

Estas ruinas que ves y su adaptación cinematográfica. Relaciones entre literatura y cine

Escrito por: Miroslava A. Gudiño Pérez



* La sección Ópera prima es un espacio dedicado a estudiantes y egresados de licenciatura, y para alumnos de maestría.

RESUMEN

Dentro de este ensayo se examinan las relaciones existentes entre el cine y la literatura a partir del análisis de la adaptación cinematográfica de la novela “Estas ruinas que ves” del escritor guanajuatense Jorge Ibarquengoitia. A partir de ciertos conceptos relativos a la adaptación y a los sistemas propios del cine y la literatura se ofrece un análisis que desmenuza esa relación entre ambos sistemas culturales.

PALABRAS CLAVE: literatura, cine, adaptación cinematográfica, novela.

ABSTRACT

The relationship between cinema and literature is examined in this essay departing from the analysis of the film adaptation of the novel *Estas ruinas que ves* by the Mexican writer Jorge Ibarguengoitia. An analysis that crumbles these affinities between both cultural systems is offered in the present study, from certain concepts related to the adaptation process and to the own systems of each of these forms (cinema and literature).

KEY WORDS: Literature, cinema, film adaptation, novel.

La novela *Estas ruinas que ves* fue escrita por Jorge Ibarguengoitia en el año de 1974. Este reconocido escritor mexicano, oriundo de Guanajuato, que vivió de 1928 a 1983, escribió novelas, cuentos, teatro y ensayo. Entre sus novelas destacan la mencionada anteriormente, la cual recibió el Premio de Novela México en 1975. Además de esta novela destacan: *Los relámpagos de agosto* (1965), *Maten al león* (1969) y *Los pasos de López* (1982).

La película *Estas ruinas que ves*, presentada en el año de 1979 por el director Julián Pastor, está titulada de igual manera que la novela. La película es una adaptación de la obra de Ibarguengoitia y muestra una relación fundamental que da las pautas para el análisis entre la novela y film, por lo tanto, se tratará de descubrir qué tipo de adaptación se presenta, partiendo de las diferencias y similitudes fundamentales entre el contenido narrativo y anecdótico entre uno y otro.



www.libremos.com/2013/02/28/estas-ruinas-que-ves/

Es necesario precisar el término *adaptación*; para ello es importante reflexionar acerca de las relaciones que existen entre la literatura y el cine, y más específicamente entre un libro (cuento, novela, poema) y una película.

El verbo “adaptar” implica: “Modificar una obra científica, literaria, musical, etc., para que pueda difundirse entre público distinto de aquel al cuál iba destinada, o darle una forma diferente de la original.”^[1] Esta definición contiene un verbo clave que ayuda a clarificar el término *adaptación*: modificar. La adaptación se caracteriza por la modificación de una obra literaria con miras al guión cinematográfico: ofrece una nueva forma diferente del original, incorporando elementos narrativos y circunstanciales del texto origen, lo que es en pocas palabras, una definición sencilla del término *adaptación*, tomando en cuenta la incorporada en el diccionario de la Real Academia Española.

Por otro lado, María Elena Rodríguez Martín cita a Morris Beja y a su libro *Literatura y cine. Una introducción* (1979), quien señala que “el cine surgió como el arte de narrar historias”

(2007: 82). Por otra parte, la misma autora cita a McFarlane dentro del libro *De la novela a la película. Una introducción a la teoría de la adaptación* (1996), quien refiere que: “la novela es un sistema de signos verbales y el cine es un sistema que contiene signos visuales, auditivos y verbales” (Rodríguez, 2007: 88). Si se hace una comparación entre ambas concepciones, Morris Beja considera que el cine se asemeja en cierta manera a la literatura porque en sí, la literatura es el *arte de narrar historias*, sin embargo la distinción que nos ofrece McFarlane permite deducir una diferencia fundamental entre el cine y la literatura: una novela presenta un sistema de signos verbales a diferencia del cine, que además de contener signos verbales posee signos visuales (imagen) y auditivos (sonido).

Una adaptación cinematográfica intenta trasladar y ofrecer una representación de ese sistema de signos verbales específicos de una novela. Para que una adaptación pueda considerarse un guión cinematográfico con el fin de hacer una película, es imprescindible la adición de los sistemas de signos visuales y auditivos. Tal lo refiere McFarlane, citado por María Elena Rodríguez, sobre la novela y la película: “son dos sistemas semióticos diferentes de una misma historia”. (2007: 88). Así, la adaptación podría definirse también como el traslado de un sistema de signos verbales, entendiendo a ese sistema de signos verbales como la estructura narrativa y anecdótica de una novela o cuento, a otro sistema cuyos signos verbales provenientes de la novela en cuestión sufren una modificación con miras al lenguaje cinematográfico que incluye, además de los elementos citados, elementos visuales y auditivos. Finalmente, una definición más sencilla sería que la adaptación es el traslado de la anécdota de la novela al guión cinematográfico, mismo que funciona para el rodaje, montaje y producción de la película.

Cada adaptación funciona de manera diferente atendiendo a la intención e interpretación del director o guionista de la película. Por otra parte, deben tomarse en cuenta las diferencias circunstanciales que existen entre el lenguaje literario y el lenguaje cinematográfico; estas diferencias modifican en cierta manera la adaptación. Una de ellas puede ser, por ejemplo, la duración temporal de lectura para el lector y de vista de alguna película para el espectador (un libro puede leerse en dos o tres días y generalmente una película se recomienda verla en una sesión máxima de dos o tres horas, lo que acorta considerablemente el tiempo dentro de una película que adapta alguna novela de largo aliento, o una novela de más de trescientas páginas). Así, muchas adaptaciones muestran algunos rasgos, acontecimientos y personajes específicos de un texto literario, dejando de lado otros que no aportan mucho a la trama principal de la historia. Surgen con ello las diferencias que se encuentran entre la adaptación

que se hace en cine de alguna obra literaria y además es crucial la intención o interpretación que el guionista o director hacen de un texto literario. Esas diferencias hacen posible analizar la modificación y relación que existe entre la novela y la película que da como resultado la adaptación.



1. Tipos de adaptación:

a) Ilustración o traducción

Jean Mitry la considera que:

Se sigue la historia paso a paso, se la pone en imágenes evitando ante todo significar cualquier cosa por medio de algún artificio de lenguaje, de tal forma que no se exprese nada que le sea extraño. Hay que esforzarse por traducir no significaciones, puesto que todas ellas están en las palabras, sino las cosas significadas por ellas. Desde ese momento el film deja de ser creación, expresión, para convertirse en representación, en ilustración (Mitry, 1978: 427).

La adaptación ilustrativa o traducción traslada literalmente todo ese sistema de signos verbales (que incluye la estructura narrativa y anecdótica de la novela) al guión para la producción de la película. Este tipo de adaptación respeta el orden de acontecimientos tal cual aparecen en la novela, mismos que dan forma a la trama principal de la misma; el respeto de los personajes principales y secundarios: su psicología. Tal como el mismo nombre lo señala ilustra, da vida y traduce todos los signos verbales de la novela a los signos visuales y auditivos propios del cine.

b) Reinterpretación

En ella, la adaptación que se hace no sigue al pie de la letra al autor. Lo refiere Mitry: “Despreocupándose de permanecer fiel al autor, hay que pensar íntegramente en el tema de la obra para darle un desarrollo distinto y otro sentido. Se hace así una obra personal a partir de la del autor, que sirve de inspiración, pero que ya no tiene derecho a prevalecer” (Mitry, 1978: 427). La adaptación como reinterpretación forma parte de la intención, propósito e interpretación propia del guionista o director de alguna novela, tal como lo refiere Mitry, se le da un desarrollo distinto y otro sentido.

La reinterpretación mantiene elementos propios y únicos dentro de la adaptación; puede que la intención sea no respetar el orden de acontecimiento de la novela, por tal o cual decisión de la persona que realiza la adaptación de la novela. Este tipo de adaptación depende de la interpretación subjetiva e individual de quien adapta el texto. Por otra parte, la intención o propósito de este tipo de adaptación engloba el tipo de mensaje que el director quiere dar en determinada película (tal vez alguna crítica social, ironía, burla u observación), todo ello añadido a la estructura anecdótica y narrativa del texto literario adaptado. Este tipo de adaptación se basa y estructura de acuerdo al tipo de novela o cuento adaptados, sin dejar de considerar también el *mensaje social* que podría tener o no tener el texto origen.

c) Versión libre

André Bazin habla de la adaptación libre refiriéndose al original (la novela) como: El original es tan solo una fuente de inspiración; la fidelidad, una afinidad de temperamento, una simpatía

fundamental del cineasta por el novelista. En vez de pretender sustituir a la novela, el filme se propone existir a su lado, formar una pareja con él, como una estrella doble (Bazin, 1951).

La adaptación libre retoma también ese sistema de signos verbales de la novela, pero con la libertad de independizar esos signos o elementos verbales propios de la novela adaptada. En la adaptación libre esos elementos verbales se uniformizan dentro del texto para la interpretación y se convierten a su vez en una especie de rompecabezas para el que adapta el texto; puede cambiar el orden de los acontecimientos, alternar la importancia de la trama principal con las tramas secundarias, agregar u omitir personajes, lugares o hechos concretos de la novela, a su vez, puede modificarse la novela de acuerdo a una interpretación o intención sin ajustarse al texto, como sucede en la reinterpretación, que se amolda a una visión propia del adaptador, visión que muchas veces poco o nada tiene que ver con el texto origen.

Por otra parte, Bazin, en el caso de la adaptación como ilustración, la considera como una “traducción estética en otra lengua” (1951). En ese caso, la traducción o ilustración presenta un alto grado de fidelidad a la novela adaptada, a diferencia de la adaptación libre en la que la novela sirve de inspiración y en la que no se mantiene el mismo grado de fidelidad.

d) Otro tipo de adaptación según Bazin

El filme *Journal d'un curé de champagne* es otra cosa. Su dialéctica de la fidelidad y de la creación se reduce en última instancia a una dialéctica entre el cine y la literatura. Aquí ya no se trata de traducir, ya sea fiel o inteligentemente, y menos aún de inspirarse libremente, con un respeto amoroso, para hacer un filme que supere la obra, sino de construir sobre la novela, por medio del cine, una obra trascendente. No solo un filme “comparable” a la novela, o “digno” de ella, sino un ser estético nuevo que es como una novela multiplicada por el cine (Bazin, 1951).

Una novela multiplicada por el cine es una adaptación que se construye a partir de la novela y se hace cine ofreciendo una obra trascendente. Un ser estético nuevo que da dignidad a la novela y se equipara ante ella, no se habla de traducción o ilustración, sino de respeto y construcción a partir del texto literario.

Estas consideraciones con respecto al tipo de adaptación dan una idea de lo que podría analizarse en torno a una película y a su relación con el texto literario original. Como se señaló anteriormente, María Elena Rodríguez refiere que deben considerarse el sistema de signos verbales específicos de la novela, en relación con ese mismo sistema de signos verbales de la película junto con la adición de los sistemas de signos visuales y auditivos, propios del lenguaje cinematográfico. Así, si se toman en cuenta estos sistemas además de las consideraciones sobre las adaptaciones, podrá deliberarse y proponerse el tipo de adaptación de la película *Estas ruinas que ves* a través de su relación con la novela de Jorge Ibarra.

Jean Mitry considera que “querer traspasar los medios de expresión literarios a medios de expresión cinematográficos es un absurdo” (Mitry, 1978: 426) y lo considera así porque:

No solo los signos y símbolos empleados en uno y otro caso [literatura y cine][2] tienen distinto *poder de expresar o de significar*, sino que no actúan sobre la conciencia de la misma forma. Su percepción no es la misma, y, por lo tanto, tampoco lo es su percepción mental; no se abren a los mismos horizontes conceptuales (Mitry, 1978: 426).

Siguiendo la propuesta de Mitry, querer trasladar los medios de expresión literarios a medios de expresión cinematográficos es una empresa imposible por el hecho fundamental de la *forma*, en este caso literaria y cinematográfica. Al tratar de trasladar una novela al cine sería como trasladar el lenguaje literario al lenguaje cinematográfico, desatendiendo el poder de expresión y significación cinematográfico, por ello el término adaptación y su posible análisis ofrecen la idea de la modificación de la obra (novela) a un nivel narrativo y anecdótico. Antes señalado por María Elena Rodríguez: el traslado de la anécdota de la novela, implica solamente el contenido de la historia de la novela, no la forma y ni siquiera los medios de expresión literarios. En cierta manera, la anécdota o la historia se convierte en un ser independiente de la forma de expresión y lenguaje literario y solo así es posible la adaptación; esa anécdota e historia se adapta a la forma y medios de expresión cinematográficos. Se hace imprescindible, por su parte, la consideración del sistema de signos verbales propios de la literatura y del sistema de signos verbales, visuales y auditivos propios del cine.

Para entender más la adaptación y cómo la novela sirve de base para la estructura narrativa de la película, María Elena Rodríguez señala que dentro de la relación literatura-cine o novela-película existen: “aspectos comunes a ambos medios (cine-literatura) y que son transferibles; los elementos que pertenecen a la historia o narrativa, y los elementos enunciativos que pertenecen a cada medio y que requieren adaptación” (2007: 88). Esto podría clarificar lo anteriormente señalado por Mitry, quien consideraba que intentar trasladar un medio de expresión de la literatura a otro medio de expresión, como el cine, es imposible o es un absurdo; algunos elementos son transferibles, como lo es la historia o la estructura anecdótica de la novela, otros elementos son intransferibles porque pertenecen a cada medio y requieren adaptación, en este caso serían los medios de expresión literarios, relativos al lenguaje y a sintaxis creativa propia de la literatura, y sobre todo los modos de significación de ese tipo de expresión literaria que cambian al momento de la adaptación al lenguaje cinematográfico. Lo que Mitry trata de explicar es que el traslado del lenguaje literario al cine es difícil, más no imposible, si se considera que los elementos anecdóticos y la historia son independientes del discurso y las formas de expresión literarias. Por otro lado, se sabe de antemano que el cine tiene sus propios medios de expresión verbal y sus propios elementos visuales y auditivos que ayudan a resignificar y a dotar de la expresión propia del cine a los elementos anecdóticos e históricos de la novela adaptada.

Los elementos transferibles, según McFarlane (Rodríguez, 2007: 88), son: las funciones cardinales de la novela, las funciones principales de los personajes y los modelos míticos y psicológicos (más adelante serán definidos y ejemplificados). Estos elementos pueden ser omitidos o reordenados, además de que a la película pueden añadirse otros elementos.

2. Estas ruinas que ves. Tipo de adaptación

En cuanto a la película, según las consideraciones señaladas anteriormente con respecto a las adaptaciones, podría señalarse que se trata una reinterpretación de la novela de Ibarra. Existe, primeramente, un grado no muy alto de fidelidad al original, según las consideraciones de Bazin, y como lo señala Mitry: “despreocupándose de permanecer fiel al autor” (1978: 427). Como se señalará más adelante, la adaptación retoma principalmente el tema de la obra y le da un desarrollo distinto; finalmente le proporciona otro sentido y ello se observa sobre todo al final de la película: “Despreocupándose de permanecer fiel al autor, hay que pensar íntegramente en el tema de la obra para darle un desarrollo distinto y otro sentido.

Se hace así una obra personal a partir de la del autor, que sirve de inspiración, pero que ya no tiene derecho a prevalecer (Mitry, 1978: 427)".

Dentro de la adaptación de la película, encontramos ese sistema de signos verbales (estructura anecdótica y narrativa) en un orden alterado que forma parte de la intención propia del director o guionista. Dentro de la novela aparece un narrador autodiegético llamado Francisco Aldebarán y es a partir de él que la novela se estructura anecdóticamente; la figura del narrador autodiegético desaparece en la película aunque la narración se desarrolla a partir del punto de vista del personaje Aldebarán.

El narrador autodiegético "narra su propia historia" (Beristáin, 2008: 357), así en la narración presentada en la novela de Ibarra, encontramos un narrador que en ese sentido, cuenta su propia historia y conocemos a los personajes a través de él. Por otro lado, dentro de la película, el narrador autodiegético desaparece, no hay narrador dentro de la película, aunque está presente a través del desarrollo anecdótico en el punto de vista del personaje principal del filme: Aldebarán. El punto de vista es la "relación existente entre el narrador y los hechos narrados, misma que marca el procedimiento discursivo de presentación de la historia" (Beristáin, 2008: 356). Al desaparecer la figura del narrador autodiegético en la película se presenta desde el punto de vista, que marca a partir de las vivencias del personaje los hechos narrados principales del filme.

Una diferencia fundamental que encontramos entre la novela y la película es la insistencia en la ciudad de Cuévano. En la novela se explica y se presenta a la ciudad, además se habla de su arquitectura, su gente y su importancia a nivel cultural y académico. Se cita en el primer capítulo, por ejemplo, el libro *Opúsculo Cuevanense* de Isidro Malagón, libro que habla sobre Cuévano y sobre algunos cuevanenses ilustres. En la película desaparece esta mención al libro, mismo que dentro de la novela funciona como una especie de prelude de la novela; ese primer capítulo del libro se llama *Estas ruinas que ves* y el segundo capítulo se titula *A bordo del Zaragoza*. La película al principio muestra un tren donde dos personajes, Mendieta y Aldebarán, charlan sobre los personajes ilustres de Cuevano. Se infiere, en esta primera parte, cómo en la película se busca un ahorro anecdótico y narrativo que funciona con un fin que no es más que el de presentar y preparar la trama principal, misma que es la relación de atracción que Aldebarán siente por Gloria Treviño y que no se consume sino hasta el final.

Esta diferencia que existe entre la novela y la película respecto a la ciudad Cuévano y a su importancia y personajes, hace que dentro del filme el título no funcione adecuadamente. Queda clara en la novela la referencia al título del libro, sobre todo en el primer capítulo llamado *Estas ruinas que ves*, donde se hace una descripción total de la ciudad y se maneja un antes y un después que es evidente según el texto, si se observa la arquitectura y urbanidad de Cuévano. En la película no se toma como elemento anecdótico a la ciudad, así el título se torna confuso, sobre todo si no se conoce la novela antes de ver el filme.



Por otra parte, se altera el orden y contenido de los acontecimientos en busca, de nueva cuenta, un ahorro anecdótico: se suprime dentro de la novela el tercer capítulo, titulado *El banquete*, donde se pretende inaugurar un salón llamado “Pascual Requena” y a cuya inauguración han sido invitados los altos e ilustres personajes de Cuévano. Se omite esto en la película y en su lugar aparece la fiesta de treinta años de matrimonio de los padres de Gloria Treviño. Es interesante cómo la adaptación deja de lado las referencias a la universidad y al tipo de convivencia de profesores y académicos, centrándose directamente en la relación de atracción de Gloria Treviño y Sebastián Aldebarán. En esa fiesta, Malagón refiere a Aldebarán que Gloria se encuentra enferma del corazón y que al primer orgasmo que experimente morirá

de un paro cardíaco; a partir de allí surge una especie de idealización por parte de Aldebarán hacia Gloria Treviño. Esto da una pista para entender lo que el adaptador de la novela quiere tomar como trama principal y lo que deja de lado por no considerarlo trascendente al momento de contar la historia: la trama principal es la atracción que siente Aldebarán por Gloria y lo que se deja de lado tiene que ver con el ambiente universitario, la ciudad de Cuévano y la relación estrecha y amistosa entre los profesores universitarios.



En la película se omite el altercado en los juzgados de Malagón y el abuso del alcohol de los cuatro amigos; todo ello desaparece para dar lugar a la trama principal de la atracción que siente Aldebarán por Gloria, además se añaden una especie de sueños o alucinaciones de Aldebarán con Gloria en la cama y en una boda. Este tipo de alucinaciones o sueños funcionan como elementos visuales propios del cine que se añaden para ambientar la historia, tal como lo señala McFarlane.

Si se sigue el análisis, tomando en cuenta los términos de McFarlane, podríamos considerar que dentro de esta adaptación de la novela de Ibarquengoitia existen aspectos comunes entre ambos medios (cine y literatura), mismos que son transferibles, y que son generalmente los elementos que dan forma a la historia y a la narración de la novela. Existe como elemento de la historia en la novela y como trama principal, la atracción que Aldebarán siente por Gloria, ello es transferible y pasa a formar parte dentro de la película como la trama principal. No se hace hincapié en Cuévano y se deja de lado el ambiente en la Universidad. Por otra parte, dentro de la película encontramos los pasajes o los subtramas que dan desarrollo anecdótico a la trama principal, allí entran la presentación del personaje Rocafuerte como prometido de Gloria, los amigos maestros de Aldebarán que viven de fiesta en fiesta y sobre todo la actitud picante y sexual por parte de Aldebarán hacia Gloria y hacia Sarita. En cada subtrama se presenta y se le da profundidad psicológica al personaje, por ejemplo, cuando Espinoza ha ganado la lotería y manda a Aldebarán con su esposa Sarita para que le preste dinero para ofrecer una cena. Aldebarán tiene sexo con Sarita y en el filme este hecho sucede solo en dos ocasiones, a diferencia de la novela, donde se hace una total descripción de los pormenores y riefos que esa infidelidad supone.

Por otro lado, de la novela se toma la anécdota donde los personajes pintan los murales en un café y allí es donde Sarita muestra sus atractivos a los amigos de Aldebarán. Después viene la escena donde se presenta la película "inmoral" y los personajes son espectadores, mismos que están tocándose y mirándose de reojo. Dicha película es el pretexto para que Rocafuerte discuta con los padres de Sarita respecto a la infidelidad y a las buenas costumbres.

Así se trasladan distintos elementos narrativos y anecdóticos de la novela, que pasan a formar parte de la película, tomando unos y dejando otros de lado, debido a la intención o propósito del director o guionista, ese tipo de elementos narrativos y anecdóticos funcionan dentro del filme solo si abonan a la trama principal que es la presentación de la atracción que Aldebarán siente por Gloria. La intención del contenido del discurso del filme es el hacer hincapié en el contenido picante que sería una especie de combinación de elementos relativos al sexo, el erotismo y el humor.

Un elemento que se suprime dentro de la película es el profesor invitado de la capital a ofrecer una conferencia en la Universidad; como se señaló con anterioridad, en la película se

deja de lado el ambiente universitario y solo se presenta a los personajes como profesores con charlas que a veces tienden a la intelectualidad, pero donde mayormente se ofrecen situaciones de consumo desmedido de alcohol, fiestas y humor picante: esto nos da una clave para poder explicar la intención del director ante la adaptación de la novela.

2.1 Elementos enunciativos

Existen elementos enunciativos dentro de cada género, tal como los refiere McFarlane, citado por María Elena Rodríguez. Para McFarlane esos elementos enunciativos son propios de cada medio y a la hora de trasladarse de uno a otro necesitan adaptación. Dentro de la novela aparece una especie de “Catálogo de ideas fijas cuevanenses”, donde se menciona una palabra y se da una definición desde el punto de vista de un cuevanense. Este tipo de elemento enunciativo es propio de la literatura y es difícil su adaptación al cine. Tal como lo consideraba Mitry, quien suponía que intentar trasladar el discurso y expresión literaria de la literatura al cine era un absurdo.



3. Funciones cardinales de la novela

McFarlane considera a las funciones cardinales de la novela como: “Acciones narrativas que abren diferentes alternativas con consecuencias directas para el posterior desarrollo de la historia, que crean momentos de riesgo en la narrativa, siendo crucial que el lector reconozca la consecuencia de tales consecuencias alternativas (Rodríguez, 2007: 88).

Estas funciones cardinales los definen como los elementos transferibles de un medio a otro (literatura – cine) a las funciones cardinales de la novela, o a la estructura narrativa y anecdótica de la novela trasladada a la película. Si se toma en cuenta la trama principal (historia), el orden de los acontecimientos y el lugar donde se desarrolla la historia en la novela, parece evidente dentro de la película, donde aparece esta estructura cardinal de la novela, aunque solo tomándose en cuenta la relativa a la atracción de Aldebarán por Gloria y dejándose de lado otras que no abonan a esta trama principal, que es la elegida por el adaptador. Puede proponerse que el centro de interés (objeto del deseo) de Aldebarán es Gloria y a partir de allí se ordenan los demás acontecimientos y dejándose de lado la ciudad de Cuévano, sus ruinas y sus edificios, además del ambiente y anécdotas de la Universidad.

3.1 Función de los personajes

Otro elemento transferible son las funciones principales de los personajes, mismas que encontramos trasladadas de la novela a la película. Aldebarán mantiene esa función de la búsqueda de lo sexual en dos mujeres: Sarita y Gloria. Con Gloria se mantiene al margen por algún tiempo, debido a la mentira dicha por Malagón relativa a su enfermedad del corazón. Gloria mantiene esa función de ser una mujer deseada por los demás y de ser proclive a tener relaciones sexuales, aun comprometida y aunque Aldebarán piense por un tiempo lo contrario. Los padres de Gloria son presentados como unas personas con costumbres arraigadas y señalando a cada momento actos de inmoralidad. Los amigos de Aldebarán son un intento de intelectuales que gustan de las fiestas y el alcohol. Cada personaje mantiene su función, no así Rocafuerte, quien se empeña en el matrimonio con Gloria y que su cambio de función en la adaptación nos da entre la novela y la película una diferencia clave justo en el final.

3.2 Modelo psicológico

Dentro de la película el modelo psicológico que aparece es el de carácter picante en el que combina la sexualidad, el erotismo y el humor presente en la novela y que encarna, por una

parte, en Aldebarán y en sus amigos y, por otra parte, en las mujeres - sobre todo Sarita y Gloria-. Esto nos daría el modelo psicológico transferido desde la novela a la adaptación a un nivel interpretativo. Lo ideal sería partir de elementos y construcciones humorísticas mediante conceptos y definiciones para entender cómo se emplean y funcionan en el texto. Esto nos podría dar la clave para entender el tipo de humor picante o ironía que se da tanto en la novela como en la película, es decir, poder entender el modelo psicológico humorístico que se maneja en dentro de ambo medios, para ubicar y definir el tipo de humor que maneje específicamente en esta novela el propio escritor Ibarquengoitia.



Todos estos elementos: los elementos cardinales de la novela, los elementos enunciativos, las funciones de los personajes y el modelo psicológico, señala McFarlane, pueden ser omitidos o reordenados además de que pueden añadirse otros elementos enunciativos. Se señaló anteriormente que existen elementos anecdóticos que se omiten en la adaptación de la novela. Por otra parte, algunos elementos aparecen reordenados a partir de un ahorro anecdótico propio del cine a la hora de la adaptación. Dentro de ese ahorro anecdótico aparecen algunos elementos omitidos y la fusión de dos o más elementos, por ejemplo, en el primer capítulo de la novela aparece un fragmento de *Opúsculo cuevanense*, escrito por

Malagón; dentro de la película ese elemento enunciativo propio de la literatura es omitido y en su lugar aparecen Mendieta y Aldebarán hablando de los personajes ilustres de Cuévano.

Por otra parte, se añade un elemento visual propio del cine que es la implementación de los sueños y alucinaciones de Aldebarán con Gloria en la cama y casándose. En la alucinación de la cama, se hace imposible la relación sexual debido al impedimento que Aldebarán conoce respecto a Gloria y a su enfermedad. Y en la alucinación de la boda ambos personajes, Aldebarán y Gloria, están acercándose al altar y los familiares y conocidos presentes lloran angustiados presintiendo la próxima muerte de ella. Esta adición del elemento alucinatorio a la película muestra al espectador la angustia mezclada con atracción que Aldebarán siente por Gloria.

4. El cambio en el final de la adaptación

En la novela Aldebarán descubre la mentira de Malagón respecto a la enfermedad de Gloria y además se entera por parte de Rocafuerte que ella ha tenido infinidad de orgasmos, evidenciando un organismo y corazón sanos y libres de toda enfermedad. En la película Aldebarán se entera de igual manera por Malagón de la mentira y al momento de consultarla con Rocafuerte este se extraña y se imagina que los padres de Gloria quieren dar a su hija en matrimonio a él para olvidarse de una mujer enferma y desvalida. En la película Rocafuerte decide huir dejando una carta a Aldebarán donde explica los motivos de su huida.

En la novela Rocafuerte y Gloria se han quedado en la casa de Espinoza y Sarita ante el enojo de los padres de Gloria. Aldebarán llega en el momento justo que ella está sola y se infiere que finalmente pudo intimar sexualmente con ella. En la película Aldebarán ha roto la carta que le dio Rocafuerte y triunfalmente toca en la casa de Gloria, ella le abre en pijama y huye, tal como le sucede con Sarita, recorre cuartos y encuentra una prenda íntima de la mujer, hasta el momento en que la encuentra desnuda y se consuma al fin el acto sexual.

Existe un cambio en la adaptación respecto al final. En la novela se infiere que Gloria se casará con Rocafuerte, aunque haya mantenido relaciones sexuales con Aldebarán. Por su

parte, en la película Rocafuerte desaparece y el matrimonio se frustra, Aldebarán tiene el camino libre con Gloria.

5. Conclusión

Para concluir, la diferencia en el final de la adaptación respecto a la novela muestra la intención propia del autor, la de Ibarra y la del director Julián Pastor: en la novela, a partir de la mentira conocida por Aldebarán, surge en este una idealización melancólica de Gloria; esa misma idealización, después de conocer la verdad, hace que Gloria pase de ser idealizada a ser terrenal y objeto del deseo de Aldebarán. En la película Gloria se mantiene entre un ser sexual e idealizado a la vez, puesto que existe el deseo de él hacia ella, pero existe la duda acerca de su enfermedad. En la novela se muestra cómo una mentira traspasa sus fronteras hasta llegar a ser una especie de idealización y en la película se muestra cómo esa idealización fluye a la par del deseo sexual.

LINKS

Película completa: http://www.youtube.com/watch?v=Z3WHx3_Hv94.

NOTAS

[1] Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, [En línea]. Consulta: 15 Junio 2012. Disponible en: <http://lema.rae.es/drae/?val=adaptaci%C3%B3n>.

2 Los corchetes son míos.

BIBLIOGRAFÍA

Bazin, André, "Le Journal d'un curé de champagne et la estylistique de Robert Bresson", París, *Cahiers du Cinéma*, 1951.

Beristáin, Helena, *Diccionario de retórica y poética*. Ciudad de México: Porrúa, 2008.

Ibargüengoitia, Jorge, *Estas ruinas que ves*, Ciudad de México: Joaquín Mortíz, 1994.

Mitry, Jean, *Estética y psicología del cine. 2. Las formas*, Ciudad de México: Siglo XXI, 1978, pág. 583.

Real Academia Española, *Diccionario de la lengua Española*. Consulta: 15 Junio 2012. Disponible en: <http://lema.rae.es/drae/?val=adaptaci%C3%B3n>

Rodríguez, María Elena, "Teorías sobre adaptación cinematográfica". *Casa del Tiempo*, 100. 2007, págs. 82-91.

Ficha fílmica

Estas ruinas que ves. Realizador: Pastor, Julián. México, 1979. Duración: 107 minutos.