

## Contenido

Prólogo . . . . .	9
<i>El gallo de oro: implicaciones textuales e ideología nacionalista en la primera adaptación filmica de Roberto Gavaldón Salomón Mariano Sánchez . . . . .</i>	21
<i>El apando. Encierro y degradación en la literatura y el cine Araceli Soní y Darío González . . . . .</i>	57
Manuel Puig: Una literatura apasionada por el cine. El caso de boquitas pintadas <i>Carlos Arturo Flores Villela . . . . .</i>	77
<i>“Gabriela Clavo y Canela: Estudio comparativo entre la trama novelística y cinematográfica” José Oscar Luna Tolentino . . . . .</i>	101
<i>El Zarco (1959): Una adaptación que refleja nuestros fundamentos actuales de violencia y machismo Germán Abraham Becerra Romero . . . . .</i>	121

Repensando la narrativa revolucionaria cubana: a propósito de <i>Memorias del Subdesarrollo</i> de Edmundo Desnoes <i>Ignacio Eulogio Claudio</i> . . . . .	139
<i>Pantaleón y las visitadoras</i> . Adaptación del discurso verbal al discurso sincrético <i>María Judith Damián Arcos</i> . . . . .	157
Semblanzas de los autores. . . . .	173

## Prólogo

Para orientar al lector sobre el presente libro emplazado en el umbral de una edición, es importante plantear la cuestión siguiente: ¿cuándo sabemos si un texto aporta algo al campo académico en que se configura y a la investigación relacionada con las materias que interactúan en su dinámica constitutiva? La respuesta es que el libro de aportación trata sobre transiciones, es decir, realiza una mudanza de enfoques exclusivamente académicos hacia la adopción de dialécticas de lo profundo para explicar un fenómeno, en este caso cultural.

La relación literatura-cine ha transitado por procesos de autonomización y maridaje, en cambio este libro sugiere entrenarnos en la dialéctica de lo profundo en donde las parejas de lo contrario y lo contradictorio son observadas detenidamente, mientras que lo complementario y lo unificante propician un movimiento dialéctico que modifica las nociones académicas de lectura y narración, técnica y procedimiento, método y ordalía.

Para justificar esta orientación sugiero una lectura detrás de las líneas, entendida como lugar en donde se libran las batallas epistemológicas y por tanto con las políticas del discurso entre lo tolerado y lo no tolerado por la autoridad académica, por el gremio y por los especialistas.

Para entender esta aseveración es importante decir que las épocas de transición son épocas en donde lo que mentábamos con un nombre pierde el peso específico que guardaba en un sistema de creencias, entonces aparece una época innombrable que tiene que lidiar con el canon, la convención, la sustitución y el procedimiento. Por ejemplo, lo que mentábamos como lectura se refería a un modo específico de entender a la cultura a partir del libro. Hoy la lectura se extiende a las cifras, los algoritmos, las gráficas, la imagen, el video y videojuego e incluso a los grandes números de la política. En esta transición ya no hay dos regímenes autónomos como lo era el reino de la palabra referente respecto de la imagen. La sentencia dicotómica según la cual «una imagen dice mas que mil palabras» ya no lacera al reino de la palabra referente en el sentido de que «una sola palabra bien acuñada dice más que mil imágenes». Esto significa que, en una época de transición como la actual, ambos regímenes (*logos e imago*) tienen que entender sus relaciones dialécticas a partir de la resonancia.

Anteriormente para acceder a la resonancia, se tenía que trasladar a las regiones del esoterismo para entender el universo sustancial y sus cualidades, ahora, por el contrario, la resonancia forma parte de los descubrimientos de la neurociencia. Para descubrir qué sucede en el encéfalo cuando ocurre la lectura basta suponer a los dobles: el hemisferio derecho imaginativo, creativo, artístico e histriónico que se interconecta con el gemelo fundacional llamado hemisferio derecho comunicativo, lógico, vertical y gestor de recompensa que tiene las funciones de forma, color y orden responsable de la traducción o mejor dicho transferencia de endridación del hemisferio derecho. La lectura sería la transferencia de sinapsis que ocupa los rudimentos ancestrales de la forma, color y orden oriunda de la hominización, no de la bipedación

sino del periodo de cefalización que lleva treinta mil años. Así, la resonancia no sería exclusiva de la lectura de signos alfabéticos arbitrarios y convencionales sino incluso de la imagen, la cifra, la gráfica o el dígito que transmiten algún tipo de experiencia entre el histrionismo del lado izquierdo y la gestión de lectura del lado derecho.

La resonancia sería la capacidad de endridación que produciría emociones provenientes de las formas, colores y orden que no son exclusivas de un régimen como lo sería el régimen de la palabra referente. Lo que hemos visto en la historia de la cefalización ha sido la autonomización de las formas de la lectura a partir del sujeto relator olvidando el consumo y la circulación de los modos de lectura. Por tanto, la autonomización se ha centrado en la producción de discursos bajo una heteronomía de un tipo de lectura, como lo es la del libro; olvidando que la lectura del libro solo es un modo específico de resonancia.

Esta crítica se encuentra detrás de las líneas en el texto en cuestión, en el que se toma como referencia la autonomización de la literatura y el esfuerzo de los cineastas, actores y directores por construir su propia autonomización. La literatura en su historia de autonomización ha evolucionado desde los relatos orales, las figuras retóricas, los géneros literarios hasta el certamen y el galardón, el resto de las bellas artes han seguido este fenómeno de autonomización.

Análogamente el cine, sin tener conciencia del movimiento de la resonancia, no puede realizar la crítica de su propia autonomización sin ayuda del análisis literario. La producción cinematográfica no puede quedarse con el criterio de verdad de la adaptación o adecuación, sino que necesita una dialéctica de lo profundo para captar sus límites de lectura, así como los sismas producidos por la imagen.

Los autores que nutren los ensayos de este texto procuran superar el criterio de verdad canónico para la producción cinematográfica y sugerir las dialécticas de lo profundo. No todo lo contrario tiene que ser contradictorio. Los contrarios entre técnica literaria y procedimiento cinematográfico no son contradictorios, aunque la contradicción sea el tema. Lo complementario no necesariamente es unificante, es decir un método o metodología literaria no tiene que ser unificante en el cine, sino que éste debe pasar por una dura prueba (*ordeal*) identificada con la ordalía del público lector que audita la obra cinematográfica en sus escenas y diálogos.

De esta manera, en ***El gallo de oro: implicaciones textuales e ideología nacionalista en la primera adaptación fílmica de Roberto Gavaldón***, el mapeo que hace Salomón Mariano entre técnica y procedimiento o bien entre intertextualidad literaria y la obra fílmica suponen que la resonancia no es contradictoria entre una obra literaria escrita para un público lector y una obra literaria escrita para el cine, solo son dos modos de resonancia que no son contradictorios. Por el contrario, una obra literaria escrita para el cine tiene que pasar por la ordalía del público y la época en la que tiene lugar. Esto no significa que la literatura escrita para el cine sea unificante, sino que los casos de intertextualidad se cumplen con un procedimiento determinado por el cineasta cuidando las fronteras de lo contrario y lo contradictorio. Así, se abordan problemas implicados tanto en la datación de su escritura como en su filiación genérica, aspectos que han sido objeto de imprecisiones y conjeturas por lectores y críticos, al grado que inicialmente la caracterización y referencias a la obra eran confusas, pues unos la definían como guion literario o narración cinematográfica, otros como novela corta, cuento largo o relato cinematográfico y, finalmente, algunos críticos proponían que, por su estructura y extensión,

bien podía definirse como novela; razón por la que el trabajo en cuestión, en un primer momento pretende dilucidar los problemas de datación y filiación genérica del texto mediante recursos de la Teoría de la recepción y su carácter historicista formulada por Jauss. En un segundo momento, se analiza la primera adaptación filmica efectuada por Roberto Gavaldón en 1964, destacando que el trasvase referido contiene muchos elementos de la comedia ranchera y, por tanto, constituye una especie de actualización tardía de la ideología nacionalista que para la época resulta poco atrayente al espectador, lo que conlleva a una recepción negativa de la película y a un “fracaso filmico”, en palabras del autor del relato cinematográfico.

Araceli Soní y Darío González en ***El apando: Encierro y degradación en la literatura y el cine***, se acercan a la relación atávica entre estas dos modalidades artísticas en función de la transferencia literaria a la imagen. Los autores ofrecen una visión unificante a partir de los contrarios: técnica respecto a procedimiento. En la obra de Revueltas se pueden distinguir los enunciados carcelarios respecto de los procesos discursivos. Para fines didácticos, la técnica de los enunciados carcelarios implica la presencia de una microteoría de poder, en cambio, para los procedimientos discursivos se requiere un proceso: segmentar la sustancia en cosa, lo humano en objeto. Así la lectura de la resonancia de la literatura transfiere a la imagen la expresión que busca un cine de contenido social. A diferencia de los enfoques de los anteriores autores, aquí se retoma el problema de la sustitución. La voz omnisciente es sustituida por la fabricación filmica. Los autores revelan que hay una franca sustitución de la percepción del lector de novela respecto de la lectura fabricada por el artefacto. Al borrarse la percepción producida por la literatura, la transferencia del lector se terceriza en el lector de cine, el riesgo es que puede haber una transferencia

«a diferencia de la lectura del libro que tiende a ser». De esta manera, no todo lo que en el cine es transferido por la literatura genera una especie de cineogonía equilibrada con la obra literaria, siempre cabe la posibilidad de reducidos contrarios. En consecuencia, en *El apando* se analiza el modo como el director Felipe Cazals, utiliza de manera sorprendente las características de la novela homónima de José Revueltas trasmutando al filme los contenidos de la historia de origen, preservando las significaciones más sugestivas para lograr nuevos e innovadores sentidos. Ambos productos recrean el encierro carcelario y la degradación humana de los protagonistas por medio de recursos artísticos propios de su medio de expresión y, de este modo, se producen los efectos estéticos del ambiente opresivo y de extrema violencia. En la novela, la sensación de irrealidad panóptica se logra mediante una forma escritural que presenta una fragmentación continua de ideas y breves diálogos tendentes a recrear analogías del cautiverio y el acallamiento de la libertad física y espiritual. En la película, la mostración de estos motivos se consigue mediante imágenes disruptivas, estridencias de la banda sonora, dialogo atípicos y un uso restringido del movimiento de cámara que resalta el espacio arquitectónico de modo elocuente.

Por su parte Carlos Flores, en Manuel Puig: una literatura apasionada por el cine. El caso de *Boquitas pintadas*, lleva la oposición dialéctica en términos de economía y artefactualidad. Las fuerzas imaginantes de la palabra referente tienden a ser gobernadas por la artefactualidad filmica. En otras palabras, la fabricación de efectos (sonidos, imágenes, pantomima, danza e histrionismo) crean una economía verbal que si bien es contraria a la obra literaria es una forma de lectura de resonancias que ha percibido el cine con nuevos valores provenientes del artefacto. Aquí la artefactualidad no es contraria

a la de los dioses sino complementaria a la creación de los hombres y su ansia de recrear niveles de realidad. No es tecné sino poesis divina que refleja la intención del director de cine al recrear dimensiones en el artefacto filmico. Los contrarios entre fuerzas imaginantes-artefactualidad, tecné-poesis dan origen a segmentos complementarios, pero no contradictorios en el sentido de que la obra de arte no pierde aura, sino que solo tiene otro modo de lectura, la lectura de la artefactualidad. Por ello, a partir de las consideraciones expuestas por Serguei M. Einstein respecto de la reconocida influencia que la literatura de Charles Dickens tuvo sobre el cine de David W. Griffith y que propulsa el nacimiento del cine clásico norteamericano, se describen las relaciones dialécticas entre cine y literatura en nuestra época. Sobre la revaloración de estos aspectos se enfoca el melodrama como género esencial de la narrativa latinoamericana, cuya preeminencia observan Gabriel García Márquez y Manuel Puig, destacados novelistas de la comarca americana que se acercan al cine como horizonte creativo; ambos estudiaron en el Centro Sperimentale di Cinematografia en Roma, como una manera de apropiación y comprensión de los recursos estéticos que fluyen del cine a la literatura y de ésta al cine en reciprocidad dinámica. En el ensayo se analiza la forma en que Manuel Puig dota a su novelística de elementos cinematográficos, haciendo énfasis en *Boquitas pintadas*, novela emblemática dotada de un manejo elocuente de los recursos con los que el séptimo arte ha enriquecido a la literatura.

Óscar Luna, en ***Gabriela clavo y canela: estudio comparativo entre la trama novelística y cinematográfica***, ensaya las oposiciones entre procedimiento y ordalía. La obra literaria no debe ser forzada a crear plusvalor resonante, es decir la obra de arte literaria no debe someterse a una metodología o teoría literaria para que

exude capital filmico, sino que el cineasta debe acometer un giro afectivo, un giro de sensibilidad artistica que se somete a prueba con los actores, los contextos de la época, los valores dominantes y la crítica del público, en específico los modos de leer la obra en su giro afectivo o de resonancia, sabiendo que es un giro de resonancia y no un procedimiento y contrastación de una teoría literaria en el cine. Sin embargo, el análisis comparativo entre la trama novelística de la obra de Jorge Amado y la trama cinematográfica estructurada en la película *Gabriela* dirigida por Bruno Barreto, consiste en resaltar las congruencias y discrepancias entre ambas versiones que tienen por objeto enfatizar el vínculo artistico que se establece entre la literatura y el cine mediante los procesos estéticos afines a cada campo y el modo en que se generan algunas divergencias debido a los diferentes procesos implicados en la creación de cada producto artistico. El enfoque teórico metodológico implementado tiene como base la “crítica de vertientes” de Antonio Cándido, el cual plantea que el lector y/o el espectador debe ponderar el tipo de lectura que demanda la obra destacando el vínculo de ésta con el contexto en el que se inscribe. En este sentido, se analiza el inicio, desarrollo y desenlace de ambas versiones, para enfocar las similitudes y, sobre todo, para subrayar las omisiones realizadas en la película por su formato de síntesis.

Con el estudio de German Becerra en ***El Zarco (1959): una adaptación que refleja nuestros fundamentos actuales de violencia y machismo***, asistimos a la oposición entre lo específico y lo general, es decir cuestiona el procedimiento inductivo que deriva en inferencias. Usualmente los consumidores de cine tienden a realizar un procedimiento inductivo que modifica sus creencias o las alienta en una imagen del mundo. Lo específico de lo concreto es contrario a la generalización de la imagen

del mundo. La imagen del mundo pertenece al reino de la analogía mientras que lo concreto a la vivencia. En la parte comportamental la realización filmica es contradictoria a la obra literaria *El Zarco*, pero lo es en función de las imágenes de mundo. El cine de oro mexicano deseaba recrear la figura del machismo mexicano y no la geometría aplana del poder constituyente del decimonónico. De esta manera, el personaje Zarco de Altamirano refleja el sedimento de las potencias violentas constituyentes que aún no son enjauladas por la violencia constitutiva del derecho. Los atributos de Zarco el personaje de Altamirano no traza lo justo o lo injusto, sino que aún hay una polémica acerca de los procedimientos de la sucesión de autoridad. Analizado desde una perspectiva crítica del discurso que pondera los significados y marcos sociales presentes en la obra literaria y su adaptación cinematográfica, el trabajo acentúa los cambios que ponen en relieve esquemas colectivos de violencia, machismo y discriminación predominantes en la realización y el distanciamiento significativo de estos aspectos característicos de la novela. Por una parte, la película enfatiza el romanticismo y el realismo de la obra literaria, pero desdibuja los paisajes y se concentra en el ideal del amor romántico entre los protagonistas; por otra parte, el dramatismo convencional como recurso de la época, permite que la adaptación comunique una visión del pasado y de leyenda, enfocándose en valores de masculinidad y feminidad que refuerzan los estereotipos sociales.

Para acercarnos al trabajo de Ignacio Eulogio ***Repen-  
sando la narrativa revolucionaria cubana: a pro-  
pósito de Memorias del subdesarrollo de Edmundo  
Desnoes***, debemos recordar que los procesos contrarios entre técnica literaria y procedimiento cinematográfico no son contradictorios, aunque la contradicción sea el tema. Esta sentencia se desarrolla al reconstruir la narrativa

revolucionaria cubana pues, la técnica de la literatura revolucionaria ha sido y será la invención de adjetivos para incriminar al enemigo. La revolución necesita hacer visibles a los enemigos en una realidad polarizante. A diferencia del discurso científico que, estructurado mediante procedimientos de modalización distintos al discurso político, erige a las cosas en aparente neutralidad, la literatura revolucionaria describe las *cualias* de la realidad en términos de sujeción. Existe la intención meditada de lo humano de tratar a la naturaleza humana como si fuera cosa y someterla para sus fines contradictorios a la especie. De esta manera, y desde crítica hermenéutica, este trabajo trata de hacer una lectura problematizadora de una de las obras literarias más importantes de la narrativa cubana que describe acontecimientos fundamentales suscitados a principios de la década de 1960 en Cuba, territorio que después de su lucha de liberación respecto del imperialismo norteamericano y por su orientación hacia el socialismo, enfrenta problemas económicos y sociales de una complejidad inimaginable en el contexto latinoamericano. Derivado de esa misma complejidad, el estudio tanto de la novela como de la película, plantea varias interrogantes que no forzosamente se contestan pero sirven de base para establecer y actualizar la discusión sobre los alcances y complicaciones generados a partir de las transformaciones revolucionarias más radicales en el continente a mediados del siglo pasado.

En ***Pantaleón y las visitadoras, adaptación del discurso verbal al discurso sincrético***, Judith Damián plantea los contrarios producción-recepción y técnica-procedimiento. Prefiere hablar de sistemas en vez de régimen, adopta una teoría del traslado en vez de una teoría de la transferencia y opta por una teoría del *pantarei* en vez de una teoría del ser. El objeto de su investigación es el concepto de discurso para designar procesos

## PRÓLOGO

semióticos de organización sintagmática que son válidos para un rito como para un filme. Su análisis se centra en la diferencia entre discurso y relato. El discurso pertenece a la cámara, a la artefactualidad, el discurso se refiere al juego entre enunciado y enunciatario, mientras que el relato es la historia en cuestión. La producción de discurso filmico caracteriza al cine contemporáneo, mientras que la recepción se vincula a las historias que son relatadas por los cineastas. De esta manera, se estudian los recursos mediante los que Vargas Llosa altera los procedimientos narrativos tradicionales de la novela y expone el modo como los discursos de los personajes pertenecientes a momentos diferentes son intercalados artificialmente; razón por la que se torna interesante saber cómo se resuelve la presentación de situaciones enunciativas en la adaptación cinematográfica, para lo que se hace necesario revisar los discursos orales en diálogos directos o diálogos mediados por interferencias y escritos en documentos de diferentes tipos que permitan ajustar los conceptos del lenguaje técnico del cine y la teoría semiótica de la enunciación.

Deseamos que esta humilde perspectiva epistemológica oriente a los lectores a valorar la relación entre literatura y cine más allá del canon de la adecuación entendida como adaptación, que, tras un largo y lento periodo de autonomización del cine respecto a la literatura, los autores aquí nombrados se han atrevido a construir los modos de resonancia del relato literario con enfoque interdisciplinario.

JOSÉ LUIS AGUILAR

SALOMÓN MARIANO SÁNCHEZ