



**Hacia una teoría de la adaptación:  
Cinco modelos narrativos latinoamericanos**

# **Hacia una teoría de la adaptación**

## **Cinco modelos narrativos latinoamericanos**

MARCELA PATRICIA RESTOM PÉREZ

Directora: Dra. Meri Torras Francés  
Tesis doctoral en Teoría de la  
Literatura y Literatura Comparada  
Filología Española  
Universitat Autònoma de Barcelona  
Bellaterra, noviembre de 2003

*A Ramon y a nuestro pequeño hijo, mis dos guerreros de bronce.*

*A mi abuela, esa divinidad primigenia y dueña del caos, como Gea.*

*A mi madre, quien como Dido nunca ha dejado de luchar.*

*A Eliska, sabia y prudente como Minerva.*

*A la Dra. Meri por su fe y dedicación, y porque como Ariadna, supo  
entegrarme el ovillo a la entrada del laberinto.*

## AGRADECIMIENTOS

*En Memorias del Subdesarrollo.*

Al apoyo incondicional de la Cinemateca de Cuba en La Habana: Ivo, Reynaldo, Tony, por su ayuda en la documentación de este capítulo y el de Fresa y chocolate. A mi querido amigo Jesús Abascal quien encontró para mí la edición original de Edmundo Desnoes, actualmente "introuvable" en Cuba. Especialmente a Nelson Rodríguez, montador del filme quien me concedió una entrevista (que incluyo como apéndice) en Madrid, enero de 2001. A los profesores Mirito Torreiro y Josep Maria Catalá, por motivarme a organizar el ciclo "Cuba: por un cine independiente", inaugurado con la proyección de Memorias del subdesarrollo (UAB, mayo 2001).

*En Fresa y Chocolate.*

En especial, a Andrés Aragón, quien me obsequió los carteles cubanos de la película y de fotografías del rodaje que ilustran los diferentes apartados del capítulo. A Vladimir Cruz, quien aceptó mi invitación a la clase de narratología en la UAB en 1999 y quien me brindó mucha información sobre esta adaptación.

*En Oriana.*

A mi familia y amistades en Colombia, Claudia Barros y Diana Medina, por el material aportado desde Colombia y Venezuela.

*En Iona llega con la lluvia.*

A Sergio Cabrera, por su amable disponibilidad durante todo este tiempo. (Incluyo la entrevista sobre *Iona llega con la lluvia* en el apéndice). A la Fundación Cinemateca del Caribe en Barranquilla, (Colombia), quienes me proporcionaron material de apoyo al comienzo de esta investigación.

*En El Beso de la mujer araña.*

A Ramiro Matas por el material aportado desde Argentina.

## INDICE

INTRODUCCIÓN. EL ESTUDIO DE LA ADAPTACIÓN	8
<b>Hacia una teoría de la adaptación</b>	9
El problema de la terminología y la búsqueda de una metodología	
La labor de la narratología en el estudio de los casos	
<b>La elaboración de una agenda teórica</b>	14
La autoría como característica “arriesgada” de la teoría de la adaptación	
Fidelidad: quimera y fijación	
El estudio narratológico de la adaptación: entre lo narrativo y la enunciación	
La alternancia como recurso a favor de la adaptación	
La intertextualidad como instrumento de análisis de la adaptación literaria al cine	
<i>MEMORIAS DEL SUBDESARROLLO Y SU VERSIÓN CINEMATOGRAFICA</i>	41
<b>Introducción al estudio del modelo narrativo</b>	42
<b>La expresión testimonial: “memorias” y “subdesarrollo” en la novela y el filme</b>	45
Subdesarrollo y revolución en el filme de Tomás Gutiérrez Alea	
La educación sentimental de Sergio: Elena, Laura, Hanna y Nohemí	
<b>Los límites de la autoría en la teoría de la adaptación</b>	53
¿Quién escribe? ¿Quién habla?	
Juego de complicidades, ¿autoría compartida?	
De la muerte del autor al nacimiento del guionista	
<b>El montaje y la voz narradora en <i>Memorias del subdesarrollo</i></b>	69
Un filme de texturas	
El montaje ilustrativo	
Godard y el aporte de la Nouvelle Vague	
La memoria inconsolable de <i>Hiroshima mon amour</i>	
Ilustración de la voz narradora: la dimensión testimonial	
“Ahora comienza Sergio, tu desintegración final”: el montaje paralelo de la última secuencia	
<b>El punto de vista en <i>Memorias del subdesarrollo</i></b>	84
El observador observado	
La memoria de los objetos I. “Laura era la suma de todas esas cosas”	
La memoria de los objetos II. “Hemingway debió haber sido un tipo insoportable”	

“EL LOBO, EL BOSQUE Y EL HOMBRE NUEVO” Y <i>FRESA Y CHOCOLATE</i>	93
<b>Introducción al estudio del modelo narrativo</b>	94
<b>Correspondencias interfilmicas entre <i>Fresa y Chocolate</i> y <i>Memorias del subdesarrollo</i></b>	96
<b>El discurso nacionalista en <i>Fresa y Chocolate</i></b>	99
Los intertextos de la cubanía: Un cuento de lobos y guaridas	
<b>El equívoco en torno al concepto de fidelidad en la adaptación</b>	114
Fidelidad y fisuras en el guión de <i>Fresa y chocolate</i>	
<b>En torno a la caracterización de los personajes de “El lobo, el bosque y el hombre nuevo” y “Enemigo rumor” a <i>Fresa y chocolate</i></b>	124
En torno a la construcción de los personajes	
El espacio. <i>La ciudad de las columnas</i>	
<b>Apéndice interpretativo: La banda sonora de <i>Fresa y chocolate</i></b>	150
DE "ORIANE, TÍA ORIANE" A <i>ORIANA</i>	157
<b>Introducción al estudio del modelo narrativo</b>	158
<b>Eventos: El análisis estructural de la narración y su correspondencia en la adaptación cinematográfica</b>	161
Patrones estructurales del relato	
Catalizadores	
Indices e informantes	
Funciones cardinales y catalizadoras en el cuento “Oriane, tía Oriane”	
Funciones cardinales y catalizadoras en la película <i>Oriana</i>	
Comentarios	
<b><i>Oriana</i> o el tiempo de la ensoñación</b>	167
Retratos en sepia en “Oriane, tía Oriane”	
La duración en el tiempo de la ficción: el uso de la elipsis en el cine	
El orden en <i>Oriana</i> : la memoria fragmentada	
La frecuencia en <i>Oriana</i>	
Tiempo y ensoñación en “Oriane, tía Oriane” y su transposición en <i>Oriana</i>	
<b>Funciones y motivaciones de personajes en “Oriane, tía Oriane” y su traslación al código filmico</b>	175
Juego de roles de los personajes femeninos	
Patrones psicológicos. La prohibición y el tabú del incesto	
Oriane y María: Espejos del relato en la escritura de Marvel Moreno	
La multiplicación de las muñecas en el cuento y en el filme	
Núcleo interpretativo: La mirada femenina en el cine	

<b>El espacio: La atmósfera gótica de <i>Oriana</i> y la dialéctica entre casa y cuerpo en “Oriane, tía Oriane”</b>	188
Espacio diegético: la atmósfera gótica de <i>Oriana</i>	
La atmósfera caribeña del cuento y su translación al cine	
Espacio narrativo: La atmósfera cerrada de <i>Oriana</i>	
La casa como celda del cuerpo en <i>Oriana</i>	
<b>Las voces de la narración</b>	202
La voz femenina y el discurso identitario	
 <i>ILONA LLEGA CON LA LLUVIA Y SU VERSIÓN CINEMATOGRAFICA</i>	 212
<b>Introducción al estudio del modelo narrativo</b>	213
<b>La enunciación como elemento de la adaptación</b>	215
La correspondencia poética en <i>Ilona llega con la lluvia</i>	
Las voces del agua: de la poesía a la prosa	
Hacia la poética propia del relato cinematográfico	
<b>La adaptación: Puntos de ruptura en la escritura del guión</b>	225
Los lazos afectivos entre el director y la obra	
Los puntos de ruptura: de la saga de Maqroll el Gaviero a la adaptación al cine de <i>Ilona llega con la lluvia</i>	
Transferencia de las funciones narrativas	
Invención de nuevos episodios	
Interferencias	
<b>La alternancia y su aplicación en el filme <i>Ilona con la lluvia</i></b>	235
<b>Existentes. La reciprocidad de los personajes de la saga y la coproducción filmica</b>	240
Cosmopolitismo literario y coproducción cinematográfica	
El espacio: La atmósfera tropical en ambas narraciones	
<b>El uso del narratario en <i>Ilona llega con la lluvia</i> y en su adaptación al cine</b>	255
La narración epistolar en <i>Ilona llega con la lluvia</i>	
Ilona, la narrataria capturada en la ficción literaria y filmica	
 <i>EL BESO DE LA MUJER ARAÑA - KISS OF SPIDER WOMAN</i>	 267
<b>Introducción al estudio del modelo narrativo</b>	268
<b>Espectador y narratario. El efecto hipnótico del cine en la novela y en su adaptación al cine</b>	270
Valentín: el narratario “atrapado” en la telaraña de Molina	

<b>Existentes. Valentín y Molina: el deseo entre rejas</b>	288
Besos y abrazos: <i>Fresa y Chocolate</i> y <i>Kiss of spider woman</i>	
<b>El discurso homosexual en la novela y la película.</b>	
<b>Otras cárceles y cicatrices</b>	294
Puig en <i>El lugar sin límites</i> y la inmolación de “la Manuela”	
Las citas de <i>El Beso de la mujer araña</i> y el escamoteo freudiano.	
<i>Kiss of spider woman</i> . Un melodrama homoerótico en un cine andrógino	
<b>Los intertextos en la adaptación de <i>El Beso de la mujer araña</i>: entre la propaganda y el melodrama</b>	316
Lo divino y lo humano en Manuel Puig	
Los intertextos de <i>El Beso de la mujer araña</i> : entre la propaganda y el melodrama	
<b>Ariadna, Aracne y la mascarada de Molina</b>	352
<b>CONCLUSIONES</b>	360
<b>APÉNDICES</b>	364
<b>Entrevistas</b>	365
Entrevista con Nelson Rodríguez	
Entrevista con Sergio Cabrera	
<b>Fichas técnicas</b>	375
Ficha técnica de <i>Memorias del Subdesarrollo</i>	
Ficha técnica de <i>Fresa y chocolate</i>	
Ficha técnica de <i>Oriana</i>	
Ficha técnica de <i>Ilona llega con la lluvia</i>	
Ficha técnica de <i>El Beso de la mujer araña</i>	
<b>Segmentaciones</b>	385
Segmentación de <i>Memorias del Subdesarrollo</i>	
Segmentación de <i>Fresa y chocolate</i>	
Segmentación de <i>Oriana</i>	
Segmentación de <i>Ilona llega con la lluvia</i>	
Segmentación de <i>El Beso de la mujer araña</i>	
<b>BIBLIOGRAFÍA</b>	436



# INTRODUCCIÓN

## EL ESTUDIO DE LA ADAPTACIÓN

### HACIA UNA TEORÍA DE LA ADAPTACIÓN

A modo de introducción a la teoría de la adaptación que se desarrollará en el presente trabajo, a través de su aplicación en diferentes modelos de adaptaciones del cine latinoamericano de las últimas décadas, debo comenzar exponiendo dos aspectos que considero fundamentales. El primero es el que se refiere al problema de la terminología y la metodología en cuanto al estudio de la adaptación, y el segundo, al papel preponderante de la narratología como herramienta de análisis de las adaptaciones cinematográficas, el cual se complementa, a su vez, con la interpretación textual y el enfoque de otras disciplinas que abarcan esta monografía (tales como la semiótica, la semiología, los estudios feministas, la fenomenología o el psicoanálisis, entre otros). Procedamos, pues, a ello.

- **EL PROBLEMA DE LA TERMINOLOGÍA Y LA BÚSQUEDA DE UNA METODOLOGÍA**

¿Por qué título de “problema” los conceptos terminológicos y metodológicos de este trabajo? Aunque la terminología sobre la adaptación goza de una enorme tradición en el séptimo arte, ha sido calificada como el fruto de una relación “peligrosa” o “incestuosa” entre la literatura y el cine, ha estado siempre plagada del impulso de establecer las diferencias que hay entre el texto y la imagen como si se tratara de un ejercicio simplemente de oposiciones: identificar cuál es “mejor” o “peor” en cada caso. A mi juicio, una empresa absurda, al menos así formulada, similar a la afirmación: “la película no guardaba el espíritu de la obra” como si se tratara de una sesión de ocultismo.

El concepto de adaptación ha ido permaneciendo en la memoria colectiva, desde que Sergei Einsestein y posteriormente André Bazin la defendieron en sus ensayos breves, o simplemente desde que se entrega un Oscar o Goya al mejor guión adaptado. Sin embargo, mi tarea no es la de recopilar de forma documental las diversas definiciones y funciones con la que los distintos teóricos y críticos han caracterizado la adaptación literaria al cine, sino agudizar la búsqueda de una metodología “a todo terreno” que permita explicar, el proceso de adaptación, haciendo énfasis en la relación cine y literatura como lógicamente favorece la interdisciplinariedad de los

estudios de literatura comparada, junto con la capacidad analítica y el manejo de diferentes teorías, potenciadas por la Teoría Literaria, especialidad en que presento esta tesis doctoral.

De forma que, uno de los objetivos de esta tesis consiste en encauzar dicha terminología y hacerla funcional, al cuestionar el valor de la fidelidad, las posibilidades de la autoría, las instancias intertextuales y el desarrollo de la alternancia filmica, entre los aspectos controvertidos más relevantes; y de esta forma rescatar la adaptación cinematográfica de su subordinación a la literatura y ayudar a desacralizar la jerarquía que parece seguir reinando entre las artes.<sup>1</sup> Para ello, tras un largo y arduo proceso de documentación, he escogido un material fresco y bien definido que parte de algo en común: todas son adaptaciones basadas en obras de autores latinoamericanos y realizadas por directores latinoamericanos durante las últimas décadas.

Los términos “inspirado en”, “basado en” “versión libre de” que vemos aparecer en los títulos de crédito de una película, reflejan de forma nada precisa algo así como el grado de comodidad (y compromiso) con el que un guionista-director se siente con respecto al texto original. “Inspirado en” puede animar únicamente a recrear el tema argumental de un filme o recrear un personaje literario, mientras que “basado en” expresa el recato con el que el guionista-director ha querido trasladar todos los detalles relativos a la trama y existentes. Por su parte, la “versión libre” subraya la libertad para añadir un comentario o respuesta a la obra re-escrita para cine.

De igual forma, el término adaptación resulta a veces incómodo por aquello de la “implicancia material” y algunos han preferido trabajar utilizando: transposición o traducción, incluso re-escritura.<sup>2</sup> No es mi deber descartar ninguno de estos términos válidos por lo que he preferido mantener el término adaptación ya que se acopla al criterio común.

Sin embargo, en cuanto a la materia prima teórica de esta monografía, que he seleccionado mayoritariamente a partir del manual de adaptaciones *Novel to film* de Brian McFarlane, he escogido hablar de “correspondencia” a cambio de “trasferencia”, ya que la primera incluye una acción recíproca y no unilateralmente “vaciadora”; y hablo de “transformación” en lugar de “adaptation proper” ya que durante este proceso el guionista-director elige una vía propia del código cinematográfico, lo que implica un cambio particular en el filme durante la escritura del guión, realización o montaje.<sup>3</sup>

## • LA LABOR DE LA NARRATOLOGÍA EN EL ESTUDIO DE LOS CASOS

Según William Faulkner y Raymond Chandler, autores que colaboraron en diversos guiones del cine de Hollywood, la escritura de un filme consiste en la elaboración de las leyes dramáticas y de los matices que componen la trama, para lo cual construyeron sus propias técnicas de confección de personajes y diálogos, aparte de los detalles visuales que ayudan a crear una atmósfera.

---

<sup>1</sup> Pio Baldeli, en *El cine y la obra literaria* (1964), Ediciones ICAIC, La Habana, 1966, dedica un extenso capítulo a la autonomía del film respecto al texto literario.

<sup>2</sup> Sergio Wolf en *Cine / Literatura. Ritos de pasaje*. Paidós, Buenos Aires, 2001, expresa que “la palabra “adaptación” tiene una implicancia material, porque se trataría de una adecuación de formatos, o si se prefiere, de volúmenes” (pág. 15).

<sup>3</sup> McFarlane, Brian. *Novel to film. An introduction to the theory of adaptation*. Oxford University Press, Nueva York, 1996.

De modo que Faulkner y Chandler no estaban lejos del ejercicio narratológico, que pronto sería aplicado a textos cinematográficos ya que los escritores norteamericanos ya habían clasificado de forma intuitiva los eventos de la trama, los cuales se llamarían más adelante “funciones cardinales” y de personajes; así como los matices que componen la trama, que no son otros que las “funciones integracionales”; la caracterización de personajes y diálogos que se denominarían “áreas grises” y lo relacionado con la atmósfera y detalles visuales del filme, que no son otra cosa que elementos de la “enunciación filmica”. De todas formas, a ambos les quedaba por clasificar aspectos fundamentales como el punto de vista, la función del narratario y voz narradora, que junto con lo anterior comprenden algunas de las cuestiones más significativas en el estudio narratológico, debido al aporte de diferentes autores, entre los que se encuentran los renombrados Gerard Genette, Roland Barthes, Mijaíl Bajtín, Vladimir Propp, Seymour Chatman, y ya concretamente, aplicado al análisis filmico Francesco Casetti y Federico Di Chio.

Por lo tanto, en esta monografía acudimos a los textos de estos autores que se refieren a las diferentes categorías narratológicas para la aplicación de los cuentos y novelas y sus correspondientes adaptaciones, como veremos a continuación.

Fue Gerard Genette quien realizó por primera vez una distinción entre quien cuenta la historia, es decir, la voz que corresponde al narrador, a quien la percibe o vive, que puede ser el mismo narrador o personaje de la trama. De ahí surge el término focalización que se utilizará posteriormente en la teoría del cine y que distingue lo que ve la cámara con lo que ve el personaje narrador. Por lo que como modelo narrativo he escogido la novela “Memorias del subdesarrollo” de Edmundo Desnoes, relato de tipo testimonial y su adaptación *Memorias del subdesarrollo* de Tomás Gutiérrez Alea, como aplicación del uso de la voz narradora y focalización, junto con su efecto en algunas secuencias y en el montaje del texto filmico. Y he aprovechado para introducir la controvertida “autoría filmica”, que se complica en un caso como la adaptación al entrar en juego un mayor número de instancias.

Igualmente, fue Genette seguido de otros autores, quien procedió al estudio del tiempo en el relato: las funciones del orden, duración, frecuencia, presuponen un estudio de la trama del cuento o de la novela que, a su vez encuentran correspondencia en la adaptación al cine. Así es como lo he aplicado en la identificación de las categorías del tiempo en el cuento “Oriane, tía Oriane” de Marvel Moreno y su correspondencia en el filme *Oriana* de Fina Torres.

Por otra parte, la relación que el narrador y los tipos de narratario desempeñan es un recurso vital en la constitución de la teoría de la recepción del relato según Gerard Genette y Gerald Prince. A través del juego entre narrador y narratario, el lector se vincula más fácilmente a la trama y confunde la voz del narrador con la del autor implícito. De esta forma, los tipos de narratario, el uso del discurso indirecto y las fórmulas epistolares, son los elementos que se concentran en el estudio de *Ilona llega con la lluvia*, desde la novela de Alvaro Mutis hasta el filme de Sergio Cabrera.

También, los personajes son considerados fundamentales desde la perspectiva narratológica y su construcción puede complementarse con lecturas del psicoanálisis y la semiología; todo ello me ha servido para aplicarlo en el análisis del cuento “El lobo el bosque y el hombre nuevo” de Senel Paz, texto fuente de la conocida película *Fresa y Chocolate* de Tomás Gutiérrez Alea y Juan Carlos Tabío, cuyas funciones de los personajes, como su posterior transformación en la pantalla son fundamentales en el proceso de la adaptación.

Finalmente, en el análisis de *El beso de la mujer araña*, novela de Manuel Puig y filme de Héctor Babenco, convergen todos estos conceptos y se funden con la teoría de la

intertextualidad, término adherido al análisis narratológico desde la perspectiva de Julia Kristeva, Roland Barthes, Gerard Genette, entre otros, que le abren a los dos textos, el literario y el filmico infinitas, posibilidades generadas por todas las prácticas discursivas desplegadas a partir de los diferentes tipos de intertextos.

Por último, quiero resaltar una de las características que abarcan todos los modelos escogidos: el planteamiento del trópico, específicamente el Caribe, como espacio diegético y atmósfera cinematográfica, que es continuamente analizado en cada uno de los apartados.

En conclusión, no podemos olvidar que la adaptación requiere una transfiguración de términos semánticos y que adaptar no sólo es realizar una traslación de contenidos, sino que implica la elaboración de una nueva estructura comunicativa. Razones por las que, además de la teoría aplicada en cada modelo analizado, y la distribución de las categorías narratológicas en el texto y el filme, también he agregado en algunos capítulos un núcleo interpretativo, mayoritariamente enfocado a alguna característica cinematográfica, que complementa la parte conceptual de la obra literaria y el filme.

Aunque la palabra y la imagen no sean equivalentes, he intentado dotar al estudio de un corpus teórico con métodos analíticos. De modo que el trabajo del investigador debe conocer que tipo de correspondencias existen entre los equivalentes funcionales (término de Bordwell) tanto para el novelista como para el director y posteriormente buscar equivalentes audiovisuales y los efectos producidos en todo el sistema verbal de la obra cinematográfica.<sup>4</sup>

Al mismo tiempo, he utilizado los niveles de codificación cinematográfica que usa Christian Metz, para distribuir el análisis de los modelos de adaptación. Estos son: la recepción, las estructuras narrativas, los rasgos visuales y sonoros, el sistema cinematográfico y sus connotaciones simbólicas.<sup>5</sup>

Finalmente he querido reunir algunas frases que me ayudaron, y se me permite el término, me inspiraron en la realización de este estudio acerca de la relación entre el cine y la literatura, y específicamente sobre la adaptación literaria al cine como una invitación abierta al lector, antes de pasar a la agenda teórica y al estudio de los modelos narrativos que ocupan esta monografía. Son las que siguen:

“La novela es un relato que se organiza como mundo y el cine es un mundo que se organiza como relato”. Jean Mitry

“In the novel we see because we remember, in the film we remember because we see. Both are individual experience”. H. Marcus

“Stories can be translated from one form to the other, but what makes a good novel rarely makes a good film”. Robert Richardson

“In adapting the long novel to film, complex and important subplots might have to be completely eliminated”. George Bluestone

“if one has nothing new to say about a novel, why adapt it at all?”. Orson Welles

“El artificio de la narración es el soporte de la emoción (...) En el equilibrio entre la mimesis y la diégesis está la base de la narrativa cinematográfica”. Jean Claude Carrière

---

<sup>4</sup> Bordwell, David. *Narration in fiction film*. Methuen, London, 1985.

<sup>5</sup> Este método utilizado por Christian Metz, es comentado, entre otros, por Ana Alonso en, *Literatura y cine : la relación entre la palabra y la imagen*. Diputación Provincial de Cáceres, Cáceres, 1997.

“La literatura te sugiere, el cine te precisa”. Tomás Gutiérrez Alea

“El problema de la adaptación es un falso problema”. François Truffaut

## LA ELABORACIÓN DE UNA AGENDA TEÓRICA

Como agenda teórica propongo una exploración de los conceptos en los que me he basado para construir una teoría de la adaptación, basada principalmente en los fundamentos teóricos de Brian McFarlane, las herramientas narratológicas, el apoyo complementario de otras disciplinas y la crítica textual que han suscitado los textos literarios y cinematográficos aquí tratados.

Esta agenda desarrolla los siguientes fundamentos que sirven para construir una teoría de la adaptación:

La autoría como característica “arriesgada” de la teoría de la adaptación.

Fidelidad: quimera y fijación.

El estudio narratológico de la adaptación: entre lo narrativo y la enunciación.

La alternancia como recurso a favor de la adaptación.

La intertextualidad como instrumento de análisis de la adaptación literaria al cine.

- **LA AUTORÍA COMO CARACTERÍSTICA “ARRIESGADA” DE LA TEORÍA DE LA ADAPTACIÓN**

He elegido hablar de autoría en primer lugar, ya que es importante clarificar este concepto y sus implicaciones en la teoría de la adaptación que llevo a cabo, antes de pormenorizar en los tipos de adaptaciones y de entrar en el difícil terreno de la fidelidad.

Antes de entrar en materia, considero importante resaltar que el teórico australiano Brian McFarlane en su determinante estudio *Novel to film: an introduction to the theory of adaptation*, ha logrado ocupar un lugar trascendental en el estudio de la adaptación desde la publicación de la obra de George Bluestone *Novels into film*, hasta entonces uno de los trabajos más citados y comentados en esta disciplina utilizando una metodología propia basada en el análisis narratológico y empleando los conceptos del teórico estructuralista Roland Barthes y del semiólogo Christian Metz.

Hablamos de McFarlane porque es de él de quien proviene la idea de tomar la autoría como un complejo motivo de análisis en el caso de la adaptación.

La autoría en el paso de la obra literaria a la cinematográfica corresponde a la preponderante labor de lectura, interpretación y re-escritura del texto en manos del guionista, para su posterior realización a manos del director. Ello, lo convierte en un asunto plenamente individual como es la escritura literaria a una cuestión colectiva como es la realización de un filme con todos los pasos previos que éste implica (elaboración del guión, realización, montaje, etc.).

Por ello, la autoría, a priori, se basa principalmente en la idea del autor como ser individual y máxima autoridad sobre su texto, ante el director que desempeña su labor autorial colectivamente y con la ayuda del guionista/re-escritor del relato, el director de fotografía, quien plasma las imágenes en el celuloide y del montador, donde acaba cabalmente de estructurarse el filme.

Pero a partir de la primera lectura de la novela del escritor cubano Edmundo Desnoes, *Memorias del subdesarrollo* me sobrevino una cuestión: la de si la autoría de un relato puede ser compartida, si puede el narrador como el personaje de *Niebla* revelarse ante su amo (el autor) y revelarles sus miserias al lector, si puede, al tiempo que escribe su diario, revelarnos su incapacidad de escribir. De este modo, el capítulo trata de descubrir el proceso textual e intertextual que se produce en este “emborronamiento” del autor en el texto y en su adaptación al cine, y servirnos de la teoría sobre el autor como herramienta para encontrar las claves narrativas en este proceso.

Comienzo, pues, con el postulado de Roland Barthes en su conocido ensayo “La muerte del autor”, en el que se refleja una búsqueda por rescatar la antigua noción del autor y no la aparatosa definición que le ha otorgado la sociedad moderna. Para Barthes, el autor se identifica con el escribiente (“el que escribe”), alguien que no sabemos quien es, que no posee historia ni cuerpo, y que es totalmente rescatable como enunciador, ya que para Barthes, el único tiempo que existe es el de la enunciación. Lo anterior da pie para reflexionar acerca de textos, como *El Cantar de los cantares*, *El Cid*, *Las Mil y una noches*, entre muchos otros, analizados de forma diacrónica y provenientes de autores anónimos.<sup>6</sup>

En estos textos la escritura se produce como simple ejercicio simbólico y logra ser un conjunto de enunciados, en comparación con la “crítica del autor y la obra” a los que se ciñen los estudios críticos de literatura, en los que Barthes ve sacralizada la figura del autor moderno: toda una institución de prestigio (y hasta una estrategia de marketing) en la que la sociedad ayudada por la crítica le ha regalado la varita mágica para regir la obra y contextualizarla según su genio y personalidad. Barthes destaca que la “sociedad moderna ha exaltado la imagen del autor” llevando a la lectura e interpretación de la obra como una “alegoría ficcional”.

De igual modo, la alegoría ficcional equivale a la explicación de la obra en función de quien la ha producido, sin embargo, ¿sucede la alegoría ficcional cuando se trata de un relato testimonial, una autobiografía, incluso cuando se recurre al género epistolar? La respuesta sería afirmativa si se toma en cuenta que este género también entra en el denominado “imperio del autor”, ya que en él se incluyen sus confidencias que en la mayoría de ocasiones recurren al uso de la primera persona.

Para Barthes, escritores como Stéphane Mallarmé, Paul Valery y Marcel Proust han efectuado la ruptura de esa alegoría y han buscado su propia muerte como autores. Mallarmé quiso devolverle el libro al lector (lo que para Jakobson pertenecería a la función denotativa) al suprimir el autor en beneficio de la escritura; Paul Valery le devolvió su naturaleza lingüística (es decir, le otorgó una función enunciativa) y finalmente Marcel Proust se encargó de “emborronar” la relación del escritor con los personajes (o la destrucción del emisor).

La relación que se establece entre la destrucción del cuerpo del que escribe y la escritura como un lugar neutro es una tarea que comenzó Proust y a partir de ahí utilizamos el término “emborronar” para identificar la función que ejerce el narrador de una obra como *Memorias del Subdesarrollo* hacia el escritor, su *alter ego*, Edmundo Desnoes y los personajes de la novela. Este es el propósito del apartado del primer capítulo denominado “los límites de la autoría”. Precisamente he recurrido a los límites de un espacio horizontal, situado entre el narrador y el lector, como un límite impreciso situado al margen del “imperio” del autor.

---

<sup>6</sup> Barthes, Roland. “La muerte del autor” en: *El Placer del texto* (1973). Siglo XXI, Buenos Aires, 1974.

Finalmente y lo que demarca el contenido del breve ensayo de Barthes aquí resumido, es la muerte del autor, es decir, la vuelta a “quien escribe” y la muerte de la personalidad del escritor. Señala Barthes que “la muerte del autor se paga con el nacimiento del lector”; lo que concuerda con Umberto Eco en el ensayo “Entre el autor y el texto” (1992) cuando resalta la autoridad del lector para interpretar un texto según “una completa estrategia de interacciones que también implica a los lectores, así como su competencia en la lengua (la misma función lingüística que le otorga Valery) en cuanto patrimonio social”.<sup>7</sup>

Al respecto, Michel Foucault en “¿Qué es un autor?”, (título de la conferencia que dio en 1969 en la Société Française de Philosophie), sitúa su análisis en la relación del texto con el autor, a partir de la pregunta formulada por Beckett (usamos su nombre como atribución del autor) quien a su vez afirma que “importa quien habla. Foucault señala que la noción de *escritura* “no está alojada en la forma de interioridad sino que se identifica con su propia exterioridad desplegada”, es decir que existe en la medida que “se trata de la apertura de un espacio en el que el sujeto que escribe (“el que escribe” de Barthes) no deja de desaparecer”, según expresa Foucault. El filósofo no tardará en retomar el camino de Barthes al referirse a la muerte del autor con el fin de señalar que su ausencia es su marca como sujeto escritor, de modo que analiza el nombre y su valor funcional.<sup>8</sup>

El nombre del autor nos hace pensar en un espacio vacío, definido por Foucault como “un gesto, un dedo apuntado hacia alguien; (...) es el equivalente de una descripción”. En esta medida, será interesante ver mediante el análisis de los fragmentos de la novela, como el nombre del autor, usado como nombre propio expresa una gran paradoja textual al hallarse al límite de su texto y es funcional en el instante en que caracteriza un modo de discurso. Parafraseando a Foucault, en la novela *Memorias del subdesarrollo*, el nombre del autor (Desnoes) además de estar situado en la ficción de la obra (de forma intencional) está situado en la ruptura que instaura el discurso narrativo, y su razón de ser pasa a ser simplemente funcional.

Si pensamos en Barthes cuando nos explica que en el juego de la escritura se pierden todas las identidades, en la escritura del guión ocurriría de igual forma y la identidad que más se pierde es precisamente la del autor del texto fuente de la adaptación. De igual forma, Barthes hace énfasis en “la duplicidad de las palabras” para explicar las palabras o textos con más de un sentido, es decir, los textos que se rebelan y las lecturas que se sublevan a las intenciones del autor.

Allí es cuando entra la labor del guionista, que he querido resaltar en el primer capítulo: es atrayente notar como en el proceso de un guión se realiza cierta ruptura con la obra, y para que ello ocurra el guionista debe atravesar un distanciamiento del código literario para crear su trama y también debe huir de la presencia del autor. La elaboración del guión adaptado pues, no es únicamente re-escritura sino interpretación, es decir, sus habilidades como lector le permiten re-crear la obra primigenia.

El guionista es el individuo o grupo de individuos que antes de escribir hacen distintas lecturas de la misma fuente y las interpretan para ser utilizadas mediante un código diferente. A esas imágenes que transcurren en el “imaginario” del lector, el guionista debe darles forma y en ocasiones expresar las situaciones, suprimir descripciones o dar nuevas tonalidades a personajes, para lograr un efecto en el público conocedor o desconocedor del texto fuente. La labor del

---

<sup>7</sup> Eco, Umberto. “Entre el autor y el texto”. En: *Interpretación y sobre interpretación*. Cambridge University Press, Cambridge, 1995.

<sup>8</sup> Foucault, Michel. “¿Qué es un autor?”, en *Entre Filosofía y literatura*. Trad. y ed. de Miguel de Morey. Paidós, Barcelona, 1999.



guionista es entonces, el punto de partida para entender el fenómeno de la adaptación y formular el problema de la autoría: el guionista actúa como lector y traductor de la obra fuente y en la medida que traduce también crea una nueva obra.

Precisamente Eco es quien diferencia entre “interpretar” un texto y “usar” un texto,<sup>9</sup> entonces, la pregunta sería: ¿el guionista como traductor de un código a otro *usa* la obra literaria? ¿la interpretación de la obra literaria conlleva a respetar su trasfondo cultural y lingüístico, como afirma Eco? ¿debe el guionista como lector mantenerse a distancia del autor? ¿qué traducción se logra cuando el guionista es el mismo autor? Pensemos específicamente en *Memorias del subdesarrollo* y el dilema de Edmundo Desnoes (autor de la novela) y Tomás Gutiérrez Alea (director del filme) como guionistas, al descubrir lo que Eco llama “la compleja estrategia de interacciones”: el material que para Desnoes tenía un significado adquirido (a partir de su conocimiento del mundo) se transforma al haberse leído y es diferente al que Gutiérrez Alea le otorgó con su lectura.

Por esta razón, hemos tejido las opiniones de los dos guionistas en las que se demuestran las diferentes complejidades en el proceso del guión y el paso de la creación individual literario a la interacción colectiva en la realización de la película. Es interesante rescatar a Desnoes cuando expresa el desconcierto entre la producción literaria que él describe como una “gran soledad” comparada con la infraestructura y la colectividad que conlleva la puesta en escena, propia del cine. En particular, aunque Eco no cita el mundo del guión, en este capítulo trataremos de *interpretar* su ensayo para *usarlo* para los fines de la adaptación.

De vuelta en el completo estudio de casos que elabora McFarlane, es interesante ver como el teórico escoge diversos tipos de texto literario derivados, a su vez, de diferentes contextos para comprobar su transposición al cine y poder analizarlos según el rango de ficción, en relación con el concepto de autoría.

En cuanto a la tarea del lector y de la interacción con el autor, Umberto Eco nos lleva a un juego de intenciones al darnos como ejemplo una traducción del romanticismo italiano que lo lleva a concluir que el texto está y sigue ahí y que el lector no está obligado a buscar las reacciones inconscientes e intencionales del autor. El lector puede interpretarlo al antojo de su propio conocimiento de mundo, sin tener en cuenta el mundo del autor; Eco lo define como:

(...) esa compleja interacción entre mi conocimiento y el conocimiento que atribuyo al autor desconocido, no estoy especulando sobre las intenciones del autor, sino sobre las intenciones del texto, o sobre la intención de ese autor modelo que soy capaz de reconocer en términos de estrategia textual (Eco: 74).

Por otro lado, los términos veracidad e intencionalidad son a veces confundidos al analizar los límites de la autoría, ya que la crítica literaria tiende a interpretar las opiniones del autor con respecto a su obra con una actitud dócil y obediente de que todo lo que dice es cierto. Pero, también Eco comenta que ello no nos sirve para entender el texto, sino para establecer un estudio entre la intención del autor y la intención del texto.

Aprovechando al máximo en nuestra investigación la cercanía del autor con la adaptación, cuando Desnoes expresa que su intención era mostrar la decadencia de un burgués, no tenemos que leer el diario buscando estar de acuerdo con Desnoes ya que el texto permite hacer

---

<sup>9</sup> La diferencia surge en que *interpretar* un texto es descifrar los elementos de la escritura textual para componer nuestra propia lectura, mientras que *usar* un texto se refiere a encontrar en la multiplicidad de interpretaciones, la que más conviene a la re-escritura, en este caso para efectos del guión.

múltiples lecturas. Asimismo cuando Alea interpreta el texto de Desnoes de otra forma, y fijando su atención sobre todo en el factor del subdesarrollo, sabemos lo que quiso explorar en su versión al cine. Ambas son intenciones de un mismo texto ya que como expresaría Eco:

En este punto la respuesta del autor no tiene que usarse para validar las interpretaciones de su texto, sino para mostrar las discrepancias entre la intención del autor y la intención del texto. (Eco: 78)

Por otra parte, como hemos anunciado antes, Michel Foucault se pregunta por las funciones del autor a modo que considera relevante diferenciar la relación de apropiación con respecto a su obra, la relación de atribución que surge de “la incertidumbre del opus” (se refiere a lo intencional que describe Eco) y por último, la posición del autor en el texto. De ello nos ocuparemos para relacionarlo con la adaptación literaria escogida. Algo fascinante en el ensayo de Foucault es la determinación de la función del autor como una responsabilidad lingüística, es decir, lo que gira en torno al discurso; Foucault considera que la relación de apropiación entre autor y texto se remonta al tiempo en que la escritura dejó de ser “un gesto lleno de riesgo” y se convirtió en una relación de propiedad: “Los textos, los libros empezaron a tener autores en la medida en que el autor podía ser castigado, es decir en la medida en que sus discursos podían ser transgresores” (contextualizando, en *Memorias del subdesarrollo*, de alguna forma, Edmundo Desnoes tuvo conciencia del peligroso riesgo que corrían los artistas cubanos de su tiempo, al ser algunos clasificados como intelectuales burgueses, también viviría aunque de forma menos alarmante, la censura que instauró la política cultural de Cuba a comienzos de los sesenta, en la que nos detendremos brevemente).

A su vez, ambos teóricos, Eco y Foucault coinciden en que el nombre del autor no posee una descripción definida, tampoco hay una voluntad definida en cierto tipo de textos que parecen escaparse de la intencionalidad del autor. Eco lo explica a partir de su experiencia personal con *El Nombre de la Rosa*, que:

El texto está ahí y produce sus propios efectos. Independientemente de mi voluntad, nos enfrentamos a la pregunta, a una ambigua provocación; y aunque sienta cierta incomodidad a la hora de interpretar este conflicto, me doy cuenta de que ahí se esconde un sentido (quizá muchos). (Eco: 80)

Esta reflexión puede ayudarnos a evidenciar los motivos que llevan a un director de cine a interesarse por cierta novela, a enfrentarse a esta provocación, desarrollando su capacidad intertextual; en el caso de *Memorias del Subdesarrollo* serían los motivos que llevaron a Gutiérrez Alea a adaptar la novela de Desnoes y aportarle otros textos (fragmentos de noticieros, breves documentales, fotografías) para construir su propio relato.

Pero en el cine de adaptación también nos podemos preguntar ¿a quien pertenece la historia? ¿quién la relata? ¿quién se la muestra al espectador? ¿quién dirige el orden de la historia? Todas estas dudas he intentado resolverlas mediante el análisis de algunos recursos narrativos del filme: el montaje, la focalización (punto de vista), y la voz narrativa.

Si bien en los cinco casos de adaptación literaria al cine latinoamericano que hemos escogido, los filmes siguen el Método de Representación Institucional (MRI) también conocido como método narrativo, el caso de *Memorias del subdesarrollo* revela al espectador una especial plasticidad en el montaje. Aunque pudiera creerse que el montaje es un elemento que únicamente remite a la técnica cinematográfica, desempeña una función narrativa (organiza o

desorganiza la trama). De esta manera, el montaje forma parte del sistema enunciativo del filme: tiene que ver con el orden y ritmo de la trama ya que establece la unión continua (y a veces discontinua) entre escenas y planos, y permite el uso de las elipsis, analepsis y prolepsis; define la efectividad visual de algunos planos y escenas, definiendo la alternancia de escenas (día-noche, diálogo-monólogo, interior-exterior, etc.) y se identifica con la gradación o códigos de puntuación cinematográfica (disueltos, cortes, fundidos encadenados) que a su vez reflejan la intensidad dramática de las escenas o de los personajes.

Asimismo, el montaje es una instancia narrativa del lenguaje cinematográfico en la medida en que puede regular su estructura y su significado, por ello su valor es analizado como opción estética y como elemento de la adaptación. En el subapartado dedicado al montaje, explicaremos como se ha “gramaticalizado” el montaje en los años 60 y de que forma, ello ha influido en el filme de Gutiérrez Alea, pero antes quisiera precisar sobre su posición en la adaptación al cine.

El proceso de transposición al código filmico se ejerce cuando el guionista encuentra equivalencias entre los elementos novelísticos y los que usa el cine para denotar el procedimiento que ciertos elementos narrativos de las novelas puedan llegar a ser mostrados en el filme. El montaje toma en cuenta la imagen y el sonido, por tanto busca la correspondencia con lo que se cuenta en la novela, con lo que se muestra y se escucha en la película. Por esta razón, se ha analizado la función del montaje en la película *Memorias del subdesarrollo* porque, a mi modo es el método de convergencia entre la enunciación y la intertextualidad, gracias al importante aporte del estudioso español Vicente Sánchez Biosca, quien en su tratado sobre el montaje explica:<sup>10</sup>

El montaje nos habla en primer lugar de una amalgama: afirmando la heterogeneidad de los componentes significantes, insistiendo en su diversa procedencia y su carácter incompleto, pone el acento en la doble operación del análisis y la construcción sin omitir la heterogeneidad, sino antes más bien, subrayándola (...) (Sánchez Biosca: 21)

De ahí que, en el filme que analizaremos, la subjetividad del narrador ficcional y la objetividad expresada en los textos reales se mezclan en el relato. Gracias al montaje como técnica híbrida, entre la ficción y la realidad, entre el narrador y el mostrador, entre el relato y el documento, el filme logra una naturaleza experimental que va unida al punto de vista y a la voz como instancias narrativas.

Finalmente, para explicar el proceso de transferencia en la narración filmica, nos hemos basado en *Análisis del filme*, J. Aumont y Michel Marie, un eficaz tratado sobre la teoría y la narración filmica, en lo que se refiere a la focalización y voz narrativa.<sup>11</sup> En este estudio, los autores usan la focalización como el *modo* del relato (según Gerard Genette en *Figures*), así, un relato puede proporcionar menos o más información sobre la historia que cuenta, a través de un punto de vista de uno o varios personajes. La focalización responde a la pregunta ¿quién ve?.

Varios trabajos han hecho referencia a la dificultad de transposición del punto de vista en el cine y varios coinciden, entre ellos uno muy especialmente, *Récit écrit et récit filmique* de Francis Vanoye en que el expresa que el cine debido a su carácter narrativo habitual se caracteriza por la

---

<sup>10</sup> Sanchez Biosca, Vicente. *El montaje cinematográfico*. Paidós, Barcelona, 1998.

<sup>11</sup> Aumont, Jean Marie. *Análisis del film*. Paidós, Barcelona.1990. Pág. 149. Capítulo sobre el relato y la enunciación.

focalización cero porque la que mira generalmente es la cámara, de ahí que se recurra al término *ocularización* como focalización cinematográfica.<sup>12</sup>

Vanoye afirma que analizar un filme narrativo en el vocabulario del punto de vista o miradas es centrarse en el análisis de la mostración, por oposición al de la narración en el sentido estricto. *Quien ve* puede ser diferente de *quien cuenta* la historia.

El punto de vista en el filme analiza las miradas de los personajes representadas en la imagen: miradas en un plano-contraplano, dentro-fuera de campo. Del mismo modo, el punto de vista analiza la mirada de la cámara, materializada mediante el encuadre (que por sí misma implica cierta distancia). En ocasiones, como en el caso del filme, *Memorias del subdesarrollo*, puede existir coincidencia entre la mirada de la cámara y la del personaje, mediante el uso de la cámara subjetiva. En el subapartado final *La memoria de los objetos*, me dedico al análisis de varias secuencias, que demuestra la importancia de la mirada de Sergio apuntada generalmente hacia los objetos.

Como he citado antes, la focalización se encarga de quién ve, mientras la voz narradora responde a la pregunta ¿quién relata la historia?. En el análisis del relato, la voz narrativa subraya el modo en que se sitúa la narración temporalmente en relación con el espacio y el tiempo de la historia; hace una clara distinción entre el tiempo del relato y el tiempo de la historia. A su vez, en el cine, la función de la voz narrativa consiste en distinguir la naturaleza del sonido (parte esencial del montaje) por lo que puede ser variable (voz de monólogo, voz de diálogo) como en el discurso literario.

De otro modo, la voz narradora está relacionada con la posición del narrador frente al relato y su punto de vista. Precisamente puede existir una coincidencia entre el narrador y el personaje focalizado. Esto sucede en *Memorias del subdesarrollo* por medio del uso constante de la voz en *off* en la que distinguimos un narrador explícito que va comentando su percepción de los acontecimientos y que recae en un “narcisismo enunciativo” en el que el narrador/personaje mira y es mirado mediante la fórmula focalizadora que realiza la cámara.<sup>13</sup>

---

<sup>12</sup> Vanoye, Francis. *Récit écrit, récit filmique*. Nathan, Paris. 1989.

<sup>13</sup> Para mayor información sobre esta cuestión, ver: Gaudreault André, Jost François. *El relato cinematográfico: cine y narratología*. Paidós, Barcelona, 1995.

- **FIDELIDAD: QUIMERA Y FIJACIÓN**

Uno de los aspectos fundamentales que surgen en la mente de los espectadores de adaptaciones es el que concierne a la fidelidad, ya que a través de la relación entre una película y su novela precursora cualquier espectador se siente libre para explorar en la compleja red de conexiones entre los dos textos.

La audiencia y la crítica en múltiples ocasiones se han dejado llevar únicamente por la evidente comparación de impresiones entre obra literaria y obra filmada, lo que ha tenido como consecuencia una falta de metodología para analizar las adaptaciones y dar juicios objetivos sobre el proceso de transponer un texto creado en otro medio, teniendo en cuenta, antes que nada, que el cine es un medio distinto.

El crítico Brian McFarlane, en *Novel to film*, sugiere que tanto la fijación hacia la fidelidad, como la relevancia que se le da a la impresión personal de lo que debería ser el texto filmado, junto al sentido implícito de la “supremacía” de la novela son los tres aspectos que empobrecen el estudio de la adaptación como disciplina.

Asimismo, para el teórico australiano, la fidelidad es un fantasma con el que se encuentra el director de adaptaciones; su película debe ser el resultado de su experiencia lectora y de la correspondencia con lo que la novela ha creado en términos verbales. De allí que en ocasiones, se presenten los mismos contenidos que en la obra narrativa pero se haga énfasis en otros aspectos, sin que por ello se le califique de “infiel”; en cierta medida el director se apropia de la idea a través de su interpretación, se aproxima más al sentido de autoría, que es donde se encuentra la verdadera fuerza del material adaptado, mientras que se aleja de la convicción de “supremacía” de la novela o de las intenciones del autor, que en ocasiones no corresponden a las suyas.

McFarlane, como posteriormente lo hará Robert Stam, destaca el hecho que la relación entre la literatura y el cine ha estado siempre contaminada de un rechazo, en el que ingenuamente la audiencia, por desconocimiento, ha ejercido cierto “racismo cultural” a la presente relación de conexión entre el “espíritu” de la obra y del filme.<sup>14</sup>

Por lo que viendo esta actitud generalizada entre los espectadores y lectores, tanto McFarlane como Stam han llegado al convencimiento de que la terminología que se usa en torno a la adaptación es vaga, equívoca y caduca, insistiendo en que esta se deriva de la ingenuidad, frivolidad y falta de criterio de los medios informativos que tienden a escoger (como si de escoger se tratara) la obra literaria, sin un verdadero análisis de por medio.

Las sentencias que presuponen que la película es una lectura simple y subordinada de la obra literaria no son más que el desconocimiento del proceso de adaptación, la pretensión de conocer el trabajo del guionista, la candidez sobre el trabajo de producción del filme que suele conllevar a la insatisfacción ante lo que consideramos “la mejor lectura” de la obra, que por supuesto es la que corresponde a nuestra interpretación, pero que en ocasiones no coincide con la interpretación del realizador del filme.

Más adelante, Robert Stam, sobre este aspecto, expresa que utilizando el valor de la “fidelidad” equivocadamente, queda traducido nuestro sentimiento de inconformidad a través

---

<sup>14</sup> Stam, Robert. “Beyond fidelity: the dialog of adaptation”. En: Naremore (Ed.) *Film adaptation*. The Athlone Press, Londres, 2000. Págs. 54-76.

de términos como “infidelidad” y “traición”, cuando lo que realmente sucede es que no sabemos interpretar nuestra confrontación con la fantasía o ideal de otro, en este caso, del director de la adaptación, lo que produce la pérdida de nuestra relación “fantasmática” con la novela (Según Christian Metz ya hemos creado nuestras propias imágenes mentales a partir de la lectura).

En este estadio la fidelidad se torna persuasiva, pero su exagerada aplicación la ha hecho parecer el único principio metodológico, lo que representa un problema ya que la estricta fidelidad no puede existir dada la “diferencia” debida al uso de medios distintos.

Robert Stam es uno de los teóricos más arriesgados en clarificar este aspecto de la adaptación y lo hace destacando negativamente el lenguaje moralista en torno a la adaptación, que ha dado pie a expresiones como “infidelidad”, “traición”, “violación”, “deformación” o “vulgarización”, y subraya ante todo, la cualidad antropofágica del cine con respecto a las demás artes antecesoras.

Stam nos demuestra a través de ejemplos, el uso erróneo de la terminología en la que se basa la fidelidad: la intención esotérica de quien afirma que “(...) se ha conservado el espíritu de la obra” o cierto puritanismo en cuanto se cree que “(...) se ha violado el original”, o la más común e inquisidora: “(...)es infiel a la obra en la que se basa”. Todas ellas no son otra cosa que connotaciones moralistas que suprimen las diferentes etapas en la transformación de un código a otro, ignorantes del hecho de que ambos códigos poseen un lugar común: el lenguaje narrativo.

De otra parte, la dualidad entre fidelidad y autenticidad siempre está presente cuando se habla de adaptación. La película se debe ante todo a su naturaleza cinematográfica y por ello su traslado de los hechos, reales o ficcionales, debe ser un ente autónomo en su transformación a manos del guionista. Por esta razón varios escritores que han sido adaptados han preferido no intervenir directamente en la realización de la película, ya que esto le resta autonomía e independencia a la realización y ellos, como autores, nunca podrían estar plenamente satisfechos.

Otra cuestión que se plantean ambos autores es a qué se debe ser “fiel” en materia de adaptaciones: a la estructura dramática (cumplir con rigor con la mayoría de las funciones cardinales y de personajes), al tiempo, el espacio, el periodo, o bien al modo: focalización, narratorio y voz narradora.

Según McFarlane, el término fidelidad siempre impone una confrontación, convirtiéndose en la más persuasiva distracción al escribir sobre la adaptación, pocas ocasiones sujeta a una búsqueda exhaustiva, precisamente porque pocas veces se han detallado y examinado los dos textos y su procedimiento como adaptación. De modo que la crítica, incluso la más intelectual, centra su lectura del filme y su evaluación de éste en la implícita supremacía de la novela. Por lo que debemos insistir, por otro lado, en la supremacía del cine como forma artística y también en la convergencia existente entre las artes, siempre poniendo delante un objetivo y una metodología.

De modo que quedan fuera del discurso serio de la adaptación términos como “violación del original”, “traición” y “fidelidad al espíritu de la obra”. La labor del investigador debe ser mucho más rigurosa y se debe comprender que una adaptación no satisfactoria se deriva de la falta de entendimiento sobre el trabajo narrativo en los dos medios, de las diferencias irreductibles entre los dos y por falta de éxito a la hora de distinguir lo que se debe o no transferir y adaptar.

McFarlane toma en cuenta la fidelidad como criterio confuso y sugiere que no es éste, desde luego, ni el único ni el más relevante de los criterios de la adaptación, pero sí el más difundido entre la crítica cinematográfica y la audiencia:

Discussion of adaptation has been bedevilled by the fidelity issue, no doubt ascribable in part to the novel's coming first, in part to the ingrained sense of literature's greater respectability in traditional critical circles. (McFarlane: 8)

Por lo tanto, el criticismo de la fidelidad considera que la noción derivada del texto tiene un significado único y correcto en el lector, que debe ser el mismo que haya perseguido el director, o bien que haya violado o moldeado. Dicha consideración se ha convertido en obsoleta, tanto como la utilización de un vocabulario que no tiene ningún sentido teórico, al pretender fidelidad a "la letra" o al "espíritu" o "esencia" de la obra. Este tipo de discurso no va más allá del paralelismo entre novela y filme, sin detenerse en varias lecturas de la novela y mucho menos en albergar la posibilidad de que la lectura del director no coincida con la de muchos de sus lectores/espectadores. Por ello, McFarlane no tarda en enjuiciar a esta aproximación desde la fidelidad como una "empresa condenada", al igual que encuentra el criticismo de la fidelidad una "llama apagada" ya que lo que verdaderamente quiere decir el crítico que recae en la fidelidad no es otra cosa que "esta lectura del original no es como la mía de ésta y de aquella manera".

The issue of fidelity is a complex one but it is not too gross a simplification to suggest that critics have encouraged film makers to see it as a desirable goal in the adaptation of literary works. (McFarlane: 9)<sup>15</sup>

Uno de los grandes errores de la crítica de la fidelidad ha sido el de ensombrecer otras cuestiones determinantes en el estudio de la adaptación:

The insistence of fidelity has led to a suppression of potentially more rewarding approaches to the phenomenon of adaptation. It tends to ignore the idea of adaptation as an example of convergence among the arts, perhaps a desirable-even inevitable-process in a rich culture. (McFarlane: 10)

La más superficial de las ideas es la de no tomar en cuenta los aspectos de la novela que requirieron un mayor complejo y delicado proceso de adaptación, así como marginar los demás determinantes que no tienen nada que ver con la novela pero que potencialmente han influido en el filme. Seguramente esto resulta más interesante que contar las diferencias entre una y otra y explicar como las películas "reducen" la supremacía de las grandes novelas. Ahí es cuando interviene la noción de intertextualidad, que para Mc Farlane como para Stam toma en cuenta otros valores que desde luego se desprenden de las influencias de la obra literaria en el filme. La intertextualidad estará presente en este trabajo y será el punto teórico a destacar en la aplicación de la teoría de la adaptación en *El beso de la mujer araña*.

Volviendo al discurso equívoco de la fidelidad, para Dudley Andrew, uno de los primeros en abordar esta cuestión, el concepto más relevante a tener en cuenta cuando se habla de

---

<sup>15</sup> Morris Beja, en *Film and Literature*, Longman, Nueva York, 1979, se pregunta a qué debe ser fiel el director, es decir que tipo de fidelidad debe buscar.

adaptación es el de apropiación “referred to are in the interests of replacing one illusion of reality by another”.<sup>16</sup>

De modo que la meta del director debe ser la de tener otra experiencia audiovisual gracias al texto base y que juegue con los elementos de la memoria colectiva: “it seeks, with one concretized response to a written work, to coincide with a great multiplicity of responses to the original”.

De ahí, surgen dos conceptos básicos que subrayan ya no el uso equívoco de la fidelidad sino el verdadero y concreto proceso de adaptación: la identificación de los procedimientos de transferencia de los aspectos narrativos y de adaptación de los elementos enunciativos. Estos dos procedimientos de análisis por los cuales se ciñe McFarlane en su estudio de casos, nos servirán para el análisis de la adaptación al cine de *Oriana*, basada en el cuento “Oriane, tía Oriane”.

Si repasamos más detalladamente la tesis de Robert Stam observamos que define fidelidad como una quimera o más bien un espejismo: para Stam, la mayor parte de la discusión en torno a la adaptación se inscribe en la superioridad axiomática de la literatura sobre el cine, asumiendo prejuicios que se han convertido en una jerarquía errónea para valorar la adaptación:

Antigüedad: prejuicio que se supone que las artes más antiguas son las mejores.

Iconofobia o prejuicio cultural: (proveniente de la tradición judeico-musulmana y protestante) que margina las imágenes o grabados.

Logofilia: que valoriza y se caracteriza por ejercer un culto al libro o la palabra escrita.

Como solución y reemplazo del término “fidelidad”, Robert Stam propone *translación* y sugiere el esfuerzo principal de una transposición semiótica, con la inevitable facultad de ganar y perder en el proceso en que se produce el cambio de código.

Una de las transmutaciones importantes que sufre el texto de la adaptación es la que se refiere a las funciones cardinales y de los personajes; de ellos nos ocuparemos en el capítulo dedicado a *Fresa y chocolate*, basada en el cuento de Senel Paz, “El lobo, el bosque y el hombre nuevo”. Hemos escogido *Fresa y chocolate* y su cuento fuente “El lobo, el bosque y el hombre nuevo” para comentar el espinoso asunto de la fidelidad, olvidando el vocabulario equívoco que se ha utilizado en torno a ella y luego rescatando los elementos que en la aplicación destacan los tipos de fidelidad:

La transferencia (que yo he preferido llamar correspondencia) de la mayoría de acciones de la trama, la función de los personajes principales basados en la polaridad, el uso del espacio y del tiempo como factores por los cuales se podría decir que la película es “fiel” al cuento. Sin embargo, en cuanto a adaptación propiamente dicha (término que utiliza McFarlane pero que yo he preferido cambiar por el de transformación) podemos destacar el cambio en el desenlace de la trama, la “manipulación ideológica” del personaje principal, así como la inclusión de un personaje secundario y la omisión de otro, o el énfasis al periodo en el que se desarrolla la trama, al espacio como fuerza afectiva de la trama y un elemento que le otorga un gran poder en el nivel de enunciación: la banda sonora; aspectos que resaltan en la película, algunos de ellos que surgen como respuestas o comentarios de los realizadores a la obra literaria, además de ser el resultado del largo proceso al que fue sometido el guión.

---

<sup>16</sup> Andrew, Dudley. “Adaptation”. En: Naremore James Ed. *Film adaptation*. The Athlone Press, Londres, 2000. Págs. 28-37.



Gracias a su popularidad, *Fresa y chocolate* fue idónea para realizar esta aplicación ya que si bien fue re-escrita por el propio autor con ayuda de una dramaturga, el modo de la trama también cambia en la versión cinematográfica y el más grande efecto sentimental de la trama, el abrazo de los dos personajes opuestos, que es el mayor logro del filme en su esencia dramática es inexistente en el cuento original. Por otra parte, un factor que sin duda jugó a favor de la expectación de la película fue el breve lapso de tiempo de publicación entre el cuento y la primera versión del guión (ambos premiados).

Volviendo al discurso de la fidelidad, para el crítico norteamericano Robert Stam ésta representa una quimera que encarna el valor subjetivo que cada espectador le otorga a la adaptación:

When we say an adaptation has been “unfaithful” to the original, the term gives expression to the disappointment we feel when a film adaptation fails to capture what we see as the fundamental narrative, thematic, and aesthetic features of its literary source. (Stam: 54)

Stam expone que en el medio cinematográfico, por supuesto las palabras (escritas y habladas) se complementan con la actuación de los actores, la música, los efectos de sonido y las imágenes, por lo que la novela sólo puede jugar con palabras, lo que descarta la fidelidad literal y la hacen virtualmente imposible. Por ejemplo, en nuestro caso de análisis, la banda sonora del filme cobra importancia como mecanismo de enunciación.

Otra cuestión se deriva de reconocer el cine como industria: “The demand of fidelity ignores the actual processes of making films—for example, the differences in cost and in modes of production” (Stam, Pág.56). Si bien, una novela se trata de un trabajo individual, el filme suele ser el producto de un proyecto colectivo, inmerso en todo tipo de cuestiones presupuestarias; si la infraestructura puede interesar en la obra sólo en términos de edición, en el cine la fase de producción es indispensable.

Por ello, nos detendremos en las diferentes secuencias de *Fresa y chocolate* que fueron rodadas en las que el homoerotismo sale a la luz y que posteriormente fueron eliminadas durante el montaje, a mi modo de ver y sostenido por algunas críticas, a causa de cierta censura impuesta hacia el filme. En el caso de Cuba, la industria cinematográfica al ser un organismo gubernamental ha sido vista por muchos como un mecanismo de propaganda, por ello, hacemos énfasis en el discurso nacionalista que se desprende del filme a través del personaje principal.

Si retomamos lo anteriormente dicho sobre la fidelidad, esta asume que la novela posee una esencia o espíritu indomable lleno de signos verbales que generan una inmensidad de lecturas.

The literary text is not a closed, but an open structure to be reworked by a boundless context. The text feeds on and is fed into an infinitely permutating intertext, which is seen through ever-shifting grids of interpretation. (Stam: 57)

Este proceso es especialmente interesante gracias al paso del tiempo entre la aparición del libro y la película y los diferentes lugares en los que se recibe la película. En este sentido, he querido alternar las críticas y reseñas de la película publicadas dentro y fuera de su país para realizar una comparación enriquecedora de diversos aspectos del filme.

Finalmente, Stam se pregunta como se reconocen o intuyen las intenciones del autor y si se debe ser fiel a ellas: “An author’s expressed intentions are not necessarily relevant, since literary critics warn us from “intentional fallacy” (Stam,pág.57), volviendo entonces a cuestionar la

noción de autoría, revisada y aplicada en el capítulo dedicado a *Memorias del Subdesarrollo*, en donde la autoría se refleja como un acto compartido en el que la obra cinematográfica tiene mucho más que aportarle a la literaria.

Stam propone pues, la adaptación como un dialogismo intertextual: “the concept of intertextual dialogism suggests that every text forms an intersection of textual surfaces” (Stam, Pág.64), y ahonda en lo extraliterario que compone la obra cinematográfica para así crear un dialogismo (usando la terminología de Bajtín) que le permita realizar estrategias específicas para el análisis de la adaptación. Así también, según Stam, debemos dismantelar la jerarquía de original y copia ya que de esta forma, la adaptación será siempre inferior. Y utilizar el término *Source novel* o novela fuente en lugar de novela original.

Es cierto que este criterio de novela original como el de fidelidad no va a desaparecer, ya que es y seguirá siendo un aspecto hacia el que los directores suelen hacer referencia con cierta reverencia, sin embargo, en vez de recurrir a esta difusa dicotomía fiel-infiel, me resultó más interesante estudiar la transformación de los eventos y personajes, así como describir los intertextos no literarios que funcionan dentro del texto filmico, y no sujetar la película únicamente a los requerimientos de la novela para no continuar con la subordinación del cine ante la literatura, basándome en la propia autonomía que distingue al aparato filmico, como expuso André Bazin en su defensa de la adaptación.<sup>17</sup>

- EL ESTUDIO NARRATOLÓGICO DE LA ADAPTACIÓN: ENTRE LO NARRATIVO Y LA ENUNCIACIÓN

En este capítulo se estudian los diferentes conceptos narratológicos que parten de la diferencia entre enunciación y narración como dos vertientes desde las que se aborda una obra literaria que se transforma en filme.

A lo largo de este trabajo he seguido algunos de los fundamentos más importantes en los que Brian McFarlane crea su teoría de la adaptación, tales como las nociones de autoría, intertextualidad, alternancia y desacralización en torno a la fidelidad entre novela-cuento fuente y adaptación; he querido complementar el estudio narratológico, mayoritariamente fundamentado en los criterios estructuralistas de Roland Barthes, para aplicarlos en dos de los cinco modelos de adaptación literaria en el cine de Latinoamérica que componen esta investigación y que corresponden a *Oriana*, filme basado en el cuento “Oriane, tía Oriane”, e *Iloña llega con la lluvia*, versión libre de la novela homónima de Alvaro Mutis.<sup>18</sup>

Por lo anterior, a continuación expongo de forma descriptiva los conceptos teóricos esenciales que componen principalmente el tercer y cuarto capítulo, y que igualmente son señalados en otros apartados como aplicación narratológica.

Comencemos pues por reunir lo que Brian McFarlane define como funciones narrativas siguiendo los postulados de Roland Barthes, quien ha determinado que todo lo que hay en el texto tiene funciones, que en diferentes grados, adquieren un significado. Barthes diferencia dos tipos de funciones narrativas: las *distribucionales* y las *integracionales*, lo que le sirve, a su vez, a

---

<sup>17</sup> Para mayor información ver: Bazin, André. “Adaptation, or the cinema as digest”. En: Naremore, James Ed. *Film adaptation*. The Athlone Press, Londres, 2000. Págs. 19-27.

<sup>18</sup> McFarlane aclara que en obras posteriores, Barthes ha cambiado algunos conceptos que manejaba en *Análisis estructural del relato*, pero que él prefirió trabajar bajo estas primeras definiciones.

McFarlane para diferenciar entre lo que debe ser *transferido* y lo que debe ser *propiaamente adaptado*.<sup>19</sup>

A las funciones distribucionales, Barthes les da el nombre propiamente de *funciones* y a las integracionales las llama *índices*. Las distribucionales tienen relación directa con las acciones de la trama, mientras que los índices denotan un concepto necesario para el significado de la historia, como por ejemplo, los patrones psicológicos de los personajes, datos relacionados con su identidad, connotaciones simbólicas de la atmósfera y representaciones de lugar. Al contrario que las *funciones* que son horizontales y que implican realizar una acción, los *índices* son verticales e implican ser o estar. Al igual que los tipos de transferencia más relevantes en el paso de la novela a filme, según McFarlane son los que corresponden a las funciones, más que a los índices.

Por otra parte, Barthes subdivide las funciones en *funciones cardinales* y *catalizadoras*; Las funciones cardinales pueden ser los puntos de ruptura de la narrativa transferida del texto literario al filmico en ya que tienen consecuencias directas en la trama, ya que crean los momentos de riesgo narrativo, cruciales en la narratividad, y que son procesos por los cuales el lector construye su significado del texto en el momento previo a la elaboración del guión.

Estas funciones cardinales, las mismas que Seymour Chatman en *Story and discourse: narrative structure in fiction and film* denomina *kernels*, son primordialmente transferibles.<sup>20</sup> McFarlane expresa al respecto:

When a major cardinal function is deleted or altered in the film version of a novel (e.g. to provide a happy rather than a sombre ending), this is apt to occasion critical outrage and popular dissection.

Como podemos ver, el traspaso o transferencia literal de las funciones cardinales tiene que ver con la visión de “fidelidad” que se obtiene de un filme, ya que McFarlane agrega: “The filmmaker bent on faithful adaptation must, as a basis for such enterprise, seek to preserve the major cardinal functions.”; sin embargo, como veremos más adelante aunque la mayoría de funciones cardinales se integren o correspondan en un filme, se puede necesitar que como parte de su proceso creativo y de interpretación que surge entre el guionista y el director es aquel, estos escojan realizar un “énfasis visual” o cierta apropiación de los elementos de la narración por lo que simplemente no los transfieran sino que los adapten bajo su propia interpretación. De igual manera, el realizador puede desarrollar un comentario propio a lo que el autor implícito formula en el relato y que coincide con el valor de la enunciación en la adaptación cinematográfica.

Aparte de las funciones cardinales están los catalizadores, o *satélites* según Chatman, que trabajan de forma complementaria y como apoyo a las funciones cardinales; estas implican pequeñas acciones y están a cargo de encauzar las funciones cardinales hacia la realidad particular del relato. Según Barthes, la funcionalidad de los catalizadores es la de dar textura a las funciones cardinales de forma atenuada y unilateral por cuestiones cronológicas. Estos

---

<sup>19</sup> Al respecto y debido a que cada teórico de la adaptación prácticamente ha inventado o re-inventado un vocabulario propio como método de análisis, he pretendido traducir libremente los términos utilizados por McFarlane, *transfer* por correspondencia, y *adaptation proper* por transformación, con los que me encontré más cómoda para la aplicación narratológica que realizo de los modelos en cuestión.

<sup>20</sup> Chatman, Seymour. *Coming to terms: The Rhetoric of narrative in fiction and film*. Cornell University Press, Ithaca, NY, 1978.

catalizadores pueden ser representados bien de forma verbal o audiovisual en el filme por tanto pueden ser directamente transferibles de un medio a otro.

En lo que respecta a las funciones integracionales, Barthes las subdivide entre *índices* e *informantes* de los cuales, sólo los informantes suelen ser transferidos directamente ya que las funciones integracionales están relacionadas con los personajes y la atmósfera de la narración y suelen ser más indefinidas que las funciones cardinales, por lo que otorgan al guionista y director la posibilidad de “adaptar propiamente” o transformar; ya que por ejemplo en el caso de los informantes, son ellos los que nos brindan información sobre nombres, edades, profesiones, detalles del ambiente físico, etc. Al respecto, McFarlane sugiere que:

(...) in these senses and their own ways, share the authenticating and individuating functions performed in other respects by catalysers, and they are often amenable to transfer from one medium to another. (McFarlane: 14)

No obstante, en algunos filmes los informantes pueden cambiar y necesitar transformarse por cuestiones de casting, ambientación, presupuesto o preferencias del productor. Del mismo modo, un elemento como el espacio puede ser transferido y necesitar una “adaptación proper” o transformación, a través del ejercicio de los diferentes códigos cinematográficos.

En la adaptación de *Ilona llega con la lluvia* este aspecto se convierte fundamentalmente en un valor enunciativo, mientras que en cuanto a lo narrativo, las funciones cardinales con en su mayoría transferidas aunque co-existe otra subtrama que se alterna con la trama principal y que adquiere el valor de punto de ruptura en cuanto a funciones cardinales, ya que transforman su orden y su percepción.<sup>21</sup> Por ello ha sido destacable la diferencia de códigos que efectúa McFarlane:

1. Aquellos elementos de la novela original que son transferibles porque no están anclados a ningún sistema semiótico y que son esencialmente narrativos.
2. Aquellos elementos que se manifiestan a través del sistema semiótico y que tienen que ver mayoritariamente con el proceso de adaptación y que se manifiestan como enunciación.

Es importante destacar que al lado de lo propiamente narrativo, se encuentra la enunciación, entendida como un complejo aparato expresivo que gobierna la presentación y recepción de lo narrativo. McFarlane resalta su función a nivel del discurso que en el de la trama, cuando afirma:

Film may be lack those literary marks of enunciation such as person and tense, but in the ways in which, for example, shots are angled and framed and related to each other (in matters relating to mise-en-scène and montage) the enunciatory processes are inscribed. (McFarlane: 20)

En la aplicación de estos fundamentos teóricos de transferencia en *Oriana*, realicé la distribución de funciones cardinales tanto en el cuento como en el filme así como las funciones de los personajes que están presentes en ambas narraciones, siguiendo el siguiente método de análisis:

---

<sup>21</sup> Será relevante la pormenorización que realizaremos en el capítulo dedicado a *Ilona llega con la lluvia*, acerca de lo que McFarlane denomina *puntos de ruptura* de lo narrativo en la adaptación que nos servirán para identificar las correspondencias y transformaciones que se llevaron a cabo en el guión del filme.

- Distinción entre las funciones distribucionales e integracionales: Según McFarlane las funciones distribucionales son las más susceptibles a la transferencia, sobre todo las funciones cardinales; lo que denomina “primer nivel de adaptación”.
- Identificación de las funciones de personajes dentro de las funciones distribucionales.: Según Propp en *Morfología del cuento*, éstas están distribuidas mediante un limitado número de esferas de acción o estructuras que se repiten en todas las narraciones y que le añaden “colorido” a la trama. Estas siete esferas de acción pueden determinar que en el paso previo a la adaptación, el guionista quiera subrayar una estructura o “re-trabajar” en ella.<sup>22</sup>
- Identificar los patrones míticos y psicológicos de los personajes: En relación con los mitos que toman forma en la narrativa como aspectos universales de la experiencia humana. Estos patrones están conectados a la idea del mito desde la perspectiva freudiana, cuya naturaleza permanece intacta a través de las diferentes representaciones, por eso pueden ser transferidas bien de un medio a otro y pertenecer a lo narrativo, pero que depende del grado de importancia que tengan en la trama se resistan a ser transferidos y necesiten una traducción.

En el filme *Oriana* estos patrones míticos están interpretados desde una perspectiva psicoanalítica que me permitieron imaginar una intencionalidad por parte de la directora de combinar voz e imagen, utilizando los elementos extra-cinematográficos, que veremos más adelante y que pertenecen al carácter enunciativo del filme.

Por otra parte, los elementos que pertenecen a la “adaptación propiamente” (que hemos llamado transformación) son aquellos elementos de la novela que requieren de un re-adaptación y que pueden ser agrupados en los *índices* de Barthes, y que conforman la noción de enunciación, en términos de teoría de la adaptación. Estos se encuentran en lugar de las funciones cardinales y de personajes que pueden ser transferidas, mientras que en éstas el guionista y el director deben poner toda su creatividad y “(to) put his own stamp on the work in by omitting or reordering those narrative elements which are transferable or by inventing new ones of his own”, según McFarlane, y que está relacionado con la experiencia intelectual y afectiva que el realizador haya desarrollado a partir de la novela o cuento fuente (aspecto que resaltamos en el estudio de *Ilona llega con la lluvia*, como modelo de adaptación).

Antes de pasar a las diferencias entre los modos enunciativos, recordemos que en “la adaptación propiamente” o transformación, debemos localizar los equivalentes visuales para los efectos novelísticos e identificar la forma en que se presentan como códigos específicamente cinematográficos en la versión filmica de la novela o relato. Para ello, debemos seguir con distinguir los diversos modos de enunciación:

- Diferencia entre los dos sistemas de significación: el significado verbal de la novela contrapuesto con en sistema visual, auditivo y verbal de la película. Por una parte, el significado escasamente icónico y la función simbólica que ejerce el sistema verbal de la novela en el que las palabras actúan de forma *conceptual*, contrarias al sistema cinematográfico, en el que las palabras manejan una alta iconicidad, una cierta función simbólica y actúan a manera de *percepción*.

---

<sup>22</sup> Recordemos los siete campos de acción de Propp: Alejamiento, prohibición, transgresión, interrogatorio, información, engaño, complicidad y fechoría. Propp, Vladimir. *La morfología del cuento*. Ed. Fundamentos. Madrid, 1981.

- Diferencia entre la característica lineal de la novela y la espacial del filme: el procedimiento lineal de la novela se opone al de “espaciabilidad” del cine gracias a las características del encuadre, a la adecuación de la puesta en escena, y a otros dos aspectos que McFarlane destaca como son: La dialéctica del *on-screen* y *off-screen* y la alternancia como recurso de mostración en el lenguaje cinematográfico “(...) as a key cinematic practice, operating on levels of both code and diegesis. (McFarlane :28). La alternancia es un aspecto que resaltaré, junto a los puntos de ruptura dentro de lo narrativo, al profundizar en el capítulo dedicado a *Ilona llega con la lluvia*.
- Los códigos intra y extra cinematográficos: Los códigos a partir de los cuales se lee la narrativa cinematográfica y que pertenecen exclusivamente al discurso audiovisual son formas de interpretar la puntuación cinematográfica: como el uso montaje que actúa entre las secuencias otorgándole un ritmo particular, junto con lo que está en el plano (puesta en escena y movimiento de cámara).

Además de los anteriores se encuentran otros códigos extra-cinematográficos:

- Códigos lingüísticos: uso de acentos y tonos de voz que pueden representar algo social o temperamentalmente.
- Códigos visuales: responde a todo lo que se puede interpretar tras el acto de ver.
- Códigos de sonido, no lingüístico: comprende los códigos de música y códigos auditivos.
- Códigos culturales: que concierne a toda la información que tiene que ver con la forma de vida y particularidades relativas al tiempo y lugar.
- La diferencia entre historias contadas e historia mostrada: Básicamente corresponde a la diferencia entre los dos sistemas lingüísticos, en el que uno sólo actúa de manera simbólica (el texto) y el otro que utiliza una interacción de códigos, incluyendo los códigos de tiempo y espacio (el filme).

Por ello he recurrido a manera de ejercicio a analizar las equivalencias entre el *telling* literario y el *showing* cinematográfico; aspecto que desarrollaré puntualmente en el apartado dedicado al uso de la epístola como *telling* del filme y en la metanarración que se produce en una subtrama, en la que todo los eventos son mostrados alternando con el *telling* al que recurre el personaje: ambos aspectos a resaltar en cuanto a la enunciación de la adaptación de *Ilona llega con la lluvia*.

A través de estos elementos que conforman la “adaptación propiamente” o transformación, la enunciación es lo que se usa para crear el significado en la versión de cine basada en una obra literaria y no la simple ilustración de los eventos de la novela. Según señala McFarlane,

the enunciatory matters discussed above refer to crucially important novelistic elements which offers challenges to the film-maker, especially if he does not wish the experience of his film to shtater a pre-existing reality (i.e. of the novel) but, rather, to displace it. (McFarlane: 30)

Por medio de la enunciación podemos identificar escenas que no son importantes en términos narrativos, pero que, enunciativamente hablando, establecen una importancia en términos visuales y auditivos ofreciendo un contrastes en el planteamiento de la historia.

Finalmente en cuanto a lo que respecta a diálogos, estos son situados por Barthes bajo el nombre de áreas grises, ya que a pesar de que un diálogo puede ser transferido casi en su totalidad en la novela, éstos como los informantes tienen más que ver con la enunciación que con la narración, al igual que la utilización del punto de vista, la voz narradora y el narratorio.

En general, este método de análisis me ha servido de base para desarrollar una teoría acerca de la adaptación aplicada, en primer lugar, a *Oriana*: una película inspirada en un cuento que dada su longitud me ha permitido ver con claridad la correspondencia de las funciones cardinales y de personajes en el paso de un código al otro; por otro lado, gracias al modo narrativo en el cuento, así como los diferentes elementos que se derivan del tiempo se permite analizar el desarrollo de diferentes códigos de puntuación cinematográfica y ver como son transformados, conformando un nivel integral de enunciación.

En *Oriana* las funciones de los personajes están cumplidas con rigor, sobre todo el papel del catalizador y son analizadas según el modelo de Propp, así como el tiempo en *Oriana* mereció un análisis bastante detallado ya que a través de la discontinuidad de la trama pudimos explorar los elementos que lo integran: orden, frecuencia y duración que surgen como respuestas al texto fuente.

Igualmente, gracias a la presencia de índices y al recurso del personaje reflector se nos permite otras lecturas interpretativas en lo que se refiere al espacio y la atmósfera de la narración, en la que el filme mantiene la evocadora del cuento y le otorga una poética visual propia.

Por otra parte, analizaremos en el capítulo dedicado a la alternancia filmica, los puntos de ruptura entre la novela y la película en cuanto a lo narrativo de *Ilona llega con la lluvia* junto con el estudio de los índices y el énfasis en otras funciones integracionales como el narratorio, el uso de la narración epistolar, la atmósfera y periodo temporal que la película recrea utilizando sus propios códigos cinematográficos.

- LA ALTERNANCIA COMO RECURSO A FAVOR DE LA ADAPTACIÓN

Como hemos explicado anteriormente, el concepto de *alternancia*, utilizado por primera vez por Raymond Bellour, y que posteriormente es retomado por Janet Bergstrom y Brian McFarlane, quienes le otorgan la característica de aprovechar el texto fuente y darle un “distinctive literary style”, al tiempo que permite conjugar la creación visual aprovechando los recursos propios del cine (como son, la fotografía, edición, ambientación, etc.).<sup>23</sup>

Por lo tanto el concepto de alternancia, aunque ofrece la posibilidad de correspondencia (puede referirse al paralelismo de espacios o tiempos en los que ocurren los diferentes eventos de la trama), en general sirve como recurso de la enunciación, ya que es un poder particular que obtiene el director para “recomponer” la trama a su manera, enfatizar en la caracterización de personajes a través de su oposición, establecer una variación entre espacios o tiempos, o simplemente ofrecer un paralelismo visual mediante efectos de movimientos de cámara y combinación de tipos de plano.

Bellour comenta la recurrencia a la alternancia en el cine, diciendo:

---

<sup>23</sup> Bellour, R. Alternation, segmentation, hypnosis: interview with Raymond Bellour. By Janet Bergstrom. *Camera Obscura*, nos. 3/4 (summer 1979), p.89-94. Aunque no pude localizar este ensayo, McFarlane lo comenta con detalle.

The extraordinary power of alternation lies in that it can work simultaneously and in complementary fashion both on the level of diegesis and the level of specific codes, and that it can do so on multiple dimensions of textual system going from the smallest to the largest elements. (McFarlane: 66)

Según explica McFarlane, una adaptación puede recurrir exitosamente a la capacidad de alternancia que ofrece el código filmico e incluir acciones simultáneas en distintos lugares, manejando la alternancia de tiempos por medio del uso de cortes, disueltos, fundidos, etc., al tiempo que demostrando la alternancia del espacio como efecto visible, mediante uso de colores, tipos de plano y, movimientos de cámara; o bien recurriendo a la alternancia en los diálogos mediante la técnica de edición. McFarlane se refiere a la alternancia como una clave de la práctica cinematográfica que opera a nivel de diégesis narrativa y código de enunciación, al tiempo que se refiere a su capacidad exclusivamente cinematográfica sin equivalencia posible en la novela convencional.

Para comprender globalmente este concepto es necesario retroceder en el tiempo y notar que la alternancia supuso un principio narrativo en el cine clásico mudo de Hollywood, en filmes de Griffith como *The scarlett letter* o *Intolerance*. Precisamente, utilizando la adaptación al cine de *The scalett letter* como modelo narratológico, Brian McFarlane en *Novel to film* expone las características de este concepto y los motivos de su frecuente utilización en el cine, incluyendo, por supuesto las adaptaciones literarias. Bellour lo define como: “the extension of an opposition a/b which is continued trough a more or less prolonged process of serialization (a1/b1,a2/b2, etc.) until it breaks off”, así como hace énfasis en su uso como un tipo de principio básico el cual es constante y orgánicamente puesto en marcha en el filme como una forma generalizada de narrativa.

Mediante la aplicación de la teoría de la adaptación en *Ilona llega con la lluvia*, el modelo utilizado en el cuarto capítulo, la cuestión de la alternancia se muestra como núcleo teórico que posibilita la ejecución de distintos niveles de enunciación y que paralelamente permiten el funcionamiento de la trama principal junto con una subtrama que posee un valor narrativo importante en el desarrollo de la trama y sobre todo en el trágico desenlace de la trama.

Estructuralmente, McFarlane en su estudio de la alternancia la divide en oposiciones de macro-nivel y oposiciones a micro-nivel, como veremos a continuación.

La diégesis cinematográfica desarrolla los siguientes binarismos, como oposiciones a nivel macro:

- |                                    |                                 |
|------------------------------------|---------------------------------|
| a. Escenas filmadas en interior    | Escenas filmadas en exterior    |
| b. Lugares y experiencias privadas | Lugares y experiencias públicas |
| c. Ambiente cómico                 | Ambiente dramático              |
| d. Recreación de la belleza        | Recreación de la fealdad        |

A pesar de que McFarlane no nos ofrece una lista exhaustiva, sino más bien económica, es suficientemente transparente para indicar la insistencia que puede llegar a poseer un filme en materia de oposiciones que regulan su estructura y significado, ofreciéndole una textura particular a partir de contrastes en función del argumento y la enunciación, que le ofrecen al espectador una complejidad basada en la contraposición.



Este nivel nos sirve básicamente para contrastar ambientes, psicologías, emociones, entre otros, y su poder dependerá de la agilidad que tenga el director para recobrar y transformar los contrastes que aparecen en la obra literaria y que van desde el cambio de punto de vista hasta la divergencia entre ambientes o representaciones físicas.

En el estudio del caso de adaptación de *Ilona llega con la lluvia* esto se evidencia en el paralelismo de las acciones que ocurren en Panamá y las que ocurren en Ceuta.

Por otro lado, destacamos como alternancias a micro-nivel, las oposiciones articuladas por los diferentes códigos cinematográficos, como son:

Close-up	Plano largo
Plano	Contraplano
Plano subjetivo	Plano objetivo
Traveling	Plano fijo
Dentro del campo	Fuera de campo
Iluminación	Oscuridad visual
Diálogo	Silencio

Como método de análisis, McFarlane indica que no hace falta describir con rigor todas las dualidades posibles que surgen en un filme, pero sí resalta la importancia de describir las que en nuestra interpretación resulten más sugerentes y efectistas en la recepción del filme y que le otorguen a la trama una textura dramática más compleja gracias al proceso de alternancia que actúa a favor de la adaptación.

- LA INTERTEXTUALIDAD COMO INSTRUMENTO DE ANÁLISIS DE LA ADAPTACIÓN LITERARIA AL CINE

El término intertextualidad, como noción de la crítica textual, comenzó a utilizarse a partir de 1969 cuando Julia Kristeva realizó un comentario del texto de Mijail Bajtín acerca del dialogismo en la interpretación de una obra literaria y acuñó este nuevo término descrito como “mosaico de otros textos”.<sup>24</sup> A partir de entonces la intertextualidad irá enfocada al estudio de las influencias literarias que nutren un texto literario; no obstante, superando la unidireccionalidad del término influencia y haciendo especial énfasis en los procesos de creación y sobre todo recepción.

En cuanto a su propósito, la compiladora de textos acerca de la intertextualidad, Sophie Rabau, explica:

Car l'intertextualité n'est pas un autre nom pour l'étude des sources ou des influences, elle ne se réduit pas au simple constat que les textes entrent en relation (l'intertextualité) avec un ou plusieurs autres textes (l'intertexte). Elle engage à repenser notre mode de compréhension des textes littéraires, à envisager la littérature comme un espace ou un réseau, une bibliothèque si l'on veut, où chaque texte transforme les autres qui le modifient en retour. (Rabau: 15)

Por lo tanto, la intertextualidad no es únicamente una búsqueda de influencias y lecturas entre los textos sino que requiere un análisis e interpretación en el que la literatura emerge como una gran Babel en la cual las autoridades autoriales se manifiestan a través del efecto que unos textos han tenido sobre otros a través de citas, comentarios, modificaciones, transformaciones, etc., todas ellas válidas en el intercambio textual; en otras palabras: “(...) avec l'intertextualité s'ouvre la perspective d'une herméneutique littéraire dégagée de l'histoire littéraire”. (Rabau, 16).

En su primera fase, como poética del texto, la intertextualidad bajo la pluma de Julia Kristeva y Roland Barthes ha sido estudiada desde su función operativa: la de definir la literatura a través del estudio de lo que en un texto hay de otros textos, la manera en que éste los transforma, los asimila o bien, los dispersa. Dentro de la poética de la intertextualidad, por ejemplo, se estudia la forma en la que un autor se apropia de un texto, haciéndolo suyo a través de diferentes mecanismos, como la citación, la referencia, la parodia, el *collage*, etc.

Específicamente la labor de Julia Kristeva aparte de crear la palabra intertextualidad adaptando el concepto de dialogismo de M. Bajtín ha sido la de describir a través de la semiótica, las ambivalencias que nacen en el seno del texto. Así nace la metáfora del espacio que aparece con el término intertextualidad, como una manera de pasar de la diacronía a la sincronía en el estudio de textos.<sup>25</sup>

Kristeva también introdujo las nociones de ambivalencia y de doble que ayudan en el análisis intertextual y la importancia de su estudio reside en definir la intertextualidad, como:

tout texte se construit comme mosaïque de citation, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte. À la place de la notion d'intersubjectivité s'installe celle d'intertextualité, et le langage poétique se lit au moins, comme double. (Rabau: 57)

---

<sup>24</sup> Rabau, Sophie. *L'Intertextualité*. Flammarion, Manchecourt. 2002, en la que recopila los principales textos sobre esta materia.

<sup>25</sup> Kristeva, Julia. “L'acte de naissance de l'intertextualité ou l'espace de la signification”, incluido en: Rabau, Sophie. *L'Intertextualité*. Flammarion, Manchecourt. 2002. Págs. 54-57.

Por otro lado, Roland Barthes se centra en las funciones del *genotexto* que representa para el autor el concepto de texto como algo general y múltiple, mientras que la intertextualidad representa en su opinión:<sup>26</sup>

(...)la condition de tout texte, quel qu'il soit, ne se réduit évidemment pas à un problème de sources ou d'influences; l'intertexte est un champ général de formules anonymes, dont l'origine est rarement repérable, de citations inconscientes ou automatiques, données sans guillemets. (Rabau: 59)

Por su parte, Jenny se adentra en perfilar las fronteras de la intertextualidad, limitando su sentido y centrándose esencialmente en la naturaleza de la modificación que un texto puede sufrir al ser operado por otro texto.<sup>27</sup>

Gerard Genette, en cambio crea una clasificación de las prácticas intertextuales, agregándole la noción de *hipertextualidad* y *transtextualidad*. Si bien A. Compagnon considera que "toute écriture et collage et glose, citation et commentaire", Genette amplía el concepto de hipertextualidad, vista como Babel literaria, opinando que: "Il n'est pas d'ouvre littéraire qui, à quelque degré et selon les lectures, n'en évoque pas quelque autre, et en ce sens, toutes les ouvres sont hypertextuelles".<sup>28</sup>

Genette funda su teoría de la intertextualidad en su obra *Palimpsestes*, (ya que para él la intertextualidad es como un palimpsesto de huellas) y cambia este término por el de *transtextualidad* en un sentido menos restringido ya que como objeto mismo de la poética, la transtextualidad viene siendo un conjunto de categorías generales o trascendentales que realzan la literatura, de las cuales surgen cinco tipos de relaciones transtextuales: la *intertextualidad* que surge con la coexistencia de dos textos por la presencia efectiva de un texto en otro; la *paratextualidad*: títulos, subtítulos, epígrafes, ilustraciones y en general todos los elementos que le otorgan al texto un contorno o comentario oficial proveniente de un texto anterior; la *metatextualidad* que exige la inclusión de un comentario de un texto en otro sin citarlo, ni nombrarlo necesariamente; La *architextualidad*, más implícita y más ambigua en la que sólo se encuentra una mención metatextual de orden titular o infratitular. Y por último, Genette resalta la *hipertextualidad* en la que se estudian las relaciones de derivación de un texto a otro, cuyo resultado es la transformación directa o indirecta del primer texto.

Además de Kristeva, Barthes y Genette, entre otros, quién amplió el término y la funcionalidad de la intertextualidad, fue M. Riffaterre, quien introdujo la noción de referencia, y quien universalizó la noción de intertexto, de modo que la intertextualidad resurge como un medio de agrandar la noción de texto cerrado y de pensar en la exterioridad del texto sin renunciar a su capacidad de cierre.<sup>29</sup>

---

<sup>26</sup> Barthes, Roland. "Théorie du texte et intertextualité", incluido en: Rabau, Sophie. *L'Intertextualité*. Flammarion, Manhecourt. 2002. Págs. 57-59.

<sup>27</sup> Jenny. "Frontières de l'Intertextualité", incluido en: Rabau, Sophie. *L'Intertextualité*. Flammarion, Manhecourt. 2002. Págs. 64-68.

<sup>28</sup> Genette, Gerard. "La transtextualité ou l'intertextualité redéfinie", incluido en: Rabau, Sophie. *L'Intertextualité*. Flammarion, Manhecourt. 2002. Págs. 68-73.

<sup>29</sup> Riffaterre. "L'intertextualité contre l'illuision référentielle", incluido en: Rabau, Sophie. *L'Intertextualité*. Flammarion, Manhecourt. 2002. Págs. 60-64.

Por otra parte, la noción explicada en el primer apartado teórico sobre la autoría, cobra vigencia al tratar la cuestión de la intertextualidad, ya que ésta puede ser utilizada para instar en el hecho por encima de la acción de un texto y por tanto poder traspasar la acción o intención de un autor; así realizaron sus aplicaciones intertextuales los primeros teóricos y sobre ello, Compagnon escribió: “le travail de l’écriture est une réécriture” (Robau, 26); por tanto, Rabau encuentra un poco “naïf” el hecho de que la intertextualidad excluya toda idea del autor y que se refiera a los textos no impide que se pueda referirse al mundo: “L’intertextualité pose, plus qu’elle ne l’élimine, la question de l’auteur et du monde” (Robau, 27), por lo que se explica que en ocasiones el análisis intertextual se formule en función a la relación entre creación, originalidad y pertenencia del texto literario, al cuestionar la identidad del autor y de la obra, así como al establecer nociones de originalidad entre ambos.

De otro modo, el intertexto también se presenta como relación entre el texto y el mundo, a partir de la noción de “agramaticalidad” de Riffaterre. Sobre ello agrega Rabau,

le texte et le monde ne sont pas deux entités séparées et l’on peut dresser un tableau des equivalences entre la littérature et le monde. L’équivalence est d’abord directe et littérale: le monde est fait notamment de livres, d’écrits plus largement, et la lecture est donc un des modes d’appréhension du réel. (Rabau: 31)

En conclusión, la intertextualidad no posee pues la función de transgredir clandestinamente el cierre del texto, ni tampoco la de confirmar la ruina de las nociones de autor o de referencia textual; al contrario, ella supone un desplazamiento dentro de la concepción misma de la interpretación literaria: a través del texto en función de causas exteriores: el mundo que lo limita, el autor que lo produce, la obra que lo influencia, etc., y de esta forma la intertextualidad se convierte en una nueva forma de construir el sentido desde la percepción hermenéutica.

Desde la perspectiva del análisis filmico así como de la adaptación literaria, resultan interesantes las nociones que surgen de la intertextualidad, como es la interacción entre textos, así como la de lector que construye su propio texto en este caso trabajo que realiza el guionista-realizador. Por ello, consideramos favorable hablar de intertextualidad como un concepto de la teoría cinematográfica desde la aproximación semiótica y posteriormente como postulado de la teoría de la adaptación que utiliza Brian McFarlane y que nos servirá para la aplicación en los casos estudiados.

En el estudio de las corrientes teóricas dirigidas al análisis cinematográfico que han atravesado el siglo XX, Robert Stam, Robert Burgoyne y Sandy Flitterman-Lewis, en su obra, *Nuevos conceptos de la teoría del cine*, han investigado la forma en que el estructuralismo, la semiótica, la narratología, el psicoanálisis y la intertextualidad han influido el estudio del séptimo arte.<sup>30</sup>

En el capítulo “Desde el realismo a la intertextualidad”, los autores determinan que tanto Julia Kristeva como Stephen Heath abogaron a favor de un desplazamiento de la atención al significante y al sujeto de la enunciación. Por tanto, el término *productividad*, Kristeva lo define como una producción que implica al tiempo al productor y al lector/espectador; también define como *signifiance* al trabajo de las prácticas de diferenciación y confrontación del lenguaje, refiriéndose tanto al trabajo productivo del significante como a la lectura productiva mediante la cual el productor y receptor del texto desconstruyen su sentido.

---

<sup>30</sup> Stam, Burgoyne, Flitterman-Lewis. *Nuevos conceptos de la teoría del cine*. Paidós, Barcelona, 1999. Págs. 231-235.

El término intertextualidad aunque ninguno de los semióticos ha sido enfocado al cine, Stam, Burgoyne y Flitterman-Lewis reconocen su capacidad de encontrarlo en otras artes además de la literatura:

El concepto de intertextualidad no se puede reducir a cuestiones de “influencia” de un escritor en otro, o de un realizador cinematográfico sobre otro, o a “fuentes” de un texto en el viejo sentido filológico. (Stam, Burgoyne, Flitterman: 233)

No obstante Bajtín al atacar las limitaciones del interés de los críticos eruditos exclusivamente a las “series literarias”, aboga por una diseminación más difusa de ideas que animen a todas las “series” literarias y no literarias como “poderosas corrientes profundas de la cultura”, entre las que se encuentra evidentemente el cine.

Tomando como ejemplo el intertexto de un filme de terror, los autores expresan que éste consiste en todos los géneros a los que la película hace referencia, por ejemplo las películas de terror y melodrama, pero también a las adaptaciones literarias, con las afiliaciones literarias concomitantes, como la novela gótica, extendiéndose al canon completo de películas del director, las del actor principal y así sucesivamente.

El intertexto de la obra de arte, así puede incluir no sólo las otras obras de arte en la misma o en forma comparable, sino también todas las “series” dentro de las que el texto individual está situado. (Stam, Burgoyne, Flitterman: 233)

Igualmente, el término transtextualidad puede ser aplicado al cine y así lo hacen los autores, ya que ponen como ejemplo la cita que puede adoptar la forma de un clip clásico en películas que citan secuencias filmicas preexistentes como principio estructural central, (por ejemplo en el filme *Memorias del subdesarrollo* se cita los noticieros de la época para ilustrar la idea de revolución). La alusión, por su parte, puede tomar la forma de evocación verbal o visual de otra película, con el fin de ser un medio expresivo para hacer observaciones sobre el mundo ficcional de la película aludida. También una técnica cinematográfica pueden hacer referencias intertextuales de un género o de un director en particular. (por ejemplo, en la secuencia de la heladería en *Fresa y chocolate* se hace una alusión al diálogo final de *Some like it hot*). Asimismo, Stam, Burgoyne y Flitterman-Lewis hablan de intertextualidad de celebridades, intertextualidad genética, o intratextualidad para referirse a la auto-cita o películas que se refieren a sí mismas: (como en la secuencia de los fotogramas de censura en *Memorias del subdesarrollo* en que el director dice que utilizará las imágenes en una película que no es otra que la que vemos); también citan como en el caso de intertextualidad falsa, la imitación (parodia) de una película nazi en *El beso de la mujer araña*, como referencia pseudointertextual.

De igual manera en el análisis cinematográfico puede estar presente la paratextualidad, como paratextos constituidos por todos los mensajes, accesorios y comentarios que vienen a rodear el texto y que en ocasiones se convierten en virtualmente indistinguibles de éste. Por tanto surge la pregunta: ¿forman parte del intertexto las declaraciones de un director a la prensa o las notas de producción sobre su nueva película?; ¿qué sucede con las diferentes versiones que se surgen de un filme?; ¿son los guiones autorizados de obras literaria en la pantalla, paratextos? Todas estas cuestiones, que funcionan complementariamente con el texto/filme afectan a la cuestión del paratexto en el discurso filmico.

Dado que a lo largo de los capítulos que integran este trabajo la palabra intertexto e intertextualidad se irá vinculando al ejercicio del análisis de la adaptación de una manera natural

y espontánea, ya que los mismos textos nos llevan a ella, esta cuestión se plantea y analiza de manera especial en el capítulo final dedicado a la aplicación de la teoría de la adaptación en *El beso de la mujer araña*, filme de Héctor Babenco, basado en la novela homónima de Manuel Puig.

Precisamente en ese último capítulo, surge la disyuntiva entre la intertextualidad es la paratextualidad: la relación que el texto mantiene con su paratexto: el título en este caso, *El beso de la mujer araña*, y más específicamente el motivo de la mujer araña que proviene también del contexto cinematográfico del autor y acerca de la que hemos investigado, al tiempo que puntualizaremos en todas las llamadas intertextuales que se hace la película del beso como paratexto de la narración.

Stam, Burgoyne y Flitterman-Lewis se centran en la metatextualidad, que pueden surgir como comentarios o respuestas a códigos cinematográficos (por ejemplo, el *flash back* que alude al primer encuentro entre Iлона y Maqroll en la crepería, alude sin mencionarlo explícitamente a *Rashomon* y otras películas en las que se utiliza este efecto); la architextualidad, por su parte alude a los títulos que pueden señalar una secuela de filmes anteriores, como sucede con *El beso de la mujer araña*, que alude implícitamente a los títulos anteriores que recogen la palabra beso como: *Kiss of Death* (E.U., 1947); *The kiss of the vampire (Kiss of evil, 1963)* o incluso, *Kiss of the tarantula* (E.U. Chris Munger, 1975) y de igual modo, el misterioso personaje de la mujer araña, en *Sherlock Holmes and Spider Woman* (E.U, 1944) de Roy William Neill y en *The spider woman strikes back* (E.U. 1946).<sup>31</sup>

Y por último, los autores se refieren la hipertextualidad en el que el hipertexto guarda relación con un hipotexto, que el primero transforma, modifica, elabora o amplía; precisando:

El término hipertextualidad es rico en aplicaciones potenciales al cine, y especialmente a aquellas películas que se derivan de textos preexistentes de un modo más preciso y específico que aquel evocado por el término intetextualidad. Las adaptaciones cinematográficas de novelas famosas, son hipertextos derivados de hipotextos preexistentes que han sido transformados por operaciones de selección, amplificación, concretización y actualización. (Stam, Burgoyne, Flitterman: 239)

De modo que la hipertextualidad nos sirve cómodamente para hablar de adaptaciones literarias al cine, así como de remakes, parodias, transposiciones ya no de una película sino del género completo, etc. En el hipertexto el espectador debe ser capaz de reconocer el texto precedente para poder disfrutarlo y apreciarlo. Sin embargo, una adaptación cinematográfica es posible disfrutarla sin conocer el texto fuente, incluso en ocasiones el placer del hipertexto es tan notable que lleva al espectador a convertirse en lector del hipotexto literario.<sup>32</sup>

En cuanto a la adaptación literaria propiamente, la intertextualidad es para Brian McFarlane un recurso en el cual el investigador debe fijarse para tener en cuenta todo aquello que no pertenece al texto fuente, de modo que se aplica la función de intertexto como mundo extraliterario. Recordemos que la intertextualidad le ofrece a McFarlane la posibilidad de no limitarse al discurso de la fidelidad:

the stress on fidelity to the original undervalues other aspects of the film intertextuality. By this I mean those non-literary, non-novelistic influences at work on any film, whether or not

---

<sup>31</sup> Todos los architextos del título son comentados en: Kunz, Marco. *Trópicos y tópicos: la novelística de Manuel Puig* Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos, Laussane, 1994.

<sup>32</sup> Al respecto es interesante destacar el caso de “El lobo, el bosque y el hombre nuevo” que en la edición española (de Ed. Txalaparta), posterior al filme, cambia el título por el de *Fresa y chocolate*.

it is based the novel. To say that a film is based on a novel is to draw attention to one-and, for many people, a crucial-element of its intertextuality, but it can never be the only one. Conditions within the film industry and the prevailing cultural and social climate at the time of the film's making are two major deteminants in shaping any film, adaptation or not. (McFarlane: 21)

Por lo tanto, es importante verificar las posibilidades de comentario o deconstrucción al texto fuente, sin pretender condensar estos aspectos en una jerarquía de la intertextualidad, sino como aproximación crítica que nos ofrece el estudio de la adaptación al cine.

Brian McFarlane se refiere a la intertextualidad como una aproximación “sofisticada” en relación con la adaptación, utilizando el estudio de otros críticos como Christopher Orr que han propuesto estrategias para categorizar las adaptaciones, de forma que la fidelidad al original pierde su posición privilegiada y previendo tres posibles categorías abiertas a análisis: a. Transposición: en la que la novela se traslada con un mínimo de interferencia a la pantalla. b. comentario: en la que el original es tomado y alterado de forma inadvertida o a propósito, o donde se muestra una intención diferente por parte del director. C. analogía: que representa la búsqueda de sentido en la película vista como otra manifestación artística. También Dudley Andrew ha creado sus categorías equivalentes: préstamo, intersección, y fidelidad de transformación, al igual que Michael Klein y Gillian Parker que coinciden en ver la primera categoría como la depositaria de la confianza hacia lo literario, la segunda como la cualidad de reinterpretar y en ocasiones deconstruir el texto fuente y la tercera, partiendo de la posibilidad de ver el texto original como materia prima y como ocasión para realizar un trabajo original.<sup>33</sup>

McFarlane reitera que entre los elementos de la intertextualidad, el investigador y espectador debe tener en cuenta los intertextos cinematográficos y no ficcionales, aparte de los literarios y otras intervenciones como convenciones de género, predilecciones del director o del productor, predilección por un actor o actriz, el estilo del estudio y otras cuestiones relativas a la industria filmica.

Precisamente en el estudio de la adaptación de *El beso de la mujer araña*, veremos la forma en que el director debe eliminar un intertexto de su película por motivos de producción, a la vez de cómo se eligen la ambientación y actores principales, según las cuestiones relativas a la producción.

En general resalta McFarlane que en el primer estudio de la adaptación de obras clásicas no se interpretaba la intertextualidad por la creencia de la “inviolabilidad” de la novela, mientras que en la adaptación de la novela popular “whose popularity may be tied to a particular time, is part to become no more than a dimly recollected item in the film's intertextuality”. (McFarlane, 202). Este caso por ejemplo es muy similar al sucedido con la película *Fresa y Chocolate* que surgió de un cuento que fue muy popular en su momento pero que después fue desapareciendo ya que posteriormente sólo se comercializó ampliamente la película.

En el transcurso de los diferentes apartados los términos derivados de la teoría intertextual irán apareciendo de una forma progresiva, no solamente en las obras literarias que posibilitan cada una de las adaptaciones, sino en los propios textos filmicos. Por ello, en casos como el de *Memorias del subdesarrollo* con el cine de la Nouvelle vague, a través del uso del montaje, el

---

<sup>33</sup> McFarlane cita la investigación de Christopher Orr: “The discourse of adaptation” *Wide Angle* 6/2 (1984), 72-6 y el de Michael Klein y Gillian Parker (eds) *The English novel and the movies* (Frederick Ungar Publishing, Nueva York, 1981, así como el trabajo de Dudley Andrew anteriormente citado.

intertexto enfatiza el modo narrativo, mientras que en el cuento de Edmundo Desnoes, la alusión directa este intertexto se produce cuando el personaje principal hace alusión al filme *Hiroshima mon amour*. Igualmente, en *Fresa y chocolate*, la música diegética y la banda sonora corresponde a un intertexto usado como analogía del discurso nacionalista del filme. En cuanto al texto fuente, “El bosque, el lobo y el hombre nuevo” resaltamos las citas, alusiones de índole architextual e intertextual a partir de escritores y obras de la historia de la literatura cubana.

En el capítulo dedicado al filme *Oriana* destacamos desde la perspectiva interpretativa, la posibilidad intertextual que surge al unir comparativamente otras adaptaciones como *El Sur* y *Como agua para chocolate*; mientras que el cuento “Oriane, tía Oriane” conecta intratextualmente con otros cuentos de la misma autora.

En *Ilona llega con la lluvia* se produce también influencias extracinematográficas, entendidas como intertextos del filme y sobre todo como mayor característica intertextual se destaca la búsqueda de una paratextualidad en otras obras que integran la saga de Maqroll el Gaviero, y que incluyen la novela homónima en la que se inspira. Por otra parte, la novela maneja de manera intratextual, la correspondencia del autor con su obra poética.

Finalmente en la aplicación de la teoría de la adaptación en la adaptación de *El beso de la mujer araña* se recoge los intertextos derivados de su género: melodrama, drama homoerótico, así como el intertexto que utiliza como parodia: la película nazi que se integra en el filme como metanarración. Todo ello gracias al inmenso poder intertextual surgido de la novela de Manuel Puig de la que analizaré cada uno de los intertextos filmicos a los que recurre: *Cat People*, *Die grosse liebe*, *I walked with a zombie*, *Hipócrita* y *The enchanted Cottage* respectivamente, siendo ésta por excelencia la obra literaria que mejor expone el concepto de intertextualidad filmica vista como una puerta abierta entre ambos textos.





*Memorias del subdesarrollo*  
y su versión cinematográfica

# **MEMORIAS DEL SUBDESARROLLO Y SU VERSIÓN CINEMATOGRÁFICA**

## **INTRODUCCIÓN AL ESTUDIO DEL MODELO NARRATIVO**

Personalmente considero un privilegio comenzar esta monografía con la aplicación de conceptos de la teoría de la adaptación tomando como modelo narrativo el diario novelado de Edmundo Desnoes *Memorias del subdesarrollo* (1965) y su homónima versión cinematográfica, realizada por Tomás Gutiérrez Alea en 1968, ya que en la historia del cine *Memorias del subdesarrollo* representa una de las máximas expresiones del cine independiente latinoamericano de los años 60.<sup>1</sup>

El argumento del diario de Desnoes, *Memorias del subdesarrollo* ocurre durante los primeros años después de la revolución cubana de 1959 y posteriores a la crisis de los misiles en 1961. El protagonista del diario y del filme se llama Sergio y es un burgués que decide no marcharse al exilio con su familia, pero que no se acopla a la realidad que vive el país.

Por otra parte, tengo el privilegio de poder analizar por primera vez esta obra como modelo de adaptación literaria al cine en el contexto latinoamericano. Esta está marcada por la combinación de elementos testimoniales procedentes de diario de Edmundo Desnoes, en el que se tratan cuestiones como la revolución y el subdesarrollo, las cuales se transforman bajo la perspectiva de Tomás Gutiérrez Alea, quien afirmaba que “el cine es una manera de manipular la realidad”, y así la realidad de Sergio se ve manipulada por medio del uso de los distintos códigos cinematográficos que intervienen en el filme.

Ambos, Desnoes y Gutiérrez Alea, fueron guionistas del filme y en ese proceso creativo se creó un juego de complicidades o, me atrevería a decir, de “autoría compartida”, ya que la visión jerárquica del autor literario como tal, se fue desvaneciendo a medida que el filme se realizaba; en primer lugar debido a la negación de la voz autorial del texto ya que el *yo* narrativo se auto-define como un no-ser escritor; en segundo lugar porque el autor del diario se “emborrona” a sí mismo (como diría Roland Barthes) ya que en una entrevista hecha durante el rodaje del filme, Desnoes atribuyó una superioridad absoluta al filme con respecto a su texto fuente; igualmente, y como parte del insólito procedimiento de “emborronamiento”, Desnoes añadió, en una segunda edición del libro, posterior al filme, una secuencia original de la película (la secuencia en que Sergio visita Finca Vigía).

---

<sup>1</sup> Fuera de Cuba, el filme se distribuyó mundialmente y tuvo proyecciones notables como la de Nueva York en la que, a pesar de tener clasificación X, obtuvo un éxito rotundo. También fue escogido como uno de los 100 mejores filmes de la historia por la Asociación Canadiense de Videoclubs.

En cuanto al filme, distingo esa compleja relación autorial a partir de dos secuencias metanarrativas: Una mesa redonda en la que participa el mismo Desnoes en su papel de escritor, y otra en la que el mismo Tomás Gutiérrez Alea le expresa a Sergio el deseo de incluir unas escenas sueltas de otras películas para un filme que va a realizar, que no es otro que el que estamos viendo.

Por otra parte, bastaría con decir que *Memorias del Subdesarrollo* es un filme de 1968 para encontrarnos en el contexto del pleno apogeo de los llamados nuevos cines; concretamente la Nouvelle Vague francesa, el Free Cinema inglés y el Cinema Nôvo de Brasil. A lo largo de este capítulo veremos la forma en que *Memorias del subdesarrollo* se nutre de todas estas tendencias y particularmente la relación que mantiene con el cine de la Nouvelle Vague: la influencia de Jean-Luc Godard reflejada en el desarraigo e inconformidad del personaje respecto al mundo en el que vive y en el que está situado al margen de la realidad, y de Alain Resnais, en lo que se refiere a la discontinuidad del montaje, como veremos en *Memorias del Subdesarrollo* gracias a la efectiva edición de un verdadero artesano del cine, Nelson Rodríguez, editor de ésta y de muchas otras películas cubanas y latinoamericanas y colaborador de Tomás Gutiérrez Alea.<sup>2</sup>

En la entrevista acerca de *Memorias del subdesarrollo* que me concedió Nelson Rodríguez, el editor cubano hizo énfasis en la transformación de los elementos relativos a la focalización, ya que el cine se permite “ocularizar” desde un plano objetivo algunos pensamientos que tiene Sergio en el diario y se permite diseccionarlo.

En su adaptación *Memorias del subdesarrollo*, Titón aprovecha al máximo todos los estilos y recursos cinematográficos a su alcance para complementar la visión del personaje. Así, por ejemplo varias escenas de Sergio entre la gente, en la calle, en la piscina, son vistas a través del acertado estilo del Free Cinema, (cámara al hombro) grabaciones caseras o cámara oculta como en el Cinema Verité, y sobre todo en algunas secuencias en las que se acoplan imágenes de archivo tanto fotográficas como procedentes de los primeros noticieros del documentalista Santiago Alvarez.

En conclusión, *Memorias del subdesarrollo* es una obra abierta que comienza y termina repleta de símbolos; desde las primeras imágenes de un concierto de Pello el Afrokan hasta el recuerdo de los tanques en el malecón esperando el bombardeo de La Habana en plena crisis de los misiles. En medio de todo ello Sergio observa la ciudad con su telescopio para verla pero con cierta distancia.<sup>3</sup> Sergio sólo es el espectador de una realidad siempre cambiante; esta es la razón principal por la que analizo el punto de vista en este caso de esta adaptación.

Dedicar este primer capítulo a *Memorias del subdesarrollo* de Tomás Gutiérrez Alea es también rendir homenaje al cine que se realizó en América Latina en los años sesenta que coincidió con una efervescencia creativa en el cine, según expresa la directora chilena Cecilia Barriga:<sup>4</sup> “(...) echo a faltar esa presencia del autor, esa locura, esa innovación, esa frescura que marcó esos años”. Y justamente en ello consiste el legado de una época llena de cambios políticos y sociales que marcaron la perspectiva ideológica de algunos cineastas y desde entonces la memoria ha tenido una imponente presencia en el cine latinoamericano.

---

<sup>2</sup> Nelson Rodríguez es actualmente profesor en la Escuela de cine de San Antonio de los Baños, Cuba y continúa realizando su labor como montador de cine.

<sup>3</sup> Este detalle se convirtió en el símbolo que plasmó Saura en el diseño del cartel original de la película.

<sup>4</sup> Documental *Nuevo Cine Latinoamericano*. Canal Plus, España, 2000.

Su vínculo emotivo con una forma de vivir el pasado y acomodar el presente ha dado a luz a lo que se llamó durante los sesenta y comienzos de los setenta “cine militante”; un cine con un claro objetivo de conciencia y transformación social. En Cuba, Tomás Gutiérrez Alea formó parte del grupo de directores que construyeron esa “militancia” audiovisual en contra de la represión, el imperialismo, la esclavitud intelectual, pero por sobre todas las cosas, como manifestación en contra del olvido.

Igualmente, directores de toda Latinoamérica difundieron este tipo de cine: Nelson Pereira dos Santos y Glauber Rocha en Brasil, ambos considerados autores del Cinema Novo; Miguel Littin y Patricio Guzmán en Chile, y Fernando “Pino” Solanas en Argentina. Aún quedan recientes destellos de esa estrella militante que brilló en América Latina a través de su cine en países con menor tradición cinematográfica como Venezuela con *País portátil* (Iván Feo, 1979) y posteriormente en Colombia con *La Estrategia del Caracol* (Sergio Cabrera, 1993).<sup>5</sup>

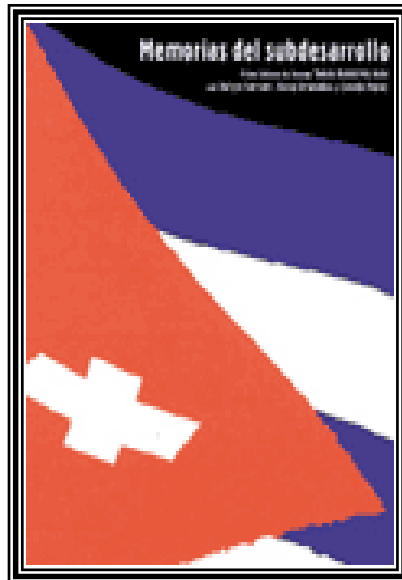
Por último, considero que *Memorias del Subdesarrollo* una obra dialéctica y por lo tanto volveremos a ella desde el plano inter-filmico en el capítulo que dedicaré a *Fresa y Chocolate*, en el que retomaré algunas características del protagonista de *Memorias del subdesarrollo*: su alienación y su marginación se han extendido en treinta años de socialismo y han transgredido los límites de la cubanía. Los vínculos entre las dos obras se dispersan y se reencuentran en la filmografía del omnipresente Gutiérrez Alea.

---

<sup>5</sup> De los primeros años de Nuevo Cine se deriva algunas de las limitaciones con las que se encontraron los directores: falta de presupuesto, problemas de distribución, desinterés en el público local, etc. Sin embargo, como expresa el director cubano Orlando Rojas: “(...) no por ello dejaremos de ver convertidas, como *Nazarín*, nuestras justas y honestas intenciones en obras terribles. Porque con esa limitación de los horizontes de la imaginación poética, con tal desconfianza en el público, no se habría podido ni siquiera soñar *Memorias del Subdesarrollo* (...) pero por debajo calladamente, una batalla no deja de librarse”. En, Elena, Alberto. Díaz López, Marina. *Tierra en trance. El cine latinoamericano en 100 películas*. Alianza ed. Madrid, 1999.

## LA EXPRESIÓN TESTIMONIAL: “MEMORIAS” Y “SUBDESARROLLO” EN LA NOVELA Y EL FILME

*La civilisation commence  
avec la memoire. Pour pouvoir  
se développer, Il faut se souvenir*  
Gustave Flaubert



Hay quien dice que el juego de la memoria es una forma de autocontemplación. A través de la memoria, el escritor se descifra ante un espejo de papel y siendo consciente de su presencia y ausencia, le concede el valor a la palabra escrita como epicentro del discurso testimonial.

Diarios, correspondencia, confesiones, memorias, son títulos con los que se cobijan las páginas literarias escritas desde la primera persona, quien busca la credibilidad y la permanencia, por lo que desentraña en sus propias vivencias y pensamientos para no olvidar y no ser olvidada.

En el siglo XX durante la década de los sesenta resurge memorias dentro del ámbito memorialístico: basta citar como ejemplo a Francia, un país de fuerte y reconocida tradición autobiográfica, donde Simone de Beavoir escribe *La femme rompue*, Marguerite Yourcenar escribe *Memoires d'Adriano*, André Malraux comienza sus *Antimemoires* y Jean Paul Sartre recuerda su infancia en *Les Mots*. En éstos, como en otros intentos autobiográficos, se persiguió la

permanencia ante el vacío de la temporalidad. Al igual que en Francia, escritores de otras nacionalidades ejercitaban y exploraban las grutas de la memoria individual y colectiva.

Así es como en 1962, en la antillana isla de Cuba, Edmundo Desnoes, conocido también como periodista, recurrió al estilo que había utilizado a comienzo de siglo la Condesa de Merlin con su obra, ya clásica, *Memorias de una cubanita que nació con el siglo*. Como su predecesora, Desnoes incluye la palabra memorias en el título de su novela, pero no como atribución del sujeto. Entonces, ¿memorias de qué?. Como intentaré demostrar a lo largo de este capítulo, Desnoes le otorga al título de la novela un valor sincero e irónico que se reflejará en su argumento y por ello utiliza la expresión “subdesarrollo”: una invención semántica de los discursos imperialistas de Nixon y Kennedy, que ubicaron geográficamente lo que hoy se considera periferia o “tercer mundo”.<sup>6</sup>

Sobre el término “subdesarrollo” desde el punto de vista socioeconómico mucho se ha escrito y más aún sobre el impacto que ha tenido en América Latina, lo que ha dado origen a diferentes tesis publicadas posteriormente a lo largo de los 70, en las que se reflexiona sobre el tema (en títulos como: “Subdesarrollo y liberación en América Latina”, “El antidesarrollo de América Latina”, “La lumpen burguesía y el lumpendesarrollo”, etc.), pero probablemente el primero en sugerir el concepto de subdesarrollo ha sido el precursor del neoliberalismo Adam Smith al haberse referido a éste como la consecuencia histórica del colonialismo español en esta parte del nuevo continente.

El título *Memorias del subdesarrollo* se refiere al subdesarrollo como consecuencia histórica pero desde la mirada superficial de un burgués que comienza a enfrentarse a los primeros años de socialismo en Cuba. El diario de Desnoes no es otra cosa que un pasaje fundamental en la vida del diletante Sergio Malabre, expropietario de treinta y nueve años que entre 1961 y 1962 verá el afianzamiento del proceso revolucionario mientras su familia se va a EEUU.

Sergio Malabre, el narrador y protagonista de *Memorias del Subdesarrollo* teme que su pasado le excluya del presente: “Me desazona dejar atrás de mí algún rastro, las huellas, cualquier objeto que los demás pudieran utilizar para juzgarme, para destruirme”.<sup>7</sup> *Memorias de Subdesarrollo* es el diario de un escritor que empieza, pero no precisamente a escribir ya que su escritura fluye secretamente de su complejo de no poder autodefinirse como escritor.

A su vez, en los sesenta y en también en la vecina isla de Haití, Franz Fanon reinterpreta ese subdesarrollo desde su perspectiva caribeña y negra, con su controvertido texto “Los malditos de la tierra”; si tenemos en cuenta que: “(...) cultural renewal involves, (...), a recovery of national culture and history. History, and its more personal form, memory, become necessary tools for this recovery”.<sup>8</sup> Los malditos de la tierra se convirtió en la pancarta de intelectuales y marxistas de la época. Uno de ellos, el director de cine cubano, Tomás Gutiérrez Alea, le da vida a esta perspectiva cuando piensa por primera vez en el filme: <sup>9</sup>

---

<sup>6</sup> Algunos de los títulos citados más delante coinciden en que el término adquirió un valor político además de una distinción geográfica.

<sup>7</sup> Desnoes, Edmundo. *Memorias del Subdesarrollo*. Unión de Escritores y Artistas de Cuba, 1962, pág. 14.

<sup>8</sup> King, John. López, Ana M. Alvarado Manuel (Eds). *Mediating two worlds: cinematic encounters in the Americas*. British Film Institut, 1993. Págs. 113-117.

<sup>9</sup> S/N. Revista *Positif* No. 98, Octubre de 1968, pág. 41.

Yo me acuerdo que todos nosotros creíamos que después de la revolución de una forma inmediata, íbamos a convertir esta isla, nombrada antes "isla de corcho" en algo por así decirlo, un tipo de Suiza caribeña, de hoy para mañana. Esto sin que tuviéramos que haber cambiado nuestra fantasía tropical, nuestro embullo revolucionario, nuestros aún pobres conocimientos(.) entonces nos dimos cuenta de que éramos un país atrasado, pobre, osea que pertenecemos al así llamado tercer mundo, a la gran legión de los maldecidos de la tierra pero la condición del subdesarrollo no lo es todo.

Es interesante, porque éste está junto a la otra parte positiva de nuestra realidad. Identificarse con la revolución es: tomar la carga de este subdesarrollo, hacer saltar estas condiciones en la lucha, poner la revolución y su existencia en juego. (...) (*Positif*, pág. 41)

El personaje principal de la novela se mueve dentro de esta encrucijada: el individuo frente a la revolución, la civilización frente al subdesarrollo; la casa, el abrigo, frente a la calle, el mundo exterior; el pasado (que es otro tipo de abrigo) frente al presente, que genera el desconcierto y la inseguridad.

Así concibió a Desnoes a Sergio en un diario escrito en los días en los que el socialismo se encaminaba hacia una política cultural con conciencia revolucionaria; hecho consolidado ya en 1968, una vez establecida la censura y la imposición de temas en todas las artes, aquellos mismos tiempos en los que el jazz y el arte abstracto eran los peores enemigos de la revolución.<sup>10</sup>

En seis años se había definido claramente como el objetivo de la cultura el de servir a la revolución, y es éste el momento en que Gutiérrez Alea lee el texto de Desnoes y retoma las palabras de Fannon para reconstruir esa memoria para el celuloide.

En 1968 Tomás Gutiérrez Alea, ya había realizado tres películas: *Las doce sillas* (1962), *Cumbite* (1964) y *Muerte de un burócrata* (1966), y contaba con material testimonial como fragmentos de noticieros, imágenes de archivo, fotos y otros documentos para contrastar el realismo crítico de la novela, con el realismo social de la película (uso la terminología de Lukacs) a través de la objetividad de los recursos documentales.

- **SUBDESARROLLO Y REVOLUCIÓN EN EL FILME DE TOMÁS GUTIÉRREZ ALEA**

En el filme de Gutiérrez Alea, ambos términos: revolución y subdesarrollo son satélites que dan vueltas en la cabeza de Sergio Carmona (homónimo de Sergio Malabre). Todo lo que ve y oye a su alrededor durante su paseo por las calles de La Habana le hace pensar en el subdesarrollo: las ruinas de El Encanto (el gran almacén de la Habana), las mujeres con rulos en la cabeza, y luego las opiniones de su amigo Pablo y el recuerdo de su ex mujer Laura.

También la revolución llama a su puerta: Durante el mismo paseo escoge entre los libros de una estantería, un título marxista: "Moral burguesa y revolución" (secuencia 2 g, acompañada paralelamente con fotos de III declaración de La Habana), mientras que en otra secuencia asiste a una mesa redonda sobre el tema.

---

<sup>10</sup> Paquito D'Rivera se refiere a "toda manifestación creativa foránea" en su autobiografía, *Mi vida Saxual*, Seix Barral, Madrid, 2000. Pág. 131.

Desde el principio, subdesarrollo y revolución le intimidan y predice que se puede ser revolucionario sin ser subdesarrollado; le basta el ejemplo de Picasso que prometió una paloma para el monumento del Maine pero nunca la envió: la plataforma del monumento quedó vacía. (Sergio la enfoca en la secuencia 2 f). Y comenta sarcástico: “Muy cómodo eso de ser comunista millonario en París”.

Para nadie es sorpresa que intelectuales y artistas de la talla de Pablo Picasso, Jean Paul Sartre, Julio Cortazar hayan apoyado la revolución cubana. Así mismo en la literatura del país, obras como *Los siete contra Tebas* de Antón Arrufat, o *Delito por bailar el chachachá* de G. Cabrera Infante, como *Memorias* demuestran que los escritores están “touchés par ce spectacle fantastique, dramatique et émouvant qu'est la revolution”.<sup>11</sup> En el caso de *Memorias del Subdesarrollo*, Sergio ha tomado conciencia del subdesarrollo y prefiere el vacío ideológico antes que el desconcierto de la revolución. Huye de la gente y se refugia en su apartamento. En el diálogo de Elena y Sergio se manifiesta esta ausencia (sec. 4 e):

Elena: *Tú ... ¿no te vas?*

Sergio: *Yo me siento bien aquí*

Elena: *Oye... ¿tú eres revolucionario?*

Sergio: *¿Qué tu crees?*

Elena: *Yo creo que tu no eres ni revolucionario ni gusano.*

Sergio: *Ah, ¿no?, ¿y entonces que soy?*

Elena: *No eres nada, nada, no eres nada.*

A Sergio Carmona no le interesa la conciencia social sobre el subdesarrollo, no pretende adentrarse en un estudio de la sociedad cubana como modelo del subdesarrollo, esto es para él más bien una excusa histórica: “¡con el hambre que se ha pasado aquí desde que llegaron los españoles!”, exclama. En esta secuencia (sec. 3 a) Gutiérrez Alea recurre nuevamente a la técnica híbrida del montaje para contraponer la voz en off del personaje, con documentos (en este caso, las estadísticas de mortalidad infantil como un minidocumental).

Asimismo, el subdesarrollo es un obstáculo irreversible para la creación artística y la libertad de pensamiento; al referirse al subdesarrollo dice: “aquí el ambiente es muy blando y exige poco del individuo. Todo el talento del cubano se gasta en adaptarse al momento” (sec. 4 h).

Uno de los primeros vínculos temáticos que establece el personaje a través del subdesarrollo es la definición de sí mismo como su país: alineado y aislado como Cuba:

Sergio considers his country very like himself stunted, uncertain, still suffering from the physical and psychological effects of underdevelopment. What is the most ambitious in the film: the delicate correlation between political reality and subjective experience is what works least well. He remembers the past with amusement, observes the present with irony, and reflects about the future with detachment of someone who no longer belongs anywhere. (*The Newsleader*, 28/06/70)

---

<sup>11</sup> *Le Cinema cubain. Cinema Pluriel*, Centre Georges Pompidou, Paris, 1990.



Yuxtapuesto a Sergio, clasificado como el diletante burgués, Pablo también es un retrato de la sociedad cubana. En su "pseudorefinado sensualismo" sus comentarios son arrogantes en torno a la mujer y sus opiniones disfrazadas de apolíticas se derivan de un comportamiento conspirador contra el sistema y un discurso *naif* a favor de lo norteamericano. Pablo ejercerá el rol del "gusano" que al emigrar a E.U. prefiere olvidar sus raíces y a sus conocidos.

Del mismo modo, las representaciones femeninas formarían parte de esta tipificación, como veremos a continuación.

- LA EDUCACIÓN SENTIMENTAL DE SERGIO: ELENA, LAURA, HANNA Y NOHEMÍ

Tanto en el diario como en la película, el interés de Sergio es el de analizar las consecuencias del subdesarrollo, así como denunciar un pensamiento que no es exclusivamente burgués. La inconsistencia en las actitudes y el desinterés hacia la cultura, son algunas de las consecuencias que Sergio explica partir del subdesarrollo, y para ello utiliza el comportamiento de las mujeres con las que se relaciona: Laura, su mujer que le ha abandonado, y Elena, la chica que conoce en La Rampa a quien intenta seducir.

Precisamente, la gran contradicción de este hombre que pretende a toda costa vivir "como un europeo en las Antillas" es su irreflexivo machismo, a tal punto que utiliza a Elena como muestra del subdesarrollo, desprecia a Laura por europeizada y sentirse inferior ante Hanna por ser ésta europea.

Lo que algunos críticos han llamado "la educación sentimental" de Sergio es uno de los comodines temáticos de la película, tomado enteramente del diario, y explícito en las tres relaciones que Sergio sostiene; la primera con su mujer, Laura: una relación algo perversa a juzgar por el diálogo de la grabación, que será reproducido posteriormente en otra escena (sec. 2 f):

Sergio: *Tú, en cambio cada día estás más atractiva... sí, estás más artificial. A mí no me gusta la belleza natural. A mí me gustan las mujeres como tú, hechas con la buena ropa, la buena comida, el maquillaje, los masajes; gracias a eso has dejado de ser una cubanita chusma para convertirte en una mujer hermosa y rutilante.*

Laura: *Eres insoportable. Nunca sé cuando hablas en serio o si te estás burlando de mí.*

Sergio: *Un poco de las dos cosas, querida.*

Laura: *(...) ¿pero tu estás loco, idiota?, suéltame, no te resisto, suéltame, no resisto seguir viviendo aquí, no aguanto más, no aguanto el calor, el sudor . . . tú sudas demasiado, te pones asqueroso... ¡suéltame!*

Sergio: *¿Sabes que todo eso que dijiste está grabado?*

Laura: *¿Que cosa?*

Sergio: *Todo. Palabra por palabra. Va a ser muy divertido luego, cuando lo oigas.*

Laura: *¡Eres un monstruo! ¡un enfermo! ¡ahora te voy a romper la grabadora!*

Lo anterior forma parte del juego testimonial que Gutiérrez Alea establece entre la voz y la coherencia visual posterior, propio del “very realistic cinema verité; clandestinely recorded tapes of marital frases brief scenes of the protagonist's fantasy world where it lacks a clear resolution” como reseña el *Newsleader* (Junio 23, 1972) debido a que ésta grabación es la prueba testimonial del trato sádico de Sergio con su esposa, así como del abandono de ésta. Posteriormente Gutiérrez Alea recurrirá al flashback para ilustrar mediante imagen y voz el origen de la grabación.

Laura personifica para Sergio la estampa de la frivolidad, expresada en cada uno de los objetos que deja en la habitación al irse a Miami. Al protagonista de *Memorias* demuestra su fetichismo exacerbado cuando dice: “con todo lo que dejó podría hacer el amor con ella de nuevo” (Desnoes: 15). Laura, según Sergio, puede ser reconstruida por un armario con joyas, ropa interior y cosméticos.

Asimismo, Sergio subvalora su feminidad al pensar que, “allá en el Norte tendrá que trabajar, sí, hasta que algún verraco decida casarse con ella –todavía es bonita y está buena– y la mantenga como yo la mantenía” (Desnoes: 9). Por su tono deja ver cierto complejo de superioridad intelectual e inferioridad económica.

Luego, Elena aparecerá en su vida y en su supuesta soltería. Esta vez, la jovencita que conoce un día en La Rampa y que está a la espera de una entrevista, personificará la incongruencia, la falta de capacidad para mantener una idea o un sentimiento, (en palabras de Sergio: algo propio del subdesarrollo); no obstante hasta seducirla, Sergio se siente atraído por ella, luego pretenderá “educarla” sin resultados ya que ella demuestra aburrirse con esta supuesta educación: no sostiene las conversaciones, bosteza en la galería de arte y ridiculiza la casa de Hemingway; precisamente en ese sitio Sergio la define como “la beautiful cuban señorita”; transmitiendo, con ese apodo en inglés la connotación erótica de objeto sexual del turista, algo que podría leerse como prostituta tropical o *jinetera en argot cubano*.<sup>12</sup>

En esta medida es ilustradora la secuencia en la que Sergio está en su piso, contemplando la Venus de Boticelli en un libro, porque ese es el verdadero ideal de belleza: el cuerpo perfecto de una diosa-mujer, la mitológica Afrodita de sus sueños es un símbolo de belleza europea.

Su interés en la perfección del cuerpo femenino lo lleva a ser cínico por ejemplo, cuando explica “el proceso de putrefacción” de las cubanas que ve alrededor de la piscina (secuencia rodada en el Hotel Habana Libre). También el cinismo se convierte en hipérbole cuando su amigo Pablo dice: “¿Te imaginas a Anita? Tan buena como está y tiene la barriga llena de frijoles negros, hoy la vi almorzando en la terraza” (Desnoes, 16). El trasfondo de estas frases ya persigue lo que en la novela piensa el narrador: “La mujer sólo existe durante su juventud; la niña y la vieja no tienen nada que ver con la feminidad que uno desea”, dice más adelante. En estas ocurrencias se deja ver de forma marcada el carácter machista, no exclusivamente burgués, del hombre caribeño que debe controlar el cuerpo de su mujer en todos los sentidos.

Por medio de lo anterior, el personaje de la novela acaba pensando que la “rápida maduración de la mujer”, es como la de una fruta tropical (símil de la putrefacción) y considera lo femenino como un elemento que se ve deteriorado rápidamente en el espacio caribeño.

---

5 La Rampa es el punto clásico de encuentro nocturno para los habaneros y también es el sitio donde suceden las acciones principales de *Tres Tristes Tigres* de G. Cabrera Infante, cuya protagonista, Cuba Venegas, quiere ser artista así como Elena busca una entrevista para el cine en *Memorias*. Igualmente en algunos pasajes de las dos novelas, ambos personajes son representaciones femeninas del país.

Un aspecto interesante de su relación con Elena, es el que ha subrayado Julianne Burton, al hacer énfasis en la ausencia de la violación de Sergio a Elena. El experimento de Burton consistió en proyectar la secuencia de la seducción (sec. 4 e) para un grupo de estudiantes y obtuvo diversas opiniones: algunos dedujeron el abuso sexual de un hombre mayor y experimentado hacia una joven pobre sin experiencia y emocionalmente inestable como Elena, mientras que otros más liberales, opinaron que todo vale en el juego de la seducción y que el “no” significa “sí” como defiende el escritor checo Milan Kundera en *La Insoportable levedad del ser*. Unos y otros coinciden en que en esta secuencia el erotismo está emparentado con el subdesarrollo:<sup>13</sup>

(the film) criticize the kind of conflicted and hypocritical sexual manners so characteristic of the 50's and early 60's and so indelibly captured by the director, screenwriter and the actors in *Memoires*.

Ciertamente en el cine latinoamericano de los 50 las relaciones hombre - mujer eran forzadas o prohibidas, así nos las ha dado a conocer el cine mexicano con películas como: *La mujer del puerto* (1933), *María Candelaria* (1943) o *Aventurera* (1949) y en Cuba la mítica *El Derecho de nacer* (1945). Años más tarde en filmes como *Cecilia* (1981) y *Camila* (1984), se expone esta prohibición durante el periodo postcolonial en Cuba y Argentina respectivamente. Por último, en el mismo año de *Memorias*, otra película cubana, *Lucía* de Humberto Solás se recrea con una historia en la que se oculta una violación.

De otro modo, la violación es un mecanismo de intimidación en la que se expresa brutalmente la supremacía del macho; pero en *Memorias* la supuesta violación se convierte en un instrumento para parodiar los tabúes contra la mujer, y el pensamiento subdesarrollado de la clase obrera abanderado por la madre de Elena que sufre del síndrome de “protección virginal”.

La caricatura familiar que nos brinda Gutiérrez Alea se demuestra en la escena nocturna (sec. 5 p) en la que Sergio se dirige a la madre de Elena para decirle que “las mujeres están liberadas ahora” y ésta reacciona de forma primitiva al atacarle con el bolso. Gutiérrez Alea construye una sátira visual que logra poner en tela de juicio los valores de la familia tradicional. Igualmente en la secuencia del agitado alegato durante el juicio, y en la comisaría cuando Sergio comparte los cigarrillos con otros detenidos demuestra la parodia intencional del director que envuelve al personaje en una “aventura en el trópico” que por lo absurda nos recuerda al juicio de Meursault en *L'étranger* de Camus.

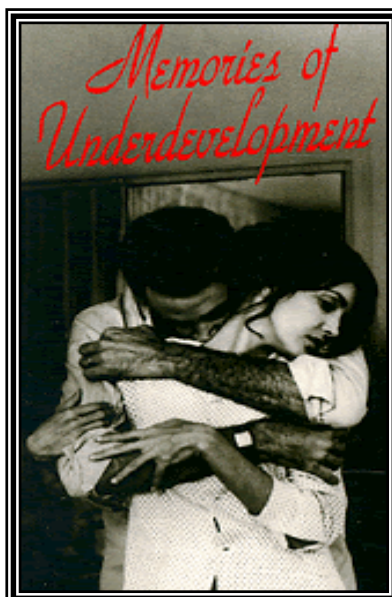
No obstante Carmona sale bien librado de este pleito y reflexiona sobre la diferencia entre él y la familia de Elena consiste en que él ha visto demasiado para ser inocente y ellos (el pueblo) “tienen demasiada oscuridad en la cabeza para ser culpables”: De esta forma, la viñeta se refiere a la lucha de clases que persiste en el socialismo.

De otro lado, Hanna, la judía alemana de la que Sergio realmente se enamora cuando era más joven lógicamente es europea, con ella no mantiene ningún diálogo, sólo la voz en off de Sergio que relata sus sentimientos y proyectos de encontrarse en E.U. pero es muy tarde para él y decide quedarse en Cuba. Sergio teme una decisión definitiva y se deja absorber nuevamente por el espacio.

---

<sup>13</sup> Burton Carvajal, Julianne. “Regarding Rape”. en *Mediating two worlds: cinematic encounters in the Americas*. Edited by John King, Ana M. López, Manuel Alvarado. British Film Institut, 1993. Pag. 258-268

Hanna es el último recuerdo esperanzador de Sergio y con ella cierra la puerta en la que habitan sus seres queridos, el mundo perdido que Sergio dejó escapar al no querer irse de Cuba. A éste mundo perdido pertenecen sus padres, Laura, y Pablo; mientras que lo que queda, su mundo en construcción está reflejado en los otros personajes como Elena y Nohemí que tampoco le acaban por convencer, por lo que se queda solo, irremediabilmente.



En cuanto a Nohemí, la fantasía de Sergio se enciende y de ahí provienen las escenas eróticas de la secuencia (sec. 3 b). A pesar de la escasez de diálogo, Nohemí es directa y suave en sus gestos y sexualmente tímida. La idea del bautizo en el agua recrea la imagen de pureza en la imaginación de Sergio. Nohemí es la mujer cubana del campo, la *guajirita*; la otra Cuba que no está condicionada por el presente. Nohemí es inalcanzable para Sergio e intocable en la realidad, así es que al abrazarla intenta protegerla y en su fantasía sueña también abrazar a su pueblo, algo simplemente irreal, ya que “le peuple pour lui, c’est un feu des qu’on l’approche, on se brule” (*Positif*: 42). El abrazo protector de Sergio a Nohemí contiene el desasosiego y la inseparabilidad de él con respecto a su país: Sergio es parte del subdesarrollo y la gente podría darle sentido a su vida si tan sólo él pudiera amarlos.

He presentado algunas de las secuencias más reveladoras sobre el narrador-protagonista de *Memorias del subdesarrollo*, haciendo énfasis en la importancia de la memoria (bien sea ésta visual o narrativa, puesto que el documento es también un ejemplo testimonial), en sus reflexiones sobre el subdesarrollo y la revolución y en la temporalidad en la que viven los personajes femeninos dentro del relato.

Lo anterior llega a manera de introducción del apartado siguiente donde me dedico a reflexionar sobre la teoría del autor y su significado dentro de la adaptación al cine de *Memorias del Subdesarrollo*.

## LOS LÍMITES DE LA AUTORÍA EN LA TEORÍA DE LA ADAPTACIÓN

*La mirada del otro puede cambiarle  
la vida por completo a uno*  
Sergio Malabre en *Memorias del Subdesarrollo*.

Cuando aparecen los créditos de una película el público no tarda en ver títulos como: *guión original de o basado en*. Desde el comienzo se ofrecen dos caminos que luego se ramifican; el primero corresponde a un guión cuya idea es original en el que el argumento es por primera vez contado o narrado.

En *Central de Brasil*, por ejemplo, Walter Salles desarrolla la idea de encontrar el lugar al que van las cartas que nunca llegan a su destino y narrar la travesía de un niño que busca a su padre, para lo que debe recorrer el *Sertão* brasileño; ésta proviene de una idea original pero que cuenta con el desplazamiento continuo del personaje principal, típico de la *roadmovie*, a la que ha recurrido con frecuencia el cine latinoamericano en la última década con filmes como *Guantanamera* (Cuba 1995), *Caballos salvajes* (Argentina, 1995), *Hombres armados* (EEUU-México, 1997), *Profundo carmesí* (México, 1996) y la exitosa *Central de Brasil* (Brasil, 1999).

El segundo, el guión adaptado se diferencia del guión original en cuanto el primero es una re-escritura de un texto, mayoritariamente procedente de un género literario, y que a la vez corresponde a una lectura e interpretación del texto que se quiere reescribir. De éste nos ocuparemos en adelante.<sup>14</sup>

Si bien existe el guión basado en una idea original, coexiste el que hace referencia a un suceso ya acontecido, o anteriormente narrado. A esta categoría pertenece tanto el filme que esté basado en hechos reales como el que surge a partir de la ficción. La primera rama, es decir, el filme que está basado en hechos reales sugiere una documentación histórica para poder recrear un momento en la vida de un individuo o de un colectivo enmarcado por un hecho real. Esto puede ser desde el desalojo masivo de gente en un suburbio bogotano, argumento de *La Estrategia del caracol* (Colombia, 1993), hasta la experiencia de la tortura en la dictadura argentina en *Garage Olimpo* (Argentina, 2000); ya que en esta categoría se recurre al testimonio como arma de rescate de la memoria colectiva y gracias a su efectividad y verosimilitud, el cine en ocasiones se ha convertido en un instrumento masivo de consciencia histórica.

En cambio, la tercera rama corresponde al que surge de la ficción y que se sitúa en una categoría especial, conocida como guión adaptado. No es extraño que en los grandes festivales de cine se otorgue un premio a esta categoría si se toma en cuenta que el término adaptación se

---

<sup>14</sup> No existe una separación absolutamente nítida entre unos y otros. Esta explicación es producto de mi interpretación personal.

ha venido usando por más de medio siglo, desde autores como Georges Bluestone (1957) con su texto clásico *Novels into film*, André Bazin en *¿Qué es el cine?*(1958) o Pio Baldelli en *El cine y la obra literaria* (1964).

Pero ¿qué sucede con un filme adaptado de una novela pero que también incorpora la técnica documental como recurso propio para ilustrar la narración del personaje, y que para ello cuenta con material de archivo, fotografías, escenas tomadas en la calle con cámara oculta. ¿Qué sucede cuando se explotan todos los recursos exclusivos del cine, sin dejar de beber gota a gota del diálogo y de las acciones de los personajes de la novela?. ¿Se podría concebir la película *Memorias del Subdesarrollo* sin la coletilla del “basado en la obra de Edmundo Desnoes”?

Por tratarse de una novela escasamente conocida y de un autor que no ha sido valorado por la crítica ni reconocido por sus obras, podríamos llegar a afirmar que sin la película estrenada 3 años después de la aparición de la primera edición, la obra y el mismo Desnoes hubieran caído en el vacío literario. Sobre ello, el crítico cubano Antonio Mazón opina:<sup>15</sup>

(...) desconozco las razones por las que soslayamos la importancia fundamental de este libro a la hora de valorar las indiscutibles magnificencias de la cinta. Osea, faltan referencias relacionadas con los valores de la fuente original, y cuando reseñamos o analizamos el filme con cualquier propósito, a lo sumo se hace mención de "basado en la obra de Edmundo Desnoes" y poco más. Presumo que en las dificultades para acceder a este libro publicado hace más de treinta y tres años y no reeditado se encuentra en la razón esencial de dicho desconocimiento. Tal vez influyan en ello los demonios de la autocensura, tratándose de un autor que vive fuera de Cuba. O quizá ambas.

Con esto intento considerar que una adaptación literaria al cine no tiene porque tratarse de una obra que pertenezca al canon literario o de la crítica, ni al autor como prestigio del individuo. Así, en el caso de Latinoamérica no es preciso recurrir a los grandes nombres o a los más vendidos, para concebir una película basada en un texto literario aceptable, pese a que el público y la crítica lo determinen en función del prestigio tanto para el escritor como para la misma película.

Es importante resaltar el curioso hecho de que Desnoes después de colaborar en el guión del filme reeditó su libro en inglés y le cambió el título de *Memorias del Subdesarrollo* por el de *Inconsolable Memories*.<sup>16</sup> En esta posterior edición añadió una escena de la película: la visita de Sergio y Elena a Finca Vigía, la casa cubana del escritor Ernest Hemingway; anécdota poco frecuente en las adaptaciones literarias al cine en las que una edición posterior a la película hace una referencia al filme que en ocasiones altera sólo la portada.

Debido a este “añadido” considero diario y película como un curioso ejemplo para delimitar la autoría, ya que Desnoes se nutrió tanto como autor de la novela y como co-autor del guión de *Memorias del Subdesarrollo*, la película que realizó Tomás Gutiérrez Alea en 1968. Igualmente la obra literaria no hubiera tenido ningún cambio en su segunda edición, si su autor no hubiera colaborado en el guión del filme.

---

<sup>15</sup> Mazón Robau, Antonio. "Memorias: Del libro a la película". (Texto inédito) Mesa redonda sobre *Memorias del Subdesarrollo* en la V Semana Internacional de Cine Iberoamericano (Ciego de Avila, Cuba. Junio de 1998).

<sup>16</sup> Publicada en Estados Unidos en Nueva York, New American Library, 1967.

Por todo ello he escogido como planteamiento teórico de este capítulo la cuestión de la autoría que también es el primer elemento a tratar en el análisis de los modelos narrativos de esta monografía, debido a la ambigüedad que evoca el término “autor” a la hora de valorar objetivamente una adaptación literaria llevada al cine, y porque sin ella no podría enfrentarme posteriormente al discurso de la fidelidad.

Desde la perspectiva cinematográfica, el término autoría no ha sido exento de polémica en los estudios críticos:<sup>17</sup>

It was a state -of-the art, a new and sometimes controversial approach that managed to enthuse some irritating others. In retrospect, now that some of the fuss associated with it has died away, a number of authorship's claims seem eminently reasonable; others are more problematic. (*The film studies reader*, Pág. 46)

Varios de los críticos que han escrito sobre el tema, (sobre todo los de *Cahiers du Cinema*) se han cuestionado acerca de la figura del director como candidato potencial para el papel de autor, o si puede éste compartir o incluir en ese rol al guionista, productor, director de fotografía o editor, aún cuando el primero es presentado como la figura que de manera más lógica controla la toda visualidad del filme y todos los órganos cinemáticos que lo componen.

¿Es el filme de autor el producto de una única sensibilidad artística, o la expresión de la visión personal del autor? Entre las múltiples teorías desarrolladas sobre la autoría en el cine destaco la de Thorold Dickinson y François Truffaut quienes la enfocaron hacia la adaptación cinematográfica e hicieron la distinción entre un *filme literario* y un *filme cinemático*, estando de acuerdo con que lo que es requerido para el desarrollo de la estética cinemática (opuesto a la literaria) es precisamente la relevancia del estatus del director por encima del guionista y por ende del resto del equipo cinematográfico.

Al respecto los autores de la antología de textos críticos, *The Film studies reader*, destacan esta característica *cinemática* como conclusión general del estudio en torno al autor:<sup>18</sup>

The main historical benefit of authorship study has probably been its development of ways of engaging with films in terms of a cinematic aesthetic (as opposed, say, to a more literary approach apparent in some pre-auteurist criticism. (*The film studies reader*, 51)

Este fue el comienzo de otro debate que ha implicado a directores y guionistas, a la industria cinematográfica (especialmente la de Hollywood) y a la audiencia. Sin embargo, la noción de autor sigue estando en ocasiones sobrevalorada o devaluada dependiendo de la opinión de la crítica o de un grupo cinéfilo.

Afortunadamente, los estudios relacionados con el autor desde el discurso textual, principalmente de Roland Barthes, Michel Foucault y Umberto Eco han brindado las principales claves para ver el autor como un posible sujeto de enunciación al tiempo que como un sujeto social, histórico y sexual, y por ello su interpretación me ha permitido aplicar los fundamentos de la noción de autoría a la adaptación de *Memorias del subdesarrollo*.

---

<sup>17</sup> Algunos de estos estudios, incluidos en esta antología son los de André Bazin, François Truffaut, Andrew Sarris, Peter Wollen, Stephen Heath, Jean-Pierre Oudart, Pam Cook, entre otros.

<sup>18</sup> *The film studies reader*, edited by Joanne Hollows, Peter Hutchings, Mark Jancovich. Arnold. Londres, 2000. Pág. 46-51.

- ¿QUIÉN ESCRIBE? ¿QUIÉN HABLA?

Roland Barthes en su conocido ensayo “La muerte del autor” formula una pregunta especialmente dirigida a cuestionarnos qué es un autor y su valor funcional dentro del texto.<sup>19</sup>

Barthes concede valor al autor desde la retrospectiva literaria en la que éste no existía como entidad propia, era simplemente el que ejercía de enunciador. Asimismo, en su amplio ensayo sobre el autor, Michel Foucault afirma que sólo al narrador puede atribuírsele todo lo dicho y escrito, como *alter ego* del autor, cuyo nombre puede estar disfrazado.<sup>20</sup>

En ocasiones y como consecuencia del valor sacralizado de la imagen del autor a la que Barthes se refiere, la escritura del texto se convierte en un lugar neutro con un tiempo y un espacio únicos (Barthes dice que “todo texto está escrito aquí y ahora”); por lo tanto la presencia del autor debe ser “emborronada” por medio de una estrategia textual y así convertirla en ausencia o destrucción del cuerpo del autor.

Así, luego de haber ubicado el diario *Memorias del Subdesarrollo* dentro del discurso memorialístico, pude haberla considerado como una escritura autobiográfica de Edmundo Desnoes, destacando la función del narrador, en este caso su *alter ego* Sergio Malabre. De modo que siendo así sería Desnoes el autor del diario novelado, pero en este instante es cuando comienza el dilema: ¿quién es el autor de estas memorias? ¿Es Desnoes un personaje moderno y su obra el fruto de sus confidencias? ¿Cuál es su función de la figura de Desnoes disfrazada como Eddy en la narración de Sergio Malabre?

Siendo o no una escritura autobiográfica, *Memorias del subdesarrollo* obedece al lenguaje testimonial y por lo tanto la función del autor implícito y la de narrador son fácilmente confundibles, pero al aparecer un personaje llamado Eddy en el diario, que es escritor, fácilmente puedo deducir que se trata de un segundo disfraz en el que se “esconde” el autor.

Para responder, primero tendré en cuenta que la naturaleza lingüística del *yo* narrativo es fundamentalmente impersonal como sugiere Barthes, al citar a Proust:

El mismo Proust (...) se impuso como tarea emborronar inexorablemente, gracias a su extrema utilización, la relación entre el escritor y sus personajes: al convertir al narrador no en el que ha visto y sentido, ni siquiera en el que está escribiendo, sino en el que va a escribir- quiere escribir pero no puede, y la novela acaba cuando por fin se hace posible la escritura. (Barthes: 67)

Por tanto, al empezar la narración del diario, Sergio se presenta como un escritor principiante, alguien que quiere escribir “(...) un diario para saber en realidad si soy un tipo superficial o profundo. (...) y sólo podemos escribir la vida o la mentira que realmente somos” (Desnoes: 10).

Sin embargo se lanza a escribir aunque se cansa rápido: “Hasta las teclas que estoy apretando nada tienen que ver conmigo, no me entienden, me rechazan”. Desde el comienzo

---

<sup>19</sup> Barthes, Roland. “la muerte del autor” en: *El Placer del texto* (1973). Siglo XXI, Buenos Aires, 1974. Págs. 65-71.

<sup>20</sup> Foucault, Michel. *Entre filosofía y Literatura*, Introducción, traducción y edición de Miguel Morey, Paidós, Barcelona, 1999. Págs. 329-359.



del texto el narrador se sitúa en un lugar vacío entre lo que escribe y su propia escritura, y esta última le resulta una imposición automática y consciente.

En el filme esta imposición de la escritura aparece muy pronto, cuando Sergio se sienta frente a la máquina de escribir y teclea, en primer plano las letras: “Todos los que me querían y estuvieron jodiendo hasta último minuto se han ido ya”, la frase introductoria del relato: trascendente, definitiva como una exclamación que anticipa y rememora acontecimientos que luego se detallarán. El diario comienza con la misma frase con la que en un primer plano surgen de la máquina de escribir: (“*All those who loved and nagged me up to the last moment have already gone*” en la versión inglesa), es una de las frases que han quedado para el cinéfilo vinculadas al recuerdo de la película y que define desde el primer instante la relación de atribución entre el Sergio y el diario.

De otro modo, Barthes afirma que es posible destruir la personalidad del escritor, mediante la lectura y de alguna forma darle autoridad al lector para interpretar e interactuar con el texto. ¿Qué sucede entonces cuando se propicia un juego de identidades entre el autor (función de atribución) y el narrador?

Justamente, desde las primeras páginas del diario, la escritura de Sergio comienza a “emborronar” lo que será la relación entre el escritor y su personaje y destruye su voz para situarla, como explica Barthes, en ese “lugar neutro, compuesto, oblicuo, al que va a parar nuestro sujeto, el blanco y negro en donde acaba por perderse toda identidad”. (Barthes: 3)

De ahí que Sergio mencione a un tal Eddy que le ha prestado su novela para leerla; éste simulacro le sirve al narrador para caracterizar todos los vicios del intelectual burgués en el subdesarrollo; Eddy se convierte en el centro de egocentrismo y ridiculización de la sociedad burguesa cubana, lo trata de oportunista, y al valorarlo como escritor lo deja por los suelos, al mismo tiempo se produce una ruptura entre lo que ha leído y lo que él mismo escribe:

También terminé de leer la novela de Eddy. Es de un simplismo que me ha dejado boquiabierto. Escribir eso después del psicoanálisis y los campos de concentración y la bomba atómica es realmente patético. Yo creo que es oportunismo. El argumento es realmente infantil: un cubanito desarraigado (con pretensiones existencialistas), después de fracasar en sus relaciones con una criadita y una norteamericana rica, decide integrarse a la vida cubana. Nadie se integra; el hombre es, será siempre un desarraigado. (Desnoes: 29)

En este sentido, la enunciación le sirve a Sergio para desacralizar la imagen del autor, en este caso representado por éste tal Eddy, y así se acepta el hecho de que al morir el autor nace el lector, ya que Sergio analiza lo que *antes* (en un tiempo ficcional) había escrito Eddy.

Desaparece pues el autor como artífice de la narración ya que es desacralizado y la escritura corresponde a una completa estrategia de interacciones o de autoría compartida.

De otra forma, se recurre a una interacción entre autor y texto cuando en algunos apartados de la novela el escritor simplemente imita un gesto anterior, como memorialista, cede y se distancia del acontecimiento real para situarse en un plano ficcional e impersonal. Esto sucede cuando Sergio comenta sobre *Hiroshima Mon amour*: “¡la crítica dijo mierda en los periódicos!. Hasta Eddy escribió algo en *Lunes de Revolución* cuando la estrenaron” (Desnoes: 21). Ciertamente Edmundo Desnoes colaboró en algunos números del suplemento cultural dirigido

por Guillermo Cabrera Infante, (ambos pertenecían al grupo cultural de *Lunes*, uno de los dos grupos más fuertes de intelectuales de esos años).<sup>21</sup>

También adopta el discurso memorialístico cuando se refiere a que: “El artista, el verdadero artista (tú lo sabes, Eddy) siempre será un enemigo del Estado. En eso también aspira al comunismo”.<sup>22</sup> El protagonista-narrador se refiere implícitamente a la ruptura de muchos intelectuales con el proceso revolucionario, incluyendo al escritor ficcional Eddy, utilizando su nombre Edmundo Desnoes para otorgarle un valor funcional en el relato.

De esta forma, Sergio Malabre, narrador de *Memorias del subdesarrollo* necesita el vocativo para reflejarse y distanciarse del otro, de Eddy, y lo hace suyo en el tiempo de la enunciación.

### • JUEGO DE COMPLICIDADES, ¿AUTORÍA COMPARTIDA?

De acuerdo con Michel Foucault y retomando lo anterior he advertido la posibilidad de que en *Memorias del subdesarrollo* se puedan establecer algunas de las cuatro funciones del autor con su obra:

- El nombre del autor como la “imposibilidad de tratarlo como un nombre propio ordinario”.
- La relación de apropiación o “responsabilidad” del autor con la obra.
- La función de atribución, que según Foucault pertenece a “las incertidumbres del opus”.
- La posición del autor en el relato: como el uso del simulacro del escribiente o el memorialista y su posición como autor en el ámbito del discurso.

En lo que se refiere a la primera función, en la novela *Memorias del subdesarrollo* el narrador recurre a Eddy como nombre propio ordinario y no tarda en descubrirlo con el nombre del autor de la novela, como hemos expuesto. También la cuarta función se desarrolla en la adaptación de *Memorias del subdesarrollo* al cine, en la que la ambigua relación entre Eddy y Sergio en la novela pasa a ser inquietante y “desacralizadora” cuando es trasladada al cine. Me refiero específicamente a la secuencia de la mesa redonda (sec. 5 c): Sergio asiste a un debate sobre Literatura y subdesarrollo (que aparece en la novela). Allí escucha como parte del público, las intervenciones de los participantes.

---

<sup>21</sup> El otro grupo estaba conformado por miembros del ICAIC. Las relaciones entre ambos grupos se tornaron tensas ya que se acusó al grupo de *Lunes* de “falta de orientación después del escándalo desencadenado con el documental P.M. financiado y realizado por miembros de *Lunes* y que el ICAIC decidiera prohibirlo; pocos días después, Fidel Castro pronunció un discurso conocido como “Palabras a los intelectuales” en el que no puso en duda el problema de libertad de creación y acusó a los que sin ser contrarrevolucionarios no se sentían tampoco revolucionarios. Se refirió a la necesidad de un magazín cultural pero no que fuera de un grupo en particular. Finalmente agregó la histórica frase: “Dentro de la revolución todo, contra la revolución, nada”, como explica Michael Chanan en, *The Cuban Image*, British Film Institute books, Londres, 1985, capítulo 11.

<sup>22</sup> A partir de ahí se desató en Cuba la polémica sobre si el arte como instrumento de propaganda sólo podía ser un arte enajenado. Desnoes opinó que “(...)el realismo socialista no parece haber sido del agrado de nuestros escritores” y en *Memorias del Subdesarrollo* dibuja a su protagonista como un matizado antihéroe procedente de la burguesía descalificada como lo expresa Pío Serrano en Cuatro años de políticas culturales. Octubre 1999. [www.cubanueva.com](http://www.cubanueva.com)

El subdesarrollo, tema recurrente por esos años, es el motivo de éste debate filmado en directo. (La polémica que suscitó el tema en el Caribe y en Cuba, específicamente está relacionada con la forma en que la secuencia plantea el asunto de la discursividad con enfoque revolucionario (recordemos que un miembro del público sugiere que la polémica se haga de una forma más “revolucionaria”). En ella, varios escritores entre los que se cuenta Edmundo Desnoes, el escritor, con el prestigio y valor que Barthes le otorga al autor como personaje moderno. De esta forma, su figura, más no la función de autor de la novela, conforma la mesa redonda.

Gutiérrez Alea ha filmado la secuencia como un documental en el que los participantes pertenecen al mundo de la cultura caribeña para mostrarnos a Sergio entre el público, distanciado pero frente a Desnoes.<sup>23</sup>

En el guión original del filme, la secuencia aparece así:

Cartel:       Mesa redonda  
                  Literatura y subdesarrollo  
                  René Depestre, Gianni Toti  
                  Edmundo Desnoes, David Viñas  
Moderador: Salvador Bueno  
Martes 7 en la Sala de Actos  
Entrada Libre

Depestre:

*La cultura en un país subdesarrollado no puede ser otra cosa que la operación a veces dolorosa, costosa, mediante la cual un pueblo toma conciencia de su capacidad de transformar su vida social, de escribir su propia historia, y debe coger lo mejor de sus tradiciones para hacerlas fructificar y para enriquecerlas con las condiciones de liberación nacional.*

Desnoes:

*Estábamos fuera, casi a unos pasos de los cocineros y criados negros de la escuela. Descubrí que era un spick, término peyorativo para despreciar a los latinoamericanos, a los morenos del continente, a los casi negros. Ahora sé que aunque parezca blanco, anglosajón y protestante, soy en realidad un negro sureño. Los latinoamericanos todos son negros, discriminados, oprimidos, rechazados, ignorados, extranjeros dentro de esta estafa de pretensiones de universalidad: el estilo de vida norteamericano, el gran sueño blanco de los Estados Unidos.*

Al respecto, más atento a los gestos que a las palabras, Sergio, en off piensa: “Y tú ¿qué haces allá arriba con ese tabaco?. ¿Quién te ha visto Eddy y quien te ve, Edmundo Desnoes!”, y deja explícita la ambigüedad entre y ese otro llamado Eddy él mediante un guiño visual.<sup>24</sup>

---

<sup>23</sup> En el diario, Sergio comenta que se trata de un coloquio sobre novela contemporánea en la Biblioteca Nacional; para él todo aquello es una farsa, presidida por Alejo Carpentier, de quien afirma: “como cronista de la barbarie americana no está mal; ha logrado sacar del subdesarrollo el paisaje y la absurda historia del Nuevo Mundo. Pero eso no me interesa. ¡Estoy cansado de ser antillano!” (Desnoes. Pág. 30)

Sergio agrega con ácida: “Renunció cuando la revista empezó los ataques contra la revolución. Eso dijo. ¡qué descarado! regresó porque en Nueva York no era nadie: para lucirse en el subdesarrollo”. Pero, ¿qué razones tiene Sergio para afirmar lo anterior? Al respecto, Antonio Mazón comenta:

(...) Este escritor, que más tarde se marchó del país, como de continuar la novela, probablemente hubiera acabado Sergio, trabajó varios años en la revista norteamericana *Visión* y regresó a Cuba en 1960. (...) En la película vemos un largo plano del escritor, fumando un tabaco. (...)

Mientras participa en el panel, junto a Rene Depestre y otros intelectuales, esta escena le sirve a Titón para establecer igual nivel de ironía sobre el autor de la novela y reflexionar sobre el subdesarrollo (tema favorito de los debates de sesenta), subdesarrollo que pese a la modernidad, que pese a todo no deja de perseguirnos.

Si Titón hubiera querido filmar su película en estos momentos, hubiera sustituido el salón Mambi por el salón rosado, a Pello el Afrokan por el Tosco, y hubiera obtenido la misma secuencia inicial, con una diferencia; en aquella época la gente vestía con más elegancia. (Mazón, s/p)

Mazón concluye que en la secuencia el escritor propicia una ironía sobre sí mismo con la complicidad de la cámara.

Teóricamente hablando, esta secuencia es fundamental para comprobar lo que para Michel Foucault constituye un rasgo de la escritura de hoy: el hecho de haberse liberado del tema de la expresión y donde el autor se identifica con su propia “exterioridad desplegada” (Foucault: 333). Su presencia ante la cámara sugiere una transgresión hacia el gesto de escribir. El escritor no pertenece más a la sombra del lenguaje escrito, se despliega en un lenguaje propio, el de su discurso sobre el subdesarrollo y en su expresión con el cigarro en la boca.

Por otra parte y aludiendo a la posición del autor, podríamos señalar que ésta vez y gracias al juego propiciado por la cámara de Gutiérrez Alea el autor se mueve en un espacio en el que pasa a ser un imitador, por fuera de su propia escritura.

Para Foucault el autor no existe como tal hasta que es nombrado por otros: su público, la crítica y esta vez es la cámara la que lo duplica y expande como sujeto escritor. A su vez, puedo afirmar que Desnoes desdobra su identidad como autor del relato para convertirse en un personaje ficcional que desempeña el rol de sí mismo.

Entonces, volviendo a la función del nombre: ¿De qué sirve el crédito que lo identifica como autor de la obra homónima de la que se basa el filme, si no le reconocemos el guiño del director? El nombre propio Edmundo Desnoes, antes Eddy, es un dedo apuntado hacia alguien: el autor, quien deja de ser el nombre para situarse en la ruptura propia del monólogo de Sergio. Eddy remite a un individuo sin equivalencia que, en un lugar y en un tiempo determinados, ha cumplido un cierto trabajo al enunciar el nombre propio del autor, Edmundo Desnoes.

En cuanto al hecho tan sugerente de aprovechar la presencia del mismo Desnoes y “captarlo” para la película, no sólo se desmitifica la función y la imagen viva del autor, algo que preocupa nos sólo a Foucault y a Barthes sino ya entrando propiamente en materia de

---

<sup>24</sup> Eddy aparece anteriormente en la novela a veces como narratario, (Págs. 13, 19, 22 y 29) pero en cambio, antes de su aparición en esta secuencia no se ha aludido a él en el filme de Gutiérrez Alea.

adaptaciones, a McFarlane, quien concibe la autoría como uno de los temas más complejos del análisis de la adaptación junto con la alternancia, la intertextualidad y la fidelidad.<sup>25</sup>

En la teoría de la adaptación, McFarlane considera que la autoría corresponde a la fuerza del material adaptado, un ejemplo lo constituye cuando el escritor toma parte en el proceso filmico o crítica positivamente el filme, ya que es como si colocara un sello de “adaptación autorizada” y de éste modo el público asiste más confiado a la proyección. Esto ha sido frecuente en Latinoamérica puesto que por poseer un cine joven, no tan lejano cronológicamente de su literatura, muchos de los escritores de las vanguardias de última mitad de siglo XX se han interesado en el cine y algunos como Gabriel García Márquez, Manuel Puig, Juan Rulfo, José Donoso, entre otros, han intervenido en el proceso filmico de algunas películas y han propiciado la traducción de sus textos al código cinematográfico.

Según la introducción de *Novel to film: An introduction to the theory of Adaptation*, McFarlane a favor de la adaptación, sugiere que en ella está presente el espectro del autor, de su grandeza, sobre todo en los clásicos; en cambio la adaptación moderna invita a una aproximación intelectual más amplia y la autoría ya no es discutida sólo entre escritor y director sino que se convierte en una autoría compartida entre director y guionista, reconociendo la labor fundamental de éste último como lector y traductor en el proceso creativo de un filme.

Cada filme representa una posibilidad de autoría y diversas posibilidades contextuales. En el filme *Memorias del Subdesarrollo* la autoría se convierte en la complicidad estética y conceptual entre Desnoes quien colaboró con Tomás Gutiérrez Alea en la elaboración del guión y en la que ambos, escritor y director se autocitan ante la cámara.

Pero ¿cómo se ve así mismo Desnoes, complice de Gutiérrez Alea dentro del filme?

Todo en esas imágenes, pasado y presente, ese mundo de espejos donde me pierdo y me veo de pronto transformado en un pedazo de carne con ojos y un enorme tabaco en la boca-toda esa enorme crueldad y esa nostalgia me impiden hablar en términos puramente intelectuales de la película. Es algo que hunde y salva. (Desnoes, Edmundo. “Se llamaba Sergio”. Archivo Cinemateca de Cuba, S/P)

Pese a la escasa crítica en torno al libro de Desnoes, es reveladora la opinión de la revista *Cine Cubano*:

El libro de Desnoes presenta el documento lúcido de un burgués incapacitado para percibir el fenómeno revolucionario más que como una conmoción externa a él y de la que sólo puede ser testigo parcial. El interés mayor del libro radica no en lo que el personaje de Desnoes ve o es incapaz de ver en su contexto social sino en la frialdad con que se autoanaliza cuando el autor se proyecta ácidamente a través del personaje. (Revista *Cine Cubano*, 1969 No. 52-53)

Justamente al citar y visualizar esta proyección irónica del personaje y utilizarla como elemento narrativo en la película es un riesgo por parte del realizador quien se enfrenta al libro abordando la subjetividad del personaje, totalmente desvinculada con el mundo real, yuxtapuesta a un entorno social, valiéndose de recursos netamente visuales.

---

<sup>25</sup> McFarlane, Brian. *Novel to Film. An introduction to the theory of adaptation*. Oxford University Press. Oxford, 1996. Introducción

Pero el juego de complicidades filmicas no termina aquí: luego de un corte disuelto de la escena de Sergio y Elena que transcurre en el restaurante, aparecen sin sonido veloces y repetidas escenas de pocos segundos de desnudos femeninos o escenas eróticas.<sup>26</sup> Después hay otro corte en negro y se ve un grupo de gente, incluyendo Sergio y Elena quienes miraban estos retazos (la secuencia está rodada en el ICAIC). Sergio quiere conocer el origen y funcionalidad de estos fragmentos de celuloide:

Sergio: *Oye . . . ¿de dónde sacaron todo eso?*

Tomás G. Alea: *Eso fueron unas latas que aparecieron un día por ahí. Son los cortes de la comisión que . . .*

Técnico: *La comisión revisadora de películas. Eso había antes de la Revolución. Eran cortes que les hacían a las películas.*

Tomás G. Alea: *Eran los cortes que se les hacía a las películas que iban a ser exhibidas, porque decían que atentaban a la moral, las buenas costumbres.*

Sergio: *Parece que esa gente también tenía sus preocupaciones de tipo moral . . .*

Tomás G. Alea: *Por lo menos se preocupaban de guardar las apariencias.*

Sergio: *¿Qué vas a hacer con todo eso?*

Tomás G. Alea: *Pensamos meterlo en una película.*

Sergio: *Pero, tendrá que tener un sentido.*

Tomás G. Alea: *Sí, en una película que sea como un collage, en la que se pueda meter de todo.*

Sergio: *Pero, tendrá que tener un sentido.*

Tomás G. Alea: *Ya irá saliendo, tu verás.*

Sergio: *¿La dejarán pasar?*

Tomás G. Alea: *Sí.*

Existe en la película una complicidad que se podría denominar meta-filmica ya que el director interviene y se cita a sí mismo, de la misma forma que Desnoes se nos presentó de manera auténtica, el mismo Tomás Gutiérrez Alea se presenta ahora como director de una “película collage” que no es otra que *Memorias del Subdesarrollo*. Podríamos utilizar el concepto del *mise en abîme* para caracterizar este juego de espejos-cámara. André Gide se refiere al *mise en abîme* como una retroactividad del sujeto sobre sí mismo. O bien Dällenbach lo define como:

(...) todo espejo interno en el que se refleja el conjunto del relato por duplicación simple, repetida. (...) Reflejo es todo enunciado que remite al enunciado, a la enunciación o al código del relato.<sup>27</sup>

---

<sup>26</sup> Se refiere a la secuencia 4c. Sobre ello se tratará en el capítulo relacionado con el montaje de la película.

<sup>27</sup> Gide y Dällenbach, en *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo XX*. Enric Sullà Ed. Grijalbo Mondadori, Barcelona, 1996. Pág. 27.

Esta retroactividad o duplicidad de las imágenes que al ser repetidas adquieren un ritmo propio, resultan funcionales para que el mismo director (en la sala de montaje) juegue con ellas y pueda duplicarse a sí mismo, saliendo del límite escénico y dejando de estar detrás de la cámara. Así como en ese instante él se está auto-señalando como el autor de esos retazos y por ende de esa “película collage”.

La intervención del director del filme guarda relación con la trama ya que para seducir a Elena, Sergio aprovecha que tiene un amigo en el ICAIC, un director, que no es otro que Tomás Gutiérrez Alea, quien a su vez, aprovechará las imágenes para hacer una “película collage”, que es evidentemente la que estamos viendo.

El director del filme se auto-utiliza como elemento visual, al proyectar su presencia viva ante su propia obra y a su vez, su papel se mantiene como recurso diegético, ya que en la novela Elena espera a un señor que la ha citado para un trabajo en el ICAIC. Este recurso es aprovechado al máximo en el guión al haber introducido el personaje del director como artefacto de su propio filme, así como Desnoes se integró en la secuencia de la mesa redonda.

Así pues, en *Memorias del Subdesarrollo* se reafirma el concepto de la adaptación como un complejo círculo entre escritor, guionista y director, pero el círculo queda abierto para que el espectador o lector lo interpreten. En la noción de autoría como elemento de la adaptación prevalece la función del guionista como medium entre un código a otro, como se verá a continuación.

#### • DE LA MUERTE DEL AUTOR AL NACIMIENTO DEL GUIONISTA

Trataré este asunto con la ayuda de Barthes, Foucault y con la guía de Umberto Eco en “Entre el autor y el texto”, cuyo ensayo dilucida sobre las intenciones del texto y las diferencia de las del autor, tomando como ejemplo su experiencia como autor de *El Nombre de la rosa* y la interpretación de sus lectores. “Entre el autor y el texto” Eco también se desdobra como autor literario y lector para explicar la interacción entre uno y otro a través del texto.

Eco expone que la interpretación de un texto depende no sólo de la interacción que el lector haya tenido con la obra, sino también de la competencia lingüística, interpretación y conocimiento cultural. Todo acto de lectura dice Eco “es una difícil transacción de la competencia del lector y la clase de competencia que determinado texto postula con el fin de ser leído de un modo económico”. Es por ello que (a veces escapando de la economía textual), en ocasiones el autor de una obra defiende ante sus lectores una interpretación u opinión personal con respecto a su obra, (algo así como “mi propósito con esta novela...” o “lo que este personaje intenta transmitir...”) pero por fuera de ese conocimiento intencional, existen ciertas intenciones que se reflejan únicamente en la escritura y que escapan al carácter humano (por así decirlo) del escritor. “En este punto la respuesta del autor no tiene que usarse para validar las interpretaciones de su texto, sino para mostrar las discrepancias entre la intención del autor y la intención del texto. El objetivo del experimento no es crítico sino más bien teórico”. Eco insiste en que en el texto se esconde uno o varios significados, y en ellos el lector puede escoger el que más le convenga. El texto es para Eco, “el lugar al que podemos aferrarnos”.

Por otra parte, Eco diferencia la interpretación de un texto con la utilización del mismo y aunque no enfocó su comentario hacia la escritura de un guión para cine basado en un texto literario, recogemos algunos de sus postulados para analizar la función de las personas que

ejecutan un guión con estas características.; en el caso de *Memorias del subdesarrollo*, el escritor y el director.

Revisando las notas de rodaje, vemos que Tomás Gutiérrez Alea parte de la novela de Desnoes como punto de partida para su película:

Lo que me llevó a trabajar la novela de Desnoes, pone el acento en el factor subdesarrollo de nuestra realidad y que a partir de una estructura simple, primaria, de diario (Memorias sin fecha siquiera) permite una gran libertad de acción a través de la anécdota y ofrece grandes posibilidades desde el punto de vista del lenguaje cinematográfico. (Notas de trabajo, Revista *Cine Cubano*, 1969. S/p)

Lo anterior está escrito cuando aún no se había decidido el título del filme. Entonces, para elaborar el guión de *Memorias del subdesarrollo* se unen el autor del texto escrito Edmundo Desnoes y Tomás Gutiérrez Alea que dirigirá el filme. Ambos se encargarán de complementar la idea central, la alienación que sufre el personaje con las posibilidades cinematográficas de las que Gutiérrez Alea comenta.

Tanto las notas de rodaje de Gutiérrez Alea como el ensayo que escribió Edmundo Desnoes bajo el nombre de "Se llamaba Sergio", publicada también en el mismo número de la revista de la Cinemateca de Cuba, *Cine Cubano*, se desprenden ciertas ideas que nos serán de gran utilidad a la hora de ver la escritura del guión como una forma de lectura e interpretación de la obra literaria, por ello he querido rescatarlas a manera de contrapunto:

Desnoes: La literatura, en muchos casos, es un acto de locura; el cine resulta tan social que nunca rompe sus relaciones con personas y objetos. El escritor trabaja solo entre cuatro paredes con una ridícula pluma entre sus dedos (...) tiene que auto-erigirse un escritor como algunos se creen Napoleón.(...) sólo los lectores a veces logran curarme de semejante locura; sólo los demás, al leernos nos reconocen como escritores. El cine, desde que pone en marcha su compleja maquinaria, es un hecho que nos lanza sobre personas, equipo, escenografía. La literatura es más intolerable soledad, el cine es un artificio compartido.

T.G.A: (la elaboración del guión) "fue un trabajo que continuó durante la filmación, se introdujeron secuencias sobre la marcha y continuará durante la edición y el doblaje, pues dejamos sin desarrollar algunas cosas con el propósito de hacerlo sobre la base del resultado de una filmación espontánea y por tanto imprevisible. (...) Lo que queríamos hacer era una especie de documental sobre un hombre que se queda sólo, y lo que el cine podría aportar a la novela era esa visión "objetiva" de la realidad para hacerla chocar con una visión subjetiva del protagonista.

Si Desnoes basa la diferencia entre la escritura literaria a la escritura para cine en términos de "intolerable soledad" la primera y "artificio compartido" la segunda, Gutiérrez Alea se centra en la composición experimental del guión y reconoce que la idea principal salía a la luz dentro del género documental, aprovechando el monólogo interior del personaje, es decir la focalización interna del personaje en la novela. Además, Desnoes reconoce en el lector la posibilidad de encontrar la identidad del que escribe como la de autor, lo que estaría de acuerdo con Umberto Eco cuando sugiere que un autor trabaja en función de una comunidad de



lectores, y será interpretado "(...) según una compleja estrategia de interacciones que también implica a los lectores".<sup>28</sup> Continuemos:

Desnoes: Mis recuerdos, mis alucinaciones tomaban un cuerpo familiar y extraño. Familiar porque todo lo reconocía, extraño porque ya nada ya me pertenecía. En la película se materializó el hecho de leerme como si fuera el libro de otro, de un extraño. (...) descubrí que esas palabras, que esas mismas descripciones, esos mismos diálogos eran para él otra cosa. Titón le ha sumado densidad social a los elementos subjetivos de un diario y ha comprendido el conflicto mejor que yo el conflicto esencial de mi novela: el enfrentamiento entre la ironía del diletante y el compromiso vital de la revolución.

El escritor evoca en "un cuerpo familiar y extraño" la materialidad híbrida que constituye la escritura de un guión; aunque lo más extraordinario de su comentario es el reconocimiento de la duplicidad que caracteriza la adaptación literaria al cine ya que desde el trabajo del guión se logra una mutación de la lectura del texto y su interpretación personal. Lo que podríamos definir como una "multiplicidad de sentidos" que nacen de la producción textual y que van a parar en sus futuras lecturas.

En aquel momento, el director creyó necesario incorporar una nueva lectura, la de su realidad histórica como documento y le agregó un fuerte ingrediente testimonial:

T.G.A. Así fuimos desarrollar más de lo que aparece en la novela esa línea que va mostrando la realidad "objetiva" que rodea al personaje y que poco a poco le va a ir estrechando un cerco hasta sofocarlo al final. Esa línea se alterna con la del propio personaje, y está construida básicamente con documentos, es decir, testimonios del momento.

Desnoes: Por primera vez en el cine cubano siento que la realidad no es la cruda tajada de la isla: la cámara recrea el mundo habanero, el distanciamiento logrado mediante la subjetividad crítica va desenvolviendo, los rostros, los edificios, la vista de la ciudad desde el asediado apartamento de Sergio. Las relaciones tan inmediatas y contingentes en nuestra sociedad, parecen observadas a través de un grueso cristal, de un intersticio de tiempo y espacio.

T.G.A. Ciertamente, La fotografía, el documento directo, los pedazos de noticieros, las grabaciones de discursos, las filmaciones en la calle con cámara oculta en algunas oportunidades eran recursos con los que contábamos y que ciertamente debíamos explotar(...).

Al describir los elementos del filme, Desnoes se identifica como lector de éste "nuevo texto" de Gutiérrez Alea, se refiere a la adaptación en términos de fidelidad y a Gutiérrez Alea como autor:

Desnoes: Este distanciamiento, subjetividad, fotografía, documentales- nos permite ver lo propio como algo lejano(...). La crítica en Sergio no es nunca revolucionaria, es sólo una válvula de escape para fortalecer el orden establecido: pero ese orden está muerto. Ahí la tragedia de Sergio; su ironía, su inteligencia, es un mecanismo defensivo que le impide comprometerse con la realidad. La clave del personaje está en que no asume su compromiso histórico. (...) Y no comparto la indignación de tantos escritores que se sienten traicionados por el torpe director de cine. No niego la traición: me complace. Si no hubiera traicionado mi libro no sería un creador.

---

<sup>28</sup> Eco, Umberto. Entre el autor y el texto, en *Interpretación y sobreinterpretación*, Cambridge Press, Londres, 1992. Págs. 72-95.

En este “diálogo-collage” que he armado utilizando las intervenciones de ambos, escritor y director, se descubren elementos relevantes a la hora de definir la naturaleza de la adaptación literaria en el cine, extrayendo de *Memorias del Subdesarrollo* los ejemplos ricos en complejidades narrativas que mantiene con su texto fuente y filmicas con su propia naturaleza cinematográfica.

En la primera intervención, Desnoes pone en manifiesto la labor individual del escritor, sólo concebida como escritura cuando es leída, entonces el lector pasa a ser una especie de "curador de la soledad del escritor". Desnoes compara esta individualidad con la maquinaria y el colectivo necesario para realizar un filme. En medio de la soledad y la maquinaria se sitúa el guionista o guionistas quienes deben trasladar la obra como experimento de una sola persona y reconocerla como lector, al tiempo que traduce, interpreta y usa el texto para fines cinematográficos.

Lo anterior, para Umberto Eco merece una diferenciación: interpretar un texto es respetar su trasfondo cultural y lingüístico, es decir, descubrir las connotaciones que surgen del mismo y las intenciones que se le atribuyen, mientras que usar un texto es darle la inmediatez de la traducción (de idioma o de código): un nuevo significado con las mismas palabras o ideas. Acerca de la transposición que se realiza en materia de re-escrituras o traducciones, André Lefevere manifiesta:

Translation is, of course, a rewriting of an original text- all rewritings, whatever their intention, reflect a certain ideology and poetics and such manipulate literature to function in a given society in a given way. (...) Rewriting is a manipulation, -rewritings can introduce new concepts, new genres, new devices.<sup>29</sup>

En la re-escritura de la literatura al cine y más concretamente en el proceso de elaboración del guión se encuentran el autor y el lector; en el caso de *Memorias del subdesarrollo* se encuentran Desnoes y Gutiérrez Alea que alternan papeles. Desnoes aprende a leerse, desprendiéndose de su texto, por lo que intuye que: “descubrí que esas palabras, que esas mismas descripciones, esos mismos diálogos eran para él *otra cosa*”.

A su vez, Gutiérrez Alea pasa a ser quien usa el texto no sólo para comprenderlo como enunciación sino también para comprender su proceso creativo. Eco sugiere que esto implica comprender ciertas soluciones textuales que aparecen por casualidad, o como resultado de mecanismos inconscientes, en el caso del texto de Desnoes esto es más claro ya que se trata de un diario. Gutiérrez Alea como lector al interpretar el texto de Desnoes y comprender este proceso creativo, le aporta sus propias soluciones y de esta forma utiliza el texto para su película, convirtiéndose en su nuevo creador; de ahí que Desnoes afirme:

Titón le ha sumado densidad social a los elementos subjetivos de un diario y ha comprendido el conflicto mejor que yo el conflicto esencial de mi novela(...) Si no hubiera traicionado mi libro no sería un creador.

Gutiérrez Alea interpreta el texto de Desnoes para crear el suyo, para ello utiliza las sesenta páginas que en acto de síntesis escribió Desnoes y constituyen una joya para la novelística cubana de los años sesenta, para así extraer los fundamentos de su película: la época, la atmósfera, el espacio y el tiempo, es decir todo lo que corresponde a elementos de transferencia, y algunas situaciones dramáticas, diálogos y personajes (las llamadas “áreas grises” de

---

<sup>29</sup> Lefevere André. *Translation, Rewriting & the manipulation of literary frame*. Routledge, Londres, 1992. Pág. 3.

McFarlane). Pero sobre todo y he ahí lo más importante, tomó la idea central, la de adaptar la narración del desgarramiento existencial de un individuo situado entre dos mundos, uno que desaparece y no le satisface, y otro que nace pero al que no se siente vinculado. Por tanto, la naturaleza de la adaptación corresponde a su argumento; se basa en el drama del personaje principal.

Con lo anterior me acerco a la línea que apunta hacia otra de las palabras peligrosas cuando de adaptaciones se habla: el valor de la fidelidad, tema de debate del próximo capítulo pero que estará presente siempre que el lector-guionista interpreta y utiliza el texto como base de su re-escritura en el cine.

Por otra parte, las intervenciones de Gutiérrez Alea se refieren al proceso del guión como un procedimiento inacabado, por lo tanto experimental, que va conforme a la plasticidad de la película y a su audacia formal.

También se destaca la objetividad que surge a partir de los documentos testimoniales con la subjetividad del monólogo del personaje. (me aproximo a otro término difícil de la adaptación según McFarlane y es el que está relacionado con la función de alternancia, que trata de las posibilidades que explota un texto filmico con un “distinctive literary style” que conjuga varios elementos de creación visual). En *Memorias del Subdesarrollo* la alternancia se demuestra en la subjetividad de la voz en *off* del protagonista, característica del monólogo en la novela y de la visión objetiva impregnada de los medios visuales, como lo explica Gutiérrez Alea.

Justamente esto es lo que resalta Desnoes de la película, al referirse a una densidad social que Gutiérrez Alea le añadió al texto, al distanciamiento del personaje, al ver “lo propio como lejano”, (ayudado por la fotografía en blanco y negro y la experimentación en el montaje) de esta forma algunas secuencias adoptan la forma de viñetas de la realidad post-revolucionaria de Cuba. Los noticieros en directo y otros derivados del uso del documental como dispositivo filmico de los años 60 le otorgan un valor verista e intencional, y las filmaciones en la calle con cámara oculta, (acertado estilo del Free Cinema) ofrecen una sorprendente visión del paisaje humano y urbano de la ciudad-ostra en la que se hunde Sergio.

Para finalizar quiero resaltar esa doble faceta del guionista como lector y traductor de la obra narrativa, en la adaptación al cine el guionista es quien ejerce la función del lector que está capacitado para entender cada una de las palabras en su duplicidad y que se vale de ese distanciamiento para y darles un nuevo sentido. Esto podría llevarnos a una conclusión sobre la noción del autor en la adaptación al cine: la labor del guionista de una adaptación no es otra que la de recoger esa multiplicidad de voces de la obra para poder reescribirla.

Barthes termina su ensayo celebrando el nacimiento del lector, antecesor del guionista como lector-creador. La re-escritura al cine, como forma de traducción implica cierta responsabilidad con el texto y con el lector. Lefevere reflexiona que “those engaged in that study will have to ask themselves who rewrites, why, under what circumstances, for which audience (Lefevere: 7).

En el contiguo apartado explicaré cómo se realiza esa traslación de la literatura al cine del modo narrativo (cómo se narra) a través de un aspecto que atañe concretamente al lenguaje cinematográfico: El montaje y sus diversas formas, movimiento de cámara, *raccords* entre planos, sonido y voz, etc., elementos que corresponden a la sintaxis y estilo de la narración filmica.

## EL MONTAJE Y LA VOZ NARRADORA EN *MEMORIAS DEL SUBDESARROLLO*

*Memories is everything Godard  
says a film should be*  
Stuart Duglass. *Morning Star*, noviembre 1969.

La organización y unión entre los fragmentos o piezas de celuloide que corresponden a los diferentes planos de una secuencia corresponde a la idea técnica, esencial del montaje cinematográfico. Pero aparte de la técnica, el montaje posee una gramática que le es propia: la de la continuidad o discontinuidad del hilo narrativo del filme (*découpage*), así como de la concordancia entre la voz y la imagen, los contrastes de iluminación y ambientación. El montaje, es pues, una instancia narrativa con la particularidad de pertenecer exclusivamente al lenguaje audiovisual. Pese a que existe también el montaje teatral, (que deriva su nombre de la jerga operística) que se refiere a un trabajo de composición de la puesta en escena, la importancia del montaje es la de ser un mecanismo que junto al movimiento de cámara, le otorga al cine la categoría de “construcción”.<sup>30</sup>

El montaje parece gozar de una posición privilegiada, pues su ubicación al final del proceso de elaboración de un filme le otorga el inesperado poder de confirmar, tergiversar, transgredir, y, en todo caso, dar forma definitiva al producto que ha atravesado (Sánchez-Biosca: 20).

Este proceso de elaboración se logra mediante el *raccord*, que a su vez, corresponde al perfecto ajuste de movimientos y detalles que afectan a la continuidad entre distintos planos; existen *raccords* de dirección, *raccord* de miradas, *raccords* de movimiento, *raccords* de luz, y la falta de *raccord* es conocida como salto de eje. Un ejemplo que puede ilustrar la experimentación del montaje a través de la fórmula del *raccord*, generalmente de miradas, es el cortometraje de la directora chilena Cecilia Barriga en el que establece un diálogo imaginario entre Marlene Dietrich y Greta Garbo, “Encuentro entre dos reinas” (1991), una muestra de transgresión narrativa, de manipulación subversiva en torno al sujeto femenino representado por las dos divas. También este cortometraje demuestra la capacidad de integrar varias escenas alternas, por medio del “montaje paralelo”. De esta forma la gramática del montaje cinematográfico es compleja: tiene a su cargo la sonorización del diálogo, efectos y música y en cuanto a la integridad para hacer cambios y transgresiones de la forma y el ritmo en el que se cuenta la historia.

Es necesario reflexionar sobre lo anterior para llegar al análisis de la construcción narrativa y compositiva del filme *Memorias del Subdesarrollo* como experimentación en el uso del montaje ya que incorpora elementos del discurso documental como fragmentos de archivos, uso del Cinema Verité (escenas filmadas con cámara oculta); elementos que por su variedad hacen del

---

<sup>30</sup> Sánchez Biosca, Vicente. *El montaje cinematográfico*. Paidós. Barcelona, 1998. Pág. 19

filme, “a virtual catalogue of cinematic styles, where there is no bewilderment when a documentary interrupts the narrative”.<sup>31</sup>

Toda esta audacia formal del filme de Gutiérrez Alea corresponde al influjo de la tendencia de los Nuevos cines de los 60, Nouvelle Vague y el Cinema Novo en la que se incorporó la concepción del *cine de autor* cuando Truffaut escribió su artículo “Une certaine tendance du cinema français”, en el que rinde homenaje a algunos directores-autores. La política de los autores derivó en un culto a la personalidad de los directores que no eran suficientemente apreciados (casos como los de Welles, Hitchcock, Cassavettes). Igualmente, y como característica de este cine de autor, Truffaut defiende una postura abierta ante el Método de Representación Institucional permitiéndole a la imagen liberarse en el sentido estético (aprovechamiento de la fotografía natural y de los exteriores, entre otros) y la recreación de temas y biografías imaginarias de sus personajes, quienes en ocasiones reaparecen en filmes posteriores.<sup>32</sup>

De esta reiteración temática y frecuencia formal Tomás Gutiérrez Alea le otorga a *Memorias* de la plasticidad del montaje, el uso del collage godariano y otros recursos merecen una lectura desde sus créditos iniciales y diferentes secuencias internas. A su vez, la desaparición de la voz y el uso del montaje alterno en la secuencia final representa una válida solución narrativa:

Le choix d'une estétique de la diversité telle que la définissait Alea a través sa propre pratique depuis le début des années soixante; car *Memoires* est de fait un collage dans lequel s'entrelacent et se confondent l'épique et le drame individuel, le documentaire et la fiction, Brecht et Eisenstein, le feu de la passion révolutionnaire et la froide élégance du scepticisme bourgeois. (*Le Cinema Cubain. Cinema Pluriel*, Centre Georges Pompidou, 1990).

El trabajo en la sala de montaje en *Memorias* fue decisivo para capturar el distanciamiento brechtiano que surge entre el escepticismo burgués identificado con la voz narradora de Sergio, la expresión de sus opiniones, vivencias y sentimientos propias del diario de Desnoes, que son ilustradas y contrastadas con acierto y efectividad a través de las imágenes de ficción y de documental que se van sucediendo en la pantalla.

Por otra parte en lo que se refiere a la voz narrativa en el cine, sus equivalentes no verbales, ha sido un problema muy discutido por la teoría filmica que ha descubierto los diferentes agentes narrativos y niveles de actuación de los mismos en el cine.

Al respecto Stam, Burgoyne y Lewis Flitterman ubican los siguientes tipos de narrador filmico: *Personaje-narrador* o *narrador intradiegetico*, que cuenta una historia desde el interior del marco del mundo ficcional; si este personaje-narrador aparece como un personaje en su propia historia, recibe el nombre de *narrador homodiegetico*, mientras que si el personaje no aparece en el que él o ella relatan, recibe el nombre de *narrador heterodiegetico*, y por último en el discurso filmico *el narrador extradiegetico* es el narrador impersonal externo que se manifiesta no a través del discurso verbal sino a través de un abanico de códigos cinematográficos.

En el modelo narrativo escogido en este capítulo, el personaje narrador en el diario está situado en un nivel intradiegetico ya que es un participante activo de la historia que relata y

---

<sup>31</sup> Fernández Henry. *Diacritics*. Winter 1974.S/P. Archivo de la Cinemateca de Cuba. Sin fecha.

<sup>32</sup> Rimbau, Esteve. *El Cine Francés (1958-1998) De la Nouvelle Vague al final de la escapada*. Paidós, Barcelona, 1998. Capítulo I y II.

destaca su carácter homodiegético ya que lo que relata son sus propias experiencias y percepciones y funciona en su propia historia como un actor.

Una segunda consideración que surge en esta adaptación surge de si el personaje-narrador interno relata la totalidad de la historia, o si su historia está insertada en una narración mayor, de ser así, qué cantidad de la historia es contada desde la perspectiva limitada de un personaje narrador. Por lo que aparte de esta voz narrativa, esta está insertada dentro del discurso del narrador cinematográfico externo, es decir, que siempre existe un nivel de narración extradiegética inclusivo.<sup>33</sup> Este discurso del narrador cinematográfico externo se inscribe en la película bajo la forma de: montaje paralelo, imágenes que se alternan o yuxtaponen, manipulaciones del punto de vista, etc.

En los próximos apartados ilustraré la utilización del montaje y de voz narrativa en la adaptación literaria al cine a través del análisis de diferentes secuencias de *Memorias del subdesarrollo*.

## • UN FILME DE TEXTURAS

La textura en un filme es la capacidad de individualizar un segmento del filme en un gesto, en una mirada.<sup>34</sup> Esta textura está presente en *Memorias del Subdesarrollo* y se puede demostrar a través de la plasticidad del montaje y la estética visual que aprovecha la mirada documental.

Dos reseñas en particular expresaron un interés por la textura y el montaje:

Hay close-ups en que la cámara está tan cerca que la imagen muestra el grano, y hasta los puntos; puede parecer un truco, pero tiene un efecto subcutáneo emocionante. (*Richard Roud. Sight and sound. Otoño, 1968. Pág. 180. Traducido por el ICAIC.*)

La anterior reseña sugiere una detenida observación de la secuencia (sec. 5 d), mientras que la siguiente hace referencia a la faceta ilustrativa del montaje en *Memorias del subdesarrollo*.

La revolución es el elemento desencadenante de la crisis de éste Meursault caribeño que en la novela, a través de la subjetividad de la primera persona del protagonista, no pasaba de la categoría del fenómeno caótico e incomprensible, fundamentalmente ajeno, tiene presencia objetiva en el filme que cobra dimensión histórica gracias al montaje. (*Alejandro Saderman, Encuadre, Carácas, Agosto, 1968*)

En ésta última, la dimensión histórica en el filme no solamente es el rescate de esas imágenes de la primera etapa postrevolucionaria de Cuba, es también la solidez visual de estas imágenes gracias a las diversas técnicas empleadas y a la efectividad en la labor del montaje. Sobre ello, su encargado en el filme, Nelson Rodríguez, explicó:

*Memorias* fue como una tesis para mí. Fue mi primer trabajo con Titón quien tenía una experiencia adquirida en Roma con un gran conocimiento del neorrealismo y a la vez tenía calculada su película desde el guión. *Memorias* sería una película muy compleja para la cual él

---

<sup>33</sup> Los autores Stam, Burgoyne y Flitterman definen la cuestión de la narración extradiegética en el cine como un área de investigación considerablemente más ambigua que aquella del personaje narrador. En: *Nuevos conceptos de la teoría de cine*. Paidós, Barcelona, 1999. Págs. 120-127.

<sup>34</sup> Masson Alain. *Le récit au cinéma*. Cahiers du Cinema, Paris, 1994. Págs 51-60.

tenía material filmado de ficción, material de archivo: Playa Girón, la escena de los pasaportes en el aeropuerto, la crisis de los misiles que pertenecía a un noticiero de Santiago Alvarez que se incorporó a la película. También, secuencias documentales que él filmó con cámara escondida en las calles de La Habana, a modo de Free Cinema, y tenía el texto en off del personaje que eran textos hirientes e irónicos.<sup>35</sup>

Toda la experimentación en torno a la imagen, propia de los años 60, como veremos en el próximo apartado, está presente en el filme desde la primera secuencia en la que aparecen los créditos iniciales: Utilizando distintas tomas de apretadas multitudes esta secuencia nocturna y exterior, bien podría formar parte de un documental sobre bailes caribeños, la expresión arrebatada de la bailarina, los músicos y el público llevados al compás de los tambores, demuestran el genio para enfocar los rostros que dan significado sin que se tengan por obvios. Esta lista de cuerpos y rostros casi todos negros bailan y cantan al ritmo de Pello el Afrokan, pero es cuando aparece el crédito del director que la cámara se queda fija como si se tratara de una foto instantánea. La indecisión de esas primeras imágenes que conectan con una secuencia posterior (sec. 5 m) sirve de mecanismo provisional que utiliza Gutiérrez Alea para especular al espectador.

Esta secuencia inicial ha merecido distintas opiniones de los críticos. He recogido tres de ellas:

The scenes of festivity and crime that precede the credits and the opening scenes at the airport are more newsreel than staged narrative. (*The Time*. Archivo de la cinemateca de Cuba. Sin fecha)

Si bien esta secuencia que contiene los créditos iniciales es original en el tratamiento de la técnica documental de la que se nutrirá el relato de Sergio, su elocuencia radica en el movimiento de la cámara.

One should note the camera, which is recording all of this, also has perspective, scope, and reach, but also the possibility of getting close, as the stop-motion close-up of a black woman's face during the credits shows. (Fernández Henry, *Diacritics*, Winter, 1974).

Precisamente Titón se encarga de destacar la escena del baile con una particular fuerza en las imágenes y en el contraste con la secuencia del aeropuerto, como describe *Time*.

The opening moments of *Memoires* are finest the credits flash over a desperate dance sequence. The screen is crowded with faces, bodies whirl about to an African rhythm (...) the scene has extraordinary energy with its suggestions of abrupt but casual violence always threatening but quickly absorbed. The very next scene balances and complements it: a long interlude of farewells at the Havana airport, families breaking up, and the introduction of the character. (*Time*, Julio 23 1972).

La siguiente secuencia situada en el aeropuerto es decisiva para localizar al protagonista-narrador: Imágenes de archivo de la salida masiva del aeropuerto de La Habana en 1959 y allí está Sergio: detrás de una vitrina de vidrio que se interpone entre él y sus padres, aunque de

---

<sup>35</sup> Extracto de la entrevista realizada a Nelson Rodríguez para el presente trabajo (Madrid, febrero, 2001).

cuerpo presente su mirada es distante y la voz en *off* no tarda en comentar “todos los que estuvieron jodiendo ya se han ido”.

La visibilidad de un personaje-narrador, sus actitudes y gestos son mostrados con la permisividad de los filmes de la Nouvelle Vague y con el distanciamiento propiciado por una textura frágil, fría y nítida como el vidrio desde el que Sergio lanza el último adiós a su familia.

En *Memorias del subdesarrollo* se da importancia al tiempo del personaje, más que a los acontecimientos mismos. Por ejemplo, cuando Sergio sale a pasear en La Habana (sec. 2 g) la textura se demuestra en los gestos, la incertidumbre de miradas, ayudadas por el monólogo que se vuelven realidades concretas, ayudadas por la cámara oculta de Gutiérrez Alea. La textura del filme como unidad de la mimesis, se reconoce en el sentido temporal y espacial y cuando Sergio pasea es como si “el tiempo fuera vago en la calle” en esa ciudad que estará en el límite del tiempo cuando por esas mismas calles sólo pasearán los tanques durante la crisis de los misiles, como también las imágenes que pertenecen a noticieros recogidos para la secuencia final.

En el cine de Gutiérrez Alea se mantiene cierta distancia hacia al montaje según expresa el autor en su libro *Dialéctica del espectador*, como lo hicieron los directores del Cinema Novo en Brasil y que tuvo una gran acogida entre otros cineastas y cinéfilos cubanos y del aprendizaje del neorrealismo; Titón defiende el montaje en general, así como el encadenamiento de planos mayoritariamente largos con gran profundidad de campo, como si se tratara de mostrar con respeto ambiguo hacia lo real. Pero ese respeto hacia la realidad está impregnada de la experimentación y sobre todo del efecto que puede causar ciertas imágenes, ciertos diálogos, que detallaremos prontamente.

Si ya en la secuencia de la seducción de Elena, (sec. 4 e) ésta mira a Sergio (a la cámara) y hace gestos y miradas a través del uso de la cámara subjetiva, que no tienen correspondencia de plano, la secuencia en la que esta falta de *raccord* tiene una notoria distinción es en la visita de los inspectores de vivienda al apartamento de Sergio.

Gran parte del filme tiene lugar en el interior del apartamento de Sergio, (astutamente buscado por el director para que correspondiera con una vista exterior) tiene una mezcla de *kitsch* y refinamiento, como es el mismo Sergio. Sobrecargado, con caro mobiliario (Sergio fue dueño de una mueblería), y por otra parte, los Portocarrero en la pared, los libros de arte y discos de música clásica, incluso una bendición del Papa; todos estos detalles se ponen de manifiesto en la entrevista con los inspectores de vivienda cuando Sergio revela que el piso tiene sólo una habitación y un estudio pero también una cuarto de criado y cinco baños.

Una de las críticas más completas y detallistas de la película, publicada por la revista estadounidense *Diacritics* indica:

Aparte de sus relaciones con mujeres, los otros encuentros de Sergio con gente son una especie de viñetas, no importantes para el argumento pero que se parecen mucho a la vida. Como cineasta, Alea busca su verdad y la verdad colectiva en los laberintos de la historia y de la vida cotidiana. Y en los dos casos los aborda con una óptica actual y provocadora. De todos estos retratos cubanos, el que posee un mayor significado político es el que se refiere a la escena entre Sergio y los inspectores de vivienda, llamado comité de reforma urbana. Esta escena tiene una lectura muy especial con respecto a la lucha de clases, en ella se enfrenta el funcionario del gobierno y un ciudadano burgués interrogado por sus bienes.

En esta escena no hay *raccords*: los inspectores preguntan y Sergio (en *off*) responde. La actitud de la mujer es definitivamente interesante, mira sin resquemores, está casi insultada ante la decoración de la casa, observa los Portocarrero con ironía como alguien que nunca ha



entrado en un lugar así, luego afirma: “es muy espacioso” y no deja de preguntar si tiene cuarto de criados, algo que Sergio olvidó declarar.

Nelson Rodríguez explica porque se realizó el montaje de esta secuencia sin *raccords*:

Nosotros teníamos el plano completo de Sergio, pero el plano de ellos era tan significativos y graciosos. Ella está genial con las miraditas aquellas y las preguntas irónicas de mientras que al otro sólo le importan los datos, así que decidimos dejarlos sólo a ellos y decidimos no tocarlos. Estos son personajes característicos de la revolución, él es inspector de aduana y ella la presidenta del comité de Defensa de la cuadra. (Entrevista, 19-02-01)

Como manifiesta Nelson Rodríguez, toda la escena se relaciona con la expresión en el rostro de la mujer y su actitud de triunfo cuando Sergio responde con aire de culpabilidad. Así mismo el diálogo deja entrever gestos, miradas, vestimenta incluso peinados que se refieren a la lucha de clases a través de lo neutro del lenguaje burocrático usado en la entrevista. Gutiérrez Alea persigue hasta el final del filme un nivel de angustiada claridad (que se repetirá en la secuencia del juicio) utilizando la satirización de los personajes.

Peculiarmente la gramática del montaje se convierte en experimental cuando aparece de manera parcial, desuniendo la diégesis entre voz y la imágenes cuando Sergio escucha una grabación que recoge la conversación entre él y Laura (sec. 2 f) :

Some involve an apparently fortuitous encounter of voice and film narratives, as when Sergio first plays a tape (recording his cruel teasing of his wife). At the precise moment when she screams on tape, "you are a monster", Sergio has fetishistically drawn one of her stockings over his face, looking like a movie monster. (*Sight and Sound*)

La secuencia que ha sido clasificada como Cinema Verité corresponde al uso de la grabación que contiene el diálogo:<sup>36</sup>

Sergio: *Sabes que todo eso que dijiste está grabado?*

Laura: *¿Qué cosa?*

Sergio: *Todo, palabra por palabra. Va a ser muy divertido luego, cuando lo oigas.*

Laura: *¡Eres un monstruo! ¡un enfermo! ¡Ahora te voy a romper la grabadora!*

Sergio: *Cuidado, cuidado, que la vas a romper! ¡Suéltala!*

La segunda vez que Sergio escucha la grabación (sec. 4 g) Gutiérrez Alea nos remite a un *flashback* de la escena grabada que termina con Laura llorando compulsivamente en la cama mientras muerde la sábana con la boca. Esta secuencia conecta con un plano en el que Sergio se lava los dientes; plano que sirve como transición cinematográfica entre la violencia de la escena con Laura y la domesticidad de la escena siguiente con Elena.

## ● EL MONTAJE ILUSTRATIVO

---

<sup>36</sup> Desnoes Edmundo, Gutiérrez Alea Tomás. *Memorias del subdesarrollo*. Guión original e inédito. Cinemateca de Cuba. 1968.

Hacia el fin de la película hay una par de escenas de transición que tienen mucho significado; específicamente en un plano en el que cae el agua del lavamanos de Sergio y luego se ven las olas de agua pegando al malecón bajo un cielo de tormenta. Así como deja caer el agua, Sergio deja ir todo lo que tiene en la vida y hasta lo que ha de sucederle. Deja ir a sus padres, su mujer, su amigo Pablo, a Elena, su vocación de escritor y a la única persona que creía en él, Hanna. Esa agua que se le devuelve mientras él camina solo de espaldas al malecón antes de la secuencia final.

También ilustrativos son los *flashback* que sirven para descubrir el expediente de Sergio. Cuando Sergio recoge a Hanna pasan por un patio en donde se ve un retrato de Lenin, el plano se disuelve en otro en el que se ve un colegio católico para las hijas de la burguesía y la figura de Lenin está donde estuvo la de la Virgen. Durante ese mismo paseo Sergio recuerda la mansión de un amigo de la infancia y que ahora es una embajada asiática.

Sergio también ve a un miliciano saliendo de un colegio público y eso lleva a un *flashback* que muestra unos chicos con uniforme jugando dentro un colegio y que conecta con sus vivencias como estudiante en un colegio de jesuitas y su primera visita a un prostíbulo.

## • GODARD Y EL APORTE DE LA NOUVELLE VAGUE

Enlazando con el núcleo de éste capítulo centrado en la autoría como punto de encuentro y divergencia de las teorías de la adaptación, el cine de los 60 y más específicamente el de la Nouvelle Vague coincidió con la definición del cine autor, a la que se refería André Bazin y François Truffaut en los artículos publicados en *Cahiers du Cinema* en los años cincuenta. El llamado cine de autor y la denominación de la “camera stylo” están relacionados con este concepto del director como autor del filme.

Uno de los aspectos más interesantes de este postulado es el que tiene que ver con la noción de la realidad visual (filmar detalles y momentos de la vida cotidiana, el uso de la filmación en directo, etc.) y en este sentido Jean Luc Godard hizo suyo un nuevo lenguaje que posteriormente Títon incorporó en *Memorias*.

Así lo cuenta Nelson Rodríguez, en una entrevista realizada para este trabajo:

Principalmente *Memorias del subdesarrollo* recibe una influencia muy directa de la Nouvelle Vague, porque la explosión que surge en el año 59 y 60 con la nueva ola, con sus creadores más importantes y principalmente con Godard que es el que rompe con todos los sistemas establecidos y es el que influencia directamente a *Memorias* en cuanto a la estructura tan moderna, en la plasticidad y en su coherencia.

Ciertamente la idea del “film collage” viene de Godard y es utilizada como un ejemplo de técnica meta- filmica en la secuencia (de transición entre 4 b y 4 c) en la que se encuentran Sergio y Elena en el ICAIC viendo unos recortes de películas, con ellos el mismo director, Tomás Gutiérrez Alea, le dice a Sergio que los pondrá en un “film collage”. Esta secuencia es uno de los momentos en los que el montaje se siente la plasticidad y la textura que se incorpora a las imágenes. En la textura de éstas imágenes que surgen después de un corte disuelto y en las que aparecen planos que se repiten de desnudos y escenas eróticas que duran aprox. 3 o 4 minutos, que comentamos anteriormente, está contenido el sentido del collage. Rodríguez recuerda como se lleva a cabo ese juego de montaje en el que interviene el propio director:

Esto surgió de manera casual. Cuando Sergio y Elena hablan en el restaurante, Elena le dice que quiere ser actriz y él le dice que es muy sencillo, en el cine de repiten “los mismos gestos, las mismas palabras” (y se repite la frase). Entonces Titón pensó en lo bueno que sería ilustrar ese texto con algo que tuviera plena relación con el cine, entonces pensé en un editor amigo que tenía guardado los cortes que le hacía un grupo de personas que pertenecían a la Liga de la Decencia en el gobierno de Batista. Entonces, solían tener 8 copias para los estrenos y a todas le cortaban lo mismo y este amigo tenía guardado este material, lo incorporamos de manera natural para ilustrar que en el cine se juega a la repetición de “los mismos gestos, las mismas palabras”. (Entrevista, 19-02-01)

Este juego meta-filmico utilizado para ejemplificar “los mismos gestos y las mismas palabras” con acciones repetitivas de desnudos recortados de distintas películas es un claro reconocimiento al collage godariano. El personaje, en este caso, Sergio, vive en una cortina de fondo en la que se van proyectando imágenes, como en la secuencia anterior, pero anteponiendo la realidad que el personaje ve y el significado de los acontecimientos vistos desde la pantalla, también a la manera de Godard, como lo sostuvieron algunas críticas:

There is no meaning in the movie, the meaning comes before or after. The screen is nothing (...). Memories is everything Godard says a film should be. It's off -screen purpose is to bring one closer to the problems of the individual in a revolutionary situation, to examine one's own commitment, and its achieved with great sensivity. (A. White, *Morning Star*, noviembre, 1969)

La revista *Morning Star* hace referencia a la dudas ideológicas en las que se mueve el personaje de Sergio enfocando la idea cotidiana del personaje frente a la realidad colectiva.

After Godard's revolution in the head, and the posturing around Cuba as symbol, It's a sizeable relief to look at the real thing: the shabby energetic experimental society, the streets with their painted religious shrines and ritual portraits of Lenin, as recorded in the movie (*Spectator*, 19 de julio, 1969).

Según *Spectator*, el filme ofrece un panorama espacio-temporal del país, sin dejar de constituirse en símbolo de la identidad de un país que sufre un cambio social inusitado.

De esta forma, en la película se mantiene vivo el culto a la imagen documento que el director va introduciendo a medida que avanza la narración y ésta es tratada con la objetividad expresiva de las imágenes fotográficas o sonoras, en general, inspirados en la mirada documental de los nuevos cines de los 60.

Finalmente la estrategia de un antihéroe alineado o excluido por la sociedad es la misma de filmes como *Pierrot le Fou* o *Au bout du Souffle*. La pretensión de Elena de ser actriz es similar a las de las jóvenes protagonistas de otros filmes de la Nouvelle Vague como *Adieu Philippine* o *Vivre sa vie*.

- LA MEMORIA INCONSOLABLE DE *HIROSHIMA MON AMOUR*

Otra figura significativa de la Nouvelle vague es Alain Resnais, quien impuso nuevos conceptos sobre el montaje y en general sobre la expresión visual y narrativa con la incursión de la escritura automática de los guiones del nouveau roman, de la mano de Margarite Duras y Robert Grillet.

La intertextualidad que existe entre *Memorias del Subdesarrollo* e *Hiroshima mon amour* se encuentra ya en el relato de Desnoes. Sergio va a verla al cine y sale de ella *touché*, definiéndola como “una bomba de profundidad”. Las imágenes que más le han impresionado son las de los cuerpos mutilados y carbonizados. Sergio es un gran observador de objetos, personas, situaciones, entonces, ¿por qué no iba a comentar una película que ha visto?. Precisamente la primera escena de la película se centra como imagen-documento y símbolo en los hombros que se abrazan y que están cortados lo lleva a reflexionar sobre el cuerpo: “*el cuerpo es lo único que tenemos para desear y odiar a los demás*” dice en el diario; así como para el personaje central de Hiroshima, Riva, el cuerpo torturado es la expresión de la memoria inconsolable.<sup>37</sup>

Sergio desea tener la memoria de Riva:

Él: *No, tu no estás dotada de memoria.*

Ella: *Como tú, también yo intenté luchar con todas mis fuerzas contra el olvido. Y he olvidado, como tú, deseé tener una memoria inconsolable, una memoria de sombras y de piedra.*<sup>38</sup>

Sergio se permite puntualizar sobre Riva: “verde, madura y podrida al mismo tiempo” (Desnoes: 22). Según Sergio, una mujer como Riva puede ser encontrada solamente en una sociedad desarrollada.

Ha aprendido de *Hiroshima* que todo debe quedar en la memoria, por terrible que sea, no se debe olvidar, en oposición al cubano que olvida fácilmente el pasado como muestra del subdesarrollo. Curiosamente viendo *Hiroshima Mon amour*, Sergio se entera de su miopía, metáfora de la poca claridad con la que ve el futuro.

Dadas éstas confluencias entre ambos textos, quise conocer porque no había aparecido ninguna referencia a *Hiroshima* en el filme, cuando está latente en el diario,

Al respecto, Rodríguez manifiesta:

Aunque *Hiroshima* fue una película que nos marcó mucho a todos en aquel tiempo, lo que hizo luego Resnais, *Muriel*, *El año pasado en Marienbad* nos dejó “en Belén con los pastores” como se dice en Cuba. A Titón no le interesó Resnais, al que a él le interesaba descifrar era a Godard, por eso no hay ninguna referencia en el filme a *Hiroshima*. (Entrevista, 19-02-01 )

Sin embargo la intertextualidad se mantiene en algunos elementos, por ejemplo: aunque Sergio no ha sido ni torturado ni física ni moralmente como Riva, en su memoria sólo vive el recuerdo de Laura que ya no está, de la ciudad que ahora ya no es y del tiempo que ya no le pertenece.

Asimismo, su ciudad ha montado en cólera (durante la crisis de los misiles se temía el bombardeo de La Habana) como Hiroshima; como si todas las ciudades temieran llegar a ser Hiroshima: el símbolo de una ciudad mártir sobre la cual el mundo desplegó su violencia. El filme de Resnais es una manifestación de este valor simbólico puesto que la villa es reconstruida

---

<sup>37</sup> Es preciso recordar que gracias a debido a la intromisión del relato de *Hiroshima Mon amour*, Desnoes titula la segunda edición de su libro: *Inconsolable Memories*.

<sup>38</sup> Duras Marguerite, *Hiroshima mon amour*. Seix Barral, Barcelona, 1988. Pág. 34.

pero no así la memoria; la ciudad renace de sus cenizas, sin alma, con un aire extraño Hiroshima se sitúa en otro mundo.<sup>39</sup>

Por último, entre la protagonista de *Hiroshima* y Sergio hay otro vínculo más: el del encerramiento, sea éste físico, como el de Riva encerrada en un sótano de Nevers, o intelectual como el de Sergio enterrado en su apartamento. Este encerramiento lleva a ambos personajes a tocar los objetos de su habitación, como una búsqueda de algo perdido (¿el pasado?) o como transcurre en ambos textos. (He dedicado un capítulo especialmente a la “memoria de los objetos”, donde expondré la relación que el protagonista de *Memorias* mantiene con su pasado a través de ellos).

Aunque no haya habido para Gutiérrez Alea un punto de unión entre *Hiroshima* y *Memorias*, he encontrado algunas convergencias: la principal es que ambas nacen de un deseo documental: el de *Hiroshima* de un documental sobre los efectos de la bomba atómica y *Memorias*, del deseo de incorporar al diario de Desnoes documentos y archivos de momentos de la etapa postrevolucionaria cubana como Playa Girón, la Crisis de los misiles, un juicio grabado en directo (“la verdad del grupo es el asesino”), etc.

Los dos personajes viven en la temporalidad: Riva es una mujer que no pertenece a nadie, ha perdido su juventud encerrada y ahora no tiene nada más que perder; por su parte Sergio se autocuestiona y en contraste con la irrelevancia de las vidas perdidas del cine de Michelangelo Antonioni, Federico Fellini y algunos realizadores de la Nouvelle Vague, la pérdida de la vida de Sergio es una pérdida política, ya que es el hombre que gracias a las circunstancias de clase y educación, posee un poder de análisis que no está necesariamente al alcance de la multitud en la que él no se detiene. A su vez, Riva también se autoanaliza por medio del dolor. Riva, sexualmente independiente, como otros personajes del cine y la literatura de los 60, encarna a la heroína de Resnais, “comme un type nouveau d'individualité cinématographique, dans un nouveau type de rapports avec la vie” (Leutrat, 1994).

Por último en las dos películas se percibe un ambiguo mensaje político y huyen del didactismo ya que tanto *Hiroshima* como *Memorias* buscan crear el interés del espectador a través del distanciamiento.

En *Hiroshima* “l'expérience vécue des documents est le thème même du film: ils sont comme substance de la vie et à travers une histoire. C'est l'histoire qui est vécue” (Leutrat, 1994). Como lo hiciera Gutiérrez Alea posteriormente, Resnais trabajó con técnicas documentales para mostrar un choque entre el sentimiento privado y el escándalo público.

## • ILUSTRACIÓN DE LA VOZ NARRADORA: LA DIMENSIÓN TESTIMONIAL

La voz narradora en un diario, como es el caso del diario de Edmundo Desnoes, utiliza a un narrador extra-homodiegético, identificado con la voz de Sergio. Como he citado al comienzo de este capítulo el relato autobiográfico recurre con frecuencia al discurso del yo, éste se manifiesta en la temporalidad del ahora, en un espacio definido como aquí.

Lo anterior cobra mayor sentido al transponer este aquí- ahora- yo al lenguaje del cine, ya que no es fácil trasladar directamente esta problemática. Dice Jean Marie Aumont que “(...)

---

<sup>39</sup> Leutrat Louis, *Hiroshima mon amour. Alain Resnais, étude critique*. Nathan, Paris, 1994.

en un filme, no existe instancia narrativa alguna que pueda identificarse con un sujeto- el filme narrativo ha tratado de ocultar- ofreciéndose como enunciador transparente”.<sup>40</sup>

De ello, no sólo surge el problema que incluye la voz narrativa y el punto de vista cuando se necesita una terminología apropiada para analizarla como instancias narrativas de la adaptación al cine, ya que aunque cada autor, a partir de Figures III de Gerard Genette, repite la terminología que parte de la narratología y suele añadir alguna(s) nueva(s) palabra(s) al léxico de la enunciación en el relato cinematográfico para acomodarlas a su análisis particular.

De esta forma, de la focalización descrita como perspectiva, (quien ve) y la voz narrativa como (quien habla), se desprenden algunas de las siguientes variantes:

- Según Francis Vanoye, la focalización puede ser externa o interna que depende del movimiento de la cámara. La externa es llamada focalización cero y la interna se refiere a la cámara subjetiva. La focalización interna (fija o variable) se refiere a la del personaje. (Vanoye, 1989. “La focalisation”).
- Según François Jost, de la focalización puede derivar la ocularización (lo que se ve) y la auricularización (lo que se oye). (Jost, 1984 Págs. 67-86).
- Francesco Casetti opina que la narración es un ejercicio consistente en presentar el mundo a través del filtro de la percepción (precisamente la dialéctica entre mimesis y mirada) esta percepción opera en tres niveles: vista, oído y mente. (Casetti, 1994, Pág. 277).
- André Gardiès cuenta con el espectador como parte de la focalización incorporando el término “polarización” a las acciones que ve el espectador. (Rollet, 1996. Pág. 59)

Una conclusión que me atrevo a adelantar es que la narratología se ha conformado con términos confusos e imprecisos al hablar de la focalización, ya que aunque la focalización está tomada del discurso filmico, es aplicable cuando se trata del relato textual, más cuando se le devuelve al cine pierde su característica audiovisual.

Por otra parte, la voz narradora gracias al estudio que Michel Chion ha realizado, posee una características relevantes que resumimos de manera didáctica y breve:<sup>41</sup>

- “Quien ve no es quien habla”, así como no hay una sola voz sino voces del texto (a veces la voz aparece sin cuerpo, sin la imagen de quien habla). (Chion; 11).
- La voz puede estar fuera o dentro del campo. La voz fuera del campo pero con corcondancia temporal / espacial es identificada como voz en off. Se utiliza en el sentido de “esto que pasa” o “aquello que ha pasado” (Chion: 52).
- La voz en *off* corresponde a un contrapunto audiovisual, denominado “acostumático” ya que es un sonido que no proviene de ninguna parte. Esta voz proviene de un lugar imaginario. (Chion: 48).

---

<sup>40</sup> Aumont, Jean Marie. *Análisis del film*. Barcelona. Paidós, 1990. Pág. 149. Capítulo sobre el relato y la enunciación.

<sup>41</sup> Chion, Michel. *La voix au cinéma*. Cahiers du Cinema, Editions de l'Etoile, 1982. Pág. 13.

- “La voix-je n'est pas seulement l'utilisation de la première personne du singulier, C'est surtout une certaine manière de sonner et d'occuper l'espace, une certaine proximité par rapport à l'oreille du spectateur” (Chion; 47).

En *Memorias del Subdesarrollo*, el narrador-personaje recobra la voz de la instancia enunciativa real, homodiegética que va del relato autobiográfico a manifestarse en el filme a través del progresivo uso de la voz en *off* que pertenecen a un narrador explícito.

Desde la heterogeneidad del lenguaje cinematográfico la voz narrativa debe ser traducida del diario de Desnoes: “le myse en abyme systématique de leur propre énonciation constitue le trait commun qui apparente les textes au récit spéculaire comme le récit d'un journal ou le récit épistolaire (...)”.<sup>42</sup>

En esta conversión el personaje-narrador que dice “yo” en el diario, se transforma en “él”, desde el momento en que su relato verbal es sustituido por las imágenes que lo muestran, como sugiere Carmen Peña Ardid cuando comenta la voz narrativa y el punto de vista.<sup>43</sup>

En *Memorias del subdesarrollo* esta voz narradora está acompañada de una narración cinemática representada en las imágenes en su mayoría ilustradoras que le otorgan un valor testimonial a las vivencias de Sergio. En el acoplamiento de la voz y las imágenes reside el complejo trabajo de Rodríguez y Gutiérrez Alea en la sala de montaje:

Titón me decía que partiera del texto para ilustrar las imágenes, como ideas que ilustraban el texto y que le brindaban credibilidad. Yo realizaba este trabajo intuitivamente y con sentido del ritmo, al día siguiente él revisaba el material y me pedía explicaciones y así me obligó a analizar lo que yo hacía únicamente por intuición y gracias a su espléndida memoria visual arreglábamos los planos hasta llegar a la idea de conjunto. Para mí fue una gran experiencia y trabajar con Titón era una clase diaria en la que aprendí a profundizar en los aspectos formales del montaje más allá de la intuición. (Entrevista, 19-02-01)

De esta forma, en *Memorias* convive la realidad subjetiva del texto en *off* de Sergio con la objetividad expresiva y el ritmo de las imágenes que ilustran la narración, como aclaró Rodríguez.

Así, la manera de tratar la realidad histórica con la memoria del personaje es acertada:

Les films sur des thèmes “actuels” révelent de manière plaisante ou amère, comme le passée influé sur la conscience des personnages et entrabe le développement de la nouvelle étique laquelle aspire la société révolutionnaire. (*Le Cinema Cubain. Cinema Pluriel*, Centre Georges Pompidou, Paris, 1990, pág. 27)

Debido al uso de esta voz narrativa de tipo extradiégetico, el filme de Gutiérrez Alea juega a destacar la introspección y hacer énfasis en el contraste entre hombre y su medio. Se podría decir que Gutiérrez Alea a través del montaje didáctico manipula la conciencia de Sergio frente al espectador combinando escenas en las que se autocuestiona, con mini ensayos didácticos (la

---

<sup>42</sup> Rollet, Sylvie. *Enseigner la littérature avec le cinéma*. Nathan, Paris, 1996. Pág. 37.

<sup>43</sup> Peña Ardid, Carmen. *Literatura y Cine*. Catedra, Madrid, 1996. Págs. 143-154.

mortalidad infantil, Playa Girón, etc.) en los que toma prestada la “voix-Je” del narrador para acompañar las imágenes documentales. Esta voz desaparece por completo en la última secuencia del filme.

- “AHORA COMIENZA SERGIO TU DESINTEGRACIÓN FINAL”: EL MONTAJE PARALELO DE LA ÚLTIMA SECUENCIA

La última secuencia está conectada con otras dos en el filme: la primera es cuando Sergio sale de la mesa redonda (sec. 5 d), un efecto de zoom sobre la cara del protagonista hasta que su forma se nos escapa mientras la voz dice: “Ahora, comienza Sergio, tu desintegración final”. ¿Cuál es el significado de ese efecto que va desde un plano en contrapicado con el personaje a lo lejos hasta el un plano detalle de su rostro que escapa al tamaño de la toma?; podría ser el símil visual de la soledad del individuo con una densidad que casi produce dolor en el espectador ya que la cámara parece perforar la piel del personaje.

Pero la escena de transición que prepara al espectador para el último plano de la película es cuando una bomba es arrojada encima de un edificio, la cámara se pasea por el Malecón y hace zoom justamente donde Sergio se paseaba hace unos instantes (sec. 6 c/d) Allí es cuando Sergio vive la soledad en la víspera de la total aniquilación de la isla, cuando ve y escucha el peligro:

Here, Sergio is walking alone as he was in his apartment, on the sidewalk of the Malecon, in the middle of the storm, a storm which symbolizes both the forthcoming confrontation between Cuba and USA and the revolutionary situation itself. (*Diacritics*, 1974).

Sergio camina de espaldas al rompeolas enfrentando al norte impetuoso y el tempestuoso mar que separa Cuba del país que pretende invadirla.

The picture ends just before the Bay of Pigs crisis, with Sergio lying on his bed in his comfortable apartment unable, literally, to move in any direction. (A. White. *The Observer*, julio, 1969)

La fuerza contenida en las imágenes del mar en constante movimiento contrasta con la pasividad de Sergio. La secuencia rodada en exteriores (el malecón) se opone visualmente a la inmovilidad de Sergio en el interior de su piso.

It ends with a most alarming scene: It is Havana in October, 1962, and a gun is being winched up the side of a tall building near the waterfront . In the streets field gun are being towed to their defensive positions. In Sergio's flat, despairing, helpless, unequipped, Sergio cowers and sweats. The meaning comes after. (*Sight and sound*, 1968)

Diversas imágenes documentales de noticieros que Sergio ve por la televisión, la lectura del diario que Sergio lee, las noticias de la radio, y el discurso televisivo de Castro (sec. 6 c, que termina con la conocida frase "patria o muerte, venceremos") se van mezclando con las acciones de Sergio, quien mira a través de su telescopio por la ventana, sale a la calle y camina de espaldas al mar sobresaltado del malecón, vuelve a su casa, camina de un lado a otro, mira la televisión mientras juega con un encendedor.

Todo ello es llevado a cabo por medio del montaje paralelo que interrumpe las acciones del personaje y da un matiz simbólico al espacio narrativo: el encerramiento de Sergio y la crisis de



los misiles en La Habana. Nelson Rodríguez explica cómo se produjo esta motivación en la sala de montaje:

Este montaje paralelo surgió de manera espontánea. Surge a partir de que los planos de la casa a él no le gustaron por fotografía (había una luz muy directa) yo le doy la solución de ir cortando las escenas con la luz fuerte, cortar a Sergio de una forma brusca, cambiando de dirección constantemente, da un poco el caos mental en el que se encuentra el personaje en ese momento, algo muy Godariano, e hicimos la prueba, le gustó y le incorporamos los planos del montaje paralelo o sea las imágenes de archivo de las calles de La Habana y así la redondeamos. (Entrevista, 19-02-01)

Otro elemento que caracteriza la última secuencia del filme es la falta de montaje sonoro con respecto al visual, más que carencia, como característica enunciativa del desenlace narrativo. Nelson confesó:

Titón la quería así. Sólo tiene golpecitos sonoros, él la buscaba muy dramática. Leo Brower hizo una música para esta secuencia y Titón no la quiso poner ya que decía que “aflojaba al personaje”, es decir que el público le tendría lástima y la dejó sin sonido. (Entrevista, 19-02-01)

La falta de voz en esta secuencia evidencia una ausencia de poder del personaje frente a los sucesos; Sergio está plenamente absorbido por los últimos acontecimientos, no puede pensar. El silencio de la voz y de la banda sonora determinan la soledad del personaje y le quita autonomía en sus comentarios. Titón probablemente quiso que las imágenes documentales hablaran por sí solas y provocar así una reacción más fuerte en el espectador. De modo que al final del filme la voz muere, pero vemos a Sergio solo, atormentado, en silencio. Los planos utilizados son mayoritariamente nocturnos intercalados con exteriores que muestran la movilización de la gente en la calle y que preceden el plano final: Sergio, en silencio, ve la ciudad aún dormida, desde su telescopio.

Este instrumento óptico le sirve para poder ver “más allá” y mantenerse a una determinada distancia de los acontecimientos. Todo ello nos servirá, en el próximo apartado, para ejemplificar la relación que Sergio mantiene con ciertos objetos, que pertenecen a su cotidianidad y que se dispersan como irreconciliables distintas facetas de sí mismo.

## EL PUNTO DE VISTA EN *MEMORIAS DEL SUBDESARROLLO*

*Pour que l'événement le plus banal  
devienne une aventure, il faut et il suffit de le raconter*  
Roquentin en *La Nausea*

Para realizar un análisis sobre el punto de vista del texto literario y su trasposición al cine es necesario precisar en que el punto de vista en el cine se refiere a las miradas como sugiere Jean Marie Aumont: “analizar un filme narrativo en términos de punto de vista (miradas) es lo que se puede centrar el análisis de la mostración, por oposición a la narración en el sentido estricto” (Aumont: 149). El punto de vista analiza las miradas de los personajes representadas en la imagen e incluye aquellas que se encuentran fuera del plano, así como la mirada de la cámara.<sup>44</sup>

La cuestión del punto de vista en la teoría del relato cinematográfico ha sido generalmente entendida como la perspectiva óptica de un personaje cuya mirada o visión domina una secuencia, o en un sentido más amplio, la perspectiva general del narrador hacia los personajes y los hechos del mundo real. En general, el punto de vista es entendido en términos del amplio o ilimitado punto de vista sobre agentes y hechos del mundo ficcional y su análisis cinematográfico muestra la importancia de distinguir entre una mirada, la visión de un personaje, la situación de la cámara y el punto de vista “ideológico” que ofrece la película.

De las diferentes teorías surgidas acerca de la aplicación del punto de vista en el cine uno de los términos más “cómodos” de usar corresponde a la de focalización, que responde a “quien ve” o la información narrativa canalizada a través de un personaje en particular, restringiendo nuestro conocimiento del mundo ficcional a sus percepciones, conocimiento o subjetividad.<sup>45</sup> El término acuñado por Genette está subdividido en: focalización *interna* o cuando un relato se presenta íntegramente desde la perspectiva limitada de un personaje (fijada) o desplazada en el interior de una escena de un personaje a otro (variable) o desde varias perspectivas distintas (múltiple). El otro tipo de focalización es la *externa*, que se refiere a relatos en los cuales nuestro conocimiento de los personajes está restringido a sus acciones externas y sus palabras.<sup>46</sup> Por

---

<sup>44</sup> Aumont, Jacques, y Marie, Michel (1989) *Análisis del film*. Barcelona, Paidós, 1990.

<sup>45</sup> . Stam, Burgoyne, Lewis Fliterman, *Nuevos conceptos de la teoría del cine*. Paidós, Barcelona, 1999. Págs. 110-118.

<sup>46</sup> Los autores se refieren a la ambigüedad de este concepto ya que “en el cine es difícil imaginar cualquier presentación de personajes que no incluya indicaciones sobre sus sentimientos, pensamientos, y emociones, cualidades que de forma necesaria implicarían focalización interna” (Pág. 133). Asimismo, a partir de las diferentes lecturas que me ha suscitado este apartado dedicado al punto de vista, he concluido que predomina una notable dificultad notable a la hora de aplicar el término focalización en el entorno cinematográfico y por ello, he recurrido a la aplicación práctica que realizan Francesco Casetti y Federico di Chio, aunque no por ello pretendo alejarme de la discusión acerca del uso de la focalización, (a partir del término acuñado por Genette), que distinguen J. Aumont y M. Marie en *Análisis del film* (Págs. 150-152).

último se encuentra la focalización *cero* en la que ningún personaje resulta privilegiado en términos de perspectiva emocional o perceptual.

Aplicado al análisis filmico, Francesco Casetti y Federico Di Chio resaltan la triple naturaleza del punto de vista, conformada por a. Lo que se ve, b. Por lo que sé, c. por lo que me concierne; por lo que ver, saber y creer son tres significados derivados de la noción del punto de vista. Al tiempo que el significado óptico se deriva a partir de la imagen constituida a partir de un "observatorio" concreto. "La imagen, mostrando algunas cosas y no otras selecciona rasgos y aspectos de lo visible, y así proporciona ciertas informaciones, evidencia ciertos datos" (Casetti, Pág. 236), de modo que se establece la acepción cognitiva del punto de vista, y por último, la axiológica-epistémica: la imagen, dependiendo de la manera en que está construida expresa ciertos valores o ideologías de interés particular.

La aplicación de estos conceptos en materia de adaptación, en este caso la de *Memorias del subdesarrollo*, dan como resultado la distinción entre la imagen óptica y cognitiva y la epistémica. Si bien el personaje puede controlar no sólo la perspectiva óptica sino acústica, sino también la perspectiva de la memoria, este personaje-focalizador es tratado tanto irónica como críticamente dentro del discurso "ideológico" de la película, en la medida en que el narrador cinematográfico (la cámara) inscribe un comentario crítico a través de varias secuencias en las que se permite diseccionar al personaje.

Por esta razón, me resultó apropiado analizar la forma en que Sergio, el narrador del diario siente que la cotidianidad deriva en la escritura constante y ordinaria, y que en ella se encuentra la salvación hacia el tedio y la alienación, mientras que en la adaptación al cine eso implicó describir de una forma casi documental el entorno en el que se mueve el personaje: los detalles en los que la cámara se fija pueden llegar a ser muy significativos debido a que en ellos reside que "el interés por los relatos cotidianos son el interés de la vida misma".<sup>47</sup> En ese instante la cámara equivale al lugar por el que se mira.

Este recurso focalizador en el filme sirve para acceder a ciertas informaciones y no a otras, así como nos sitúa en una perspectiva; en otras palabras se permite seleccionar y poner en relieve todo cuanto ha escogido, y de esta forma privilegia la visión del personaje narrador, en este caso Sergio para ponerlo en evidencia ante su interacción con los objetos que le recuerdan a Laura, así como los que pertenecen al escritor Ernest Hemingway, como explicaré más adelante.

Por otra parte, en el filme, a mi modo de ver, se recurre a la focalización interna particularmente en la secuencia de la entrevista de Sergio con los inspectores de hacienda que he analizado como experimentación del montaje, ¿no existe en ella cierta manipulación del espectador que a falta de *raccord* solo puede ver a los inspectores y escuchar en *off* a Sergio?, la cámara parece haber seleccionado la mostración del plano de los inspectores, limitando nuestra visión de la secuencia, con el fin de mostrarnos la absurdidad de la misma y la forma en que Sergio se ve "atrapado" entre sus objetos de su lujoso apartamento ante la mirada esculcadora de los inspectores.

Antes del análisis de otras secuencias, es importante recordar que "el filme puede analizarse también como un conjunto de focalizaciones; reconstruir su punto de vista equivale a reconstruir lo que recorta y a la vez evidencia. Las cosas se aclaran aún más cuando existe contraste en los puntos de vista" (Casetti: 238). De modo que en el caso de *Memorias del*

---

<sup>47</sup> Jean Paul Colleyn. *Le regard documentaire*. Centre Pompidou, Paris, 1993.

*subdesarrollo*, el diario, he evidenciado una focalización interna que utiliza como estrategia la forma discursiva en la que mantiene algunos rasgos dialectales del discurso, (expresiones locales como “comemierda” o “cubanita chusma”, etc.) que ayudan a acentuar el papel de narrador convincente e intermediario entre el autor y el lector. En cambio en el filme, la voz narradora homodiegética se diferencia por la focalización externa, ya que como es general en el cine narrativo lo que el narrador-personaje ve, cómo lo ve, es *ocularizado* por la cámara o mejor, por el ojo-cámara (*l'oeil-camera*).

Sin embargo, retomando la afirmación de Casetti y Di Chio, aunque la focalización externa pertenece en gran medida al relato filmico, esta puede intervenir en los diferentes tipos de mirada:

1. La mirada objetiva, cuya imagen muestra una porción de realidad de modo directo y funcional, es decir, presentando las cosas sin mediación alguna, como si el espectador fuera un testigo oculto; esto ocurre en *Memorias del Subdesarrollo* en las secuencias donde se recurre a imágenes documentales y en la secuencia inicial del filme);
2. La mirada objetiva irreal, que con cierta intencionalidad narrativa que va explícitamente más allá de la simple representación, en la que la cámara adopta un protagonismo absoluto y al espectador se le otorga un rol de interprete; como por ejemplo en las secuencias como en la despedida del aeropuerto (sec. 2 a), secuencia de su paseo por la calle (sec. 2 g) (a manera de Free Cinema); de manera que aunque se trata simbólicamente de la mirada de Sergio, el espectador es capaz de reconocer el dominio de la mirada de la cámara.
3. La interpelación: En la que se presenta un personaje, un objeto o una solución expresiva de forma parcial cuya función principal es la de dirigirse al espectador, para hacerle comprender algo en especial. Esto ocurre en la secuencia de los inspectores de vivienda y en el plano secuencia de Sergio en medio de la avenida vacía (el personaje se encuentra simbólicamente en una “nada” espacio-temporal) en la que se recurre a la voz en *off* de Sergio, para hacerle saber al espectador que se avecina su desintegración final.
4. La mirada subjetiva, que coincide con todo aquello que un personaje ve, siente, aprende e imagina. Esta configuración es llamada subjetiva por la importancia que tiene en la subjetividad del personaje: “Gracias a él, el espectador asume una posición, por así decirlo, activa, entrando en campo a través de sus ojos, su mente, sus creencias”. (Casetti: 250). Aunque es poco probable que dentro de un filme narrativo se mantenga una secuencia de miradas subjetivas ya que en general la cámara tiende a guiar al espectador, en el caso de *Memorias del subdesarrollo* se utiliza brevemente la mirada subjetiva principalmente en la secuencia en la que Sergio llega a su apartamento después de despedir a sus familiares en el aeropuerto y en la que se re-encuentra con los objetos de Laura, así como en las secuencias en que observa la ciudad través de un telescopio.

- EL OBSERVADOR OBSERVADO



Como he explicado, la focalización, desprendida del punto de vista constituye uno de los elementos narratológicos que se refieren al modo narrativo (cómo se narra) y se deben a su condición audiovisual y a su doble naturaleza narrativa y representativa. Sin embargo, como señalé antes, conforman un punto de divergencia entre los estudiosos de la narratología que no consiguen decidirse por uno y otro término al trasladarla al cine. No obstante, exponemos las características elementales de la focalización, como punto de vista óptico para diferenciarla del punto de vista narrativo; dos informaciones que proceden del mismo relato.

El paso del punto de vista óptico al punto de vista narrativo –y con él al problema de la distribución de las informaciones en el relato– se opera, por un lado, en el proceso de montaje, donde se reorganizan las distintas ubicaciones de la cámara en la filmación y se fija “el lugar imaginario de espectador”. Ese “lugar imaginario” como la distancia entre los personajes y la cámara, ya que el espectador suele identificarse generalmente con la cámara. Lo que supone que la visión del personaje puede ser interior (mirada subjetiva) o bien exterior, que es la más usual de las miradas en el cine.

En cuanto al hecho de “ver” desde el exterior del personaje, Carmen Peña Ardid en su valioso estudio sobre literatura y cine señala que “éste al empezar a relatar sus peripecias implica que él mismo pertenece al discurso de otro narrador” (Peña Ardid: 147); este es el caso del narrador-personaje de *Memorias del subdesarrollo* que mira a través de un telescopio al mismo tiempo que la cámara lo incluye a él.<sup>48</sup> Peña Ardid denomina a este caso, como *ocularización cero* y podría ser aplicada en el modelo narrativo de *Memorias del Subdesarrollo*, cuando el espectador ve a Sergio realizando alguna acción o simplemente observando, ya que Sergio observa y al mismo tiempo es observado por la cámara, produciéndose diversos planos de mirada subjetiva y objetiva que se alternan en esta secuencia.

Asimismo Peña-Ardid subraya el uso de la observación que los personajes realizan a través de una ventana, o a través de unos prismáticos y el papel fundamental de los espejos, como algunos ejemplos que establecen una íntima relación físico-existencial del personaje con su

---

<sup>48</sup> Peña Ardid, Camen. *Literatura y cine*. Cátedra, Madrid, 1996.

entorno. (Peña-Ardid; 208). Por ello, el objeto que centra la atención y que gracias a una lectura semiótica podría tener un valor fetichista e incluso puede leerse como representación del “falocentrismo” de Sergio es el telescopio con el que éste mira desde su balcón:

The central object of the film is Sergio's telescope, and correlative for the observing the observer. We see Sergio on his balcony looking through his telescope, we see what Sergio sees through his telescope. On the one hand, the telescope is obviously fallic ; one is simply that Sergio is attempting to penetrate the reality. Its simpler tahn that: the only contact he makes or tries to make with the people is through observation and sex. (*Diacritics*, winter, 1974)

Así también se podría analizar desde una perspectiva política, la manera en que ésta secuencia resume la condición del protagonista como marginado. La afirmación tiene sentido si ese establece una audaz analogía entre la situación del personaje y la función del telescopio:

Le télescope offre une perspective (dans son luxueux appartement Sergio est au-dessus de la ville), un ampleur de vision (Il domine toute la ville) et une portée (celle-là même de l'instrument). Il n'est pas difficile de voir comment ces fonctions optiques se traduisent en thèmes politiques. Dans son analyse de la situation cubaine, Sergio a une perspective, une ampleur et une portée; mais Il est hélas toujours- comme le télescope- distant de ce qu'Il voit, ce qui- la distance, autre caractéristique de l'instrument - est la cause de son aliénation. (Ambrosio Fornet, *Alea, una retrospectiva crítica*. La Habana, Letras cubanas, 1987)

La anterior crítica le otorga a la secuencia un carácter simbólico que permite al espectador descubrir o verificar a nivel de imagen las relaciones de base de un sistema organizado alrededor del antihéroe. (Sergio mirando desde su telescopio, recuerda al protagonista de *La Ventana Indiscreta*, 1954, de forma que como constante espectador juega al arte de ver y que al tiempo teme a ser visto, y por consiguiente, excluido). El telescopio, como mediador funcional, responde a la idea de dominio o denuncia en un sentido simbólico con la que Sergio expresa su propia alienación.<sup>49</sup>

- **LA MEMORIA DE LOS OBJETOS I. “LAURA ERA LA SUMA DE TODAS ESAS COSAS”**

El espejo, la metáfora literaria en la que se desdobra la personalidad de personaje, reflejo de su flujo de conciencia, ha sido un recurso comúnmente empleado en el cine (particularmente por cineastas como Visconti), el espejo en el cine comparte la reminiscencia teatral del monólogo.

En este caso, el protagonista de *Memorias* se mira ante el espejo y pinta una boca con un pintalabios de Laura pero la boca adquiere un rostro femenino en el que el personaje se refleja con un ridículo disfraz como si formara parte de un juego erótico y sacara partido al elemento rojo (pese que el filme está en blanco y negro) que es el pintalabios y lo convirtiera en algo grotesco.

---

<sup>49</sup> Moles A. *Teoría de los Objetos*. Gustavo Gil. Barcelona, 1974. Pág. 53.

Mientras que ante el espejo se pone encima varias prendas suyas (una bufanda de satín, unas medias de seda) Sergio escucha la grabación en la que Laura grita con desesperación “me voy (...) eres un monstruo”.

Ese instante, la focalización en la narración filmica es particularmente sugestiva ya que a través de la auricularización de los que está grabadas, el espectador es testigo de un diálogo acontecido en el pasado y son resaltadas por la ausencia de las imágenes correspondientes a dicha grabación. En otras palabras, al espectador se le restringe la información visual producida por esas imágenes en dicha secuencia, pero que posteriormente aparecerán a manera de *flashback* (sec. 4 g).

Prosiguiendo con la secuencia, Sergio encuentra una caja dentro de un armario: ambos son símbolos que contienen la idea de recuerdo y de secreto. Sobre todo en lo que se refiere a la caja, ya que de ella salen todos “los demonios” que le hacen a Sergio volver a amar a Laura: su boca reconocida en la forma del creyón de labios o la calidez de su piel a través del tacto del panty medias. En el transcurso de la secuencia (sec. 2 f) Sergio se reencuentra con Laura a través de diferentes cosas de uso cotidiano y que suscitan su recuerdo. Sergio toca cada uno de los objetos que están en el armario y que pertenecieron a Laura, hace de ellos una mofa absurda y se burla de la utilidad de los mismos, encontrándose perversamente con ella a través de sus cosas. En el diario dice:

En realidad estaba hecha de todas las cosas que se ponía y guardaba. Los objetos que la rodeaban y utilizaba eran tanto parte de ella como su propio cuerpo. Los objetos son menos ingratos que las personas. También dejó un vulgar Chanel No. 5. Laura era la suma de todas esas cosas. Con todo lo que me dejó puedo hasta hacer el amor con ella de nuevo. (Desnoes: 15)

Se trata de un pintalabios; un cosmético que adquiere una dimensión simbólica para Sergio. Prosigue en la novela: “Estuve desenroscando y enroscando uno y creo que no hay nada más obsceno que un creyón de labios” (y recuerda el éxtasis sexual de adolescente cuando se encontró una mancha de labial en su pañuelo). El creyón de labios al igual que otros objetos son fetiches de la figura de Laura, si bien “the fetish is a metaphor for the displacement of meaning behind representation in history” como expresa Laura Mulvey, y a través de él, Sergio logra volver a imaginar su vida con Laura; cada objeto es visto por él como la consciencia de la carnalidad de Laura.<sup>50</sup>

Luego Sergio se detiene en un collar de perlas: “la única joya que, me parece, la convencí de que debía usar regularmente”. El collar como mediador funcional se convierte en el verdadero testigo del pasado conyugal de Sergio, como si encontrara un anillo u otra joya; objetos que según A. Moles son “esencialmente móviles y llevaderos por el ser, integrados en su persona”. En estas joyas se expresa el espíritu de la partida de Laura, por lo que guardan un notable valor psicológico aparte del mercantil.

Antes de encontrar el collar, Sergio frota unas panty medias que ha encontrado en el cajón y este contacto le erotiza: Sergio recae en el más claro de los fetichismos ya que en esta imagen “la estética del objeto está ligada al placer de tocar, de ver y de tener” (Moles: 127). Finalmente Sergio concluye:

---

<sup>50</sup> Mulvey Laura. *Fetishism and curiosity*. BFI, Londres, 1996. Introducción.

(...) prefiero los objetos a las personas. Por eso no me siento tan solo en la casa: los sillones, los libros, la cama, las sábanas limpias, el refrigerador, la bañera con agua fría y caliente, el azúcar, el café, los cuadros y todo lo que hay regado por los cuartos -todo eso me acompaña. (Desnoes: 16)

Sergio se acompaña de la voz grabada de discusiones pasadas ya que necesita escuchar la voz de Laura y se conforma con convivir con los objetos que en su día le pertenecieron. Prefiere ello a sentir la presencia desesperada del *otro* puesto que no podría soportar la idea de que alguien lo necesitase.

- LA MEMORIA DE LOS OBJETOS II. “HEMINGWAY DEBIÓ HABER SIDO UN TIPO INSOPORTABLE”

El protagonista de *Memorias del Subdesarrollo* focaliza ciertos objetos buscando en ellos la memoria de lo pasado, de lo olvidado, de lo disecado como ocurre en la secuencia de la habitación con las cosas de Laura y también en la casa-museo de Ernest Hemingway (Finca Vigía) cuando la visita en compañía de Elena (sec. 5 a y 5 b).

“Una aventura en el trópico”, la secuencia que comienza con la escena de Finca Vigía es particularmente significativa porque en ella se expresa el sentido de algunos filmes de Truffaut en los que “l'expression écrite est la clé de la liberté, surtout quand elle est clandestine”.<sup>51</sup>

Ya en una secuencia anterior (sec. 2 g) Sergio va a una librería en la que el espectador pudo observar claves de esta expresión escrita y el interés intelectual del personaje, pero en su visita a la Casa de Hemingway él se refleja a sí mismo como un falso escritor enfrentado a la sombra de uno verdadero; un autor legendario de la literatura contemporánea como lo ha sido Ernest Hemingway.

¿Cómo ve un escritor a otro? ¿de qué forma se permite trasladar su visión de la realidad? Desnoes y Titón se permiten aludir a Hemingway a través de la mirada sardónica de Sergio, un escritor principiante pero ante todo un burgués, mientras que Hemingway representó en su época:

The Cuban day-dream (...) Hemingway is the portrait of an incorrigible misfit is sympathetic and funny and much too civilised to pass easy politico-moral judgements. (*Financial Times*, julio, 1969)

Es curioso el efecto que produce en Sergio la visita a la casa-museo de Hemingway cuando crítica el elitismo del escritor, el racismo al comentar su relación con el criado, incluso el suicidio pasa por su cabeza. De esta forma, el director *utiliza* a Sergio para mostrarnos el egocentrismo y excentricidad del escritor norteamericano.<sup>52</sup> Titón, con ayuda de Desnoes, se encarga de ironizar

---

<sup>51</sup> "François Truffaut es un excelente caso de director lector: es conocida su afición por las novelas de Balzac, las citas de libros, personajes que escriben diarios íntimos en su filmes son famosas (En *Los 400 golpes* por ejemplo), también por su gusto por la voz en off y personajes que leen o escriben. Truffaut se afirmó como el más literario de la Nouvelle Vague". Annette Insdorf. François Truffaut. *Les Films de sa vie*. Gallimard. Paris, 1996.

<sup>52</sup> Ciertamente, entre 1963 y 1968 se debatía sobre el papel del escritor en la revolución, y en 1965, el año de la publicación de la novela de Desnoes, se publica *El hombre y el socialismo en Cuba*, donde el Che Guevara expresa el "pecado original" de los intelectuales cubanos al no haber acudido a la lucha contra Batista y por lo que su



sobre el personaje miliciano activo en la guerra civil española pero pasivo en los años de la revolución cubana, y lo hace a su manera: no toma en cuenta ni su vibrante personalidad ni su obra literaria, sino la disección de sus objetos a través de la vista y el tacto agudo de Sergio. Este hace de cada objeto un análisis de lo absurdo parecido al realizado con los objetos de Laura, y que concluye que “Hemingway debió haber sido un tipo insoportable”, mientras admira sus libros y observa la figura de un toro disecado en la pared.



Detalles como la habitación de los gatos, el armario de los libros en el baño, el bar conservado intacto desde su muerte, hacen que para los turistas que visitan el museo, el escritor se convierta en la “suma de sus cosas” (citando lo que decía el protagonista sobre Laura).

El museo como tal corresponde, según el semiótico Moles, a la estructura semiótica del “objeto embalsamado” siendo un lugar propicio para el descubrimiento de objetos; afición que Sergio ya ha demostrado, así como su interés por el objeto artístico como en la corta escena de la galería, sus libros de arte y los cuadros de su apartamento.

En yuxtaposición con el armario y tocador de Laura, la casa-museo de Hemingway se aleja del universo cotidiano del objeto. El armario de Laura representa la reserva secreta de objetos y sentimientos, mientras que en el museo están destinados a la vista y contemplación del visitante. En Finca Vigía los libros son vistos como objetos y en ellos se expresa el testimonio de vida del escritor, así como los objetos de Laura prolongan su recuerdo físico y son el testimonio de su partida.

Por último, quiero destacar que la referencia ficcional a Hemingway no aparece en la primera edición de la novela, sino que aparece directamente en la película y en la edición posterior de la novela en inglés. Sin embargo, en la primera edición del libro de Desnoes están incluidos a manera de apéndice tres cuentos breves, cuyo narrador es el mismo Sergio Malabre y

---

autenticidad revolucionaria quedaba bajo sospechas. En medio de este sentimiento de culpabilidad, Hemingway, residente en Cuba desde 1940, se mostraba arisco a la integración con los intelectuales cubanos y se encerró en un círculo compuesto por sus libros, su casa y por la rutina de pesca, en los que encontró la inspiración de *El Viejo y el Mar*, su obra cubana.

uno de ellos está relacionado con el autor norteamericano. Se trata del último de los relatos, *What can I do*, en el que existe una relación indirecta con el encuentro en Casa Vigía que se produce en el filme. El cuento está narrado homodiegeticamente por Sergio quien ha realizado una lectura “viciada por la literatura norteamericana” y que relaciona al personaje de Benett como amigo suyo y de Laura, el relato resulta una re-escritura de *El viejo y el mar* desde el plano fotográfico y narrativo: Benett debe escribir un reportaje sobre el mundo pescador de Cojímar, en el que se inspiró la obra de Hemingway mientras su novia, Barbara, prefiere leer el libro en el hotel que acompañar a Benett en su reportaje; éste quiere captar en sus fotos la marginalidad y lo exótico de los viejos pescadores pero no se siente satisfecho; la razón es que los pescadores encuentran *El Viejo y el mar* como algo aburrido y cotidiano, que no posee filosofía alguna. Finalmente Barbara y Benett concluyen que “la literatura siempre miente y la estética es amoral” (Desnoes: 99).

En *What can I do*, Sergio vuelve a sus sentencias sobre el subdesarrollo, se refiere a la absurda presencia de Hemingway en Cuba, la negativa herencia de la colonización española y a su actitud fracasada ante la vida, por lo que este cuento podría ser capturado como un epílogo del diario de *Memorias del subdesarrollo* y contener la visión irónica de Sergio hacia el escritor presente en la secuencia descrita anteriormente.

En el próximo capítulo dedicado a la aplicación de la teoría de la adaptación en *Fresa y chocolate*, el lenguaje semiótico de los objetos, volverá a estar presente en la narración fílmica, esta vez de la mano de Diego y de los objetos de la Guarida, los cuales se convierten en símbolos del discurso nacionalista del filme cubano.