



ALEXANDRO ESCUDERO NAHÓN  
DIANA ELISA GONZÁLEZ CALDERÓN  
(Editores)

---

# ESCENARIOS Y DESAFÍOS DE LA COMUNICACIÓN Y LA CULTURA EN EL ESPACIO AUDIOVISUAL IBEROAMERICANO

## CAPÍTULO 5

### LITERATURA Y CINE: EL CASO DE LAS ADAPTACIONES

EDUARDO HUÁRAG ÁLVAREZ

#### 1. Introducción

Lo que nos proponemos en el presente ensayo es realizar un conjunto de reflexiones acerca de la traslación de la obra literaria al cine. El tema pasa por una necesaria revisión de la naturaleza de cada uno de los mensajes (el literario y el fílmico), en tanto signos que constituyen códigos que se articulan en un tipo de mensaje; pero, además, nos interesa establecer lo que implica una narración en tanto estructura y modo de tratamiento. En cada caso, se trata de establecer las diferencias de cada código, pero también en qué puntos establecen contactos. Porque el cine tiene elementos que provienen del relato como tal (llámese relato oral o relato literario), pero tiene mucho que ver con los componentes propios de la expresión dramática, por eso hablamos de actantes e intensidad dramática.

El caso de las adaptaciones no es tan simple. En el proceso de traslación al mensaje fílmico nos encontraremos con diferentes modos de tratamiento. Algunos, especialmente cuando es una obra de teatro de autor consagrado, tratarán de

mantener los diálogos y respetar las escenas configuradas en el texto. Naturalmente, considerando los cambios que exige la articulación de secuencias que, en el cine, es distinto al del teatro. Pero hay otras obras filmicas en las que el realizador que se basa en una novela, pero hace una libre adaptación que, inclusive supondrá cambios en la trama del relato. En ese caso, el filme se nos muestra como una obra diferente de la historia primordial y con todas las implicancias que supone un relato filmico. El resultado final es que, en muchos casos, la obra no es una buena adecuación de la obra literaria y marca una diferencia que decepciona al que ha experimentado la fruición de la obra literaria; o puede ocurrir —como sucede en muchos casos— que el director ha elegido un relato literario *best seller* o una novela literariamente no tan exitosa y ha hecho un buen guion y una excelente película.

## 2. El cine: Una expresión con elementos estructurados

El cine, al inicio de su historia, fue designativo: mostró hechos y acontecimientos de la realidad, tal como ellos se presentaban. Recordemos que el cine es sus orígenes registraba escenas de la vida cotidiana. La novela y la fascinación se daban porque esas escenas de la vida real ahora podían ser revividas por la magia del celuloide. Ya la fotografía había mostrado en una fracción de segundo los rasgos del objetivo real. Pero la fotografía era estática. Con el cine en cambio, se estaba ante la acción sucedida, una acción en *movimiento* como todas las cosas instaladas en el mundo. El cine, de esta manera, nos enfrentaba ante un espectáculo de mayor iconicidad. Se reproducía el espacio y el acontecer de lo real. Los acontecimientos de la mundaneidad estaban allí, ante nosotros.

Lo que determinó la constitución de un mensaje orgánico en su narratividad, fue la posibilidad de organizar secuencias de los hechos cotidianos que se grababan. Ello significaba editar lo grabado, realizar sucesivos cortes para estructurar una significación. Esto determinó que el cine no sólo sea tomado como elemento de información denotativa, sino como expresión con inmensas posibilidades artísticas. El cine era ese acto mágico que en unos instantes nos llevaba con información denotativa, pero a la vez con elementos connotativos. Al término

de *Acorazado Potemkin* el espectador no queda impasible, indiferente, no puede dejar de reconocer que se encuentra ante una expresión artística.

Jean Mitry, en su libro *Estética y psicología del cine*, encontró una gran cercanía entre la expresión cinematográfica y la expresión literaria. Para él, el cine es: “(...) una forma de expresión estética (como la literatura) utilizando la imagen que es (en sí misma y por sí misma) un medio de expresión cuya serie (es decir, la organización lógica y dialéctica) es un lenguaje.” (Aumont, J., 1966, p.175). Para Mitry lo fundamental es que el cine, como otras artes, es una cadena de significaciones que utiliza recursos para traducir pensamientos y que, a semejanza del mensaje literario, utiliza también recursos retóricos.

Pero para entender el mensaje cinematográfico como lenguaje debemos concebirlo como algo más que una cadena de elementos con significaciones. Admitir que el mensaje cinematográfico es un lenguaje (semejante al signo lingüístico) supone admitir la idea de lenguaje como sistema articulado por un conjunto de elementos constitutivos, de elementos discretos que se combinan en dos niveles. En otras palabras, admitir el funcionamiento de un sistema supone reconocer que existe un número limitado de signos que se repiten y que las diferentes opciones combinatorias le permiten conformar unidades de significación.

Para Umberto Eco, el problema está mal planteado desde el principio. Ni siquiera se debió considerar la noción del cine como lenguaje, porque:

“Para hablar de “lenguaje” son necesarias tres condiciones:

1. Disponer de un conjunto finito de signos.
2. Que esos signos sean susceptibles de ser integrado en un “repertorio léxico”, y
3. Que pueda ser diseñado el sistema de reglas a que han de atenerse en su articulación discursiva.

Las imágenes visuales y acústicas no reúnen ninguna de esas tres condiciones, por consiguiente, no pueden configurar un verdadero lenguaje” (García Jiménez, J., 1993, p. 37).

El problema del mensaje cinematográfico es que los elementos de su sistema no se articulan en un sistema invariable. Si establecemos una unidad de significación en una secuencia filmica (una toma con determinado actor y determinada escenografía), con seguridad que ella no puede significar lo mismo variando alguna de los elementos mencionados. Casi se podría decir *que cada filme establece su propia unidad de significación*. Lo que podamos decodificar es válido solo en este filme, con esa puesta en escena como significante. Variando el significante, cambia la significación.

En el cine nos encontramos ante un código en el que concurren elementos como la actuación (la significación que se deriva de la expresión actoral), la composición misma del plano, del encuadre (que comporta también su connotación), la organización de la escenografía y la puesta en escena en general (que incluye el espacio, el vestuario y todos los objetos presentes para estructurar la significación), el sonido (música y efectos sonoros), y la sintagmática que se establece a partir de la superposición de imágenes (cortes, disolución, etc.) *Cada una constituye un subcódigo y cada subsistema actúa con los otros de manera concurrente para la estructuración del sintagma narrativo*.

Con las imágenes, el realizador puede estructurar un sintagma en el que se van insertando intencionalmente íconos con propósitos de significación metafórica. Eso fue lo que hizo Eisenstein. El cine se convierte así en una modalidad de expresión semejante a cualquier otra forma de expresión artística en el que se utiliza los elementos propios de una retórica con fines estéticos.

Desde otra perspectiva, considerando lo literario y lo fílmico desde su iconicidad, se puede decir que:

“(...) la iconicidad literaria y la iconocidad cinematográfica son notablemente diferentes. Mientras que los elementos icónicos del signo visual

son captados por los órganos de la visión, los elementos icónicos del signo lingüístico son captados por los órganos de la representación, de naturaleza psíquica y no visual. En eso radica la diferencia entre un paisaje descrito con palabras y un paisaje mostrado con imágenes” (Blanco, D., 2017, pág. 16).

### 3. La narratología del filme

Toda narración tiene un orden, una sucesión, una organización interna. Desde los griegos sabemos que un relato tiene un comienzo y un desarrollo y un desenlace. Tal vez desde los orígenes de la cultura el hombre tuvo noción de lo que significa el ordenamiento de las acciones para su transmisión en relatos orales. La obra fílmica ficcional responde a los principios básicos de los relatos. La obra fílmica combina elementos propios de descripción y narración. La narración, en ese sentido presupone una historia y personajes. Esto es válido para la narración literaria y la narración fílmica. Y tendríamos que agregar que, inherente a la narración, es el conflicto. El conflicto es el motor de la historia del devenir de las acciones.

Ahora bien, como los acontecimientos de la secuencia argumental responden a una organización, quiere decir que son posibles de ser estructurados, de ser estudiados como parte de un ordenamiento narrativo. La ciencia que estudia la organización de las acciones en el relato se denomina *Narratología*. Y la narratología audiovisual se encargaría de la: “ (...) ordenación metódica y sistemática de los conocimientos, que permiten descubrir y describir y explicar el sistema, el proceso y los mecanismos de la narratividad de la imagen visual y acústica fundamentalmente, considerada ésta (la narratividad) tanto en su forma como en su funcionamiento” (García Jiménez, J., págs.13 y 14).

La semiótica considerará que en el relato existen dos componentes: la historia y el discurso. La historia se refiere a las acciones, el modo cómo se articulan los hechos; y el discurso, el ordenamiento (y las variaciones) de los sintagmas. Por este camino se llega a establecer, por ejemplo, la lógica de los posibles narrativos. Y es que, en el desarrollo de la trama del relato, es posible determinar las posibles

acciones que se sucederán. Brémond formulará la idea de los procesos de mejoramiento y degradación. Las acciones que siguen los personajes se orientarán hacia el mejoramiento o hacia la degradación.

La magia del relato, del buen relato, es que siempre nos sorprende porque precisamente no va por donde suponemos que irá. La predictibilidad de los hechos nos haría suponer que todos los hechos son anunciados y que estos hechos se desenvuelven con ciertos esquemas predeterminados. Es verdad, que existen ciertos esquemas que se repiten, pero buena parte del acto artístico radica en lo no predecible, en la ruptura de esquemas preestablecidos. La obra, la buena obra es una armazón en el que todos los elementos cumplen seguramente una función, tienen una razón de ser: justifican su presencia. Habría que agregar que no se trata únicamente de un conjunto de elementos que conforman el todo, también hay que considerar el manejo del suspenso, la intensidad dramática.

#### **4. Las adaptaciones de la narrativa literaria a la narrativa fílmica**

Muchas veces el lector se siente muy decepcionado de una adaptación fílmica. ¿Por qué la fruición que tuvimos con la lectura del imaginario novelesco ahora, en la representación fílmica, nos parece una versión plana, sin la profundidad de la narración literaria, sin la exploración hacia el imaginario que realiza la novela? ¿Por qué la obra fílmica, contando con más recursos, no logra instalar en nuestro imaginario, en nuestro ser interior, ese universo narrativo que sí instala la novela? ¿Por qué la obra fílmica no ha logrado transmitir la misma emoción que sentimos al leer la obra literaria?

Si se trasladara la novela, capítulo por capítulo, si se respetara la secuencia narrativa y se consideraran los diálogos de los personajes tal como aparecen enunciadados en la novela, posiblemente la obra fílmica sería un desastre artístico, además de los serios problemas que tendría como narratividad. La obra fílmica puede tomar el argumento central, la organización de la trama, el conflicto principal, los personajes protagónicos, pero nada más:

“Por su propia naturaleza, la adaptación es una traslación, una conversión de un medio a otro. Todo material previo – literario o no – se resistirá en principio al cambio, como si dijera ‘tómame tal como soy’. Pero la adaptación implica un proceso que supone repensar, reconceptualizar, y también comprender que la naturaleza del drama es intrínsecamente diferente de la de cualquier otra forma literaria” (Seger, L., 1993, p.30).

La obra fílmica tiene su propio ritmo narrativo, sus propios recursos. No olvidemos que la obra fílmica pone en práctica la narrativa literaria. Instala un mundo figurado. Una cosa es imaginar a don Quijote de La Mancha desde la lectura de la obra, y otra muy distinta observar en el filme si determinado actor transmite lo que es el Quijote, como personaje imaginado.

Como la adaptación al mensaje fílmico no es una traslación mecánica, el guionista debe reestructurar ese mundo narrativo y proponer otro. Sin embargo, el nuevo mundo, el mundo del filme, debe conservar el sentido de la obra primigenia. Es poco probable que cambie el conflicto central de la obra novelesca, es poco probable que cambie los personajes protagónicos, pero definitivamente debe estructurar una narrativa distinta. Tomará nota de la referencia de ciertos lugares, de la época, tendrá en cuenta algunos diálogos, pero al instalar el mundo narrativo del filme deberá efectuar un proceso de selección de lo que encuentra y crear nuevas situaciones, coherentes con el mundo novelesco que se adapta:

“La adaptación requiere una toma de decisiones. Esto significa que tendrás que eliminar parte del material que más te gusto. Los acontecimientos pueden necesitar un nuevo enfoque... Si una trama importante no sirve para el movimiento dramático de la historia, posiblemente tendrá que eliminarla” (Seger, L., 1993, p.38).

Lo que se indica, en buena cuenta, significa que la adaptación se estructura a partir del relato argumental que propone la novela, pero por encima de ella enhebra otra historia en la que podrían estar dejándose de lado historias colaterales,



sea porque dispersan la atención sobre la historia central, sea porque interfieren en el *continuum* de una secuencia de acción ya estructurada.

En la novela estamos atados al universo verbal, y seguimos la narración desde el punto de vista del autor (a excepción de alguna novela experimental como *Rajuela*, de Julio Cortázar):

“Si el narrador pone el acento en la acción, nosotros seguiremos la acción, si el narrador nos habla de los sentimientos, nos centraremos en los sentimientos. Sólo podemos recibir una parte de la información en cada momento. La novela sólo nos puede dar información secuencialmente” (Seger, L., 1993, p. 45).

Algunas técnicas de la novela moderna han sido asimiladas del cine. Nos referimos a ese modo de ir relatando historias alternadas o acontecimientos paralelos y que, luego, se van enhebrando. El relato fílmico es una propuesta abierta en el que la narratividad toma varios caminos que el espectador va enlazando. Una propuesta para la síntesis que debe realizar el espectador. Pero, además, esta propuesta abierta le permite observar al espectador elementos de significación que aparecen superpuestos, elementos que están allí como elementos secundarios pero que revelan carga significativa. Son significaciones que se ofrecen simultáneamente a la percepción del espectador.

Ahora bien, aunque la narratividad puede poner más énfasis en un aspecto de la acción narrativa, es obvio que soporta la lectura de sus otros sub-códigos. Mientras en la obra literaria sólo nos encontramos con el código verbal, en el mensaje cinematográfico los otros sub-códigos (la música, el desempleo actoral, la escenografía, etc.) están presentes con su propuesta de significación. Por ello, el que realiza la adaptación debe pensar, a partir de la propuesta novelesca, como es que aquello se convierte en escena, en un acontecer, con acción y conflicto, aunque pueda sonar redundante.

Este paso del texto literario al texto fílmico es una complejidad frente a la que los directores o realizadores han debido adoptar diversas decisiones. Adaptar significa:

“... una transfiguración no sólo de los contenidos semánticos sino de las categorías temporales, las instancias enunciativas y los procesos estilísticos que producen la significación y el sentido de la obra de origen... Toda adaptación, por tanto, implica dos principales consecuencias: la transformación, por un lado, y la condensación y reducción del texto de partida, por otro” (Pastor Cesteros, S., 1996, p. 28).

Aceptamos el concepto de transformación en tanto que la obra no será la misma como estructura narrativa, como secuencia de acción. La obra fílmica organiza su propia secuencia narrativa. Por otro lado, habría que advertir que, si bien es verdad que en muchos casos el filme condensa la referencia argumental literaria, en otros casos no sucede así. Por eso preferimos hablar de *reelaboración de la obra*, aunque una reelaboración que no tiene total autonomía de creación porque los límites de la argumentación central han sido establecidos por la obra literaria. La utilización de un mayor o menor número de hechos argumentales, de un mayor o menor apego a la secuencia de acciones y participación de autores, determina diferencias y variantes.

Tal vez debamos convenir en que se trata de dos códigos diferentes: “(...) la diferencia radica precisamente en las formas en que los diferentes códigos que en ellos concurren, se han entretreído, y en los rasgos de la materia significante que los soporta: rasgos icónicos-cinematográficos / rasgos lingüísticos – literarios” (Blanco, D., 2017, p. 63).

## 5. Dos filmes basados en relatos literarios

Para el presente ensayo hemos seleccionado dos obras fílmicas que se basan en obras literarias. Nos referimos a “Maruja en el infierno”, filme de Francisco Lombardi, basada en la novela “No una sino muchas muertes”, de Enrique Congrains Martin. La otra es el filme titulado “Rashomon”, de Akira Kurosawa; basado en “En el bosque”, de Akutagawa.

### 5.1. “No una sino muchas muertes”

Enrique Congrains, coherente con la tendencia neorrealista a la que pertenece, presenta personajes de las zonas marginales en la urbe, pero habría que precisar que se trata de actuantes de un segundo nivel de marginalidad. No son solo de los sectores más pobres de la ciudad, también son personajes proclives a la delincuencia, son, *lumpen* de la sociedad. Destaquemos que funcionan como grupo: planifican un asalto entre varios y las ganancias deben ser repartidas entre todos.

Esta vez, el grupo ha capturado un demente y lo trasladan a un taller que funciona como lavadero de pomos. En ese lugar una decena de dementes trabaja en el lavado y selección de pomos que la vieja Carmen se encarga de vender a los laboratorios farmacéuticos. La actividad, por cierto, es informal. El *incidente desencadenante* se produce cuando Alejandro, uno de los jóvenes de la pandilla, fue a venderles un demente que había capturado el grupo. Le pide a la vieja que le pague cuarenta libras (400 soles). La dueña del lavadero solo aceptará pagarle veinticinco libras (250 soles). Maruja, la sobrina de la vieja Carmen, es una joven atractiva y con mucha iniciativa. La vieja deja pendiente el pago solicitado. Mientras tanto, Maruja lo lleva a su habitación. La atracción y el encuentro apasionado es inevitable.

Los pandilleros, incluso Alejandro, están condicionados por los apremios de la inmediatez. Contrariamente, Maruja desea tener un lavadero propio, con los locos trabajando para ella. Cree que de ese modo podrá tener una ganancia considerable. Pero Maruja, sola, no podría conformar su empresa. Necesita un grupo de personas que le apoye trayendo algunos de los tantos dementes que andan por la ciudad; además, otro que se encargue de traer verduras para prepararles la comida.

Piensa que podría incorporarse al grupo, pero eso es algo que escapa a las convenciones establecidas. Los grupos pandilleros solo están conformados por hombres y no se acepta que una mujer integre la pandilla. Ella persiste en su idea, no quiere seguir realizando el trabajo que le ha asignado la tía: “Para mí se trata de lo que voy a hacer: no quiero pasarme la vida entera cocinando para los locos de la vieja” (Congrains, E., 1974, p. 109).

En contraposición, Alejandro –de quien Maruja espera que tenga iniciativa y comparta la idea de un lavadero propio– no tiene el mismo objetivo. Toda su expectativa a futuro es conseguir un trabajo en una fábrica. Es decir, incorporarse al engranaje de obreros de fábrica, tener su sueldo y divertirse. Se lo dice a ella: “Una fábrica, pues. Tú y yo nos metemos a trabajar en una fábrica”. Y luego, como logro de vida, señala: “Trabajamos. Sacamos para vivir. Nos divertimos cuando queremos. Y lo hacemos cuando queremos” (Congrains, E., 1974, p.111).

Maruja no se amilana. Ella está convencida que el origen de la riqueza es el trabajo no pagado que pueden brindar los locos con el lavado de frascos que luego se venden a los laboratorios farmacéuticos. Los pandilleros no se interesan por el lavadero propio, ellos quisieran entrar al taller y buscar el dinero que suponen atesora la vieja en el lavadero. Maruja comenta: “(...) lo más probable es que no encontremos ni un miserable billete de diez soles. ¡En cambio, con los locos trabajando para nosotros, todos los días vamos a tener nuestra ración de billetes!” (Congrains, E., 1974, p.159).

Un hecho inesperado sucede: cuando están en el taller listos para llevarse a los locos, descubren que la vieja ha sido asesinada. El barbón, testigo de los hechos, les mostró un billete de quinientos soles que se le cayó al zambo. El grupo sospecha que se ha llevado una fortuna: “-Dejémonos de tonterías (...) Vamos los cinco con nuestro amigo a buscar al zambo y después nos repartimos la plata. En medio día podemos estar ricos” (Congrains, E., 1974, p. 239).

El esfuerzo de Maruja es patético. Ante la posibilidad de buscar al zambo y quitarle el dinero que los haría ricos y la opción de Maruja de instalar el lavadero propio, optan por lo primero. Y se lo dicen casi con furia: “ - ¡Lavadero! ¡Todavía hablando de lavaderos! ¿No te das cuenta que cualquier lavadero es una porquería en comparación a lo que el zambo tiene en los bolsillos? – preguntó Pepe (...)” (Congrains, E., 1974, p.240).

Luego que la abandonan, ella se encuentra con el negro Manuel. Maruja le tiene admiración y respeto. Ella le cuenta que el grupo de pandilleros ha ido a

buscar al zambo que se llevó el dinero de la vieja. Y cuando Manuel le preguntan por qué ella no se ha ido con ellos, Maruja le dice porque a ella lo que le interesa es instalar su lavadero: “Yo no fui con ellos; a mí me interesaba sacar adelante el nuevo lavadero o no me interesaba nada de ellos” (Congrains, E., 1974, p.248).

Desde la perspectiva de las significaciones, el novelista ha encontrado la forma de metaforizar el espacio de los marginales, ese lugar infernal al que llegan las “estructuras de deshecho” de la urbe. Porque los locos son eso, estructuras de deshecho que no tienen lugar en la ciudad. A partir de ello, la vieja se las ingenió para tener un taller y buscar un tipo de renta que la beneficie. Y Maruja, repitiendo el modelo de enriquecimiento de la tía Carmen, desea tener su propio lavadero.

Es importante advertir como es que el narrador ha construido un personaje femenino que, en medio de la miseria y la violencia, tiene un sentido emprendedor. Ha observado su realidad y espera tener un taller propio. El gran mérito del escritor es haber configurado un personaje que quiere sobreponerse a la adversidad. El taller es una gran metáfora, un espacio infernal del que no es posible escapar.

## 5.2. “Maruja en el infierno”

Un joven realizador, como Francisco Lombardi, encontró que la novela corta de Congrains (“*No una sino muchas muertas*”) planteaba una realidad sórdida que merecía ser llevada al cine. Hizo la adaptación en lo que luego sería la película: “*Maruja en el infierno*”. Por lo que se sabe, el guion literal de la novela fue modificado hasta en dos oportunidades: primero con la intervención de Edgardo Russo y luego, definitivamente, con la versión de José Watanabe.

En el filme, el escenario fundamental es la fábrica que dirige doña Carmen, una veterana que se dedica al reciclaje de botellas o pomos que luego vende a las farmacias. Los trabajadores de su taller son dementes que han sido recogidos de las calles de Lima. Se trata, pues, de un lugar simbólico, de un “infierno” al que se llega y del que difícilmente los dementes podrán salir. En el tratamiento fílmico es importante señalar que el cineasta trata de darle al relato un tono mítico, razón

por la que Maruja se presenta contando una historia que es casi una leyenda de lo que la película va a recrear.

El filme se centra en una pandilla de asaltantes que se ha propuesto robar el dinero que – suponen – guarda doña Carmen. Alejandro, uno de los que integra la pandilla, debía entrar al taller con algún pretexto y conocer, adentro, en qué lugar se guarda el dinero. El problema se complica porque Alejandro se enamora de Maruja, la joven sobrina que cumple las labores propias de una empleada y cocinera. El amor los lleva al deseo y la intimidad. Pero simultáneamente suceden otros hechos. El amante de doña Carmen se anticipa a la pandilla y mata a doña Carmen para apropiarse de su dinero. Se suceden otros enfrentamientos y muere el amante de doña Carmen.

La crítica destaca la intensidad de los hechos dramáticos en la secuencia final:

“Maruja en el infierno” gana interés en su última secuencia, la de la salida a la luz y la partida hacia la calle y el mundo. La conclusión es más bien una interrogante. La salida de la fábrica insinúa un paso hacia la “liberación” de ese grupo humano hasta entonces explotado, pero sin ser una situación regocijante o culminante. Los personajes terminan arrojados a la lucha por la supervivencia en un mundo hostil e inseguro del que la fábrica de vidrios es una representación condensada” (Bedoya, R., 2009, pág. s/n).

Aunque la película fue filmada en 1983, la periferia de Lima no había cambiado. Todo seguía con una atmósfera de abandono y pobreza. Seguía siendo el espacio de los que perdieron el camino. La ciudad era opresora, lúgubre y sin esperanza para los desposeídos y marginales. Están tan acostumbrados al infierno que, cuando los dementes tienen la opción de ser libres, se sienten confundidos y no saben adónde ir.

Pablo Salinas, que ha hecho una investigación sobre esta película, dice que:

“Los pobres han degenerado de proletarios hasta convertirse en pandillas o en fanáticos religiosos y los que mueven el sistema productivo son los

sujetos que estos atrapan para comercializarlos. Las tomas abiertas que nos muestran fábricas abandonadas son señales del final del sueño de una revolución industrial (...) En este ambiente apocalíptico de la desastrosa industrialización, la locura adquiere un valor de cambio trascendental en comparación a una mano de obra proletaria inútil o inutilizada” (Salinas, P., 2013, p. 131).

### 5.3. La adaptación de la novela

Respecto al filme debemos señalar lo siguiente:

1. A través de las secuencias y la puesta en escena, el filme ha tratado de mantener la estructura fundamental del relato novelesco. Se visualiza el taller en el que los dementes se dedican a clasificar los frascos que luego se llevarán a los laboratorios farmacéuticos. Se presentan también a los personajes protagónicos, siendo ellos: Maruja; los pandilleros a los que pertenece Alejandro; Carmen, la dueña del lavadero, y el zambo que es el capataz y amante de la dueña del lavadero.
2. No obstante, acaso por la intención de simplificar el relato, se han modificado aspectos sustanciales. Se ignora que la novela pone especial énfasis en la expectativa de Maruja por tener su propio lavadero y un conjunto de locos que trabajen para ella.
3. El desenlace del filme ha sido planteado bajo los esquemas convencionales del final feliz. En el filme, uno de los pandilleros lucha con Alejandro porque ellos esperan que les diga dónde está el dinero de la vieja asesinada. Antes, Alejandro ha matado al zambo que asesinó a la vieja. Como se ve, esta es una variación frente a la novela. Se han cambiado los hechos. En el filme, Maruja y Alejandro terminan llevándose el dinero de la vieja asesinada. En la novela, el zambo mata a doña Carmen, la dueña del taller y se lleva el dinero. Maruja no termina beneficiándose del dinero de la vieja asesinada.

4. El filme le concede mucha importancia a la relación amorosa de Alejandro con Maruja, cuando el hecho más importante es el empeño de ella por convencer al grupo en formar un lavadero propio que les permita tener dinero y grandes ganancias. Incluso, Alejandro, el que aparece como héroe romántico, en la novela difiere de esa imagen. En la novela, Alejandro, luego de la relación de pareja con Maruja, termina huyendo del escenario de los hechos. Cuando Maruja empieza a llevarse a los locos hacia un depósito donde espera formar su propio lavadero, Alejandro ha escapado.

#### 5.4. El relato: “En el bosque”, de Akutagawa

El relato denominado “En el bosque”, de Akutagawa, presenta diversos testimonios a manera de informes de relatos policiales. Tales testimonios dan cuenta de un homicidio y declaraciones de personajes implicados en el incidente. El oficial de Kebischi advierte que ha detenido al bandido Tajomaru, quien se declara culpable del homicidio. La versión que da la mujer es distinta. Ella señala que, luego de haber sido ultrajada, le propuso a su marido que, lo más digno es que ambos murieran. Ella cogió el cuchillo y mató a Takehito y, al intentar matarse, no pudo.

Finalmente, la víctima, Takehito, tiene otra versión: A través de una médium dice que su mujer, luego de haber sido violada, le pidió a Tajomaru que matara a su marido que si quedaba vivo no podría vivir con él. Fue una reacción tan desconcertante que Takehito prefirió matarse.

Como se aprecia, cada uno da una versión distinta de los hechos acontecidos. El código de honor está de por medio. Para Tajomaru, el bandido, es un honor haber vencido a un samurái, el marido de la joven mujer a la que viola. En la versión de la mujer, el honor de ella, y su marido han quedado mancillados, por lo que le sugiere que ambos se maten. Ella matará al marido, pero cuando iba a matarse, no tiene la decisión suficiente para hacerlo. En la última versión, el difunto cuenta que se mató. La víctima, luego de haber oído que su propia mujer le deseaba la muerte, se suicidó.



### 5.5. La versión fílmica: “Rashomon” de Akira Kurosawa

Sobre la adaptación del relato literario a la versión fílmica de Akira Kurosawa debemos destacar algunos aspectos:

1. Kurosawa tenía el reto de adaptar al cine un relato extraordinario y debía mantener el sentido dramático y conmovedor de la obra. Un relato que maneja la técnica narrativa porque en reemplazo del narrador omnisciente, convencional, presenta una relación de testimonios. Será el lector quien establezca las relaciones y vínculos para ir armando la trama que se le propone. El narrador, además, es detallado e incide en los momentos de mayor intensidad dramática. Nos deja claro que es propósito del narrador presentar varias versiones: la del bandolero que se auto inculpa como el asesino; la de la mujer de Takehito; y finalmente, la de Takehito, que estando muerto hablará a través de una médium. El relato, aparte de los recursos narrativos, deja en libertad al lector para que saque sus conclusiones y haga sus reflexiones.
2. ¿Cómo articula el texto Kurosawa? ¿Cuál es la línea de su tratamiento fílmico? Kurosawa opta por mantener el sentido primordial del texto literario. Es decir, que ha habido un extraño homicidio que se debe desentrañar. Sabe que las versiones ofrecidas en el relato son distintas, especialmente en la designación del homicida. En el filme se ofrecen también diferentes versiones: la de Tajomaru (el bandolero), la de Masago (la mujer de Takehito), y la de la víctima a través de una mujer que finge la voz para dar a entender que es una médium y que quien habla es el mismo Takehito.
3. Una variante en el tratamiento se produce porque reemplaza aquello de “Testimonio de...” por un conjunto de aldeanos que empiezan a recordar el incidente que les ha conmovido. Los aldeanos representan la conciencia colectiva. Y es que no se trata de un simple relato. Es un incidente que ha conmovido la conciencia de la colectividad. Eso es lo que ha incorporado Kurosawa.

4. En el tratamiento de las secuencias hay un ir y venir constante entre el escenario de los aldeanos que rememoran los hechos y el escenario del bosque en el que realmente aconteció el incidente. Una combinación que hace que el espectador se mantenga pendiente de lo que se cuenta, una sintaxis que se complementa con la noción dramática.
5. El ambiente en el que están los aldeanos es también de gran significación porque no están en una aldea abierta en la que se identifiquen otras casas u otras personas. Los aldeanos están como encerrados en ese “espacio” que parece no ser parte del mundo, aunque lo sea. Llueve intensamente y en todo el tiempo que cuentan la historia del homicidio no deja de llover. Y ese espacio es una metáfora, es un lugar indeterminado que les lleva, con cierta frecuencia, a meditaciones sobre la vida y los dilemas éticos.
6. Mención aparte merece el tratamiento de los puntos de mayor intensidad dramática. Destacan la actuación, las acciones y la disposición escénica que hacen que el espectador se mantenga atento al desarrollo de la historia. Si el relato es dramático, no deja de serlo cuando se realiza la adaptación fílmica. En tal sentido, la actuación de la mujer era decisiva porque debe transmitir la situación de una persona violada por el bandolero (situación, incluso, que queda en la ambigüedad porque la mano de rechazo cambia a la de resignación e incluso de cariño). El gesto sorprende, pero ella debe comunicar esa ira hacia su propio marido que, sorprendido, terminará repudiándola.
7. Otro elemento que se incorpora en la versión fílmica es la presencia de un bebé cerca de donde ellos están. Alguien ha abandonado a ese niño. Las reacciones son diferentes. Hablan de la importancia de confiar en los otros. Si no se confiara, el mundo sería un caos y quizá no sobreviviéramos.

## 6. Conclusiones

De las reflexiones realizadas sobre la narratividad fílmica y de los procesos de adaptación de obras literarias a obras fílmicas podemos establecer algunas conclusiones:

1. El mensaje fílmico considera subsistemas como el código verbal, la actuación, la puesta en escena, el movimiento de cámara, la composición del encuadre, el sonido, la escenografía, etc. Los subsistemas se imbrican, mientras que en el mensaje literario sólo se utiliza el sistema verbal, unívoco.
2. La adaptación de la narrativa literaria a la narrativa fílmica generalmente mantiene el sentido fundamental de la obra literaria, aunque no siempre se consigue la misma calidad de realización estético-expresiva final. Algunos elementos narrativos, pertenecientes al mundo subjetivo, pueden no haber sido adaptados con la misma fuerza expresiva en el filme. Se deberá considerar, sin embargo, que la obra fílmica somete el argumento a un proceso de reelaboración, adecuando la historia a los recursos y particularidades de su narratividad.
3. En la adaptación que realiza “Maruja en el infierno”, se deja a un lado varias secuencias narrativas propuestas por la obra literaria. La versión fílmica modifica la versión argumental literaria y hasta propone un filme diferente. El final feliz del filme, de la pareja que encuentra el amor y la fortuna, difiere del final de la novela en tanto que, en esta última, Maruja termina en situación casi de abandono.
4. En el caso del relato “En el bosque”, de Akutagawa, Kurosawa emprende el reto de hacer un relato narrativo fílmico que, sin abandonar el sentido del relato literario, permita la apreciación de la complejidad de la condición humana. Kurosawa ha procedido a la inserción no de informantes-testigos, sino aldeanos que se han reunido en un extraño lugar. Con habilidad, logra

que los aldeanos sean narradores, pero hace “saltos espaciales” constantes hacia la observación del escenario del crimen. De modo que la historia se mantiene, pero con esos cambios de escena se dinamiza el filme.

5. Kurosawa transmite la relatividad de la verdad en los narradores. Pero, Kurosawa va más allá en el tratamiento del relato. Incorpora secuencias que le permiten cuestionar lo que se puede entender por egoísmo de las personas y la confianza en el otro, elemento fundamental cuando se trata de la convivencia. Se entiende que, sin confianza, nunca podría sobrevivir la civilización. La obra que realiza Kurosawa es una demostración que las adaptaciones pueden ser creativas aun manteniendo el sentido del relato literario.

## Referencias

- AUMONT, J. (1993). *Estética del cine*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- BEDOYA, R. (2017). “Maruja en el infierno, basada en Congrains”. Blog: [paginasdeldiariodesatan.blogspot.pe](http://paginasdeldiariodesatan.blogspot.pe). Escrito en 2009/07/maruja-en-el-infierno-basada-en.html. Rescatado: 10 de julio de 2017.
- BLANCO, D. “Texto literario/texto fílmico” [http://fresno.ultima.edu.pe/sf%5csf\\_bdfde.nsf/imágenes/D27BEFB811ED157A05256E5500588E52/\\$file/01-lienzo20-blanco.pdf](http://fresno.ultima.edu.pe/sf%5csf_bdfde.nsf/imágenes/D27BEFB811ED157A05256E5500588E52/$file/01-lienzo20-blanco.pdf). Rescatado: 20 de junio de 2017, pág. 16.
- GARCÍA, J. (1993). *Narrativa audiovisual*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- LOTMAN, Y. (1979). *Estética y semiótica del cine*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- PASTOR, S. (1996). *Cine y literatura*. Alicante: Ediciones de la Universidad de Alicante.
- SALINAS, P. (2016). *La representación de la migración en cuatro películas peruanas de los ochenta*. Disponible en: [https://ruor.uotawa.ca/bistream/10393/24054/1/Salinas\\_Martinez\\_Pablo\\_Manuel\\_2013thesis.pdf](https://ruor.uotawa.ca/bistream/10393/24054/1/Salinas_Martinez_Pablo_Manuel_2013thesis.pdf). Recuperado el 12 de diciembre de 2016.
- SEGER, L. (1993). *El arte de la adaptación*. Madrid: Ediciones Rialt.

- SEGER, L. (1991). *Cómo convertir un buen guion en un guion excelente*. Barcelona Ediciones Rialt.
- SULBARÁN, E. (2017). *El análisis del filme: entre la semiótica del relato y la narrativa filmica*. / <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/2474953.pdf>. Recuperado el 20 de junio de 2017.