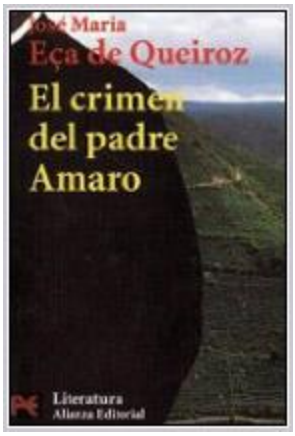
La adaptación de la novela El crimen del padre Amaro a guión cinematográfico

Martha Vidrio

Resumen
La investigación de la adaptación de obra literaria a guión cinematográfico en México es casi nula. El objetivo de este estudio es comparar la novela *El crimen del padre Amaro* (1875), de Eça de Queirós, y la adaptación que realizó el escritor Vicente Leñero (1994), uno de los mejores guionistas en México. La finalidad es observar las estrategias que utilizó Leñero para lograr una adaptación que ganó varios premios nacionales e internacionales. Se utiliza la teoría y los métodos de la adaptación de una obra literaria al guión cinematográfico.

Palabras clave: Análisis comparativo, novela, adaptación, guión

Introducción
Más de una tercera parte de los filmes exhibidos en la era de oro del cine mexicano fueron producidos a partir de una novela ya publicada1. A pesar de la predominancia de esta práctica, la investigación sobre la adaptación de las obras literarias en México es escasa. Este trabajo intenta llenar un vacío investigando las estrategias que se han seguido en la adaptación de una obra literaria al cine mexicano. La obra seleccionada es del 2002: ***El crimen del padre Amaro***, dirigida por Carlos Carrera, con guión de Vicente Leñero basado en la novela homónima de Eça de Queirós (1845 - 1900).



Existen tres razones por las cuales seleccioné esta novela y su adaptación a guión: la primera es porque desde hace años me dedico a la investigación de la adaptación de obra literaria al cine mexicano.2 En el 2008 mi estudio se centró en las adaptaciones del 2000 al 2007. Encontré que ***El crimen del padre Amaro*** ganó varios Arieles en el 2003 y estuvo nominada al Óscar y al Golden Globe como mejor película de habla no inglesa. Por otro lado, fue una de las películas más vendidas en el cine mexicano, después de ***Cómo agua para chocolate*** (1992) de Alfonso Arau, adaptada por la autora de la novela Laura Esquivel. En este sentido la lógica comercial del productor Alfredo Ripstein (1916 - 2007)3 fue importante. Él seleccionó la obra literaria y al guionista, en este caso, volvió a trabajar con Vicente Leñero, ya habían ganado varios premios con el guión: ***El callejón de los milagros*** (1994). Leñero elaboró la adaptación de la novela del escritor egipcio Naguib Mahfuz. El filme fue dirigido por Jorge Fons.4

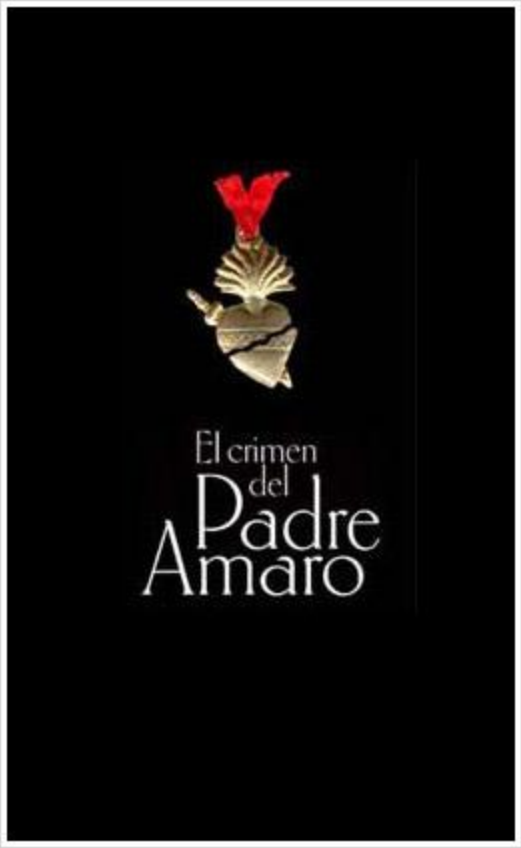
El segundo punto es que considero a Vicente Leñero como uno de los mejores guionistas en el cine mexicano. Ha recibido varios premios, entre ellos, el "Salvador Toscano al Mérito Cinematográfico" en el 2007, sin contar los homenajes por su labor como periodista, narrador y dramaturgo. Por otro lado, Vicente Leñero únicamente ha trabajado adaptaciones de obra literaria al cine, de ahí la importancia de analizar la forma en que resuelve los problemas de la adaptación.

La tercera razón, y no por eso la menos importante, es por el autor portugués José María Eça de Queirós (1845 – 1900) al que algunos críticos e investigadores lo consideran el mejor novelista de su país. Fue cónsul en Inglaterra y Francia, en París vivió desde 1888 hasta su muerte. Durante estos años, Eça de Queirós, escribió sus novelas más reconocidas inscritas en el realismo y el naturalismo, en ellas hizo una crítica a la vida portuguesa con ironía y a la vez con un espíritu humanista. Por ejemplo, en *El crimen del padre Amaro* (1875) trata de la hipocresía de los sacerdotes, respecto al celibato.

Igual que el filme en México, la obra literaria escandalizó a la sociedad portuguesa, 125 años antes. En ambos casos se expone una crítica feroz a la iglesia en una sociedad hipócrita provinciana. El autor ironiza, sobre todo cuando habla de los sacerdotes y las mujeres apegadas a la iglesia.

El método que se sigue en el presente trabajo es el estudio comparativo. El diseño se precisa en base a las teorías de la adaptación de obra literaria al guión cinematográfico. Defino “adaptación” como el proceso mediante el cual la obra literaria sufre transformaciones en su estructura narrativa y dramática para convertirla en una historia contada en un guión cinematográfico. Se analizan las supresiones, añadidos y sustituciones y dramatización. En ambos casos hay manejo del tiempo, del espacio, puntos de vista y construcción de personajes.

Para el análisis de la obra literaria se utiliza un modelo de lectura con el fin de extraer las claves de la novela y observar cuáles son aplicables al guión cinematográfico.[5]Para la teoría de la adaptación me baso en los siguientes autores: Francis Vanoye, Linda Seger y Jean Paul Torok y José Luis Sánchez Noriega, principalmente.



Análisis comparativo

Menciona Francis Vanoye que la adaptación de una obra literaria “lo es siempre en un contexto histórico y cultural diferente de aquel en el que se ha producido”.[6] En este caso han transcurrido 125 años entre la publicación de la novela y la escritura del guión cinematográfico. La novela sucede en Portugal, se deduce que es a mediados del

siglo XIX, en esos momentos el país se encontraba con conflictos sociales, corrupción y enfrentamientos con la iglesia. Eça de Queirós lo deja bien asentado en su novela: “La clase obrera empieza a agitarse…. Falta unión por ahora…. Se está a la espera de ver cómo se desarrollan las cosas en España… ¡Va a haber cosas buenas! Todo depende de España”.7 La burguesía de Lisboa furiosa por el alzamiento de los obreros en París en 1871:

“¡Todo se perdió! ¡Todo está ardiendo!. Un hombre grueso grita: “el palacio de la Legión de Honor destruido! No hace un mes que estuve allí con mi mujer… ¡qué infamia! ¡Qué granujería!”. Los burgueses y los ociosos se enfurecen “contra el obrero que quería vivir como un príncipe”8

El narrador omnisciente nos hace una descripción sobre la decadencia de Lisboa:

Y todo aquel mundo decrépito se movía lentamente bajo un cielo brillante de clima rico, entre golfillos que pregonaban la lotería y el engaño público; y chiquillos de voz plañidera que ofrecían el *Diario de las pequeñas novedades*, y todos paseaban perezosamente, entre la explanada, en la que se erguían las tristes fachadas de dos iglesias y la hilera de casas de la plaza, en donde brillaban tres muestras de casas de empeño, negreaban, cuatro puertas de tabernas y desembocando con un color sucio de alcantarilla abierta, las callejuelas de todo un barrio de prostitución y de crimen9.

La riqueza de los sacerdotes: “El canónigo Días pasaba por rico; poseía unas quintas arrendadas, daba comilona de pavo y tenía fama su vino *Duque* de 1815”.10
La Sanjuanera en la vida del canónigo Díaz: “Pero el hecho saliente de su vida era la antigua amistad con doña Augusta Camina a quien llamaban la Sanjuanera”.11
Al final del texto muestra a la iglesia y el gobierno en contubernio. Mientras la gente se muere de hambre, ellos gozan de riqueza:

El canónigo lo había oído también. Entonces se indignaron ambos contra aquella turba de masones, de republicanos, de socialistas, gente que querían destruir todo lo que es respetable el clero, la enseñanza religiosa, la familia, el ejército y la riqueza… ¡Ah, la sociedad, estaba amenazada por monstruos desencadenados! Se hacían necesarias las antiguas represiones, las mazmorras y la fuerza. Había sobre todo que inspirar a los hombre la fe y el respeto a los sacerdotes.12

Vicente leñero opta por situar el guión cinematográfico en el año 2000. El hecho de que Leñero ubique el guión en su propio tiempo significa que necesariamente participa de los valores y las visiones del mundo de su época y lógicamente, esto influye en el discurso de forma determinante. El texto de Eça de Queirós se reinterpreta para hablar de temas contemporáneos como el narco, la guerrilla y el aborto, además de los temas que aborda el autor de la novela, como la corrupción del Estado y de la iglesia, el celibato, la pobreza, la no educación, la superstición.

Los ejemplos de la equivalencia en guión de los temas de Eça de Queirós son los siguientes: el guión abre con la siguiente imagen: “Tres niños andrajosos, sucios y desnutridos juegan a patearse en el lodo junto a una cruz en una ranchería al lado de la carretera. Un camión de pasajeros pasa en segundo plano”.

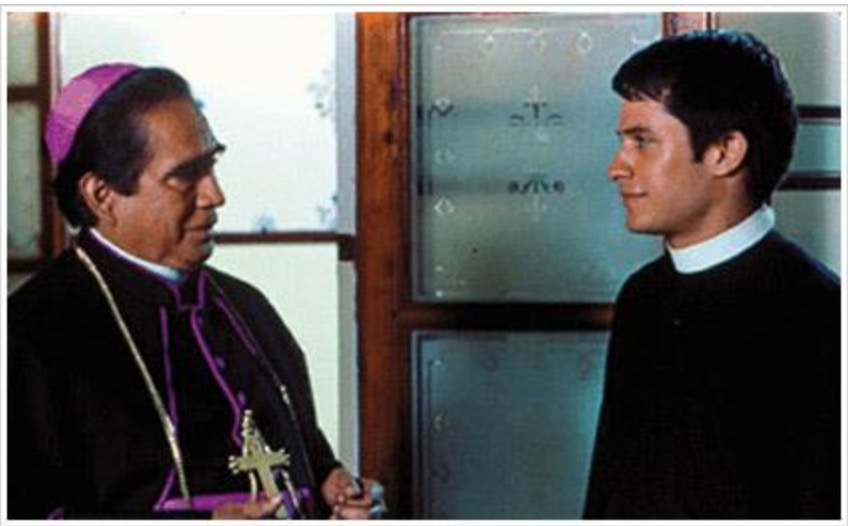
A partir de la escena dos inicia una secuencia donde unos asaltantes suben al camión y roban a los pasajeros, a gente humilde que lleva en un paliacate todo lo que tienen en la vida. Termina la secuencia en la escena ocho.

En la escena 19, el padre Amaro se da cuenta de que el padre Benito tiene relaciones con la Sanjuanera: “A su lado se insinúa una figura de mujer entrada en carnes, en camisón. Es la Sanjuanera, pero no se alcanza a distinguir su persona” y aprovecha la escena para que nos enteremos que el padre Benito recibe dinero del narcotraficante *don Chato Aguilar*:

Padre Benito (al teléfono): “Sí, *don Chato*, recibí su envío pero están en dólares. Yo no puedo cambiarlos”. En la escena 39, llega el padre Benito a la hacienda, *Chato Aguilar*, el narco, lo recibe. *Chato* pregunta al padre: “se arregló el cuete de los dólares, ¿no?”; el padre Benito responde que sí. 13

En la escena 55, el obispo habla con el presidente municipal, se ponen de acuerdo respecto al lavado de dinero. Presidente municipal (al teléfono):

- A la orden, señor obispo.
- Sí, quién no.
- Son más ruidos que nueces, señor obispo
- No me diga eso. Yo no puedo decir que le di toda esa lana.
- Son millones, señor obispo, me linchan.
- Ah, muy bien, muy bien.
- Si usted se responsabiliza por la mitad, yo respondo por la otra.
- Perfecto, mañana mismo mando un fax al periódico. Así sí.
- Gusto en oírlo, señor obispo.



El presidente municipal ríe estruendosamente, como si el obispo le hubiera dicho algo muy gracioso al otro lado de la línea. Cuelga y dice: “No hay peor política que la negra, muchachos. ¡Pinches curas!”.

Dice Linda Seger que unas de las cuestiones más debatidas cuando se plantea el tema de la adaptación “es precisamente el grado de fidelidad al texto literario”.14 La autora sugiere que se debe tener en cuenta “el sentido de la reinterpretación que lleva implícito toda adaptación al cine”. Cada adaptador va a hacer su propia interpretación de una obra literaria.15 Vicente Leñero opta por una adaptación libre de la obra de Eça de Queirós, así la prefiere porque es imposible seguir la historia tal como está construida la obra literaria, al final tendríamos una película con una duración de cinco horas, cuando menos. Esta es una de las diferencias entre la literatura y el cine, el autor de la obra literaria puede extender su material hasta quinientas o mil páginas, la novela: *El crimen del padre Amaro*16 está construida en 504 páginas; por el contrario, en el guión cinematográfico se tiene que ser muy preciso con la información y su distribución porque nada más se cuenta con, aproximadamente, 120 páginas para contar la historia, cada página de guión equivale a un minuto en pantalla, la adaptacióntiene 116, páginas.17

Por otro lado, la producción del filme también tiene que ver con los ajustes de la historia, por ejemplo, nada más pensar en los costos de los vestidos de época, la escenografía, la ambientación, etcétera. O la cantidad de espacios que se requieren para narrar la novela: Lisboa, Leiria, Carcavellos, Estrella, Feirao, Buenos Aires, Vieira, Rocoça. En cambio, en el guión son dos poblaciones únicamente: los Reyes y Ciudad Aldama, algún lugar en la sierra y población cercana a Los Reyes. Y que decir de los personajes en la novela: 95 personajes. En cambio, en el guión cinematográfico aparecen 35. Es lo usual, eliminar personajes y espacios de la novela.

Ya observamos la forma en que el guionista trabaja el momento histórico, ahora toca analizar el tema, el autor de la novela opta por desarrollar el siguiente: el celibato eclesiástico, el guionista opta por lo mismo. En ambos casos se

cuenta la vida del padre Amaro, un sacerdote ingenuo que va a hacerse cargo de la parroquia en Leiria (en el guión, en un poblado Los Reyes). Llega a casa de la señora Sanjuanera (en el guión llega a la casa cural pero va a comer a la fonda de la Sanjuanera) y termina por involucrarse sexualmente con su hija, Amelia. Su colega para nada se extraña de la relación con la muchacha. Amelia, embarazada, muere en el parto y Amaro entrega al niño para su crianza. Muere también el niño (en el guión, Amaro induce a Amelia a un aborto. Ella y su hijo mueren). Amaro se convierte en un cínico, y prosigue su carrera en la Santa Madre Iglesia.

La novela y el guión cinematográfico manejan las mismas preguntas: ¿Será capaz Amaro de hacer daño a Amelia? ¿Será capaz de dejar el sacerdocio para casarse con Amelia? ¿Será capaz de convertirse en un padre como Benito? (guión) O, ¿en un canónigo como Díaz? (novela) ¿Será capaz de matar a seres inocentes?. Se deduce a partir de las dos lecturas la misma idea, que la iglesia y el estado son corruptos, hipócritas y manipuladores y que seguirán siéndolo. Qué seres inocentes pueden llegar a corromperse si no tienen un carácter sólido. Se puede decir que ambas obras manejan la misma diegitización, es decir, la misma construcción del mundo.

José M. Eça de Queirós, insertado en la tradición del realismo, parte de la realidad local para penetrar en lo humano, trabaja especialmente el retrato psicológico del padre Amaro. El narrador omnisciente nos cuenta que el personaje: “se volvió medroso”;18 servil, palabra que aparece varias veces en el texto: “Amaro se inclinó servilmente”19 “y lo recogió servilmente”;20o, su hipocresía: “jamás soltaba una risa franca”,21 “una mosquita muerta”,22 “su naturaleza pasiva, fácilmente dominable”,23 “su naturaleza blanda”,24 “cobarde”.25Su atracción por las mujeres y la vida de riqueza empieza antes de que entrara al seminario: “empezó, sobre todo, a fijarse mucho en las mujeres y de todo cuanto veía le llegaron muchas melancolías”,26 “era la vida que él no conocía y que juzgaba maravillosa”. El padre Amaro no tenía vocación para el sacerdocio: “la señora marquesa decidió, desde luego, que Amaro ingresase en la vida eclesiástica”.27 Amaro esta confundido respecto a las mujeres: “¿qué criatura era (…) unas veces era elevada al altar como reina de la gracia y otras la maldecida con apóstrofes feroces?.

A través de las palabras claves descubrimos el código existencial del personaje: el padre Amaro fue forzado a entrar en la vida religiosa, es débil de carácter, miedoso, cobarde y se siente confundido por las mujeres, ese ser que desea y que no comprende.

En el guión cinematográfico, el personaje se define por su identidad, su físico, por lo que hace y dice. Sabemos que Amaro es guapo, se repite varias veces en la novela: “Tiene buena facha el hombre”,28 “¡Qué guapo estás!”,29 “¡Vamos, el niño bonito”.30 En el cine el personaje está identificado por un actor: Gael García quien interpreta muy bien al joven guapo recién salido del seminario. Leñero no necesitó decir que era guapo, el productor y/o director, para efectos de venta tuvieron que pensar en un actor bien parecido.

Ahora bien, sabemos que el conflicto se centra en el padre Amaro. Él no decidió ser sacerdote, lo sabemos en la novela y en el guión, él lo dice en la escena 98, minuto 88, “Porque me obligaron”: Amaro tiene un deseo más allá de su alcance: Amelia; su frustración reside en que el entorno y su mundo interno bloquean su deseo. Su mundo interno se construye en la infancia y adolescencia. No es necesario que el guionista nos cuente la infancia de Amaro como lo hace Eça de Queirós, Leñero construye acciones para el personaje donde podemos deducir como espectadores las experiencias de Amaro.

El guionista nunca dice dónde y cómo poner la cámara, pero si la insinúa, también los efectos de imagen y sonido, etcétera. En el inicio de la escena dos, Leñero ve hacia dentro del personaje y construye la siguiente imagen,: “raquíticos sembradíos “corriendo” a la velocidad de un autobús de pasajeros. Los mira, desde la ventanilla, un JOVEN como de 25 años que viste ropa informal, sencilla. Va meditabundo” ¿Por qué decide el guionista que el paisaje se vea “corriendo”? La imagen no es gratuita, es para determinar el carácter de Amaro quien no ve la pobreza, los niños andrajosos, sucios y desnutridos, junto a la cruz (una imagen fuerte) que nosotros sí hemos visto en la primera escena: después el padre Amaro rehuye la conversación con el Viejo: “vuelve a quedar en silencio”. En la misma escena, el asaltante golpea al viejo quitándole todo su dinero: “el viejo se derrumba ante la mirada atónita del JOVEN, que esta paralizado de miedo”.

Cuando los asaltantes se han ido, en la escena ocho: “Silencio, en el autobús. Junto al JOVEN, el VIEJO se cubre, con un pañuelo, el ojo machacado. El pañuelo está manchado de sangre. El VIEJO se muestra pasmado,

moralmente destruido. El JOVEN con la mirada al frente, inexpresivo".

Al final de esta primera secuencia, Amaro le da dinero al viejo.

¿Qué es lo que busca el guionista con esta secuencia? La secuencia tiene una duración de tres minutos y ya tenemos planteada la época, el lugar, la situación del país y la identidad del padre Amaro: un hombre sin vocación hacia los otros, miedoso, y ambiguo. Pero para la representación en cine, este carácter no funciona, el guionista tiene que buscar algún rasgo en su personalidad para que la gente se pueda identificar con el personaje por eso resuelve que Amaro de dinero al viejo. En este sentido, Eugene Vale señala que el proceso de identificación "es un fenómeno curioso. Ocurre tanto en la vida real como en el espectador de cine".31 Generalmente la identificación se conforma con el deseo de tomar parte en la vida de otra gente. No es posible que el espectador sufra con alguien que nada más sea desagradable o cobarde. Por lo tanto, al personaje se le atribuye algún rasgo simpático, solicitando así la estima o la admiración.

En la siguiente secuencia, el padre Amaro tiene el primer encuentro con Amelia: en la escena 13, escribe el guionista: "las miradas de AMELIA y el joven se cruzan produciendo un muto impacto". Después en la escena 21, se encuentran en la comunión: "padre Amaro da la comunión a los fieles que se forman en fila. Llega el turno a Amelia. Su mirada se cruza brevemente con la del Padre Amaro". Luego en la escena 26, el padre Amaro se sonríe con Amelia, cuando Amelia tropieza con una tabla y está a punto de caer, Amaro le tiende la mano, luego no se sueltan la mano, ella le besa la mano y el le dice no hagas eso por favor y "el padre Amaro aparta rápido la mano con turbación". En la escena 73, se besan por primera vez. (Sic)

La diferencia entre el guión y la novela, respecto a la relación amorosa entre Amaro y Amelia, es que en la obra literaria Amaro manipula las situaciones para estar con Amelia, a pesar de que ella ya tiene 23 años cuando se conocen.

En el guión cinematográfico, Amelia tiene 16 años, aunque es más pequeña se presenta como una chica más liberada (siglo XXI) que la Amelia literaria (siglo XIX). La Amelia del guión sabe lo que quiere, desde el principio se muestra decidida frente a Rubén (Juan Eduardo en la novela): "Qué haces aquí?.. ¿no que habías conseguido un trabajo?", esto sucede en el minuto 4. En la novela es hasta la página 179 cuando la Sanjuanera le dice a su hija: "Eso vendrá después. Juan es buen muchacho, va a conseguir ese empleo…" Amelia pregunta: "¿va a conseguir el empleo?, la madre responde "Vino a decirme eso también".

Tenemos dos códigos existenciales diferentes. En el guión, es ella la coqueta, la que se insinúa a Amaro desde el principio. La gente lo nota. Cuando el padre Amaro ofrece la comunión "deposita delicadamente la hostia en la lengua de Amelia. Ella cierra los ojos". Detrás viene Dionisia. Dionisia se acerca a Rubén y le dice: "A Amelia le

gusta el nuevo cura". Luego, Amelia insiste acompañar a Amaro cuando recién lo conoce. Se confiesa con Amaro y ella le dice que es muy sensual, que le gusta el agua sobre su cuerpo y que se acaricia su cuerpo bajo el agua. En la novela, Amaro manipula la situación para que Amelia se confiese con él y nunca sabemos lo que ella le dice.

Leñero iguala hábilmente a la Amelia de la novela con la del guión tomando la siguiente secuencia de la obra literaria. En las dos obras sucede que Amelia se encuentra con muchas culpas, confusión, dudas acerca de la relación. Amaro le muestra objetos de la iglesia, aquellos que él nada más puede tocar como sacerdote, así quiere demostrarle su poder, él es el señor párroco y lo puede todo: "una mañana le enseñó un manto de Nuestra Señora (…) era de fina seda azul y representaba un firmamento con estrellas bordadas (…) Amaro lo desdobló haciendo centellear junto a la ventana los gruesos bordados"[32]

Amaro le dice a Amelia que a ella le quedaría mejor, ella retrocedió: "¡No por Dios que es pecado!. Amaro le dice en tono fuerte que es una tontería. Ella insiste en que no quiere, pero "El entonces se enfadó. ¿Quería tal vez saber mejor que él lo que era pecado, no? ¿Iba ella a enseñarle ahora el respeto que se debe a las vestiduras de los santos?" La obliga a ponerse el manto de la virgen: "y se alejó para contemplarla envuelta toda en el manto, asustada e inmóvil, con una sonrisa cálida de gozo devoto" y le dice lo linda que está. "¡Oh hijita, eres más bonita que Nuestra señora!" Amaro se acerca a ella, la estrecha toda, "los besos del cura no cesaban, ávidos, sorbiéndole el alma". A partir de este momento Amelia sufre pesadillas en la novela.

Esta secuencia en el guión sucede en la escena 92, en el minuto 83. Igual, él insiste en que se ponga el manto de la virgen. Nada más que aquí ella lleva sostén y pantaletas. Igual, ella no quiere, hasta que Amaro avanza, se lo pone "sobre la cabeza como si fuera la imagen del altar" y le dice: "eres más hermosa que la virgen" "Avanza y la besa, como si besara a la imagen. Luego el beso se vuelve apasionado".

Amelia sale embarazada. A partir de este instante, tanto en la novela como en el guión, Amelia piense que él es un egoísta y que él ya no quiera estar con ella, ya no es tan divertido. Luego viene la angustia de Amaro, puede perder todo: en el guión dice a Amelia que no pueden irse, ni tener el hijo porque él terminaría como un "profesorsucho". En la novela sucede lo mismo, Amaro dice:

Dime: es que puedo yo casarme contigo? ¡No! Entonces ¿Qué quieres? Si notan que estás así, si tienes el hijo en tu casa ¡Imagínate qué escándalo!... ¡Por tu parte, estás perdida, perdida para siempre! Y a mi, si se supiera ¿Qué me sucedería? Perdido, también expulsado, procesado tal vez… ¿De que quieres que viva yo? ¿Quieres que me muera de hambre"[33]

En la novela el canónigo y Amaro piensan que ella se puede casar con Juan Eduardo. En el guión, es Amelia quien le dice que se puede casar con Rubén, así lo salvaría a él y a su hijo. En la novela no encuentran a Juan Eduardo y en el guión, Rubén le dice que ya no la ama. Desesperados, en la novela, el padre Amaro dice que Amelia se puede ir a un pueblo con Josefa, el canónigo se iría con Sanjuanera a la playa, aduciendo que él esta enfermo. En el guión el padre Benito se enferma de verdad y se va con la Sanjuanera a México, en la avioneta del narcotraficante. En la novela, Amaro busca a Dionisia para que le consiga una partera y alguien que se quede con el niño.

En el guión busca a Dionisia para que le diga quien puede practicarle el aborto a Amelia. En las dos obras Amelia accede por él. En la novela, Dionisia tiene la solución, se lo dará a la *tejedora de Ángeles*, le dicen así porque las criaturitas morían sin explicación. Amaro le pregunta "Entonces, ¿las criaturas mueren siempre?"[34] Antes, Amaro había tenido una conversación con el canónigo Díaz:

- (..) Como es natural, habrá que darlo a criar a alguna mujer, lejos de allí, hacia Alcobaça o hacia Pombal…. ¡la felicidad, padre maestro, sería que la criatura naciese muerta!

¡Sería un angelito más! – murmuro el canónigo, aspirando su polvo.[35]

Tanto en la novela como el guión, Amaro sabe que su final es inevitable, si se sabe que el hijo de Amelia es de él, los expulsarán, no tendrá oportunidad de llegar más arriba en la jerarquía eclesiástica. Ese es su drama existencial. Las dudas que tiene respecto a salvar a su hijo duran muy poco, en la novela se deprime, pero pronto se recupera y

va con la condesa para que le ayude a ir a otro lugar. En el guión, no duda en llevar a Amelia a que aborte, luego cuando ella esta desangrándose la quiere salvar. Amelia muere diciéndole: “Te quiero, te quiero, te quiero”

En las últimas páginas de la novela se encuentran de nuevo el padre Amaro y el canónigo Díaz en Lisboa, hace tiempo que no se ven:

- Ahí está el mal – dijo Amaro -, ¡en que no nos respetan! No hacen más que desacreditarnos… Destruyen en el pueblo la veneración por el sacerdocio…
- Nos calumnian infamemente – dijo en tono profundo el canónigo.
En aquel momento pasaron junto a ellos dos señoras, una de pelo encanecida ya y aspecto muy noble; la otra, una damisela delgada y pálida, de orejas señaladas, de codos agudos pegados a un talle estéril, polizón enorme en el vestido y tacones de un palmo.
- Ya pasó ese tiempo, padre maestro – dijo el párroco riendo- , ya no confieso más que casadas!
El canónigo se entregó un momento a una irrefrenable hilaridad.

El guión termina en la escena 128, en la página 114, cuando Amaro “Se ve en esos instantes como un hombre seguro de sí mismo, entero, poderoso” ofrece la misa por “el alma de nuestra querida hermana Amelia. Recemos por ella y empecemos pidiendo perdón por nuestros pecados”. Luego se escuchan a todos lo fieles y al padre: “Yo me acuso ante Dios … Por mi culpa, por mi gravísima culpa” El padre Benito lo mira fijamente. El padre Amaro, siente su mirada, cierra los ojos y sigue oficiando la misa. Sobre sus acciones rituales, perfectas, empiezan a correr los Títulos finales del créditos”.

La conclusión en el guión cinematográfico tiene que ver con la paradoja: el padre se confiesa, pero todo seguirá igual. Amaro sí es capaz de matar, no directamente, pero lo hace, al final va a quedar libre de culpas porque existe el perdón de los pecados. Leñero no hace concesiones sentimentales como en muchas adaptaciones, para atenuar la ansiedad y dulcificar el final para que el héroe no se vea sombrío.

Eça de Queirós optó por un final donde expone su ideología: los curas y la élite de Portugal no quieren que el mundo cambie, siguen pensando que todo tiempo pasado fue mejor. Para el autor de la novela contar la historia de Amaro ha sido un pretexto para contar la historia de su país. En el último párrafo de la novela están el conde, el canónigo y el padre Amaro:

Y el hombre de Estado y los dos hombres de religión, los tres en fila, junto a la verja del monumento, gozaban con la cabeza alta aquella certidumbre gloriosa de la grandeza de su país, allí, al pie de aquel pedestal, ¡bajo la fría mirada de bronce del viejo poeta, erguido y noble, con sus anchos hombros de caballero fuerte la epopeya sobre el corazón y la espada firme, rodeado de los cronistas y de los poetas heroicos de la antigua patria, patria fenecida para siempre, recuerdo casi perdido![36]

Hasta este momento hemos tenido un acercamiento somero a la adaptación de *El crimen del padre Amaro*, hemos visto algunas de las diferencias y similitudes de los dos textos y las equivalencias, las supresiones, los añadidos que realiza el guionista.

A manera de conclusión diré que algunos podrían pensar que la adaptación de obra literaria al guión es más fácil porque ya se tiene la historia y a los personajes, sin embargo, aun la adaptación más brillante requiere de transformaciones. ¿Qué es lo que aporta la obra de Eça de Queirós al guión cinematográfico de Leñero? Aporta intriga y personajes interesantes. Una historia de decadencia, de corrupción y de cuestionamientos. El guionista tiene que transformarla para llegar a la equivalencia de la premisa de la novela. Tuvo que cambiar la época por un condicionamiento histórico - cultural. Una obra portuguesa del siglo XIX es adaptada por un mexicano en el siglo XXI. Así la adaptación está afectada por las circunstancias ¿cómo presentar la corrupción de la iglesia y el estado en el siglo XXI? Leñero hace un añadido en la transferencia: el narco en relación con la iglesia y el estado.

Con sus variaciones respeta la relación de Amaro y Amelia; la historia de Juan Eduardo en la novela y Rubén en el guión: en la redacción del periódico, escriben en contra de los curas, los persiguen y los dejan sin trabajo; Dionisia como apoyo a Amaro; Martín el sacristán y su hija Getsemaní (el tío Esguellas y su hija Totó en la novela).

Hasta este momento esa ha sido nuestra misión, empezar a vislumbrar la forma en que fue construida la novela y cómo se realizó la adaptación a guión cinematográfico. Por lo pronto queda aquí plasmado el esfuerzo que debe realizar el guionista para lograr una equivalencia con la obra literaria y se repite lo que muchos ya han dicho: ser infiel a la obra para lograr la fidelidad.

Notas:

1. Martha Vidrio, “La adaptación de obra literaria al cine mexicano”. En *Cultura, comunicación y política*, CUCSH, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 2002, págs. 95 – 113.

2. Cfr.Ibidem

3. Reed Johnson, “Alfredo Ripstein, 90; producer helped to shape Mexico´s movie industry”, Los Ángeles, *Los Angeles Times*, January 27, 2007.

4. Martha Vidrio, Análisis *del guión cinematográfico*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 2008. Y, Martha Vidrio, “La poética de Aristóteles y el guión cinematográfico”. En *Convergencias. Ensayo de literatura comparada*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 2007, págs. 227 – 263.

5. Martha Vidrio, *Escribir para el cine*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 2003.

6. Francis Vanoye, *Guiones modelo y modelos de guión*, Barcelona, Paidós, 1991, pág. 144.

7. José M. Eça de Queirós, *El crimen del padre Amaro*, Ciudad de México, Gernika, 2006, pág. 257.

8. Ibid, págs. 496 – 498.

9. Ibid, pág. 504.

10. Ibid, pág. 10

11. Ibidem.

12. Ibid, pág. 500.

13. Ibid, pág. 38.

14. Linda Seger, *El arte de la adaptación*, España, Rialp, 1993, pág. 14.

15. En el texto *Escribir para el cine*, ya mencionado, subrayo en la página 29, que la misma historia contada por dos escritores resulta diferente ya que cada uno la narraría en forma distinta.

16. Op. cit. Eça de Queirós.

17. Vicente Leñero, “El crimen del padre Amaro”, el guión fue facilitado por la productora “Alameda Films”, por Daniel Birman, nieto de Alfredo Ripstein.

18. Ibid, pág. 29.

19. Ibid, pág. 42

20. Ibid, pág. 47.

21. Ibidem.

22. Ibid, pág. 28.

23. Ibid, pág. 30

24. Ibid, pág. 34.

25. Ibid, pág. 184.

26. Ibid, pág. 31.

27. Ibid, pág. 28.

28. Ibid, pág. 18.

29. Ibid, pág. 39.

30. Ibid, pág. 145.

31. *Técnicas del guión para cine y televisión*, Barcelona, Gedisa, 1986, pág. 163.

32. Ibid, p. 343.

33. Ibid, pág. 370.

34. Ibid, pág. 451.

35. Ibid, pág. 391.

36. Ibid, pág. 504.

Bibliografía

- Eça de Queirós José M., *El crimen del padre Amaro*, Ciudad de México, Gernika, 2006.
- Johnson, Reed, "Alfredo Ripstein, 90; producer helped to shape Mexico´s movie industry", Los Ángeles, *Los Angeles Times*, enero 27, 2007.
- Sánchez Noriega, José Luis, *De la literatura al cine*, Barcelona, Paidós, 2000.
- Seger, Linda, *El arte de la adaptación*, Madrid, Rialp, 1993.
- Torok, Jean Paul, *Le scenario*, París, Henri Veyrier, 1988.
- Vale, Eugene, *Técnicas del guión para cine y televisión*, Barcelona, Gedisa, 1986.
- Vanoye, Francis, *Guiones modelo y modelos de guión*, Barcelona, Paidós, 1991.
- Vidrio, Martha, "La adaptación de obra literaria al cine mexicano". En *Cultura, comunicación y política*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 2002.
- Vidrio, Martha, "La poética de Aristóteles y el guión cinematográfico". En *Convergencias. Ensayo de literatura comparada*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 2007.
- Vidrio, Martha, *Análisis del guión cinematográfico*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 2008.
- Vidrio, Martha, *Escribir para el cine*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 2003.

Dra. Martha Elena Vidrio Checa. Pertenece al Sistema Nacional de Investigadores. Fue fundadora de la Maestría en Estudios Cinematográficos de la Universidad de Guadalajara y coordinadora de la misma (2001- 2005). Líneas de investigación: Guión Cinematográfico y la Adaptación de obra literaria al cine. Imparte clases en la Maestría en Literaturas Comparadas y en la Licenciatura en Artes Audiovisuales de la Universidad de Guadalajara. Ha impartido cursos en la Universidad de Zagreb, Croacia y en la Universidad de Bielefeld, Alemania. marthavidrio@gmail.com