone de manifiesto que en cuanto al análisis de literatura y cine, se toman por lo general la novela y el teatro en el primer caso, y, generalmente se habla del cine narrativo, prescindiendo del documental y del cine experimental en el segundo caso.

Para el análisis del fenómeno de la adaptación entonces, es necesario tener en cuenta que ambos comparten la cualidad narrativa. El cine, en su génesis era un espectáculo de feria y una curiosidad tecnológica, que cuando empieza a ser desarrollada por Georges Méliès, rápidamente echa mano de los siglos precedentes de literatura y es desde allí desde donde experimenta su mayor desarrollo (Sánchez Noriega J. , Las adaptaciones literarias al cine: un debate permanente, 2001).

A la hora de hablar del cine, lo común, es decir que este es hijo de la literatura -en algunos casos- y, en su cualidad narrativa indudablemente es de este modo; sin embargo, también comparte importantes puntos con la fotografía que le brinda la mayor parte del proceso tecnológico necesario y también tiene un precedente en el teatro en cuanto a representación y puesta en escena.

En el caso de su relación con la literatura, esta es problemática por –como se ha dicho más arriba- la supuesta inferioridad del cine frente a la literatura, que como también se ha dicho no es tal, lo que hay es una incompreensión del fenómeno cinematográfico, debido a la creencia de que la materia prima de este son solo las imágenes, desconociendo el papel fundamental de la banda sonora (música, ruidos, palabras) en la constitución de una película, incluso en el caso del cine mudo donde también aparecían rótulos explicativos de las secuencias o eran ambientados con música en vivo.

El segundo argumento que se trata de usar para justificar la afirmación de la inferioridad estética del cine frente a la literatura, es el que considera la diferencia en el proceso de recepción, es decir, la diferencia entre el lector y el espectador, se considera que el primero debe tener un acervo cultural que le permita ser un receptor activo y explorar todas las aristas del texto literario, mientras que el espectador hace parte de una masa con múltiples niveles culturales, lo que hace necesaria una *nivelación por lo bajo*, esto último, por supuesto no es sostenible en el caso de autores de cine como Stanley Kubrick, Elia

Kazan o Volker Schlöndorff quienes serán objeto del corpus práctico de este capítulo, y cuyas obras son textos abiertos que requieren de un espectador activo.

Ahora, más allá de la definición de cualquier tipo de adaptación –como el hecho en la definición del RAE-, teniendo en cuenta lo dicho hasta aquí, es importante analizar el concepto de adaptación cinematográfica propiamente dicho, José Luís Sánchez Noriega afirma:

*“Podemos definir como adaptación, el proceso por el que un relato, la narración de una historia, expresado en forma de texto literario, deviene, mediante sucesivas transformaciones en la estructura, en el contenido narrativo y en la puesta de imágenes, en otro relato muy similar expresado en forma de texto filmico.”*

(Sánchez Noriega J. , 2000, pág. 47)

Esta definición deja como conclusión más visible, la posibilidad que tienen el guionista y el director de hacer cambios estructurales y narrativos en cuanto al texto original, lo que posibilita también una tipología de las adaptaciones de acuerdo a su cercanía con el texto original.

(Sánchez Noriega J. , 2000) Propone una tipología en lugar de una categorización, debido a la inflexibilidad de esta última para analizar los filmes. En su propuesta, propone siete (8) tipos de adaptación agrupados en tres grandes ejes:

El primer eje, es el que analiza la adaptación según su cercanía con el texto original, lo que el autor llama *dialéctica fidelidad/creatividad* (Sánchez Noriega J. , 2000), en este eje, se proponen cuatro (4) tipos de adaptación según la distancia de las mismas con el texto literario, aunque deben ser tomadas más como una escala, en donde los tipos A y D representan los extremos del proceso de adaptación, que irían desde la máxima fidelidad al texto literario –siendo este poco cinematográfico-, hasta uno que solo remita a la novela de modo vago.

Las tipologías propuestas por Sánchez Noriega, son:

1. Según la dialéctica fidelidad/creatividad
  - a. Adaptación como ilustración

- b. Adaptación como transposición
  - Analogía
  - Plasmación audiovisual
- c. Adaptación como interpretación
  - Digresión
  - Comentario
- d. Adaptación libre (Sánchez Noriega J. , 2000)

Según la tipología, el primer tipo, nos habla de un tipo de adaptación pasiva, en donde lo que se busca es la completa recreación de los personajes, lugares y situaciones presentes en la obra literaria, sacrificando los aportes del director, del equipo de rodaje y de los actores siendo esta realizada más por fines comerciales de divulgación que porque el director quiera mostrar su visión de la obra literaria, es decir, el valor estético sigue descansando en la obra literaria.

En los otros tipos de adaptación, cada vez tiene más peso el trabajo del director y se hace cada vez más autor de la obra cinematográfica, completa los vacíos de la misma y elige líneas argumentales que le permiten mostrar su particular visión de la obra literaria, alejándose de ella y creando una obra original.

De la misma manera, Sánchez Noriega, ofrece una explicación para las adaptaciones interpretativas y libres, así:

- a. El genio autoral
- b. Diferente contexto histórico y cultural
- c. Recreación de mitos literarios
- d. Divergencia de estilo
- e. Extensión y naturaleza del relato
- f. Comercialidad (Sánchez Noriega J. , 2000)

El segundo gran eje presentado por Sánchez Noriega, es el de las adaptaciones según la extensión de las mismas, cuyos tipos son:

- a. Reducción

- b. Equivalencia
- c. Ampliación (Sánchez Noriega J. , 2000)

En este caso, se analiza el fenómeno de reducción de la novela cuando esta se simplifica por razones de economía temporal o de extensión; cuando la obra cinematográfica contiene elementos similares a los de la obra literaria en cuanto a personajes, lugares y situaciones y; en último lugar, cuando la obra cinematográfica parte de un relato corto y lo amplía, convirtiéndose en una obra más relevante a nivel estético que el original literario, como en el caso de “*Psicosis*” de Alfred Hitchcock basada en la novela corta de Robert Bloch.

En el último eje, el autor propone un análisis *según la propuesta estético/cultural*. Que modifica la obra según las necesidades de cualquier tipo: estéticas, comerciales o de cambio de género.

Otro gran bloque de análisis en cuanto a adaptaciones se refiere, tiene que ver con la gran cantidad de bibliografía que se produjo con el fin de comparar la literatura y la cinematografía y cuyo único fin parecía ser demostrar la aparente inferioridad de esta última, a este respecto Carmen Peña-Ardid afirma:

*“El problema de la adaptación ha generado una extensa bibliografía, donde abundan los análisis cuyo propósito no parece otro que el de confirmar la inferioridad divulgadora y reduccionista de los films creados a partir de textos literarios; inferioridad que se atribuye bien a las carencias expresivas del lenguaje cinematográfico, bien a sus condiciones de producción y recepción (el heterogéneo, sino ínfimo nivel cultural de un público de masas).”* (Peña-Ardid, 1992, pág. 23)

De esta manera, es posible reducir solo a tres los argumentos en contra de las adaptaciones literarias: a. Reduccionismo; b. Carencias expresivas y; c. condiciones de producción y recepción. Ante esto, André Bazin, desvirtúa algunas de estas afirmaciones con un fragmento de su obra *¿Que es el cine?* Que es abundante en las investigaciones que tienen que ver con el séptimo arte y que ya había sido usada más arriba:

*“Es absurdo indignarse por las degradaciones sufridas por las obras maestras en la pantalla, al menos en nombre de la literatura. Porque, por muy aproximativas que sean las adaptaciones, no pueden dañar al original en la estimación de la minoría que lo conoce y aprecia; en cuanto a los ignorantes, una de dos: o bien se contentan con el film, que vale ciertamente lo que cualquier otro, o tendrán deseos de conocer el modelo, y eso se habrá ganado para la literatura. Este razonamiento está confirmado por todas las estadísticas editoriales, que acusan una subida vertiginosa en la venta de obras literarias tras su adaptación al cine. No; realmente la cultura en general y la literatura en particular no tienen nada que perder en esta aventura” (Bazin, 1990)*

En cuanto al punto de las carencias expresivas que es el único no tocado por Bazin, en principio se podría decir que es innegable, sin embargo, esto vale para gran parte de la literatura anterior al siglo XIX que exploraba la introspección como uno de los medios más poderosos de evocación y al alcance de todas las personas; en la literatura posterior al cine, cuando los escritores son fuertemente influenciados por las películas que han observado, la escritura tiene a ser ms visual, más descriptiva de acciones que de sensaciones o sentimientos y por lo tan mas *adaptable*, cuando no es escrita desde su inicio para ser adaptada a la gran pantalla.

## **2.2. LOS GRANDES ADAPTADORES (KUBRICK, SCHLÖNDORFF Y KAZAN)**

Siendo la cinematografía además de arte: espectáculo, hablar solo de teoría además de tedioso resulta confuso, hablar de adaptaciones sin referirse a las mismas carece de sentido, es en este sentido, que este apartado pretende explorar tres adaptaciones que al igual que las piezas literarias a las que se refieren, se han convertido en punto de referencia para los cinéfilos y para los estudiosos del fenómeno cinematográfico.

De igual manera, es importante aclarar, que en este apartado no se pretende realizar un estudio monográfico o comparativo de las obras –tanto cinematográficas como literarias-, sino que se pretende ejemplificar el arte de la adaptación desde lo tangible, desde esta perspectiva, se dejan de lado muchos aspectos importantes de las obras, pero esta

licencia se hace en aras de encontrar el significado de *screenplay based on...a novel... a play...*

Analizar solo tres obras en el vasto universo de la cinematografía puede parecer insuficiente, sin embargo, para el caso de los tres directores elegidos, el tratamiento de sus obras es original en muchos sentidos para la época en la que produjeron sus obras, y aún más importante, un altísimo porcentaje sino la totalidad de su obra cinematográfica se encuentra compuesta por adaptaciones y en ese sentido es importante preguntar ¿Por qué renunciaron a filmar guiones originales?

Obras de tres directores cuya influencia en el cine es innegable, y cuya adaptación de piezas literarias ha satisfecho tanto a los espectadores, como a los lectores, por el uso de técnicas netamente cinematográficas, pero que reconocen y respetan las obras en las que se basan.

Las obras sobre las que se hará énfasis en este apartado son: “*Lolita*” de Stanley Kubrick, “*El tambor de hojalata*” de Volker Schlöndorff y “*Un tranvía llamado deseo*” de Elia Kazan. La elección tiene que ver con lo significativo de las obras literarias en el contexto en el que se produjeron, la dificultad de su adaptación, ya fuera por la extensión, la temática o la estructura de la obra y por el tratamiento cinematográfico que se hizo de las mismas.

### **2.2.1. Kubrick: en busca de la profundidad**

Stanley Kubrick, como director solo dirigió un film donde no intervino en el guión: *Spartacus*, en el resto de su obra ha intervenido en todos los pasos desde la idea hasta el montaje y la distribución (Aragües, 2009), es decir, en el resto de sus películas ha intervenido desde el guión hasta las salas de cine en donde sus obras serían vistas, y en un altísimo porcentaje de los casos ha realizado adaptaciones cinematográficas de obras literarias, la más famosa de ellas: *Lolita* del escritor Vladimir Navokov.

La característica principal de las adaptaciones de Kubrick es que hay una elección de las escenas que permiten mayor profundidad de los personajes, situaciones que pueden explicar con solo un gesto o un movimiento lo que de otra manera llevaría cuartillas enteras

de diálogos, así, se analizarán algunos personajes y escenas del film que den cuenta de porque esta adaptación es memorable para lectores y espectadores.

En primer lugar, la “*Lolita*” de Stanley Kubrick, no se parece a la *Lolita* de Vladimir Navokov, a pesar de que la escritura del guión estuvo encargada de este último, es decir, la transformación de la obra literaria al lenguaje de las imágenes, fue hecha por un nativo de la cultura literaria, y como no podía ser de otra forma, se obtuvo un guión para una película de nueve horas.

Debido a esta situación Kubrick trabajó sobre el guión de Navokov, para reducir el mismo, pero en el proceso no solo cortó o editó partes, sino que hizo una nueva creación, encontró los episodios con mayor profundidad y les dio fuerza, sin embargo conservó el poder persuasivo y evocador de la novela.

El filme de Kubrick empieza en el capítulo 35 del libro con el asesinato del antagonista. ¿Por qué no iniciar de la misma manera que en el libro donde el protagonista prisionero escribe su historia? El problema al que se enfrentaron tanto Navokov como Kubrick en el tratamiento de la historia de *Lolita*: ¿Cómo mantener la tensión del libro –y del film- después de que Humbert Humbert y *Lolita* se acostaran?

En el film, luego del asesinato, se desarrolla la historia, pero no es hasta el final cuando se aclara la razón del asesinato y eso mantiene al público en sus asientos; sin embargo, este montaje tiene un efecto colateral y es el crecimiento del personaje de Clare Quilty, que en la obra de Kubrick es mucho más relevante que en la obra literaria.

De la misma manera, Kubrick busca las escenas con mayor profundidad y hace énfasis en ellas cargándolas de simbolismo, como es el caso de la citada primera escena, en donde la conversación se desarrolla de un modo tragicómico por llamarlo de algún modo, ya que el personaje de Quilty parece no entender o no querer entender lo que está a punto de pasar y como detalle adicional, Kubrick hace que los disparos asesinos pasen a través de la pintura de una joven hermosa -igual que *Lolita*-.

El personaje de Humbert en Kubrick también se objetiva, es decir, el ama a *Lolita*, mientras en que el libro siente atracción por las “*nínfulas*”, entonces, se pasa de la historia

de una conducta mental que puede ser llamada anormal, al relato de una historia de amor, que en el libro solo se concreta hacia el final cuando el protagonista reencuentra a una Lolita que ya no es una nínfula, pero que sin embargo sigue siendo objeto de su amor.

Humbert es un personaje complejo, desde la sola duplicación de su nombre que hace que este sea muy sugerente, para el caso de Kubrick por su afición a la duplicación, que en la versión cinematográfica es resuelta equiparándolo con Quilty, es decir, Humbert odia en Quilty lo que ve en el mismo, mientras que en la obra de Navokov sostiene una lucha interna consigo mismo.

También, el personaje de Charlotte Haze es caricaturizado por Kubrick, pasa de ser una persona con una tragedia propia, a ser un personaje de comedia que solo sirve para retratar lo que sucede entre Humbert y Lolita, se convierte en un ama de casa “*tonta y romántica*” (Kubrick, 1962)

Finalmente, tanto la novela de Navokov como el film de Kubrick son más que una crítica, un desnudamiento de la sociedad estadounidense, que se escandaliza por la novela o por la filmación de la película –que debe trasladar su rodaje a Inglaterra- y más aún por la edad de la protagonista, pero que en su seno alberga conductas que no escandalizan de modo alguno como lo permisivo de los autocines, el intercambio de parejas en las fiestas y la relación de esposa de Lolita a su corta edad.

### **2.2.2. Volker Schlöndorff y la Adaptación de Novelas Gigantes**

“*El Tambor De Hojalata*” está quizás entre las tres obras más importantes de la literatura alemana de todos los tiempos, es una novela con una extensión aproximada de setecientos noventa (790) páginas según la edición, y es importante hacer énfasis en la extensión porque tal vez, Schlöndorff más que un gran director, sea un excepcional editor de obras literarias, ya que logra reducir semejante obra al tamaño de un film conservando intacta la estética del mismo y lo que quiere hacer evocar a los espectadores.

El mismo, afirma de su obra:

*“Grass dice: “un libro debe ser como un ladrillo de espesor”. De otra forma no es creíble. El no insiste del todo en que se lea de cabo a rabo. Creo que es más que*

*nada una exigencia para el escritor que para el lector, que el libro sea un ladrillo. Al trasladarlo al cine, el problema es que, desgraciadamente, este medio no es como las óperas italianas, donde el espectador puede entrar y salir; si no, el filme tendría que durar cinco horas. En efecto, ya he cortado setenta minutos en el montaje definitivo, porque había una hora de más. Este filme no estará nunca terminado, creo.” (Goethe-Institut México, 1997)*

Este fragmento, habla implícitamente de las dificultades para condensar la obra a un tamaño que fuese rentable para la industria cinematográfica, y de otro de la necesidad de atención de los espectadores que no es perentoria en los lectores de la que se habla al principio de este documento.

Si se hablara del libro en términos cinematográficos, se podría decir que es un largo flashback que Oscar relata desde la habitación de la institución psiquiátrica en la que se encuentra a los treinta años, mientras que en la película, tal flashback no existe, sino que se limita a contar la historia sin la presencia del narrador omnisciente y deja que los personajes se desarrollen por sí mismos.

Y en este punto, la gran virtud de la adaptación de “*El tambor de Hojalata*” que es el conseguir la condensación de una extensísima obra, se convierte en su principal desventaja, ya que la ausencia del narrador priva a los personajes de los sentimientos que el protagonista alberga hacia ellos y en la película no hay tiempo suficiente para que se desarrollen por sí mismos, es decir, la adaptación se convierte en un *Collage* de formas incompletas.

A pesar de esta desventaja, el film sigue conservando la esencia de la obra literaria, la ácida crítica hacia la actitud de Alemania frente al nacionalsocialismo, encarnada en la figura de un ingobernable y caprichoso Oscar, que no se oponía a Hitler porque lo considerara malo o dañino para su patria, sino porque quería ocupar su lugar, porque parodiaba sus discursos con agudos gritos que rompían los vidrios alrededor, una metáfora de la *Kristallnacht* que tuvo repercusiones tan hondas en la historia humana.

Sin embargo, a pesar de esta dictadura que Oscar ejercía sobre su familia y quienes le rodeaban, aprovechándose de su papel de niño, es decir, aprovechando la posibilidad de *poder* decir las cosas, conservaba rasgos muy humanos, compasión por quienes conocía y tristeza por los afectados, como en el caso de “*Markus*” el vendedor de juguetes, al cual despide del filme con una imagen panorámica de la ciudad de Danzig y con una voz en Off que dice:

*“Érase una vez un vendedor de juguetes que se llamaba Markus y vendía unos tambores de hojalata esmaltados en rojo y blanco.*

*Érase una vez un tambor que se llamaba Oscar y dependía del vendedor de juguetes.*

*Érase una vez un tambor que se llamaba Oscar y le quitaron a su vendedor de juguetes.*

*Érase una vez un vendedor de juguetes que se llamaba Markus y se llevó consigo todos los juguetes de este mundo”.* (Schlöndorff, 1978)

En “*El Tambor De Hojalata*” de Volker Schlöndorff, no se tiene una adaptación excesivamente fiel a la obra literaria, pero tampoco, en modo alguno, se trata de una adaptación libre, el director se toma las licencias necesarias para realizar la traducción del lenguaje literario al cinematográfico, y consigue una obra profundamente evocadora y a la vez una invitación de lujo a la lectura de la obra, para este caso específico, se estaría hablando de una adaptación como interpretación que ofrece un comentario de la obra, acerca el gran público a ella, pero como obra tiene mérito en sí misma.

### **2.2.3. Elia Kazan: Una ciudad en un cuarto**

Elia Kazan, al margen de sus cuestiones personales y sus convicciones, fue un director preocupado por el aspecto artístico del cine, es decir, se preocupó por desentrañar lo que tienen en común las obras de arte y trasladarlo a sus películas, el mismo afirma:

*“Una obra de arte no debe mostrar, no debe enseñar. Debe ser. Como una montaña, como un árbol o como una nube, como cualquiera de los fenómenos naturales que transmiten impresiones diferentes a todos aquellos que los contemplan”.* (Kazan, 2002)

Entonces, en este punto es un director que está de acuerdo con la potencia evocadora del cine a que hace referencia Andrei Tarkovski en esculpir en el tiempo, aunque como se ve en sus películas, buscan hacerlo por caminos diferentes.

En nuestro contexto, el filme más conocido de Elia Kazan es: “*Un Tranvía Llamado Deseo*” que era ya un clásico del teatro por derecho propio, obra del ganador del premio *Pulitzer* Tennessee Williams y que había sido dirigida en los teatros de Broadway por el mismo Kazan, y actuada por los mismos actores que aparecen en el filme: Marlon Brando como Stanley Kowalski y Vivien Leigh como Blanche DuBois.

Kazan, según algunos autores y críticos nunca ha sido un director preocupado por la técnica, su visión tiene otros puntos de partida y entre ellos el principal es el argumento de la obra, más que la manera como se dicen las cosas es el *que se dice*:

*“Kazan nunca ha sido un director preocupado por cuestiones técnicas, el reconoce que, en sus películas, la planificación la deja casi siempre en manos de su director de fotografía o el montador”.* (Carnero, 2002)

Su visión tiene más que ver con lo que aportan los actores a un film, y no en vano es considerado como uno de los mejores directores de actores de la historia del cine y es que entre sus descubrimientos se encuentran, en primer lugar el de los protagonistas de *Un Tranvía Llamado Deseo*: Marlon Brando y Vivien Leigh, y también de figuras de la talla de James Dean o Robert de Niro.

*“el cine norteamericano y, probablemente, el cine universal le debe a Kazan el haber planteado una revolución en el papel del actor en el cine a través del afamado actor’s studio, aplicando al arte del film las teorías de Stanislavsky”*  
(Carnero, 2002)

El mérito de la adaptación de un tranvía llamado deseo tiene dos puntos principales; en primer lugar el énfasis en la dirección de actores que llevó a la película conseguir tres premios Oscar (mejor actriz principal, mejor actor de reparto y mejor actriz de reparto) y que logra mantener la tensión a lo largo del film con el enfrentamiento de dos fuerzas

naturales representadas en *Blanche y Stanley*, cada uno queriéndose adueñar del mundo con sus propias armas.

Son papeles sumamente fuertes, viscerales, de un lado desde el romanticismo y desde el otro desde la fuerza bruta y la dominación. Entonces, gran parte del éxito de esta adaptación tiene que ver con la fuerza interpretativa de los actores y del contraste entre dos mundos que brinda la obra teatral.

Este contraste, se da en dos niveles: el de la clase alta o acomodada, que posee *clase* aunque no posea dinero, frente a la clase obrera pujante que no acepta ser menospreciada y que responde a las provocaciones de manera violenta sin mediar las consecuencias de sus actos. En segundo lugar, pero en ese mismo sentido se trata el problema de la inmigración a cuando Stanley es llamado polaco, una acción que lo descompone y en donde dice:

*“Yo no soy polaco. Soy un norteamericano cien por ciento, nacido y criado en el país más grande del mundo y muy orgulloso de ello. De modo que no vuelva a llamarme polaco”.* (Kazan, 1951)

Aquí el filme trata una cuestión largamente discutida en los Estados Unidos sobre el origen de los ciudadanos o la ascendencia de los mismos como sucede en el caso del propio director Elia Kazan nacido en el Imperio Otomano y emigrante.

Pero sin duda el elemento que separa al filme de la obra de teatro –ya que los diálogos son los mismos- es el manejo de los planos y la fotografía que hace el director, creando un ambiente de claustrofobia aún con planos abiertos, efecto que logra saturando de personas o de objetos las escenas.

Contrario al teatro, aquí no debe *insinuar* que la obra se desarrolla en Nueva Orleans, sino que le es posible mostrar la ciudad, pero el espectador se siente encerrado y a medida que avanza la trama esa sensación se acentúa debido al impecable montaje que mantiene este efecto hasta el final.

Otro de los elementos que llama la atención es lo indiscutido del calor en la ciudad durante el tiempo en el que se desarrolla la historia, siendo una cinta en blanco y negro,

donde se debe prescindir de los colores cálidos, los actores con sus ademanes y el uso de pañuelos y abanicos logran que el público entienda el calor que hace, y esto, sumado a la claustrofobia hace que los espectadores puedan ponerse en el lugar de los actores que viven y sufren la historia.

Por último, el manejo de la luz en el filme además de ser agradable a la vista, es un elemento argumental importante dentro del relato de Blanche, que por todos los medios intenta ocultar su edad y tiene una manía ya por cubrir las luces, ya por apagarlas, o por solo dejarse ver con su pretendiente en las tardes y en sitios oscuros, que se va develando poco a poco y que termina de manera abrupta en la escena en que es desenmascarada por *Mitch* –el mejor amigo de Stanley.

La adaptación hecha por Elia Kazan conserva prácticamente la totalidad de los diálogos de la obra original de Tennessee Williams, con excepción de la homosexualidad del esposo de Blanche que en la película se desdibuja y es explicado como debilidad por su parte, este cambio se da principalmente para evitar que la censura se inmiscuyera en el rodaje del film por tratar abiertamente el tema de homosexualismo. Aquí de nuevo aparece una de las más importantes diferencias entre el cine y la literatura, y es que esta última tiene mayor libertad para tratar temas tabú debido a que no todo el mundo accede a los libros con la misma facilidad que lo hace al cine.

Entonces, a pesar de que de las tres adaptaciones que se han analizado, *Un Tranvía Llamado Deseo* es la más cercana a una transposición por no cambiar prácticamente en nada los diálogos de la obra teatral, si logra crear un ambiente propio aportándole a la historia elementos narrativos propios del cine que son profundamente evocadores de sensaciones humanas.

## **2.3.ALGUNAS ADAPTACIONES EN NUESTRO CONTEXTO**

### **2.3.1. Andrés Caicedo**

Al hablar de Andrés Caicedo en este trabajo, no se pretende hablar de uno de los muchos acercamientos al cine de una vida dedicada al mismo, aunque se tendrán en cuenta, sino, presentar una mirada que está convencida de la independencia del lenguaje cinematográfico y sus

potencialidades, y que de la misma forma, está convencida de las posibilidades de la adaptación cinematográfica como una forma de creación.

Caicedo, dejó escritos ocho guiones cinematográficos, teniendo en cuenta dos inacabados, de los cuales tres eran adaptaciones de cuentos o novelas: guión de largometraje *The Nameless Offspring*, Adaptación de la novela homónima de Carl Ashton Smith; guión de largometraje *The Shadow Over Innsmouth*, adaptación de la novela homónima de H. P. Lovecraft y de *The Seal of R'lyeh* de August Derleth; el tratamiento cinematográfico “Suzie Bloom’s Lovers”; guión cinematográfico *Angelita y Miguel Ángel*; guión *Un hombre bueno es difícil de encontrar*, adaptación del cuento de Flannery O’Connor; guión inacabado *No me desampares ni de noche ni de día*, guión preliminar de la película *Carne de tu carne* de Carlos Mayolo; guión inacabado *Morella* y; guión inacabado *Pedro, Pablo y Manuelita*. (Biblioteca Luís Ángel Arango, 2007).

Esto, aunado al interés de Caicedo por la cinematografía reflejado en el Cine Club de Cali y en la revista Ojo al Cine, da cuenta de una figura de trascendental importancia en el panorama del cine colombiano, y cuyas obras también han sido adaptadas tanto por el mismo como por otras personas.

Caicedo veía potencialidad en extenderse a todos los sectores de la sociedad mediante sus dos pasiones: el cine y la música, ya que veía que el mercado del libro por su costo, el tiempo que implicaba y la poca disposición de las personas hacia el acto de leer estaban minando este mundo. Su idea entonces, era la de la popularización de la cultura, mediante la construcción de obras de arte accesibles a cualquier tipo de público sin perder la belleza y la profundidad.

### **2.3.2. El amor en los tiempos del cólera**

Una de las novelas más emblemáticas del novel colombiano es sin lugar a dudas el amor en los tiempos del cólera y este hecho ya constituye un reto para cualquier guionista o director que busque realizar una adaptación de esta novela. En la versión de Mike Newell, la apuesta que se realiza es controversial puesto que algunos adeptos a la novela pueden llegar a creer que la misma no está a la altura de las vastas páginas emanadas de la pluma de García Márquez; sin embargo es claro que se trata de una adaptación y dicha adaptación juega con la mirada e interpretación que se puede realizar sobre la obra, siempre la adaptación, para poderse apreciar en términos justos, debe verse como una versión de una situación literaria y mejor aún como una *traducción*.

Por otra parte a favor de la película se pueden mencionar varios aspectos destacables. Uno de ellos es sin duda el trabajo que se realiza con los diálogos, ya que en el film se observa en varias escenas su fidelidad con la obra la cual por su parte muestra abundante descripción por parte de un narrador omnisciente al punto de mantener en segundo plano el diálogo de los personajes dentro de la obra. Esta situación permite que la adaptación pueda, al menos en términos dialogales, ser un poco más libre al buscar la manera de representar lo que el narrador describe en el libro. Por supuesto esta situación no es garante de la realización de una producción que se considere una adaptación exitosa, todo lo contrario, exige la lectura más detallada de los acontecimientos para determinar cuál es la manera más viable de si se quiere reemplazar el narrador en la versión cinematográfica.

El cine como lenguaje cuenta con sus propios elementos, por ello se habla de fórmulas como la voz en off, o un diálogo que se suscita entre dos personajes y que dan cuenta de aquello que en la obra literaria el narrador sabe. El riesgo que se corre es llegar a cambiar la esencia de algún personaje como se evidencia con Florentino Ariza y el famoso diario de affaires que conserva el personaje en secreto y que en el la película comenta con su ayudante, como recurso para abordar lo descrito por el narrador. Además el libro muestra una participación mucho más activa de los personajes de cómo se maneja en la película e incluso en la misma relación del doctor Urbina y Fermina Daza varias situaciones en el film no aparecen y se mantienen como irrelevantes. Desde esta lectura se podría decir que en el film el personaje sobre el cual recae todo el desarrollo de la trama es Florentino Ariza.

Es necesario reconocer que es difícil hacerle justicia a una novela tan extensa en dos horas de filmación; no obstante la fotografía de la película, los ambientes, los planos empleados, buscan recrear el espacio de la obra literaria, que obviamente no puede relatar toda la cosmovisión de la cultura caribe.

### 3. TÉCNICAS DE ADAPTACIÓN: MANUALES

*Escribir un guión es un proceso,  
Un periodo de desarrollo orgánico  
Que cambia y avanza continuamente;  
Es un oficio que de vez en cuando  
Se eleva hasta la categoría de arte.”*

*Sid Field*

Cuando se habla de manuales para realizar guiones cinematográficos, se puede creer que la noción se restringe al cómo se realiza un guión cinematográfico, casi como pensar en el texto instructivo que permite hacer una gelatina; sin embargo como lo menciona Sid Field en su libro *El manual del guión*, la noción de manual se refiere más a la pregunta de *qué hacer*, puesto que el guión surge del planteamiento del tema y esto hace referencia al qué se hace con ese tema, reconocerlo y desarrollarlo a partir de la idea que en él se presenta.

Los manuales cumplen la finalidad con que son pensados bien sea a través de presentar ejemplos a partir de películas exitosas o de aspectos que se deben tener en cuenta y atender en éste proceso. De igual forma no necesariamente se puede presentar con éste nombre, es decir aunque un libro no tenga como finalidad “enseñar a realizar un guión”, los elementos expuestos en el mismo, pueden ilustrar qué se debe tener en cuenta en el proceso de elaboración, como por ejemplo abordar la filmografía de un director analizando el proceso no desde los elementos constitutivos del guión, sino desde el análisis de diferentes films. Obviamente si habrá texto que se identifican como manuales y pueden presentar diferentes formas de acercarse a la elaboración del guión cinematográfico: abordando la estructura del guión de una película en especial para resaltar aspectos significativos a tener en cuenta, o abordando diferentes ejemplos contrastándolos; o bien, si en efecto se habla directamente del proceso de construcción del guión. Sea como sea que se aborde la estructura, la intención es analizar qué aspectos permiten construir un guión cinematográfico, atendiendo a elementos explícitos o implícitos en la obra que se aproxima al análisis de este componente fundamental en la consolidación de una película como un producto terminado.

### 3.1.EL GUIÓN COMO PROCESO DE ESCRITURA Y DE CREACIÓN

El proceso de escritura de un guión está íntimamente relacionado con la manera cómo va a ser su producción. Obviamente la producción del guión se puede generar a partir de diferentes situaciones como son: una historia original que se ofrece a un productor o canal, una adaptación de una obra literaria a la cual se le ha comprado los derechos, o bien un trabajo en equipo entre guionista y director; sin embargo más allá de ahondar en la manera que se da origen al proyecto que terminará convirtiéndose en película, es fundamental observar de qué manera se entiende un guión cinematográfico. Cuando se habla de guión, se habla de un todo, No se limita físicamente al plano escritural, sino que trasciende ese primer contacto con el mundo que lo ha concebido, con el lenguaje literario que lo dota de sentido, no en vano el producto final del guión, que denominamos película, no es más que el guión mismo manifestándose en su realidad concreta, pues el guión no nace con la intención de anquilosarse y hacer de manera perpetua parte del universo escrito, sino que aspira a ser algo diferente:

*“El guión es un estado transitorio, una forma pasajera destinada a metamorfosearse y a desaparecer, como la oruga que se convierte en mariposa. Cuando la película existe, de la oruga sólo queda una piel seca, inútil ya, estrictamente destinada al polvo. Si más tarde se publica-lo que suele suceder, no se tratará realmente del guión, sino de un relato recompuesto según la película.”*  
(Carrière, 1998, pág. 13)

Tomando como referencia la idea anterior, si se piensa en el guión como proceso que inicia con un acto de escritura, es necesario reconocer como lo señala Carrière que *el guionista es mucho más un cineasta que un escritor*, por eso al momento de escribir debe recurrir a la imagen en movimiento que se proyectará, cada línea irá emparentada con una música de fondo, con una perspectiva preconcebida desde un plano, con una circunstancia que se recrea en un espacio que dentro de un espacio más amplio construye a la manera del antiguo *Tableau vivant* una situación determinada por el montaje propio de dicha escena. Ahora bien es comprensible por esta situación que la implicación de adaptar una obra literaria presupone un doble esfuerzo, pues no se limita al proceso de pensar como un

cineasta, sino además de traducir ese espacio literario a un universo de múltiples lenguajes que lo recreen más allá de las pléyades de la imagen poética.

Syd Field en su texto *El Manual del Guionista*, entre líneas indica uno de los aspectos fundamentales a tener en cuenta al momento de construir un guión y es reconocer que la pregunta no gira entorno a cómo hacer, sino a qué hacer. Cuando se tiene claridad sobre este aspecto, Field señala que el paso a seguir a continuación es la elaboración de la línea argumental o *story line*, en la que se trata los aspectos más relevantes de la historia; posteriormente la construcción de la biografía de los personajes principales y finalmente se teje la estructura del guión con los aspectos señalados como ejes fundamentales. La construcción de un guión es un proceso que en palabras de Syd Field se define como “*una historia contada en imágenes por medio del diálogo y la descripción y situada en el contexto de la estructura dramática.*” Y es por eso que señala que el guionista debe empezar por un tema y una estructura, cuando se tiene claridad por el qué contar es mucho más fácil determinar la manera como se va a contar. Ya definir este asunto permite plantear más claramente la forma como la escritura va a tener un norte para dejar una semilla que germinará como producción cinematográfica, que dependiendo del tratamiento que se le dé, puede desembocar en un proyecto de gran envergadura:

*El tema puede ser tan simple como el de un visitante del espacio exterior que no llega a tiempo a su nave espacial y es encontrado por unos niños que se hacen sus amigos y lo ayudan a escapar (E.T., el extraterrestre). O el tema puede ser que el campeón del mundo de los pesos pesados pierde su título y luego lo vuelve a recuperar (Rocky III). O puede ser que un arqueólogo recupera un documento o artefacto famoso que ha estado perdido durante siglos (Indiana Jones y los cazadores del arca perdida [Riders of the Lost Ark]).* (Field, 2002, pág. 16)

El proceso de escritura de un guión debe desarrollarse secuencialmente pero de forma tal que cada aspecto guarde una relación intrínseca, así desde el tema se debe estructurar la idea, de la idea la construcción de los personajes y estos elementos irán de la mano con las investigaciones que requiere la historia para procurar una consistencia y de esta manera darle seguridad al borrador que tendrá los elementos esenciales que al ser revisados darán forma al guión cinematográfico. Field aclara que para que la construcción

de guión se genere de manera adecuada, hay que tener la suficiente claridad en cada elemento en tanto a lo que son y lo que significan en la producción cinematográfica.

Teniendo claridad sobre las implicaciones que conlleva la construcción de la idea, por otra parte con respecto a la estructura, se entiende la misma como “el esqueleto”, la base de la historia sin la cual no hay guión, pues es ésta quien le da cohesión al relato, desarrolla la línea argumental y permite el movimiento de los demás elementos: *personaje, trama, incidente, episodios y acontecimientos*. La estructura dota de carácter a la historia, es así que una idea muy buena sin estructura sólida que desarrolle las acciones, termina convirtiéndose en una producción simple y en el mejor de los casos, aburrida y sin profundidad. “*En términos simples, la estructura es la relación entre las partes y el todo.*” (Field, 2002, pág. 21)

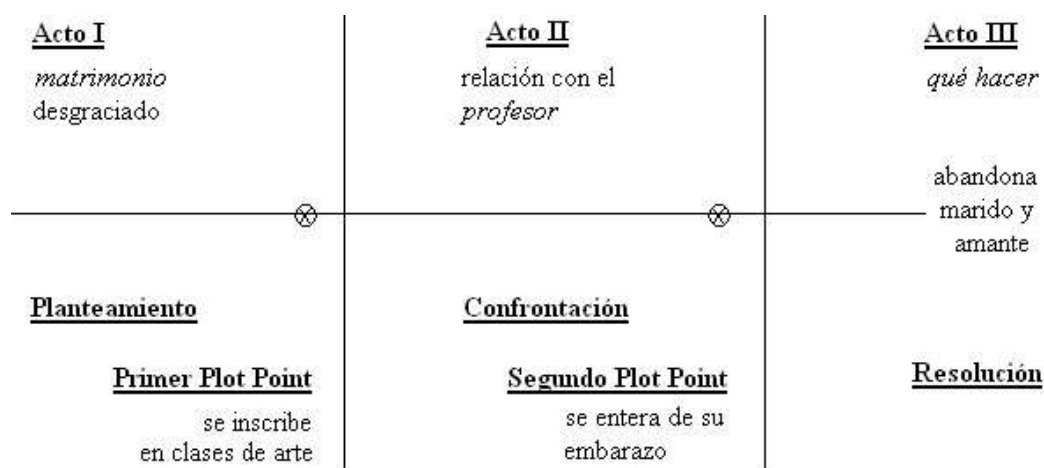
Es fundamental darle un tratamiento adecuado a la estructura, más aún si se trata de una adaptación puesto que se puede cometer un sinnúmero de errores que conducirían más que a traducir una obra literaria a imágenes, a desfigurarla en representaciones imprecisas. Por lo anterior es necesario pensar no sólo que la estructura es la base del relato sino que además de sostener, contiene las acciones realizadas en el desarrollo de la historia; de ésta manera se desprende lo que Field denomina paradigma con lo cual se refiere a un modelo o esquema conceptual del aspecto que tiene un guión: (fig.1)<sup>3</sup>



Con respecto a este esquema se mencionan dos aspectos a tener en cuenta; el primero que el guión es un sistema abierto, es decir se dinamiza a partir del desarrollo

<sup>3</sup> Mediante este esquema, Syd Field explica no sólo la estructura del paradigma, sino cómo se desarrolla, la línea argumental del guión.

de la trama y no únicamente por la idea que se establece desde un comienzo. Dicha dinámica la permite el denominado *plot point* que se refiere a una situación que se ancla a la acción comentada y hace que ésta tome otro rumbo. Syd Field indica que un *plot point* puede ser un plano, unas palabras, una escena una secuencia o cualquier cosa que haga avanzar una escena. Para aclarar la idea el autor plantea una situación en la que se presenta a una mujer que no es feliz con su matrimonio, por lo cual, para buscar un escape del mismo, se inscribe en un curso de arte. Esta situación hace que conozca a un profesor con el cual entabla una relación sentimental, lo que conlleva a que la historia tome otro rumbo nuevamente ya que debido a su relación con el profesor, la mujer queda en embarazo. Al enterarse se encuentra frente a la duda de qué hacer lo cual conducirá a la resolución que es la determinación de dejar a su esposo y amante: (fig. 2)<sup>4</sup>



En el ejemplo anterior Field presenta dos *plot point*. El primer *plot point*, es la decisión de inscribirse en las clases de teatro, lo cual conduce a conocer al profesor y de esta manera entablar una relación sentimental con él. El segundo *plot point*, es tener conocimiento de su embarazo, lo cual desemboca en la acción que conduce a la resolución.

<sup>4</sup>Explicación en esquema en la que Syd Field plantea el desarrollo de la historia a través del *plot point* la estructura de la línea argumental (Field, 2002, pág. 27)

El segundo aspecto, que se menciona y evidencia a partir del cuadro anterior es que así como en una narración se habla de inicio, nudo y desenlace en el guión se manejan también este desarrollo secuencial a partir del planteamiento, confrontación y resolución desde los cuales se desarrolla la trama argumental.

### **3.2. ESCRIBIR PARA LA IMAGEN**

¿Cómo se puede escribir para la imagen? Pregunta fundamental para el desarrollo de un guión. La respuesta a esta inquietud encuentra su solución en la idea de entender el guión como una totalidad en la que convergen a la vez todos los elementos que poco a poco se van materializando en un film. El principio tanto para un guión original como para un guión que se trate de la adaptación de una obra literaria es el mismo, no obstante, la adaptación de una obra literaria al cine requiere un reconocimiento de cada una de éstas realidades propias y autónomas como son el cine y la literatura. No se puede pretender reducir la obra literaria a un guión que se presente como película, ni pretende que la película sea un bosquejo de una obra literaria. Estamos frente a la necesidad de contar la evocación de una imagen poética en una forma comunicativa totalmente diferente, es un ejercicio (volviendo a la noción mencionada) de traducción más que de transcripción, por esta razón la construcción del guión en un proceso de adaptación: nace del reconocimiento del mismo como la traducción que se metamorfosea y pasa de ser letras a ser imagen. En éste proceso de construcción de un film desde el guión se debe tener claro que cuando se escribe una línea se piensa en qué imagen se va a convertir, es un ejercicio escrito en presente pero pensado en futuro:

*“La imagen es la que cuenta la historia...Es sobre todo porque el trabajo que tenemos que hacer consiste en encontrar qué gestos, qué palabras proferidas por el personaje, qué obstáculos concretos van a surgir en la pantalla, en el movimiento, la decisión la firmeza, la fragilidad, la energía, el amor que animan al personaje en la escena en cuestión” (Carrière, 1998, pág. 109)*

Pero esta misma situación como lo señala Carrière, es la que permite reconocer que las palabras habitan en la imagen y la dotan *de poder y de impacto*. Esta observación permite precisar que el ejercicio de la construcción de la imagen poética en la literatura se

presenta de una manera inversa a la constitución de la imagen cinematográfica, pues en la obra literaria la imagen habita en las palabras que la evocan.

### 3.3.CLAVES DE ADAPTACIÓN

*“Al igual que una partida de damas se juega con un damero, con fichas negras y blancas, en Un guión se juega con personajes, lugares, Desarrollo temporal, diálogos, etc. Son elementos del guión.”*

*Michel Chion*

La construcción y caracterización de la adaptación parte de la manera como se establecen la estrategia en la partida que se propone como fundamento y desarrollo de una propuesta cinematográfica; y aunque los elementos que menciona Chion no presentan distinción entre una adaptación literaria o un guión que no se suscite a partir del universo literario, si es claro que en el tejido del guión que terminará siendo la película, cada elemento mencionado se constituye como fundamental. Por esta razón para hablar de las claves de la adaptación, es necesario reconocer el impacto de cada uno de estos engranajes y su labor en el funcionamiento de la maquinaria. Es necesario resaltar que desde éste capítulo y partiendo de los aspectos tratados a continuación, se irá mostrando que la intención es verter algunas de estas técnicas o estrategias en la propuesta, reconociendo que lo que hay aquí es casi el equivalente a toda una metodología de escritura, enfatizando, claro está, en que en estos casos se escribe con una premisa: “pensar la imagen”. Entre los elementos que se encuentran como parte constitutiva de las técnicas que posee un guionista, se presenta una estrecha relación con los elementos que hacen parte de la narración en la literatura, de esta manera aunque es claro que el hablar de cine no es igual a hablar de literatura, en la base estructural, en cuanto a ejercicio escrito, poseen similitudes innegables.

Chion plantea diecinueve aspectos que se entienden como elementos del guión, y que se citan a continuación: *Historia y narración; Unidad; ¿Importante, esencial (Qué es)?; Secundaria (Intriga); Acción; Persecuciones; Pensamientos de los personajes; diálogo; «Sobreentendido», complicidad, alusión, wderstatement; Mentiras; Nombres;*

*Personaje; Mujeres; Equipo, grupo; Accesorio; Tiempo; Días y noches; Montaje-secuencia; Lugares.*

Al tratarse de tantos elementos, hablar de cada uno ellos detalladamente desbordaría la intención del presente capítulo; sin embargo es importante mencionar brevemente cada uno, aclarando de antemano que no necesariamente se presentan en una película todos estos aspectos, pues cada uno cumple una función en el desarrollo argumental del film y no todos pertenecen a una misma clasificación.

Por otra parte se hace énfasis en la idea que aunque los elementos mencionados no se restringen a la elaboración de un guión que se trate de una adaptación literaria, sino que se refieren en general al guión, su reconocimiento y abordaje permiten establecer de qué manera se puede abordar una obra literaria y construir una versión de la misma. La importancia de señalar estos elementos en el presente trabajo, radica en que no se trata de generar una propuesta a manera “instructivo” en torno a cómo se debe realizar un guión, más aun una adaptación, sino que fuera de esa pretensión, implica identificar qué elementos permiten generar ese ejercicio y qué conlleva desarrollar este tipo de propuesta. Es por esta razón que los elementos del guión mencionados por Michel Chion se abordarán a través de unos apartados generales en los cuales se hará un breve análisis de cada uno de ellos.

### **3.4.MANEJO DE DIÁLOGOS Y ESCENAS**

#### **-Diálogo**

Frente a éste aspecto se presentan diferentes posturas en torno a las características que debe tener el diálogo, para ilustrar mejor dichos aspectos se escribe a continuación la mención que Chion hace al respecto<sup>5</sup>:

*“Elemento fundamental cuyas funciones en el cine, según Field, son:*

*—hacer avanzar la acción;*

*—comunicar hechos e informaciones al público;*

*—establecer sus relaciones, los unos con los otros;*

*—revelar conflictos y el estado emocional de los personajes;*

*—comentar la acción.*

---

<sup>5</sup> Para el desarrollo del presente apartado se considera necesario citar textualmente los elementos enunciados, pues la información es concreta y el parafrasearla podría generar algún tipo de mal entendido.

*Pero todas estas funciones pueden y, en determinados casos, deben ser asumidas por otra cosa distinta del diálogo.*

*Según Swain, estas funciones del diálogo son:*

*—dar una información (sin detener la acción);*

*—revelar una emoción («Las palabras, dice Swain, son menos importantes en sí mismas que por el cambio que reflejan»);*

*—caracterizar al personaje que habla, y también al que le escucha.*

*Para Stempel, el diálogo debe: ser creíble («believable»), interesante, hacer avanzar la acción, caracterizar a los personajes, ser divertido («funny»), tener una dimensión implícita, de «subtext» (sentido entre líneas).*

*Finalmente, según Herman (144), «el guionista siempre debe tener presente ese aforismo de August Thomas: una réplica debe hacer avanzar la historia, describir al personaje, o hacer retir».» (Chion, 2002, pág. 73)*

Como aspectos generales Chion plantea que el diálogo debe ser dinámico, debe demostrar un continuo discurrir de acontecimiento que no se anquilosen en preguntas y respuestas, de igual manera en la construcción de un diálogo juegan un papel fundamental aspectos como: responder a través de otra pregunta, repetir palabras por parte de un personaje que las escucha, y fundamentalmente tener en cuenta que en el cine los silencios, gestos, omisiones o falta de acción frente a algo que escucha un personaje, también se considera como diálogo, pues determina una conversación que pese a la ausencia de la palabra, genera sentido.

Un aspecto relevante surge de la premisa de Nash-Oakey (citada por Chion) que señala *«las palabras que están hechas para ser leídas y las que están hechas para ser dichas no deben ser elegidas de la misma manera»*. Puesto que pone de manifiesto que la función de la escritura de una obra literaria, es diferente a la de un guión cinematográfico, no sólo por la construcción que busca generar desde cada uno de estos lenguajes, sino por tratarse en el primer caso de una potencia de la palabra en tanto elemento totalizante que plantea reconocer una densidad de significaciones en la misma; mientras que en el caso del guión, la palabra se establece más como elemento importante que pese a su relevancia es auxiliar en la construcción de una escena.

### 3.5. ESCENAS

La escena se entiende como una subdivisión de una película en la que ocurre un acontecimiento en completo, y para teóricos como Field o Vale el número de escenas varía dependiendo del film, ya que para el primero no hay un número preciso, mientras que para el segundo sí. Siguiendo con Sid Field este señala que para identificar las escenas se debe tener en cuenta *el lugar y el momento* y que al igual que la película deben contar *con un principio, un centro y final*, sin que sea necesario mostrar las tres partes en su totalidad, sino que se proponga algún tipo de inferencia sobre la situación. Es necesario indicar que una película también cuenta con secuencias que se entienden como:

*“Unidad más grande, se define como una serie de escenas agrupadas según una idea común, un bloque de escenas”* (Chion, 2002, pág. 126)

### 3.6. MANEJO DE RITMO

El manejo de ritmo es un aspecto que determina el tono de la película en cuanto dinamismo de los diferentes elementos que pone en juego como las escenas y las situaciones que se presentan en la misma; de igual manera involucra implícita o explícitamente algunos elementos del guión tal como son:

-Historia y Narración

Aunque en primer momento podrían parecer similares, difieren en la medida en que el primero (la historia) es lo que se cuenta, mientras que el segundo (narración) hace referencia a la manera como se cuenta la historia. En gran parte el tratamiento que se le da a la narración determina qué tan buena puede llegar a ser una historia; además la narración puede tener como equivalente o sinónimo los términos relato, discurso o construcción dramática. Su relación con el ritmo aunque no aparece explícita, para el presente análisis se infiere que se establece en la medida en que la manera como se cuenta la historia, determina la lentitud o vertiginosidad de la misma. De igual manera, al hablar de *unidad*, Chion hace referencia a Aristóteles y su concepto de tragedia como mimesis, para determinar que la unidad debe ser de una acción sola y entera, es decir que en un guión esa unidad no debe dispersarse en demasiadas intrigas secundarias, y frente al desarrollo argumental debe existir un elemento que sirva de cohesión. Esto permite no perder la idea o motivo principal y que el guionista determine como esencial, siendo fundamental que lo

tenga presente durante el proceso de creación. A esta situación es a lo que Chion se refiere como el elemento *¿Importante, esencial (qué es)?*.

Teniendo la claridad sobre éste elemento, se introduce la siguiente noción denominada

*Secundaria (intriga)* que para Lewis Hernán, (citado en la obra ya mencionada de Chion) la intriga secundaria (subplot) es una desviación de la intriga principal, cuya acción se relaciona con la intriga principal y se desarrolla por personajes secundarios. Estas intrigas secundarias suelen ser empleadas en las comedias. La relación que se puede develar entre éstos elementos y el ritmo es que la estructura argumental adquiere claridad o por el contrario se complejiza a partir de estos aspectos que permiten una lectura ligera o intrincada de las situaciones presentadas en el film.

Con respecto a la sensación de rapidez que puede suscitar una película, el elemento denominado *Acción*, que desde la categorización propuesta por Chion hace referencia no sólo a escenas de peleas, persecuciones, etc., sino al dinamismo propio del film; no se identifica con la historia propiamente dicha, ya que se puede presentar el caso de una película con más diálogo que “escenas de acción”, y aun así ser un film de acción. Sin embargo se debe atender el tratamiento de este elemento en tanto no haya saturación del mismo y se pueda alternar entre una escena de acción con una escena de intriga que se entiende como el diálogo que permite el desarrollo del hilo argumental de la historia.

#### **4. DOS MOVIMIENTOS, LA DOBLE VÍA: DE LAS IMÁGENES DE LAS PALABRAS A LAS PALABRAS DE LAS IMÁGENES.**

Desde el comienzo de ésta experiencia, se tenía claridad en torno a que esta propuesta no buscaba convertirse en una aplicación de una secuencia didáctica de aula o la construcción de unidad para mostrar unos resultados con los estudiantes; sino más bien pretendía impactar en primera instancia a los docentes, mostrando las posibilidades que ofrece el trabajar la literatura y el cine reconociendo sus particularidades como lenguajes y la versatilidad comunicativa de cada uno. Esta sola intención ya es un reto debido a que el visibilizar las posibilidades pedagógicas de estas dos manifestaciones debe considerar no sólo las similitudes y diferencias del lenguaje literario y cinematográfico; sino adentrarse en la frontera de estos mundos, transitar en sus vértices que en los intersticios generan unas imágenes de palabras y unas palabras de las imágenes llamadas adaptación.

Al aproximarse a esta concepción de adaptación acontece una situación desde la cual se ofrece una oportunidad de pensar, imaginar y crear, dinamizando el entorno y procurando despertar el espíritu creador de los estudiantes que en ocasiones se haya en el profundo estado catatónico del consumidor. En otras palabras, con esta propuesta se busca que el docente posibilite propiciar un espacio de lectura y reflexión sobre las características del lenguaje literario y cinematográfico, donde los estudiantes no sólo consuman o utilicen herramientas sin reflexión, o peor aun cosificando la aspectos que deben ser finalidades. Pero esta visión constituye un proceso de reconocimiento de otras realidades donde se favorezca la construcción de espacios en los que se fortalezca la argumentación y creación literaria y cinematográfica manejando los elementos propios de cada relato, y cómo dichos elementos permiten comunicar; es decir producir e intercambiar sentido, poner en común las ideas teniendo como fin último un texto o tomando un texto como pretexto para la creación de otro diferente, sin desconocer el valor propio del texto-pretexto.

La situación descrita no se desarrolla de una manera sencilla. Si se pensara en ella a través de trazar un paralelo con un deporte como el fútbol, se podría pensar que así como para jugar éste deporte es fundamental no sólo desarrollar unas habilidades técnicas, sino además manejar acertadamente aspectos básicos como la reglamentación y utilización de los diferentes

implementos; en la lectura y producción de textos literarios y cinematográficos es fundamental manejar sus elementos. Teniendo en cuenta esta analogía, los elementos narrativos se pueden considerar como el reglamento a tener en cuenta en la lectura: reconocer un tema, narrador, personajes, lugar, espacio, acción y tiempo, y en el caso del cine reconocer elementos adicionales como el manejo de planos, encuadres, tomas, point plots, entre otros; es en gran parte garante de reconocer “el terreno de juego” y realizar un buen partido. Sin embargo a estos elementos se le suman la intención y motivación que se pueda tener para desempeñar un buen papel tanto en el desarrollo del partido de fútbol que se tomaba como ejemplo, como en la propuesta de creación literaria o cinematográfica para que el proceso sea significativo y sirva de insumo “para próximos encuentros”. En el caso del cine y la literatura llevar a cabo el ejercicio de producción implica no sólo reconocer y manejar los elementos propios de cada uno de estos lenguajes, sino reconocer cuáles pueden ser sus coincidencias e incluso desavenencias.

Frente a esta situación, se piensa que posibilitar la oportunidad de producir un texto literario o audiovisual, parte de un ejercicio de lectura de imágenes literarias y cinematográficas, y que por lo tanto la comprensión se genera a partir de manejar sus elementos y reconocer el sentido que tiene una actividad. Un tema que no es abordado reconociendo su importancia y sin emplear las herramientas adecuadas, puede dejar el sinsabor de ser un mero “relleno de una hora de clase”; en el caso de utilizar (utilitariamente) una película, la famosa expresión “película porno-hacer clase” sale a relucir como un ejemplo significativo. Por eso mismo la propuesta desarrollada plantea involucrar directamente al docente en el proceso, para establecer que tanto la literatura como el cine más que simples herramientas o vehículos de conocimiento, son una oportunidad de crear y aprender, una apuesta por la creación y el aprendizaje.

Teniendo en cuenta la anterior premisa, la experiencia se origina a partir de una evocación que permita la construcción, donde la poiesis entendida como el acontecimiento trascendente producto de la evocación, favorece la creación literaria y cinematográfica.

#### **4.1. ESCRIBIR Y LEER EN LA ESCUELA**

El universo literario ofrece un sinnúmero de posibilidades al momento de pensar y construir mundos más allá de nuestra realidad. Sin embargo no es el único lenguaje que posibilita la expresión del ser humano. En otras manifestaciones del espíritu como la pintura, la música, la escultura, el cine o la novela gráfica, se ofrece esa posibilidad y esta exploración se hace viable.

Pero ¿qué pueden tener en común estas diferentes (en apariencia) manifestaciones de espíritu humano? La respuesta sin lugar a dudas es que comunican. Toda comunicación está mediada por una intención de expresar una idea a otro que posiblemente desea manifestar su visión del mundo, en la escuela el escribir y el leer permiten que esta situación se genere de manera cotidiana, quizás lo difícil es entender que no sólo se puede leer un libro o se puede “escribir con letras”, entendiendo éste escribir con letras como el trazar y construir mundos con palabras que están cargadas de imágenes...y si las palabras están cargadas de imágenes, ¿por qué no las imágenes puede estar cargadas de palabras?

Ciertamente no deja de ser un reto, sin embargo el reconocer que incluso entre diferentes formas comunicativas existen relación significativas con lleva a pensar que en el caso de la lectura de un libro diferentes manifestaciones se pueden involucrar a ella, claro está si se tiene clara la intencionalidad de la lectura.

*“Diferentes modalidades de lectura pueden utilizarse, en distintas situaciones, frente a un mismo tipo de texto: un mismo material informativo- científico puede ser leído para obtener una información global, para buscar un dato específico o para profundizar un aspecto determinado del tema sobre el que se está escribiendo; un artículo periodístico puede ser leído en un momento simplemente para conocer el punto de vista del autor sobre un tema de interés para el lector y ser utilizado en otro momento como objeto de reflexión, como aporte para el análisis de otra cuestión...un poema o un cuento pueden ser leídos en cierto momento buscando un placer estético y convertirse, en otra situación, en el medio que permite comunicarle algo a alguien.”* (Lerner, 2003, pág. 128)

Sin parecer des-obligantes las palabras de Lerner pueden incluso llevarnos más allá; es decir el leer en la escuela aunque en primera medida constituye una práctica social de reconocimiento, descubrimiento e incluso de goce literario, no debe limitarse a nacer en las letras y sepultarse en ellas; en otras palabras el escribir y leer en la escuela implica más que generar procesos de aprendizaje asociados con la lectura o con la reflexión literaria que en su magnificencia y riqueza convida a reconocer otras manifestaciones que permiten la lectura y escritura explorando otros espacios de creación.

En la propuesta que se realizó, esta situación se hizo evidente ya que desde la lectura de una obra como *El doctor Jekyll y Mr. Hyde*, se planteó la oportunidad de imaginar a los personajes, lugares y situaciones en los que ocurrían las acciones y después plasmarlos en una propuesta que a manera de cómic, en un comienzo, pusiera de manifiesto la manera como se pensó, entendió y dio vida a estos personajes, para luego adentrarse en el basto mundo del cine y plantear una propuesta cinematográfica a manera de cortometraje.

El diseño partió de concebir un espacio en el cual la lectura de una obra literaria no fuera un requisito para responder a un examen o a un proyecto lector, sino a una oportunidad de jugar con la imagen poética que la obra literaria lograra suscitar en los estudiantes, para que de una parte ellos construyeran en su mente escenarios, personajes y mundos posibles y así contar una versión de la obra a partir de la evocación que éstas imágenes pudieran generarles.

Aunque la propuesta y apuesta fue dirigida hacia la adaptación literaria al cine, el trabajo tuvo como punto de partida la sensibilización de los chicos a través de un ejercicio práctico en el cuál a través de la lectura de *El doctor y Mr. Hyde*, crearan su propia versión de la historia y la plasmaran en un ejercicio similar a un cómic. Ahora bien el paso siguiente fue construir un guión a partir del esquema que se desarrolló de guión audiovisual y empleando un elemento fundamental en la construcción de textos cinematográficos como es el *story board* y después realizar un pequeño cortometraje sobre el mismo empleando elementos propios del lenguaje cinematográfico como lo son el uso y el manejo de planos, la música, los diferentes puntos de vista propiciados desde el encuadre, el ritmo, las escenas, entre otros.

Cabe resaltar que se está hablando de posibilidades pedagógicas, lo cual no va en contravía de realizar un cómic, en un primer momento, para reconocer la función de la imagen como un elemento que puede comunicar bastante significaciones sin remitirse exclusivamente al texto escrito, y de una u otra manera esta estrategia, les permite visualizar a los estudiantes cómo una viñeta de la novela gráfica podría poseer una relación con los planos y su intencionalidad en el relato cinematográfico.

#### **4.2. ESCRITURA Y CREACIÓN**

Para desarrollar la propuesta, obviamente fue necesario generar unos pasos que dieran cuenta del proceso. Como se mencionaba anteriormente aunque esta apuesta se pensó desde un

inicio dirigida a docentes, era necesario, para hacer evidente la propuesta pedagógica y que ésta no quedara como ejercicio especulativo, llevarse a cabo con estudiantes y vivenciar el proceso; por esta razón se tomó un grupo piloto de estudiantes para llevar a cabo toda la experiencia, es decir con los demás escolares pertenecientes al mismo grado se desarrollaron las actividades hasta cierto momento, mientras que con el grupo en cuestión se llevó a cabo toda la experiencia.

Teniendo en cuenta la importancia del paso a paso de una propuesta como la presente, se tuvo en cuenta la idea de propósito comunicativo y propósito didáctico señalados por Delia Lerner que plantea lo siguiente:

*“En la escuela-ya dijimos- la lectura es ante todo un objeto de enseñanza. Para que se constituya también en un objeto de aprendizaje, es necesario que tenga sentido desde el punto de vista del alumno, lo que significa-entre otras cosas-que debe cumplir una función para la realización de un propósito que él conoce y valora. Para que la lectura como objeto de enseñanza no se aparte demasiado de la práctica social que se quiere comunicar, es imprescindible “representar”-o “re-representar” – en la escuela los diversos usos que ella tiene en la vida social...En consecuencia, cada situación de lectura responderá a un doble propósito. Por una parte, propósito didáctico: enseñar ciertos contenidos constitutivos de la práctica social de la lectura con el objeto de que el alumno pueda reutilizarlos en el futuro en situaciones no didácticas. Por otra parte, un propósito comunicativo relevante desde la perspectiva actual del alumno.”*  
(Lerner, 2003, pág. 126)

En este orden de ideas y atendiendo a dichos propósitos es necesario plantear qué se buscó con la lectura del texto literario propuesto para la producción del cómic y posteriormente del cortometraje. El objetivo fue ambicioso pues involucraba de una parte que los estudiantes reconocieran y manejaran los elementos propios de la literatura y del cine que se han mencionado, más aun y con mayor énfasis los referentes al cine puesto que de una u otra manera los chicos ya se encontraban familiarizados con elementos narrativos como el lugar, tiempo o espacio; mientras que los elementos del cine proponían un reto no sólo porque algunos de ellos se constituían en una novedad como el encuadre o un flash back, sino además porque se constituía como una apuesta para ver el cine de otra manera que implicaba no sólo verlo, sino leerlo. Pero

atrás y delante del aprendizaje y el manejar con mayor precisión ciertos elementos del lenguaje literario y cinematográfico, se encontraba el deseo de invitarlos a disfrutar lo que se estaba haciendo. De esta manera se propuso reconocer el valor implícito de la obra literaria y sus posibilidades, valorando en dichas posibilidades la intención particular que podrían tener los estudiantes:

*“Los proyectos vinculados con la literatura se orientan hacia propósitos más personales: se leen muchos cuentos o poemas para elegir aquellos que se desea compartir con otros lectores; se leen novelas para internarse en el mundo de un autor, para identificarse con el personaje predilecto –anticipando, por ejemplo, el razonamiento que permitirá al detective resolver un nuevo “caso” – o para vivir excitantes aventuras que permiten trascender los límites de la realidad cotidiana.”*  
(Lerner, 2003, pág. 127)

Teniendo claro estos propósitos se realizó una aproximación al gusto lector de los estudiantes por medio de una charla informal en la que ellos hablaban de las películas que les gustaban así como de sus personajes favoritos, pero ¿qué tiene que ver esto con la selección de una obra literaria? Realmente todo. Por ese tiempo estaban muy de moda las películas de *Marvel Comics*, entre ellas *The Avengers* (Los Vengadores) que trata las aventuras de unos héroes que podrían ser homónimos a los de la liga de la justicia. Pues bien entre estos héroes se encuentra *Hulk*, una bestia indomable y poderosa alter ego del doctor *Bruce Banner* que al ser expuesto a rayos gamma le dio origen a este ser, versión indestructible del doctor Banner. Pues llegado este punto se les comentó a los estudiantes que ya antes un escritor había planteado esta situación y se invitó a la lectura de *El doctor Jekyll y Mr. Hyde* obra célebre del escocés Robert Louis Stevenson.

Atendiendo a la premisa citada por Lerner “Cada uno de estos propósitos pone en marcha una modalidad diferente de lectura” (Solé, 1993), se buscó leer esta novela, pero invitando a los chicos a cumplir un reto que consistía en pensar profundamente en los personajes, lugares, tiempo, acciones, narrador, tema y espacio de la obra (aspectos que se habían visto con anterioridad) y plasmarlos en un cómic realizado por ellos sobre la lectura. Por esta razón el primer paso fue ver ejemplos de cómics o novelas gráficas como es el caso de *V de vendetta* (Moore & Lloyd, 1982) o *Persépolis* y analizar el uso de viñetas, bocadillos, planos y demás

que presentaban los textos en cuestión. De igual manera se establecieron unas condiciones para la elaboración del trabajo que bien podría ser grupal (máximo seis estudiantes) o incluso individual. Las condiciones fueron las siguientes:

Primero: Por ningún motivo se debía observar imágenes sobre la historia o los personajes de la misma.

Segundo: No se debía realizar una transcripción del libro sino una versión libre de la historia atendiendo a su eje fundamental. Pero ¿cómo se llegó a establecer cuál era el eje fundamental de la historia? Se atendió al concepto de unidad planteado por Syd Field, que recordándolo, hace alusión al aspecto fundamental de la obra y que permite que su esencia se mantenga (principio fundamental de una buena adaptación). Desde el inicio de la lectura se planteó que la unidad de doctor Jekyll y Mr. Hyde era la lucha y la oposición entre el bien y el mal encarnado en un mismo ser.

El proceso de construcción de la propuesta por parte de los chicos se fundamentó en la idea de la evocación, entendida como lo que generaba la lectura de la obra literaria, no solo en términos de placer o reflexión, sino en términos de las imágenes que una situación o la descripción etopéyica o prosopográfica de un personaje, generaba en la mente de los estudiantes y el reto consistía en plasmar estas situaciones visualmente, de ahí la importancia de no observar ninguna imagen alusiva a la lectura.

De forma paralela a partir de cortometrajes se mostraban los aspectos más relevantes del lenguaje cinematográfico y se hacía énfasis que el cine debe ser leído, pues un plano, por citar un ejemplo de algún elemento cinematográfico, se utiliza con una intención comunicativa, no es producto del azar, así como cuando alguien quiere declarar los sentimientos que tiene hacia otra persona, busca las palabras adecuadas; el cine busca las imágenes exactas. Obviamente se hacía énfasis en todos los aspectos que involucra el cine como la música, la fotografía, el color, etc. y que buscan representar lo que puede decirse en un libro empleando únicamente la palabra.

Para involucrar a los chicos con el lenguaje del cine y con la noción de adaptación de una obra literaria, se propuso el pensar el ejercicio del cómic como un proyecto aun inacabado que podría significar el inicio de un cortometraje. Para ello se presentaron y explicaron dos elementos fundamentales en la producción cinematográfica como son el *story board* y el guión

audiovisual y se invitó a los estudiantes que partiendo del trabajo previo realizaran *story board* y un guión, pesando en un cortometraje.

Hasta este punto se desarrolló el trabajo con todos los estudiantes del curso 1002. Para la siguiente etapa como se había mencionado, se contó con la colaboración de ocho estudiantes, que al tener un mayor adelanto en el trabajo se les propuso realizar un cortometraje.

#### 4.2.1. Ejemplos

El cortometraje que se llevó a cabo se tituló “las dos caras de una misma moneda”, en él se cuenta la historia de un chico extraño llamado “Edward” que llega a un colegio donde estudia su primo Henry: amable, bueno, servicial y querido por todos el cual es totalmente opuesto a Edward. La historia se ambienta en un salón de clases donde unos estudiantes se encuentran reunidos contando historias.

##### Guión

##### Las dos caras de una misma moneda

Se encuentran los estudiantes reunidos contando historias de terror, cuando Robert, estudiante recién llegado, comienza a relatar una historia que le contó Gabriel, un amigo suyo sobre una situación que le que ocurrió en el colegio en el que estudiaba éste, Robert inicia su relato:

##### Robert

Cuentan que en esa institución estudiaba un muchacho llamado Henry que se caracterizaba por ser un joven supremamente amable y servicial, al punto que algunos lo consideraban “un santo”. Era además tan bueno en química que para el primer periodo manejaba con total dominio los temas de todo el año, parecía que tenía un don innato y le encantaba la experimentación.

En contraste, hacia mitad de año, llegó un primo lejano de Henry llamado Edward quien era totalmente distinto a Henry: realizaba bromas supremamente pesadas, se burlado de todos aquellos que tenían alguna condición física desfavorable, era odioso y aunque bastante inteligente, le importaba poco el estudio. En una ocasión, inclusive cuando montaba bicicleta en la calle no le importó pasar con su vehículo por encima de un niño que cruzaba.

Tampoco le causaba remordimiento hacerle daño a sus compañeros incluso parecía disfrutarlo.

Aparece una escena donde se recuerda cuando una compañera se tropieza y se le caen los libros y algunos trabajos

Paula

Ah no puede ser

Edward

¿te ayudo?

Paula

¿Tú eres el primo de Henry, Edward, cierto? ¡Gracias, lo que quisiera sería no tener que cargar con tantas cosas!

Edward

Con eso te puedo ayudar

Edward levanta los trabajos de paula, los rompe y se le burla en la cara

Paula

Oye son, ¡son mis trabajos finales! qué hiciste

Edward se va riéndose y nuevamente muestra el presente

Robert

En fin a pesar de todo esto, la situación más extraña es que nadie podía describirlo y decir a ciencia cierta cómo era, de hecho era difícil recordar sus facciones.

Aunque Edward no duró mucho en el colegio, durante el tiempo que estuvo, Henry se enfermó y no podía asistir con regularidad, de hecho cuenta Gabriel, que pensaban, que se trataba más por vergüenza que por otra cosa.

Luisa

- Bien y ¿el misterio dónde está? ¿Un primo bueno y otro malo?

Robert

- No, ahí no termina todo. Henry tenía varios amigos obviamente por su carácter amable, los más cercanos eran Gabriel, Paula y Armando. Y precisamente este es el misterio del asunto. Gabriel comenzó a sospechar que Henry estaba siendo amedrentado por su primo, así que decidió ponerse en contacto con él, pero era imposible. Un par de semanas después Paula le contó a Gabriel que Henry se había marchado del país por problemas de salud. Aunque esto entristeció a Gabriel le pareció extraño otro asunto y es que su amigo Armando muy nervioso, vino a despedirse de él pues había solicitado un traslado, sin embargo le contó algo que lo dejó al juicio de ustedes si creen o no, Armando le dijo: me enteré que Henry había vuelto y se encontraba en el laboratorio de química, fui a saludarlo como es obvio, pero quise darle una sorpresa, así que entré sin que se diera cuenta y en ese momento vi que después de tomarse un brebaje ocurrió algo terrible, ¡Henry se transformó colegio y nadie volvió a saber de ellos.

luisa

- ¡Vaya que historia!, pero difícil de comprobar.

Robert

- No del todo

Estudiante

- ¿Qué quieres decir?

Robert

-No me pregunten cómo, pero Gabriel encontró la botella con un poco del brebaje que le contó Armando y de hecho, otra vez no me pregunten cómo...pero aquí está, ¿alguien quiere probar?

Manuela (se acerca, huele el contenido, toma la botella se la lleva a los labios, pero antes de probarlo, cambia de opinión y bota el contenido en la caneca)

-mmm es mejor a veces no saber ciertas cosas, vamos a clase que se hizo tarde,

Estudiantes

-siii vamos.

Al final un primer plano muestra la etiqueta con una pequeña inscripción que dice: “Recuerda Henry si no quieres ser Edward ni siquiera el contenido se debe inhalar”.

Laura barrera: Roberta

Adriana Causil: luisa

Karolin Pinzón: Manuela

Briand Castiblanco: Gabriel


José Macías: Henry


Esneyder López: Edward-Estudiante

Andrés Triviño: Armando

Alejandra Sanabria: Paula

## Guión Audiovisual (Fig1)


 SECRETARÍA DE EDUCACIÓN DE BOGOTÁ D.C.  
 COLEGIO EL PORVENIR IED  
 Resolución de aprobación N° 2541 del 29 de Agosto de 2002. CODIGO DEL DANE  
 21110200240  
 Resolución de Modalidad Técnica N° 078387 del 25 de Junio de 2011  
 Proyecto: Educación Media Fortalecida y Mayor acceso a la Educación Superior  
 Licenciatura en Educación Física - Universidad Pedagógica Nacional  
 Convenio Interadministrativo 3417 de Diciembre de 2012  
 Núcleo Técnico  
 Comunicación, lenguaje y poder



Nombre: Jessica Gabriela López Cordero  
Yazmin Rodríguez Trujillo Grado 1002  
 Fecha de realización: Segundo periodo Docente: Fernando Patiño Cárdena

**GUION TÉCNICO TEXTO AUDIOVISUAL**

**I. DESCRIPCIÓN GENERAL:**

TÍTULO: Ángel monstruoso  
 DURACIÓN: 5 minutos  
 REALIZADOR: Jessica López, Yazmin Rodríguez

**II. IDEA:** Adaptar la historia por una idea planteada que es, el la doble personalidad que tiene un hombre por medio de una bebida que quiere paquer y utilizar a el hombre

**III. OBJETIVO:** Reconocer las diferentes características que tiene cada escena a propiéndolas a el lenguaje verbal y no verbal.

**IV. PÚBLICO O AUDIENCIA:**

Docente y Alumnos.

**V. ESTRUCTURA DRAMÁTICA (DESCRIPCIÓN):** dos hombres se encuentran paquerando en el carro, en la noche se reúnen en una cena o charla sobre franklin, saliendo de la reunión se encuentran con franklin y banca una tienda compran unas bebidas para ir a tomarlas a la casa de franklin, en el momento que franklin toma la bebida empieza a transformarse en un lobo el cual empieza a atacar a los hombres, uno de ellos huyen allí después que franklin estabiliza e nuevo en su estado normal, un hombre y franklin empezaron a investigar el por que todo esto... el arcaño que les bendio las bebidas para utilizar a franklin para gobernar el mundo, pero todo solo mal un uno de franklin se dio cuenta de todo y los mató...

Aspectos Técnicos (Fig. 2)

PLANO	PARLAMENTO	ACCIÓN EN LA PANTALLA	VESTUARIO Y OTROS DETALLES	AMBIENTE	SENTIDO DE LOS ASPECTOS CONNOTATIVOS	SONIDO/MÚSICA	DURACIÓN
1 Medio	¿cómo te fue en el día de ayer?	conociendo del caso por un pasaje	camisetas	tranquilo	conociendo en el auto por un momento y estado pasaje		30 seg
2 Medio	¿y que uso lo caso de hospital de ayer que no te usó?	conociendo	Formal de pelo y camiseta	calmado	Serios Pasosivos	musica	30 seg
3 Medio		conociendo	Formal traje de pelo	tranquilo fino	conociendo fuera de la casa		30 seg
4 Medio	Por favor le dice al anfitrión de la tienda. ¿fueron bebidas?	Observando	*Jaco de pelo *Camiseta	calmado solitario	Observando las bebidas en una tienda		30 seg
5 Medio		Suspenso	*Jaco de pelo *Camiseta *Botella	Teniente	Después de tomar las bebidas observan como se comportan en la casa	teniente	40 seg
6 Entero		Atoramiento con suspenso	camiseta	nublado fino suspenso	Suspenso en la calle por lo que hizo		30 seg
7 Entero	Diálogos... ¿¿ que ah pasado	*Hablar de lo sucedido	*Camiseta *Botella *Camisa	calmado solitario	pasosivos en el auto y con conciencia p. momento la RTA		60 seg
8 Entero	Preguntan por las bebidas.	Diálogos	*Traje completo *Camiseta *Botella	Solitario calmado	Preocupación por no encontrar RTA.		20 seg
9 Entero		Suspenso pasivo-malo	*Jaco	Teniente calmado	malicia en cuando el momento.	suspenso	20 seg
				*Teniente	Apunta hacia		

Story Board (Fig. 3)



Los tres ejemplos presentados muestran el proceso que se llevó a cabo y que dan cuenta de las actividades realizadas. La finalidad del guión era pensar el texto como imagen. Para ello los estudiantes debieron tener muy claro qué era lo que querían contar y cómo lo iban a hacer. En la primera imagen (fig. 1) se observan aspectos formales, en cuanto al establecimiento educativo, clase y población, pero también aspectos que responden a preguntas fundamentales cómo qué, por qué y para qué, los cuales se evidencia en la descripción general, la idea y el objetivo. Para el presente ejemplo se observa, cómo las estudiantes desean presentar la idea de hombre que se convierte en monstruo y porque quieren realizar una adaptación de la obra sin perder la esencia (unidad) y su finalidad es reconocer las diferentes características que tiene cada escena para, en términos de los estudiantes, apropiarse del lenguaje verbal y no verbal.

En la siguiente imagen (fig. 2) se observan los aspectos técnicos a tener en cuenta en el momento de realizar el cortometraje. Después de analizar y revisar distintos ejemplos de guiones técnicos, se optó por elaborar el presentado en la gráfica números dos, pues se consideró que manejaba los aspectos básicos a tener en cuenta al momento de realizar una adaptación, se debe aclarar que el formato se realiza después de observar diferentes versiones y se tomaron, de ellos los aspectos que se ajustaban mejor al tipo de trabajo que se iba a realizar. Se incluyó la casilla aspectos connotativos para establecer de manera más clara qué era lo que se quería plasmar y su relación con el relato que se había adaptado.

Finalmente en la gráfica tres (fig. 3) se presenta un ejemplo de *story board* que hace referencia al **guión** audiovisual de las figuras 1 y 2. En él se puede apreciar el manejo de planos la imagen que acompañaría la toma y una breve descripción de la situación presentada.

Es importante señalar que las muestras presentan errores ortográficos puesto que la corrección de éste aspecto aún no se había entregado al momento de anexar el material. Se incluye como ejemplo en la medida que evidencia el proceso y el reconocimiento de aspectos propios del lenguaje cinematográfico que fue una de las metas que se propusieron con el trabajo. El guión que se presenta al inicio de los ejemplos fue el que se tomó para desarrollar la propuesta del cortometraje. Se presentaron ejemplos diferentes para mostrar distintas versiones de la adaptación y contrastar que aun así mantenían la idea que se había presentado como la unidad de la historia; además atendiendo a la intención del trabajo, la voz polifónica da una mayor riqueza

sonora y un sentido más profundo y trascendente pues a veces entre la diferencia y diversidad se encuentra lo común que permite la creación:

*“Diversidad de propósitos, diversidad de modalidades de lectura, diversidad de textos y diversidad de combinaciones entre ellos... la inclusión de estas diversidades (Ferreiro, 1994) –así como su articulación con las reglas y exigencias escolares– es uno de los componentes de la complejidad didáctica que es necesario asumir cuando se opta por presentar la lectura en la escuela sin simplificaciones, velando por conservar su naturaleza y, por lo tanto, su complejidad como prácticas social.”*  
(Lerner, 2003, pág. 129)

Cada uno de estos ejemplos son tipos de textos y de igual forma se pueden leer de distinta manera según la situación que se presente, pero todos responden a la misma premisa: comunicar cómo se generó la lectura del doctor Jekyll y Mr. Hyde, que aporte dejó en los estudiantes y por su puesto cómo se pueden poner en diálogo dos lenguajes diferentes como la literatura y el cine reconociendo por igual el papel y la importancia de ambos

## CONCLUSIONES

Cuando el presente trabajo inició, se tenían muchas expectativas frente a la claridad de lo que se buscaba. No fueron pocas las dudas y la reelaboración del documento hasta perfilar y puntualizar que la finalidad macro del proyecto, consistía en desarrollar una propuesta que explorara las posibilidades pedagógicas del análisis de la adaptación literaria a la cinematográfica. A partir de puntualizar el objetivo general de la propuesta se planteó que para llevarlo a cabo, se debían proponer dos rutas alternas que en un momento habría de encontrarse: los objetivos teóricos y metodológicos. Frente a los primeros se observó que debían hacer énfasis en los conceptos fundamentales del trabajo los cuales eran la literatura, el cine y la adaptación, así que se decidieron abordar de manera general para luego irse delimitando, de tal manera que dieran cuenta de la intención con que se había elaborado el trabajo. Fue así como desde la literatura se abordó el concepto de imagen poética desde Bachelard y Blanchot y el cine desde la imagen cinematográfica en Tarkovski, el concepto de adaptación y la construcción del guión cinematográfico en Syd Field y Michel Chion. Frente al aspecto metodológico se contemplaron dos situaciones, la primera vinculada a la escritura mediante la adaptación y la segunda teniendo como referente el desarrollo de una propuesta pedagógica.

Después de tener claridad en estos aspectos fueron surgiendo nuevos interrogantes como: de qué manera se debía poner en práctica la teoría abordada, revisada y analizada durante el proceso, cuáles eran las estrategias más precisas para desarrollar la propuesta, y especialmente cómo se podría llevar a cabo el marco metodológico. Estas situaciones se fueron aclarando a medida que el proceso iba avanzando, incluso en un comienzo no había la suficiente claridad sobre el aspecto fundamental a trabajar desde la literatura que es un universo inconmensurable. Sin embargo se entendió a medida de avanzar en la reflexión de los aspectos teóricos que si el problema central hacía referencia a explorar las posibilidades pedagógicas del análisis de la adaptación literaria a la cinematográfica, era necesario evidenciar la representación del mundo literario en primer momento, para luego poderlo comunicar, interpretar si se quiere, en otro lenguaje como el cinematográfico. Fue por eso que se pensó en la evocación, en la idea de imagen poética.

Posteriormente esa imagen poética se vinculó a la idea de adaptación entendiendo que la adaptación no es una transcripción de una obra sino una traducción, casi como la interpretación que le otorga un traductor a un poema escrito en otra lengua.

Despejado el panorama el aspecto siguiente a analizar fue el hecho mismo de la propuesta, puesto que el interés (y de eso se ha hecho énfasis a lo largo del trabajo) era dirigirlo a los docentes; sin embargo si se presentaba únicamente un análisis el trabajo carecería de una aplicación que le diera veracidad a l posible abordaje en el aula. Por ello se realizó el ejercicio, para observar el alcance y el impacto que puede tener una propuesta como la presente. Con respecto a la metodología aunque en el proceso se contemplaron varios autores, se decidió desarrollar el ejercicio a partir de lo expuesto por la autora Delia Lerner y desarrollar de ésta manera la secuencia de actividades. Del proceso realizado podemos presentar las siguientes conclusiones:

Es posible darle el verdadero estatus tanto a la literatura y al cine más allá de meros instrumentos para genera procesos de aprendizaje o llenar espacios vacíos de una clase y esto es posible en la medida que los estudiantes encuentren el placer de leer literatura y cine. Este leer implica comprender y al comprender se haya el sentido del por qué; no quiere decir con esto que antes no hubiesen disfrutado un texto literario o una película, se quiere decir es que le encuentran relación a los dos lenguajes y desde los elementos tanto del uno como del otro; se entiende que aprender es interesante. Un primer plano ya no pasará desapercibido para ellos en una película pues sabrán que ese primer plano tiene la intención de comunicar algo. Así mismo en la literatura, al leer una línea serán más conscientes de la potencia evocadora de un texto literario y posiblemente le darán con mayor placer un rostro a un personaje que dos palabras antes de ser nombrado, no existía.

Por otro lado, esta experiencia es significativa en la medida que posibilita imaginar y crear, un guión que permita realizar un cortometraje, reconociendo que el cine se trata de un lenguaje diferente que posee elementos distintos que propician contar una historia. En el momento que los chicos se centran en darle vida otra vez a estos personajes pero desde la visión de unos jóvenes adolescentes que se atreven a ver más allá y que obtienen como recompensa convertirse en pequeños demiurgos, las actividades cobran sentido pues son conscientes de su aprendizaje.

Es importante resaltar que la propuesta pedagógica desarrollada en el aula y que respondió al objetivo general del trabajo cuenta con una aspectos fundamental que se evidenció en el proceso desarrollado por los estudiantes y el producto que se realizó y fue que lo interesante del proyecto llevado a cabo no solo radica en la oportunidad de pensar y darle vida a un mundo condesando en el universo literario y lo que éste pueda suscitar en el sujeto que se aproxima a él, sino que le permite reconocer en sí mismo y en otros las potencialidades y habilidades creativas que poseen, se genera un reconocimiento del yo creador y se hace más visible la oportunidad de explotar las habilidades con que cuentan.

Por otra parte, los estudiantes reconocieron que un proceso de adaptación no se trata de hacer una copia, sino más bien contar los hechos desde otra perspectiva, en imágenes y personajes que creados por otro autor, pueden ser pensados y plasmados por ellos.

Una ganancia fundamental fue el cruzar la frontera que delimitaba el territorio del cine como ajeno y lejano al de la literatura, al menos en términos de utilizar el cine como herramienta, pero sin tratar de leerlo al igual que se puede leer un libro, y aunque ese término de igualdad difiere de los elementos propios de cada lenguaje; sí se hace igual en la medida que tanto el cine como la literatura cuentan algo: historias, transmiten sentimientos y nociones sobre el mundo, creencias y el espíritu de un universo invisible que se visibiliza cuando se encuentra con lector visionario.

Finalmente, la propuesta es viable y si puede ser contemplada como una reflexión para los docentes, una reflexión de lo que significa emplear el cine en un aula de clases, que no basta con realizar un cuestionario lleno de preguntas que desconozcan los elementos propios del cine, pues esto sería convertir el cine en mero instrumento, sino que es necesario tomarse el tiempo en clase y generar el espacio de reflexión sobre el lenguaje cinematográfico que debería habitar constantemente las prácticas docentes y no ser un vitado pretexto -esporádico. Que invitar a los estudiantes a leer literatura con la intención de crear a partir de la evocación, así el profesor no ponga por pretexto escribir una página sobre el libro que se leyó, con esa sola invitación, ya los estudiantes al reconocer su potencia evocadora están creando un universo en sus mentes.

## Bibliografía

- Aragües, P. (24 de Febrero de 2009). *Una Bala en la Recamara*. Recuperado el 01 de 07 de 2015, de Una Bala en la Recamara: <http://hunterztop.blogspot.com/2009/02/entrevista-perdida-stanley-kubrick.html>
- Aumont, J. (2004). *Las teorías de los cineastas*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S.A. .
- Aumont, J., Bergala, A., Marie, M., & Vernet, M. (2005). *Estética del Cine, Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*. Buenos Aires: Editorial Paidós.
- Bachelard, G. (1982). *Poética de la Ensoñación*. México: Fondo de cultura económica.
- Bachelard, G. (2012). *Poética del Espacio*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Bazin, A. (1990). *¿Que es el Cine?* Madrid: Ediciones RIALP, S.A.
- Benjamin, W. (2012). La obra de Arte en la Época de la Reproducibilidad Técnica. En C. Fajardo Fajardo, *Estéticas del Siglo XX* (págs. 91-121). Bogotá: Ediciones Desde Abajo.
- Biblioteca Luis Ángel Arango. (1 de Febrero de 2007). *banrepcultural.org*. Recuperado el 15 de Abril de 2015, de banrepcultural.org: <http://admin.banrepcultural.org/andres-caicedo/cine>
- Blanchot, M. (2002). *El espacio Literario*. Madrid: Editorial Nacional Madrid .
- Bukowski, C. (1989). *Hollywood*. Edimburgo: Canongate Books.
- Calvino, I. (2012). *Seis propuestas para el próximo milenio*. Siruela.
- Carnero, A. (2002). Reflexiones, algo subjetivas, en torno a Elia Kazan. En E. Kazan, *Elia Kazan/Selección de textos del autor* (págs. 7-12). Santa Cruz de Tenerife: Socaem.
- Carrière, J. B. (1998). *Práctica del guión cinematográfico*. Barcelona: PAIDÓS.
- Chion, M. (2002). *Cómo se escribe un guión*. Madrid: Ediciones Cátedra,.
- Culler, J. (2000). *Breve Introducción a la Teoría Literaria*. México: Crítica.
- Culler, J. (2002). La literaturalidad. En M. Angenot, J. Bessiere, D. Fokkema, & E. Kushner, *Teoría Literaria* (págs. 36-50). México: Siglo XXI Editores.
- Deleuze, G. (1987). *La imagen-tiempo, estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós Ibérica, S.A.
- Dussel, I., & Gutierrez, D. (2006). *Educación La Mirada Políticas Y Pedagogías Desde La Imagen*. Buenos Aires: Ediciones Manantial SRL.
- Fajardo Fajardo, C. (1 de Noviembre de 2007). *Los Baby Teachers*. Obtenido de Con-Fabulación Periódico virtual: <http://confabulacionvirtual.blogspot.com/2007/11/carlos-fajardo-fajardo.html>

- Field, S. (2002). *El manual del guionista : ejercicios para escribir un buen guión paso a paso*. Madrid: Plot.
- Ford Coppola, F. (Dirección). (1972). *El padrino* [Película].
- García Márquez, G. (1991). *El coronel no tiene quien le escriba*. Bogotá: norma.
- García Márquez, G. (2012). *Cien años de soledad*. Bogotá: Grupo editorial Norma.
- Goethe-Institut México. (1997). *Volker Schlöndorff Una Retrospectiva*. México: México: Goethe-Institut.
- Gonzalez Betancur, J. (2008). *Literatura y Cine*. Bogotá: Universidad Santo Tomás Editorial y Publicaciones .
- Iser , W. (2005). *Rutas de la interpretación*. México D.F.: Taurus.
- Kazan, E. (Dirección). (1951). *Un Tranvía Llamado Deseo* [Película].
- Kazan, E. (2002). *Elia Kazan/Selección de textos del autor*. Santa Cruz de Tenerife: Socaem.
- Kubrick, S. (Dirección). (1962). *Lolita* [Película].
- Larrosa, J. (2006). Niños Atravesando El Paisaje. Notas Sobre Cine e Infancia. En I. Dussel, & D. Gutierrez, *Educación La Mirada Políticas Y Pedagogías De La Imagen* (págs. 113-134). Buenos Aires: Ediciones Manantial SRL.
- Leone, S. (Dirección). (1964). *Por un puñado de dólares* [Película].
- Lerner, D. (2003). *Leer Y Escribir En La Escuela. Lo Real, Lo Posible, Lo Necesario*. México D.F.: Fondo de Cultura económica.
- Mejía, M. R. (2011). *Las Escuela(s) De La(s) Globalización(es) II*. Bogotá: Ediciones Desde Abajo.
- Moore, A., & Lloyd, D. (1982). *V de Vendetta*. Nueva York: Vertigo Comics.
- Morin, E. (2001). *El Cine o el Hombre Imaginario*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.
- Nabokov, V. (2003). *Lolita*. Barcelona: Anagrama.
- Peña-Ardid, C. (1992). *Literatura y Cine Una aproximación Comparativa*. Madrid: Ediciones Cátedra, S.A.
- Puzo, M. (1993). *El Padrino*. (A. Arnau, Trad.) Barcelona, España: RBA Editores, S.A.
- Ray, N. (Dirección). (1955). *Rebelde sin causa* [Película].
- Real Academia Española de la Lengua. (01 de Enero de 2015). [www.rae.es](http://www.rae.es). Recuperado el 24 de Abril de 2015, de [www.rae.es](http://www.rae.es): <http://lema.rae.es/drae/?val=adaptar>

- Russi , A. (1960). L' Arte e le Arti. En C. Peña-Ardid, *Literatura y Cine una aproximación comparativa* (pág. 222). Madrid: Ediciones Cátedra, S.A.
- Sánchez Noriega, J. (2000). *De la literatura al cine Teoría y análisis de la adaptación*. Barcelona: Ediciones Paidós Iberica, S.A.
- Sánchez Noriega, J. (2001). Las adaptaciones literarias al cine: un debate permanente. *Comunicar, Revista científica de comunicación y educación*, 65-69.
- Sánchez Noriega, J. L. (s.f.). *De la literatura al cine*.
- Schlöndorff, V. (Dirección). (1978). *El Tambor de Hojalata* [Película].
- Schoroeder, B. (Dirección). (1987). *Barfly* [Película].
- Tarkovski, A. (Dirección). (1975). *Zécalo* [Película].
- Tarkovski, A. (1991). *Esculpir en el Tiempo*. Madrid: Ediciones RIALP S.A.
- Wenders, W. (Dirección). (1984). *París, Texas* [Película].
- Zárrate Díaz, A. (1 de Diciembre de 2009). Los Actores de la Educación Frente a las TICs. *Aula Urbana*, págs. 3-4.