

Visionar una película: adaptación y deslindes entre el texto, el guión y la película

Galo Alfredo Torres, PhD (c).

Profesor Universitario. Director de la carrera de Cine y Audiovisuales de la Universidad de Cuenca. Autor de poemarios y libros sobre cine, entre otros.

Universidad de Cuenca. Cuenca - Ecuador.

galo.torres@ucuenca.edu.ec

Fecha de recepción: 6 de marzo de 2015 / Fecha de aprobación: 16 de abril de 2015

Resumen

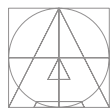
Una serie de malentendidos y presupuestos erróneos siguen perjudicando la productividad de un visionado. Mirar una película, y más si es fruto de un guión adaptado, suele ir acompañado de juicios negativos por parte de lectores y espectadores dados al estéril hábito de comparar. Frente a este afán comparatista se plantea la necesidad de desprejuiciar el visionado, lo cual es posible alcanzar mediante el descrédito de comparatismos estériles, estableciendo para ello deslindes radicales, aún en el seno mismo de la adaptación cinematográfica, de dos formas de representación o medios de expresión que sin bien comparten componentes, son por su naturaleza verbal y visual esencialmente distintos. Se trata de no buscar la novela en la película ni la película en la novela.

Palabras clave: *visionado, adaptación, comparación, deslinde, especificidad.*

Abstract

A series of misunderstandings and erroneous assumptions continue to impair the productivity of the viewing of a film. Watching a film, especially if it is the result of an adapted script, it is often accompanied by negative judgments by readers and viewers who are accustomed to the sterile habit of comparison. Against this comparative tendency, arises the need to dispose the preconception or unprejudiced viewing of films, which can be possible to attain through the discrediting of sterile comparisons by setting radical demarcations, even in the bosom of cinematographic adaptation, deriving out of two forms of representation or means of expression, notwithstanding they share components, they are by nature, verbally and visually different. This is not about seeking the novel in a film neither the film in a novel.

Keywords: *viewing, adaptation, comparison, demarcation, specificity.*



Hace cuatro años, el escritor colombiano Jorge Franco visitó Ecuador. En una conversación sobre sus novelas era inevitable tocar el tema de la adaptación cinematográfica. Franco hizo estudios de cine en Inglaterra y hasta la fecha dos de sus novelas han pasado al cine, de las que *Rosario Tijeras* (1999) tuvo la fortuna de incluso convertirse en un serial de televisión. La pregunta central al respecto fue: ¿Cómo se pudo llevar a película dos novelas que a simple vista parecían inadaptables, dadas las rupturas en el orden y la temporalidad narrativas de *Rosario Tijeras* y *Paraíso Travel* (2002)? La respuesta del colombiano fue bastante sencilla: el guión lo puede todo. Por supuesto, la respuesta de Franco nada más venía a corroborar lo dicho por Rhomer, de que el cine y su maquinaria dramática ha hecho préstamos a toda tradición dramática, la mayoría de las veces sin garantías ciertamente, pero con una molesta hipoteca: la dependencia y sujeción a un código ajeno.

Quizá resulte extraño argumentar a favor de aproximarse al cine y «afinar» los sentidos (visión y audición) para visionar o entrar lo más óptimamente posible a una película por vía de una crítica de la adaptación cinematográfica. Mas, ocurre que esta vuelta por la adaptación aparece como la más productiva para ir directamente allí donde se encuentran escritura e imagen, lo legible y lo visible-audible, para establecer deslindes radicales y posibilitar un visionado sin prejuicios. Hay que agudizar la enciclopedia. Y en este sentido, la adaptación y sus variaciones ofrecen la posibilidad de contrastar y definitivamente separar dos universos de representación, expresión y significación que han estado y seguramente estarán interactuando pero desde la diferencia. En la base de esta propuesta de deslinde late un hecho bastante conocido: en muchos lectores y espectadores siguen pesando varios falsos presupuestos o malentendidos que tienden a subyugar o menospreciar a uno de los dos campos narrativos en relación al otro. Así, varios tópicos persisten en la doxa: que la imagen audiovisual carecería, dada su naturaleza icónica, de la flexibilidad y potencial plástico de la literatura; o que al contrario, una imagen puede más que mil palabras; o de que el cine sería incapaz de profundizar ciertos temas dada la excesiva reglamentación del guión,

su carácter masivo y de divertimento; o, en fin, de que el cuento o la novela no «suenan» o carecen de las múltiples materias de significación que despliega la imagen-movimiento. Se podría seguir con una ociosa enumeración de vicios y virtudes de uno y otro santo, gesto propio de una actitud comparatista infundada, que la resume João Chagas a favor de la narración escrita y con pérdida para el cine: «the imagery created by reading words is much more powerful than that of seeing moving pictures; a word is worth a thousand pictures» (2013).

Y es en el terreno de la adaptación donde se exaspera el afán comparatista con detrimentos, pecados y condenas. Sin embargo, François Truffaut ya decía que la adaptación cinematográfica era un falso problema. Siguiendo esta premisa, lo que aspira esta breve reflexión es justamente argumentar a favor del deslinde entre texto, guión y película, con el fin de posibilitar visionados desprejuicios a partir de un análisis separarista de aquellas películas cuyos argumentos surgen de otras formas narrativas, esgrimiendo argumentos semióticos, iconológicos y narratológicos, a partir de un análisis rápido de ciertos componentes del guión cinematográfico y la película. Este deslinde en el seno de la adaptación se podrá hacer extensivo a todo cine, realizado o no a partir de guiones originales.

Las críticas, generalmente condenatorias, de una película basada en un libro (más o menos célebre) son nada más que el corolario de una larga tradición espectral y lectora que tiende a subordinar al cine (sentimiento de pariente pobre o del último de la fila), en el sentido de asumirlo como el eterno deudor de todas las artes y principalmente, en su componente narrativo, del teatro y la literatura. Tan profunda es esta perspectiva que se ha llegado a declarar al cine como inevitable y esencialmente heredero de Lope de Vega y Calderón de la Barca; y más concretamente, al guión cinematográfico como tributario directo de la dramática de Shakespeare y Poe (Domínguez Leiva, 2004). Tópicos como el de que de novelas mediocres han salido excelentes películas o de que todo intento de llevar un clásico teatral o literario al cine es siempre un fracaso anunciado, expresan nada más la existencia (otras vez injustificada) de cierto



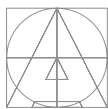
«síndrome del recién llegado» (del cine, arte bisoño de apenas 120 años) con respecto a los siglos de dramaticidad acumulada del teatro o la novela. Así, fruto de este complejo es la respuesta que en la primera mitad de siglo XX intentaron productores y realizadores de demostrar que el cine también podía llegar a las cimas (o profundidades) de la novela: *Intolerancia* (1916, 3 horas) de David W. Griffith, *Greed* (1924, 8 horas en su versión inicial) de Erich von Stroheim y *Lo que el viento se llevó* (1939, 4 horas), son unos pocos ejemplos del impulso novelesco que ha aquejado al cine narrativo¹ de realizar también «películas río», es decir, grandes summae audiovisuales sobre la comedia humana.

La crítica y la teoría cinematográficas también han alimentado esta subordinación o dependencia. Recuérdese los afanes de prestigiar la película como artefacto digno primero de la estética, luego de la semiótica y finalmente de los estudios académicos. Los primeros intentos analíticos los realizaron los formalistas rusos, hacia los años treinta; los continuaron los estructuralistas franceses de los sesenta y los semiólogos de la cultura de los setenta y ochenta; todo los cuales (incluidos Metz, Bellour, Chatman, ya centrado en el cine) llevaron al filme conceptos y métodos analíticos que nacieron y funcionaron en la lingüística y los estudios literarios². La aspiración de todos esos semiólogos del cine era demostrar a cualquier precio que el filme también era un signo o un lenguaje o un texto que contaba historias por medio de significantes y significados o funcionaba sintagmática y paradigmáticamente. Pero esta analítica interpretación de base lingüística equivalió, según la perspectiva de Guilles Deleuze, a dejar de lado aquello que es más esencial al filme: el componente iconológico, o más exactamente, el movimiento, la imagen-movimiento (2007), elemento clave a considerar en la fundación de lo que sería una auténtica semiótica del cine de tradición peirceana. El mismo Deleuze, aunque asumió al cine como imagen-narración tampoco consideró la tradición iconológica que en el análisis cinematográfico inauguró Erwin Panofsky hacia los cincuenta y que muy poca fortuna ha tenido en adelante³. Estas referencias demuestran, primero la subordinación de la imagen audiovisual a la lingüística y los estudios literarios

o en definitiva, de lo visual a lo verbal, aún a costa de eludir o dejar fuera de cualquier análisis y síntesis componentes tan importantes de la película como la música y los ruidos de la banda sonora. De aquí se desprende la urgencia separatista.

Toda propuesta de deslinde debe comenzar subrayando que efectivamente la filiación existe en lo tocante a temas, motivos y argumentos y la adaptación es acaso la prueba más decidora. Más de la mitad del cine que vemos se basa en guiones adaptados. Todas las cinematografías nacionales tienen su propia historia de la adaptación, historia que recuenta la manera en que el texto oral, literario y teatral ha tributado al guión. Así, América Latina no olvida la celebridad de Luis Buñuel como un caprichoso adaptador de Shakespeare, Galdós y Brontë⁴. Antes de él están muchas películas de la Época de Oro del cine mexicano o de su discípulo Arturo Ripstein, que adaptó *El coronel no tiene quien le escriba* (1998), de Leopoldo Torre-Nilsson o de Paul Leduc, quien filmó Barroco, sobre la inadaptable novela de Carpentier o *Cobrador: In God we trust* (2006) sobre los cuentos de Rubem Fonseca. Cifra importante en este sentido es Gabriel García Márquez, ya como guionista original o ya como fuente de adaptaciones. Estos pocos nombres ejemplifican la enorme lista de directores y guionistas latinoamericanos que llevaron sus lecturas literarias al guión, al rodaje y a la sala

1. Por supuesto que también existió la actitud contraria, la de reclamar el cine como arte nuevo que debía buscar sus propios derroteros. En este sentido no solo cuentan la posición anti-sonora de Chaplin, sino las consignas anti-narrativas de la vanguardia rusa y francesa de los veinte y treinta. Para un atento estudio sobre el contrasentido del drama en el cine véase: Jacques Rancière (2005). "Prólogo. Una fábula contrariada", en *La fábula cinematográfica. Reflexiones sobre la ficción en el cine*, Barcelona, Paidós, págs. 9-29.
2. Laura Zavala distingue cinco escuelas (rusa, continental, anglosajona, alemana y mediterránea), y todas de base lingüística y semántica. Véase Laura Zavala, *Tradiciones metodológicas en el análisis cinematográfico*, La colmena 74, abril-junio de 2002, México. Internet: http://www.uaemex.mx/plin/colmena/Colmena_74/Aguijon/Tradiciones_metodologicas.pdf
3. Esta vertiente de análisis filmico es la Iconología del cine, esfuerzo teórico por llevar al cine los estudios sobre la imagen de la tradición que viene de Aby Warburg. Panofsky y Didi-Huberman aparecen como los más influyentes iconólogos del cine.
4. Para un estudio de las películas españolas realizadas en España entre 1975-95 y basadas en obras clásicas de la literatura española véase: Antoine Jaime. *Literatura y cine en España. (1975-1995)*. Madrid, Cátedra, 2000. Más sugestivo aún es el catálogo dirigido por Ramón Alba (1999), *Literatura española: una historia de cine*, Madrid, AECl e Instituto Cervantes.



de posproducción⁵. El asunto es que el cine narrativo, aquél que se asume como contador de historias, necesariamente tuvo que entroncarse con la antigua tradición narrativa del teatro y la novela, que a su vez la heredaron de las narrativas oral y mitológica; en otras palabras, el cine se puso a la cola “del rumor de fondo de mil historias que se parecen y que de mil maneras diferentes, a través de los siglos, han sido ya contadas” (Carrière-Bonitzer, 2004).

Si es en la adaptación donde se vuelven más nítidas los intercambios, es también allí donde es posible plantear las diferencias entre lo que Chagas llama *abstract imagery* y *concrete images* (2013). El *dossier* de la adaptación no es nada sencillo y no lo vamos a abrir sino muy brevemente para ilustrar los deslindes que queremos plantear; pues la adaptación cinematográfica implica asuntos largamente discutidos y a veces sin acuerdo, como la posibilidad, la fidelidad, las traiciones, la banalización, las pérdidas, las enmiendas⁶. Todavía se debaten las nociones de «versión», «versión libre», cita, robo, homenaje o pastiche. Y se ha establecido como ineludibles en la práctica del guión adaptado el ajuste de tramas, la supresión de escenas y personajes, los cambios de escenarios y épocas, cambios de narradores, etc. etc. Todo esto dentro de los difusos límites de lo que Eduardo A. Russo llama adaptación: “transpolación de un relato desde fuentes extracinematográficas al ámbito del cine”, complementada con la tesis de que “el cine ha pasado a ser tanto adaptador como adaptado” (1998).

Más allá del hecho cierto de que el cine como estructura narrativa asimiló y acondicionó los diseños dramáticos del teatro y la novela anteriores a su nacimiento en 1895 (eso decía Ei-

senstein, que Griffith llevó al guión lo que Dickens había hecho en sus novelas⁷), hay que dar una vuelta de tuerca a esa afirmación y decir que si el guión receta componentes a préstamo, ya sea que los trate fiel o promiscuamente, es allí mismo, en su propia estructura y funcionamiento dramáticos, que comienzan a operar las diferencias; las que se irán profundizando (por especificación) a lo largo de todo el proceso de realización de la película (preproducción, producción y posproducción). De tal manera que la narrativa audiovisual, a partir de Griffith, Gance, Stroheim y a lo largo de más una centuria, ha establecido su propio canon narrativo audiológico y a dos bandas (imagen y sonido) en el que temas, motivos dramáticos y argumentos dejan el campo semántico y entran al semiótico de la imagen-movimiento. Esto quiere decir que, usando la imagen, el movimiento, el sonido y demás materias y sustancias de expresión, así como su poética de producción, circulación y recepción, el dispositivo cine ha creado por así decir su propia galería de Ulises, Jasones, Moisés, Quijotes, Cyranos y a Raskolnikovs, hechos ya no de palabras sino de audiológico, frutos de una puesta-en-escena (escenarios, actores, luces, vestuarios) y puesta-en-foto (encuadres, planificación y montaje). ¿En qué se parece la actriz Bárbara Jefford, y el personaje que ella construye, a la Molly Bloom de la novela de Joyce? La trampa es la pregunta.

Lo que planteamos es que todo gesto comparatista es tan vano como innecesario. Y quizá uno de los aspectos más importantes a señalar, incluso rebasando el *dossier* de la adaptación, es que no todo el cine es narrativo ni sigue la estela dramática de Lope, Dickens o Poe y su base aristotélica. De hecho, realizadores y teóricos como el ruso Dziga Vertov, en los años veinte, ya declaraban que justamente el error de cine es el “drama artístico” (Stam, 2001). Regresando al terreno de lo narrativo, del contar historias cinematográficamente, encontramos igualmente que no todo cine que narra historias lo hace con los moldes del clasicismo. Una historia se narra en cine de varias maneras. Lo que Deleuze llama imagen-tiempo (moderna) abarca precisamente todo ese cine que disloca la base sensorio-motriz de acciones y objetivos dramáticos de la imagen-movimiento (clásica) y sus

5. Junto a estos nombres podríamos poner una interminable lista de películas y directores que sea han alimentado de la narrativa literaria, al punto de que escritores como Borges, Juan Rulfo, Manuel Puig, José Emilio Pacheco, fueron adaptados o ellos mismos escribieron guiones para cine.

6. La literatura teórica sobre la adaptación es basta. También la práctica ha generado su propia subdisciplina y literatura al interior de la teoría y práctica del guión. Véase: Linda Hutcheon, (2006). *Theory of adaptation*. Great Britain, Routledge, Tylor and Francis Group.

7. Concretamente dice: “De allí, de Dickens, de la novela de la época victoriana, pate la primera línea de la estética de cine norteamericano, vinculada al nombre de David Wark Griffith”. Anotaciones de un director de cine. Cuba, Editorial Arte y Literatura, 1977.



variantes de percepción, afección, acción, pulsión (2007).

Si retomamos la adaptación, recordemos que uno de sus principales presupuestos es la «fidelidad», entendida, lo más laxamente, como la correspondencia punto a punto entre los mundos diegéticos y extradiegéticos del texto fuente y el de la película resultante; es decir, la semejanza o desemejanza entre tramas, escenarios y personajes, tiempos, órdenes, duraciones y narradores. Esta fidelidad la demandan generalmente ciertos lectores pero no todo espectador, con las consecutivas descalificaciones. Mas, la fidelidad es un falso problema como ya decía Truffaut. Comparar el mundo diegético de la novela con el del guión literario no tiene sentido, porque si posiblemente los dos comparten puntos giros, progresión dramática, puntos fuertes y clímax, hay que considerar que el guión cinematográfico es una composición bastante reglamentada. Es una estructura canónica. Y adaptar al guión significa cumplir con ciertos requisitos básicos de una plantilla tales como un conflicto central, oponentes, ayudantes, objetivos y cierres, para una duración concreta de noventa minutos. Es en este sentido que Linda Hutcheon afirma que en el orbe de la adaptación se cumple la regla de “repetition without replication” (2006).

Pero las diferencias van más allá. Si el cine repite sin replicar es porque a estas alturas de los estudios cinematográficos “nadie niega ya que el cine sea un artefacto sígnico independiente, que difiere esencial y significativamente de la literatura”, como lo plantea Luis Rogelio Nogueras (1982:49). Si bien narratológicamente se hacen préstamos, a nivel semiótico (materias y sustancias que posibilitan construir y hallar sentidos) la separación es radical entre los regímenes de signos lingüísticos y los de la imagen audiologovisual. Trinidad Pérez en su prolijo estudio sobre la adaptación de la novela brasileña *Vidas secas* (1938), de Graciliano Ramos, que la hizo Nelson Pereira Dos Santos en 1963, parte precisamente de explorar las separaciones primero en el orden de las *especificidades semióticas* para luego abordar *narratológicamente* las relaciones y vínculos novela-película, o mejor, la independencia final de los dos medios (1982).

Un terreno donde son más productivas las reflexiones sobre los acercamientos y distanciamientos que venimos planteando es el de los guionistas y sus posiciones sobre el guión adaptado. Uno de los estudios más elaborados, aunque sus ejemplos no sean del cine de América Latina, son los apuntes del guionista brasileño Doc Comparato, quien más bien habla de la adaptación en términos de transubstanciación y de grados en el acto de traslación, de la diferencias entre adaptar un cuento o una novela o si tal adecuación es para cortometraje o largometraje, entre otros aspectos. Quizá su tesis más general y contundente, con base narratológica y estética, es la afirmación de que en una adaptación “lo importante es transformar sin transfigurar” y él mismo reconoce que ese proceso tiene “grados de fidelidad” que son perfectamente válidos: versión fiel, basado en, inspirado en, etc. (2005). Una de las ventajas de este tipo de análisis es que enfocan la adaptación desde el guión final, es decir de cómo las piezas dramáticas del texto fuente han encajado y se han transformado en la plantilla del guión cinematográfico de tres actos, trama, subtramas, giro inicial, progresión dramática, clímax y gran final.

Conceptualmente, el guionista puede transformar tomándose ciertas libertades como por ejemplo retomar o no la idea central planteada por la novela, optando las más de las veces por desarrollar matices que solo están sugeridas en el texto fuente. Y esa matización depende de la situación cultural y enciclopedia del guionista. Buñuel es en este caso un referente, en el sentido de que «mexicaniza» al *Nazarín* de Galdós. El asunto del narrador es otro aspecto en que la infidelidad y autonomía cinematográfica es generalmente la regla. Y esto por las posibilidades que le brinda la banda sonora y la voz *off* u *over*. Son posibles los traslados sutiles que pueden ocurrir desde la banda sonora a la visual, es decir, de un narrador que comienza siendo voz y que ya en el desarrollo la trama lo hallamos en la diégesis o que use alternativamente las dos bandas para narrar. Solamente considerando las posibilidades narrativas que tiene el cine gracias a la banda sonora, bastarían para radicalizar los deslindes. Desde *El gabinete del Dr. Caligari hasta Ciudadano Kane* o *The Killers* se inauguraron las más ingeniosas variaciones



en lo tocante al narrador a partir de permutar cuatro elementos: visualidad, sonido, intra y extradiégesis. Y el cine neobarroco va a inventar nuevas variaciones con la inclusión de otro universo metadigético, buen ejemplo del que es El manuscrito encontrado en Zaragoza (1965) de Wojciech Has, que va a permitirse la estructura en «caja china» de hasta seis diégesis encajadas unas dentro de otras.

La conclusión es que todo el trasvase significa remodelado o transfiguración en todo el proceso de realización del filme: porque, el argumento de una novela, ya sea por connatural abundancia de acciones y personajes, siempre será “re-moldado” o sometido a esa verdadera “camisa de fuerza” que es “la plantilla aristotélica” del guión de 90 minutos (y sus 90 o 120 escenas) y sus estrictas reglas dramáticas de exposición/nudo-desarrollo-desenlace. Allí es donde el texto literario es sometido a las remodelaciones más significativas, siempre en los términos dramáticas que exige la fase de escritura del guión. Lo cual significa que hasta la fase del guión literario es posible llevar y mirar la relación entre texto fuente y cine. En adelante, solo cabe señalar un paulatino incremento de diferencias. Pues una vez el guión literario listo, comienza lo que para muchos teóricos es el verdadero cine, en tanto arte de imágenes-movimiento o audiologovisual. El producto final de los procesos de rodaje (puesta en escena y sus componentes de dirección de actores, dirección de arte, dirección de foto, sonido y planificación) y posproducción (montaje, sonorización, corrección de color, titulación) es la película. Estos procesos constructivos dan cuenta de especificidades que solo gobiernan al cine y las películas, esos artefactos icónicos y sonoros que por tales son capaces al mismo tiempo narrar o *telling* (personajes en acción, en un lugar y tiempo determinados) y de describir, en tanto que muestran (*showing*) las características o propiedades externas de esos personajes y lugares.

Derivado de lo anterior y ya en términos semióticos, la novela y la película se separan abismalmente, porque los dos medios expresivos no son solo «expresión» (diégesis o guión literario con elementos compartidos) sino «discurso» (extradiégesis que son específicos). Y a este nivel

las previsiones o prevenciones deben ser más puntuales, en el sentido de que los espectadores no deben olvidar que la narración literaria y la narración cinematográfica son dos campos semióticamente diferentes, que aunque dramáticamente negocian componentes narrativos, lo hacen manteniendo la separación radical de sus materias y sustancias de expresión en tanto legible y audiologovisual, en tanto escritura e imagen-palabra-voz. Dicho de otra manera: cuando se trata de adaptación, no hay que ir a buscar la novela en la película ni buscar la película en la novela. La escena, el encuadre y el plano no le deben nada a la frase, el párrafo o el capítulo y la diégesis que rediseñan. Novela y película proceden por préstamos pero estos préstamos no tienen garantía.

La actuación es en general uno de los aspectos que suelen quedar fuera de todo análisis comparatista y separatista en la adaptación. Bástenos indicar, para ilustrar el necesario deslinde que venimos postulando, que un personaje de cine es una imagen concreta de doble dimensión: está el personaje y el actor que le da vida; el personaje con todos sus rasgos físicos, psicológicos, sociológicos, y al mismo tiempo, hay un actor que desarrolla un técnica y un arte. Ya Borges celebraba no haber leído la novela de cuyo argumento resultó un film que tuvo la fortuna de ver para luego escribir: «culpa feliz que me ha permitido gozarlo, sin la continua tentación de superponer el espectáculo actual sobre la recordada lectura, a ver si coincidían» (Cozarinsky, 2002).

Finalmente, esta propuesta de deslinde no puede dejar de cuestionar radicalmente la noción de origen o «pertenencia», la idea de que ciertos temas o motivos, personajes o conceptos, pertenecerían exclusivamente a cierto orbe narrativo. Como sostiene Hutcheon la adaptación no ocurre solo entre novela y filme, sino que es un hecho cultural (2006): los préstamos, citas, robos, versiones, nuevas versiones, pastiches, guiños o referencias colaterales, han ocurrido entre todos los medios expresivos: de la prensa al cine, del cómic a la televisión, de la novela al teatro, del cuento a la danza, de la pintura a la ópera, de la mitología griega a la bíblica, lo cual significa que la pertenencia u «originalidad» no



existe. En 1975, el cineasta mexicano Rafael Cor-kidi rueda un filme excepcional, *Auandar Anapu* (El que cayó del cielo), que narra la historia de Auandar Anapu, un dirigente campesino que usa overol, va a cantinas y vive todos los conflictos de un Cristo militando contra los abusos de malos dirigentes y comerciantes explotadores. Para más, hace milagros, predica, tiene su María Magdalena y al final es traicionado por «una» Judas. Hay una adaptación, libérrima por supuesto, a lo Buñuel. El texto fuente es detectable. Las referencias a personajes y acciones dramáticas de los evangelios están allí. Pero los cambios, el nuevo espacio dramático y visual, las adiciones y podas, han desfigurado tanto el texto inicial, que muy difícilmente esta película pasaría por cine bíblico; aunque es cine religioso y político. En este filme opera ese juego de préstamos sin garantía que han ocurrido y seguirán ocurriendo entre varias tradiciones ficcionales. Como lo hacen *Star Wars* o *Matrix*, verdaderas galerías de préstamos, citas y homenajes a toda la tradición narrativa de Occidente, de Homero a Poe. El cine hace eso y la adaptación es solo una forma de ponerse a la cola de la pulsión bárdica (necesidad de contar historias) o el efecto proppiano (repetición de la misma historia) que alientan al espíritu humano.

Referencias bibliográficas

- Alba, Ramón (1999). *Literatura Española: Una Historia de Cine*. España, AEI e Instituto Cervantes.
- Carrière, Jean-Claude y Pascal Bonitzer (2004). *Práctica del guión cinematográfico*. Barcelona, Paidós.
- Chagas, João (2013). "Literature to cinema adaptation. The story of Count Dracula". Vitoria, Universidad Federal do Espírito Santo. Internet. https://www.academia.edu/4281565/LITERATURE_TO_CINEMA_ADAPTATION_THE_STORY_OF_COUNT_DRACULA.
- Deleuze, Gilles (2007). *La imagen-tiempo. Estudios sobre el cine 2*. Buenos Aires, Paidós, Primera reimpresión de la primera edición argentina de 2005.
- Domínguez Leiva, Antonio (2013). "El barroco cinematográfico. De Caligari al Cyberpunk". En Barroco, Volumen II, P. Aullón de Haro Ed., Madrid, Editorial Verbum, Segunda edición.
- Chatman, Seymour (1990). *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y el cine*. Madrid, Taurus.
- Comparato, Doc (2005). *De la creación del guión. Arte y técnica para escribir para cine y televisión*. Argentina, La Crujía.
- Cozarinsky, Edgardo (2002). *Borges y el cinematógrafo*. Barcelona, Emecé Editores.
- Eisenstein, Serguei (1977). *Anotaciones de un director de cine*. La Habana, Editorial Arte y Literatura.
- Jaime, Antoine (2000). *Literatura y cine en España. (1975-1995)*. Madrid, Cátedra.
- Nogueras, Luis Rogelio (1982). "Imágenes en movimiento, signos lingüísticos: aproximaciones y diferencias". En, Cine, Literatura, Sociedad. La Habana, Editorial Letras Cubanas.
- Pérez, Trinidad (1982). "La literatura en el cine brasileño: Vidas secas". En, Cine, Literatura, Sociedad. Cuba, Editorial Letras Cubanas.
- Rancière, Jacques (2005). *La fábula cinematográfica*. Barcelona, Paidós.
- Russo, Eduardo A. (1998). *Diccionario de Cine. Estética, crítica, técnica, historia*. Buenos Aires, Paidós.
- Stam, Robert (2001). *Teorías del cine*. Barcelona, Paidós.

