



**FACULTAD DE ARQUITECTURA
CARRERA DE CINE**

**El guión cinematográfico en el análisis transpositivo de la obra
“La Insoportable Levedad del Ser”**

- TESIS DE GRADO -

ALUMNO: ALEXEI ESCOBAR VALENZUELA

Profesor Guía: Rodrigo Cepeda O.

Valparaíso, Agosto 2010

AGRADECIMIENTOS

A mi familia por el apoyo en todo este trayecto,

A Constanza Garrao por su cariño,

A mis profesores por el enfoque.

CONTENIDO

Introducción	4
--------------	---

CAPITULO I

GENERALIDADES

1.1 Antecedentes	8
1.2 Milan Kundera	10
1.3 Philip Kaufman	11
1.4 Hipótesis	13
1.5 Objetivos	
1.5.1 Generales	13
1.5.2 Específicos	13
1.6 Metodología	14
1.6.1 Herramientas de análisis	15
1.6.2 Tablas de análisis	16

CAPITULO II

MARCO TEÓRICO

2.1 Planteamiento del problema	18
2.2 Diferencias y similitudes entre Literatura y Cine	19
2.3 Las dos Vertientes	21
2.3.1 Vertiente adaptativa	22
2.3.2 Vertiente Transpositiva	22
2.3.3 Transtextualidad	24
2.3.4 Diferenciación de ambas vertientes	24
2.4 Tipologías de adaptación según José Luis Sánchez Noriega	26
2.4.1 Tipología de las adaptaciones	27
2.4.2 Algunos recursos prácticos utilizados para la adaptación	28
2.5 Tipos de modelo de transposición de Sergio Wolf	29
2.6 Guión, Trama e Historia	33

CAPITULO III

ANALISIS

3.1 “Presentación de personajes”	35
3.2 “La ocupación”	82
3.3 “Teresa en la Piscina”	88
3.4 Conclusiones	95
3.5 Referencias	98

ANEXOS	100
---------------	------------

Introducción

El presente trabajo de tesis tiene como principal objetivo hacer un análisis al proceso de adaptación, pero utilizando el concepto de transposición propuesto por Sergio Wolf en el libro *“Literatura/Cine. Ritos de Pasaje”*. Concepto que se ha ido desarrollado teóricamente bajo el nombre de diversos términos durante la historia del cine; desde los inicios de la cinematografía hasta los más recientes estudios específicos de las relaciones entre el cine y la literatura.

La segunda gran línea de investigación fue variando en relación a los datos que fui desmenuzando, basándome en el texto antes mencionado como pilar del análisis. Se fueron agrupando todas las “definiciones” que existen de esta relación entre cine y literatura (adaptación, traducción, traspaso, cita, interpretación, ilustración, etc.) en la definición de transposición, argumentando que toda unión o enlace, consciente o inconsciente entre una obra de literatura y cine es transposición. Llevándolo a un ejemplo simple; hay algo que une la obra literaria con una cinematográfica de manera un tanto “obvia” y que no es solamente el alcance de nombres; es la historia, el relato. Construir el relato y la historia para que sea posteriormente fácil de convertir al lenguaje cinematográfico es una de las principales funciones del guión, por lo tanto creo que al desprenderse de él para un análisis de estas características es dejar espacio a especulaciones y conclusiones con argumentos menos sólidos.

La principal complejidad se presenta al momento de seleccionar una obra terminada, en el caso de esta investigación; una obra literaria que de alguna manera, por decirlo con una palabra distinta de las que se usan normalmente; (re)surgirla en otra obra, que para este caso sería una obra cinematográfica. Cuando se habla de otra obra o forma artística, entendemos que existen otros parámetros o reglas específicas de un campo con características únicas.

Sobre este (re)surgimiento, distintos autores desde el momento mismo del nacimiento del cine han tratado de establecer pautas, o teorías para emparentar de cierta manera, el cine y la literatura. Algunos los llaman hermanos, para otros son como agua y aceite, pero siempre ha existido este “conflicto” entre ambas.

Literatura y cine. La primera ha existido desde el inicio de la historia, si consideramos que fue la escritura lo que dio fin a la prehistoria. La cinematografía tiene apenas ciento catorce años de existencia. ¿Qué es mejor, el filme o el original literario? Hay quienes consideran que ambas formas de arte son hermanas, piensan que las adaptaciones son una forma que tiene el cine de hacer historias, temas, personajes. Los que consideran que ambas formas son rivales argumentan que es una forma artificiosa y poco original de conseguir historias, y señalan una supuesta crisis de originalidad del cine. Según estos, el cine se ha convertido en un tipo de parásito de la literatura. También dicen que la falta de

imaginación y guiones originales es tan grande en el mundo del cine, que solo la literatura puede ser la salvación.

Es importante mencionar a D.W. Griffith, en el comienzo de este tipo de trabajos que relacionan cine y literatura y sus aportes al cine de principios del siglo XX. Este director norteamericano aplicó las fórmulas narrativas de la literatura del siglo XIX (Especialmente Charles Dickens) a este nuevo arte que estaba naciendo a finales del siglo XIX, arte que es hijo de la literatura, según el español José Luis Sánchez Noriega. Podemos decir que gracias a Griffith la literatura influyó en el cine. Con el paso del tiempo, incluso ahora podemos decir que el cine ha influido en la literatura. (Wolf, 2001)

Las obras que se utilizarán para realizar el análisis, son la novela "*La Insoportable levedad del ser*" del escritor checo Milan Kundera, y la obra cinematográfica del mismo nombre llevada al cine por el director y guionista estadounidense Philip Kaufman. Normalmente, se utilizan para los análisis de las transposiciones las obras iniciales y finales, novela-film. Pero la novedad "relativa" de este análisis es que se utilizará un tercer componente; el guión cinematográfico del film. A pesar que los estudios de las relaciones entre un campo y otro han sido analizados y discutidos a fondo, de una manera prolija y con excepcional experticia, en este trabajo se pretende dar una importancia mayor al análisis del proceso transpositivo vinculándolo a esta herramienta esencial en el trabajo cinematográfico; el guión. Integrar al objeto de estudio el film en su estado literario, por decirlo de alguna manera, y a partir de él formar una posible guía para futuros análisis o estudios en el mismo campo. Esto, realizando la comparación de estas obras bajo las tipologías de transposición propuestas por Sergio Wolf en su texto. Otro de los objetivos de este análisis es determinar si agregando el guión cinematográfico de la obra fílmica sea posible comprobar si este posee un valor agregado que influya en el análisis mismo.

Ya que la transposición no tiene parámetros de "adaptabilidad" consensuados en una técnica específica, más que los del propio autor de la transposición, no existe una metodología para la elaboración del análisis. Por lo tanto por más que se busquen y se tomen parámetros o guías para realizar el un análisis, como en todo arte, la transposición se da de una manera subjetiva.

El primer gran problema que se vislumbra es lo tendiente a lo "volátil", o "vaporoso" del estudio. Pero el trampolín desde donde, como investigador novel en la materia, me embarqué en este viaje con una primera idea de lo que podía trabajar, formulada luego de lecturas a artículos, y a capítulos de libros sobre el tema; no existe método para la transposición, la mayoría de los autores difiere de su definición como concepto, y como no existe método para la transposición,

desde una explicación subjetiva cualquier obra literaria podría eventualmente ser llevada a pantalla, y además tener un valor propio como obra cinematográfica.

Pero, desgraciadamente, como estos estudios y teorías solamente incumben a un limitado grupo de personas, que además de ir al cine (cada vez hay menos asistencia de público), también leen y analizan, finalmente todas estas teorías y tejemanejes se van haciendo cada vez más específicas y más crípticas. Este exceso de energía por parte de teóricos y críticos, al parecer a los realizadores cinematográficos y escritores no les da mayores dolores de cabeza, porque las principales teorías están plagadas de excepciones.

Podríamos pensar también que si la historia de la novela se mantiene en la obra cinematográfica, es una transposición con posibles parámetros de análisis, sin importar la forma (estilo, estética) del resultado cinematográfico. No se trata de que creamos que es un buen film. La transposición es un intermedio, y debe analizarse allí, en su intermedio. No importa si la obra fílmica es una obra maestra, si no es la misma historia (que puede estructurarse y por lo tanto tiene una metodología) es una transposición con parámetros de análisis ambiguos.

¿Y cuál es el intermedio? Es acá donde nace la hipótesis que sentó bases a este estudio; ***el guión cinematográfico, al estar en el medio de una obra fílmica basada en una obra literaria, esclarece y entrega respuestas más sólidas en un análisis de transposición.***

El relato es lo más concreto para el análisis desde un punto de vista de estructuras (guión). Las atmosferas y los tiempos, ritmos, poesía, etc., siempre tienen un carácter subjetivo, y defenderlas o condenarlas en un análisis siempre lleva a entrar en un círculo teórico, recursivo e infinito. Al menos el relato se puede esquematizar, se puede identificar una técnica que permita un análisis concreto y un objeto independiente del imaginario o la mente del autor.

Para realizar un análisis más profundo, los autores en los que he decidido apoyar firmemente mi investigación son más contemporáneos, pero no desestiman el trabajo de sus predecesores; Sergio Wolf "*Cine/Literatura. Ritos de pasaje*", José Luis Sánchez Noriega "*De la Literatura al Cine*", Carmen Peña-Ardid "*Literatura y Cine*".

Como habíamos dicho anteriormente, para el análisis de la transposición se utilizara la novela "*La Insoportable levedad del ser*" del escritor checo Milan Kundera y el film del mismo título del director estadounidense Philip Kaufman. Además del guión literario del film. Son varios los motivos para la elección de estas obras. Uno de ellos es que al iniciar este análisis desconocía completamente ambas obras, es un comienzo de cero por lo tanto no existen prejuicios o preferencias que probablemente llevaran el análisis por un carril más subjetivo.

Algunos aspectos generales a considerar es que el film estuvo nominado al premio Oscar por mejor guión adaptado, escrito en colaboración con Jean-Claude Carriere, guionista conocido mundialmente por su trabajo con el director español Luis Buñuel. Otro de los motivos es la contemporaneidad de ambas obras, el film fue realizado 4 años después de la publicación de la novela. Otro aspecto que me llevó a elegir las obras es que, a pesar de la gran cantidad de análisis y comparaciones, no he encontrado ninguna que se sostenga en fundamentos teóricos sobre ambas, con lo que no pretendo especular la inexistencia de otros análisis, pero si dar una visión nueva y fresca al estudio.

Para finalizar esta introducción cabe decir que la investigación realizada, a pesar de que posiblemente no transforme la historia o la forma de realizar transposiciones cinematográficas, permitió conocer más a fondo los diálogos y relaciones entre estas dos bellas disciplinas artísticas que son la Literatura y el Cine.

1.1 Antecedentes

Situando a la novela en su contexto interno es muy interesante, la manera en que Milan Kundera a lo largo de la historia, va marcando una fuerte crítica a la sociedad que vivían sus personajes y sutilmente la propia sociedad que lo rodeaba en aquel momento. Esto se desprende de la misma obra, cuando se utiliza a él como uno de los personajes de la novela, no de la historia principal pero sí como narrador de los hechos. Siendo él quien trata de entender filosóficamente a sus propios personajes creados. La forma de narrar de Milan Kundera es precisa en las críticas, que generalmente salen de la boca de sus personajes, reservándose para él, las cavilaciones filosóficas más profundas.

La historia de amor es el pretexto, y no limita, para que, con ayuda de los personajes de la novela, se analice lo que hay detrás del comportamiento y modo de vida de cada uno de ellos, pero extendiéndose al comportamiento y modo de vida del ser humano en general (en el contexto geográfico e histórico correspondiente).

La novela por su forma narrativa, se acerca a un realismo social porque pareciese un acontecimiento extraído completamente de la cotidianidad de la época. Pero son las digresiones del propio autor-personaje, que lo llevan a un entrecruzamiento de formas narrativas: como el ensayo, haciendo la clasificación un tanto compleja. Por lo tanto, se presupone, que su traspaso a forma audiovisual requiere de un esfuerzo y una estructuración diferente, distinta al que se podría trabajar con una novela clásica.

La historia que se desarrolla a lo largo de la novela, a pesar de ser una novela “corta”, profundiza enormemente en los personajes, dándole una gran densidad, importancia y presencia a todos, aunque sean secundarios. Los pensamientos que encontramos en ellos se centran en el análisis y reflexión profunda de lo que sucede en las relaciones humanas cotidianas de la mayoría de los individuos (contexto social, cultural). La lectura, busca que nos identifiquemos con aquella cotidianeidad y las relaciones sociales que se forman en cada personaje. En relación a los hechos más significativos, no se podría encontrar en cada lector una identificación plena. La ocupación de la Unión Soviética es específica, y el grado de identificación es variante, no sucede lo mismo con el grado de identificación en el film, como veremos más adelante, porque este genera mucha más cercanía.

Los argumentos filosóficos, poéticos, psicológicos, históricos y sociológicos abundan en las páginas de la novela, creando grandes bloques de contenido alrededor de una historia de amor muy sencilla. Estos bloques permiten dilucidar el verdadero propósito del autor, que se sobrepone al hecho de relatar la historia de amor, que es donde se acoplan estos bloques, sino el de mostrar y demostrar

las principales debilidades de un hombre contemporáneo y culto, una de ellas y la más remarcada: la levedad que lleva a una persona a actuar en contra de sus propios principios. También algunos de estos argumentos se basan fuertemente en el análisis del trabajo de otros autores de renombre, uno de ellos es Tolstoi. Esto tiene consecuencia al momento de una adaptación a primera vista, que implicaría necesariamente dejar fuera bloques de contenido.

Esta obra nos sitúa en un marco histórico y cultural de hace aproximadamente 30 años, podemos entender, con un resumen o simplificación bastante certera, los acontecimientos sucedidos en el país checo bajo la invasión soviética y entender el funcionamiento de una dictadura comunista en el cotidiano de personajes con un buen posicionamiento social. En el desarrollo del relato aparecen varios elementos que contienen significados de interpretaciones variables, muy cercanas al psicoanálisis. Además se relatan los sueños de uno de los personajes principales, Teresa, trabajando la simbología y el surrealismo. En algunos momentos del relato los sueños se entremezclan con la narración normal mientras creemos estar leyendo parte de la realidad de la historia. En relación a este punto, en el film se podrían haber utilizado estos elementos oníricos con mayor elaboración y en más cantidad; pero se utilizan en un par de ocasiones, con el mismo efecto dramático que en la novela.

En la obra cada uno de los personajes representan ideales específicos, maneras de observar y entender el mundo, y en algunos casos sentimientos. Por ejemplo, Tomas representa la incertidumbre, la fragilidad, la duda, el miedo; el hecho de que un hombre, no puede saber lo que desea, porque solamente vive una vida y no existe la forma de compararla con otra. Un hombre que vive todo sin pensar en las consecuencias y sin una mayor preocupación que el ahora ya. Es una reflexión al modo de vida, y de cómo esta se ha llevado a cabo: por ejemplo la relación de Tomás con Teresa, que según Tomás era tan solo pura y dura casualidad desde el momento en que se conocieron, se crea toda una secuencia de probabilidades, lo que nos llevaría a pensar si las vidas se rigen por estas casualidades o por efecto de nuestros propios actos. En el film, estos ideales específicos que existen en la novela, se distribuyen en los personajes principales como mostraremos más adelante en la investigación.

La novela "*La insoportable levedad del ser*" fue el trabajo que consagró a Milan Kundera como autor a nivel mundial. Traducida a numerosos idiomas, galardonada por varios premios y llevada al cine por el director y guionista Philip Kaufman. A través de una historia de amor está latente una intención más profunda: ofrecer personajes que permitan al lector identificarse con ellos y reflexionar sobre cuestiones filosóficas que, a diario, se hacen presentes en la vida del hombre contemporáneo y con un marcado nivel cultural y social.

La historia está protagonizada por los personajes; Tomás, Teresa, Franz y Sabina, que en el desarrollo experimentan y sufren las consecuencias de los celos, el enamoramiento, las traiciones, las debilidades sexuales y la muerte.

La novela necesita de una reflexión precisa y acabada, no es recomendable leer “*La insoportable levedad del ser*” con prisa o solo con ganas de pasar el rato. Este libro plantea interrogantes y deja al descubierto algunos sentimientos, creencias y conductas humanas, que exigen una verdadera concentración, y voluntad de análisis. Así finalmente podremos realizar una total reflexión que nos ayude a entender una realidad humana desde un contexto específico y a sacar conclusiones acerca de asuntos muy cotidianos y realistas.

1.2 Milan Kundera

Escritor Checo conocido mundialmente por sus novelas. Comienza a estudiar literatura y estética pero luego de dos semestres decide cambiarse y estudiar cinematografía. En 1968 tras la invasión de la unión soviética a su país se prohíben sus obras y queda desempleado, por lo tanto decide emigrar. Publica en 1986 “*La insoportable levedad del ser*” considerada una de sus obras cumbre. A pesar de militar en el partido comunista en su juventud, se convirtió desde el inicio de su carrera literaria en un crítico del socialismo, específicamente del modelo estalinista (El poder de la palabra, 2010). “*La insoportable levedad del ser*” es una obra clave para comprender la disidencia vivida en su país y también en Europa del Este durante la Guerra Fría. (El poder de la palabra, 2010)

Ha recibido varios galardones por sus obras, tanto en Europa como en los estados unidos. Sus novelas se sitúan a medio camino entre la ficción y el ensayo, utiliza la ironía con frecuencia. También en su obra utiliza diversas voces narrativas, la confusión entre elementos reales y ficticios y la digresión. Esto último es muy importante, y se debe tener en cuenta al momento de estudiar las obras cinematográficas basadas en sus novelas.

“*La Insoportable levedad del ser*” es una novela psicológica, que reduce al individuo a pensamientos, sentimientos, deseos, contrastados fuertemente con las acciones físicas de los personajes, dotándolos de una gran profundidad.

Los estudios de Música de Kundera en su niñez y adolescencia, el tiempo que curso literatura y además su carrera de cinematografía, se pueden desentrañar de la obra fácilmente. Es fácil darnos cuenta del estilo mixto del escritor.

La que la novela está plagada de imágenes concretas pero los personajes tienen una construcción que va más allá de la imagen, llegando a prescindir casi

de descripciones físicas, lo que hace difícil y una tarea exhaustiva una posible transposición a obra cinematográfica.

En general, la obra de Kundera se construye sobre un tema recurrente:

“La comprensión del individuo, de una vida humana encerrada en lo que él llama la trampa del mundo. Esta cuestión es, según Kundera, el problema fundamental de la novela. Por ello se considera heredero de los creadores de este género, reivindicando la herencia de Cervantes y Rabelais frente a la tradición teórica de Descartes. La ciencia y la filosofía se han mostrado inútiles ante la labor que Kundera reserva a la novela: la captación de lo individual, la particularidad del yo en una situación existencial concreta.”(J. N. Reyes, 1999, p. 1)

1.3 Philip Kaufman

Director de cine y guionista estadounidense que estudió leyes antes de dedicarse por completo a la cinematografía. Tuvo las ideas originales para la creación de Indiana Jones la última cruzada y en busca del arca perdida. La adaptación realizada de “*La insostenible levedad del ser*” fue nominada a varios premios incluyendo el Oscar al mejor guión adaptado en el año 1988. Sus últimas dos obras fueron Giro inesperado (2004) y Quills (2000) pero estas no recibieron una buena crítica. Su estilo y trabajo están insertos en la línea de narrativa clásica de Hollywood, pero en el film “*La insostenible levedad del ser*” se atreve a experimentar mucho más con las estructuras narrativas, siendo esta su obra más conocida como director.

En una entrevista Philip Kaufman habla sobre una de sus primeras impresiones del libro de Milan Kundera y lo que pensaba de la adaptación cinematográfica que realizaría de ella posteriormente:

...también pensé que probablemente era imposible de filmar en un principio. Pero comencé a trabajar con Jean-Claude Carrière, y ambos decidimos que en vez copiar la obra, la estructura musical del libro, nosotros intentamos hacer un film que se moviera en más de una línea narrativa. Tomamos muchas decisiones drásticas tempranamente antes de sacar al personaje más interesante del libro, el narrador [Philip Kaufman], quien es el guía a través de la historia. Nosotros tomamos filosófico y tratamos de introducirlo dentro del drama de la historia. Siempre lo he descrito como una epopeya íntima. (The hollywood interview, 2008)

El primer film de Philip Kaufman que le permitió adquirir notoriedad fue Goldstein, lanzado en 1965, que se adjudicó un premio en Cannes y fue alabado por Jean Renoir, quien dijo que fue el mejor film americano que se ha visto en 20 años. Pero su reputación creció aún más cuando encauzó su camino en Europa el año 1988 con el film "*La insoportable levedad del ser*", cuyo autor Milan Kundera, estaba en la cima de su popularidad por dicha obra, al igual que el actor estrella Daniel Day Lewis (Tomás). Además que al elenco se agregó a la bellísima actriz Juliette Binoche (Teresa) para atraer audiencia masculina. (guardian.co.uk, 2001)

1.4 Hipótesis

La hipótesis que da base a esta investigación se ha construido a partir de una idea que consiste en relacionar tres áreas de conocimiento y técnica en las que me desenvuelvo de mejor manera; estas son el cine, la literatura y la escritura de guiones. Existen relaciones estudiadas entre cine y literatura; los medios de adaptación y sus teorías. Entonces se decide a realizar un análisis transpositivo entre dos obras y agregar a los objetos de estudio el guión cinematográfico del film, entonces surge la hipótesis:

El guión cinematográfico, al estar en el medio de una obra fílmica basada en una obra literaria, esclarece y entrega respuestas más sólidas en un análisis de transposición.

1.5 Objetivos

1.5.1 Generales

- Comparar una obra literaria con su adaptación cinematográfica bajo las tipologías de transposición propuestas por Sergio Wolf en su libro *“Cine/Literatura. Ritos de pasaje”*
- Agregar al análisis transpositivo el guión cinematográfico de la obra fílmica y determinar si este posee un valor agregado para realizar dicha empresa investigativa.

1.5.2 Específicos

- Generar nuevas pautas de análisis transpositivo consideradas para el trabajo con un guión cinematográfico.
- Mostrar al guión cinematográfico como parte fundamental del proceso de transposición.

1.6 Metodología

Luego de haber expuesto en el marco teórico las distintas relaciones que se generan entre el cine y la literatura, sus similitudes y diferencias, además del el prisma y la base en la cual se fundamente este análisis. En una primera etapa en la que nos sumergimos en ambas obras (Lectura y visionado respectivamente), se generan las primeras relaciones entre ambas obras, que permiten generar un estructura metodológica más eficiente. En ese primer punto se realizó una exploración y absorción de las características más significativas de cada obra, clasificándolas según sus respectivos lenguajes. Posteriormente, luego de revisar las obras en cuestión, integramos el guión del film a nuestro análisis. Primero con una lectura y su traducción (ya que su original está en ingles). Luego de tener en cuenta las grandes características, se seleccionó de cada objeto (film, libro, guión) una secuencia, escenas o párrafos destacados. Para los análisis de transposición se revisarán secuencias específicas del film, esto simplemente porque en una secuencia del film puede estar contenida mucha información entregada a lo largo del texto, o viceversa. Es mejor buscar momentos fundamentales del film y revisar como están tratados en la novela o hacer el ejercicio inverso. Del film se seleccionó una secuencia trabajada con imágenes de archivo; la ocupación soviética de la republica checa. Del libro seleccionamos uno de los sueños de uno de los personajes principales; Teresa. Y del guión, seleccionamos las 25 primeras escenas, que según la estructura dramática correspondería a la presentación de los personajes. Para comenzar el análisis primero he de establecer las herramientas o métodos para realizarlo. El análisis no se hará para el total de la película o del libro como habíamos mencionado. Se tratará de definir, o inducir por qué se seleccionaron ciertos elementos de la novela, por qué se descartaron otros, que cosas son nuevas, que es lo que privilegió el autor del film. ¿Se prefirió darle más importancia al carácter filosófico de la obra? ¿Cómo se trataron a los personajes, en el film? ¿Se logró dar la profundidad psicológica muy bien descrita en el libro?

Debo aclarar que como estudiante de cinematografía, al conocer en mayor profundidad las teorías y la práctica (en comparación con las teorías y práctica literaria), la lectura de la obra literaria me pareció, por decirlo de alguna manera, más pura (limpia de prejuicios). No sucedió lo mismo cuando me enfrenté a la obra cinematográfica, con la que no pude generar la distancia objetiva que había logrado cuando se leía la novela. Cuando me enfrenté al film, sucedió que de cierta manera la lectura previa de la novela, en el imaginario propio ya había formulado un mundo, esto me llevó a tener ciertas expectativas en relación a la obra cinematográfica.

1.6.1 Herramientas de análisis

Para clasificar se usarán los modelos de transposición, propuestos por Sergio Wolf. Porque el concepto que propone junto con sus características, están trabajadas desde la perspectiva de las maneras que se piensa el cine más que de las maneras con que se piensa la literatura (Wolf, 2001).

Lo siguiente es un punteo de lo más significativo en las tipologías que se describirán posteriormente en el marco teórico, con la diferencia que se ha descartado una de ellas “La intersección de universos: la relación de los autores”, porque la distancia mía como investigador en relación a los autores elegidos me impide tener un contacto directo con ellos, para finalmente lograr entender las relaciones entre autores con las obras en cuestión.

Lectura adecuada

- Procedimientos de transposición que no afectan el desarrollo de la trama.
- Respeto por los pasos que propone el orden del argumento original

Lectura aplicada

- El trabajo de transposición deriva en una laboriosidad equivoca.
- Ambas disciplinas (cine y literatura), vistas como vehículo.
- Receptáculo de un argumento que perdió su autonomía literaria y no llega a una autonomía cinematográfica.
- Zona de nadie, neutra y anónima, sin autoría, sin firma, ni estilo.
- No hay rasgos de estilo en la utilización de los materiales del cine que nos hagan olvidar sus antecedentes literarios.

Lectura inadecuada o posible adulterio

- Asimetría de lecturas o interpretaciones del libro que sirvió de origen al film.
- Acepta como válido aquello que la acción de interpretar consiste en “seguir la senda abierta por el texto”
- El texto puede a su vez abrir una senda que puede seguirse o abrir una que debe seguirse.

La relectura

- La obra literaria es demolida para luego ser reconstruida por el cineasta
- Uno de los procesos que hace mayor distancia del film con respecto a la “fidelidad”.
- La traslación significativa de época es uno de los ejemplos relevantes.
- Se trata de trazar la mayor distancia posible del origen, diferenciar un medio de otro, pero que no funda esas diferencias solo en ajustes de trama o

personajes, sino en el estilo, en los modos elegidos para poner en escena ese relato.

- Toma el texto como un trampolín que permitirá al filme saltar a otro espacio, propio e intransferible, que es del lenguaje cinematográfico.

La transposición encubierta

- Lo que proponemos es que quizás se adoptaron zonas, hebras narrativas, efectos de estilo o frases que se convirtieron en los postulados rectores de un diseño o concepto cinematográfico, sin que ello implique que hayan seguido la trama completa del relato literario de origen.
- El punto es poder discriminar entre especulación o deducción, siempre que el efecto de la reflexión sea productivo y tenga una cierta lógica en cuanto al concepto de la obra literaria y el concepto del film, o siempre que el nivel de los procedimientos habilite ciertas interpolaciones entre los formatos.

1.6.3 Tablas de análisis

Se usaron para el análisis dos cuadros comparativos. El primero para indicar y unir las partes involucradas; las escenas en el guión, las secuencias en el film y los párrafos o capítulos en el libro. El segundo cuadro sirve para ordenar y para direccionar el análisis posterior de los fragmentos.

El primer cuadro de referencias:

REFERENCIAS		
Novela - párrafo(s)	Guión - Escena(s)	Film – secuencia (s)
<i>Párrafos, frases, indicaciones de capítulos, páginas, etc.</i>	<i>Escenas con una breve descripción.</i>	<i>Descripción de escena y duración en el film.</i>

El segundo cuadro está relacionado específicamente con los elementos que el guión y el film, han conservado, eliminado o creado respecto a la obra literaria.

ELEMENTOS	CONSERVADOS	ELIMINADOS	CREADOS
GUION			
FILM			

MARCO TEORICO

2.1 Planteamiento del problema

En lo netamente relacionado a la comparación de un film y su original literario, estamos ante un conflicto que debe tomar en cuenta algo básico; la literatura es un acto lingüístico, y el cine es un medio audiovisual (visual en la época del cine mudo). También, siendo bastante obvio, la escritura es un acto de creación que se realiza en soledad, el rodaje de un film es un hecho colectivo (si no es siempre es prácticamente el 90% de las veces). En la literatura es posible que a veces un autor se demore décadas escribiendo un solo libro. Hoy en día, especialmente en la industria cinematográfica, el cine es sinónimo de urgencia, rapidez, que exige un proceso que abarca meses y en algunos caso años enteros. Hoy en día, y casi en toda la historia de la literatura, las obras literarias apuntan a un público reducido y culto, en cambio el film tiene como objetivo un público mayoritario y masivo, culturalmente heterogéneo.

La comparación injusta y acusadoras se dan sobre todo por parte del espectador y lector novato que hace afirmaciones basadas en un desconocimiento del hecho cinematográfico, muy común y prácticamente que todos hemos escuchado. Dicen, por ejemplo: “La película no es fiel al espíritu del original”, “Se ha destrozado el libro original”, “Yo no habría eliminado esas partes clave de la obra”, “Yo habría sacado las escenas de relleno”. Estas afirmaciones demuestran una profunda ignorancia del hecho literario; construcción de personajes, modos de focalización y estructuras narrativas, y del hecho cinematográfico; el trabajo conjunto de centenares de personas tales como iluminadores, decoradores, músicos, vestuaristas, actores y productores.

El problema de adaptación es un falso porque en el cine todo es trasvase. Recreación de temas o premisas ya existentes en otros filmes o en otros libros (intertextualidad, teoría de los palimpsestos explicados más adelante). Jean Claude Carrière, co-guionista de la obra que utilizo en esta investigación, afirma que “en realidad, en el cine, todo es adaptación” (Carrière, Bonitzer, 1991). Además cada texto literario exige una forma diferente de abordaje.

¿Se puede adaptar? Ésta es la pregunta que surge cuando pensamos en determinados textos literarios. En realidad, todo es adaptable, no solo por lo que dice Carrière, también por lo que nos ha enseñado la historia del cine. Inclusive libros densos han sido llevados al cine. Un ejemplo cercano es lo que realizó Raúl Ruiz con “*En busca del tiempo perdido*” de Marcel Proust en “El Tiempo Recobrado”. ¿Hay que hacer ajustes? Los ajustes son inevitables cuando se abandona el medio lingüístico y se sustituye por un medio audiovisual.

Los gustos con respecto a la adaptación cinematográfica de una obra literaria siempre son relativos. Es inútil comparar y señalar qué elemento le faltó a

la película que sí forma parte del libro. Pero estos cuestionamientos nos ayudan a desmontar ambas obras, tanto la literaria como la cinematográfica para realizar un análisis, como el necesario para esta investigación, pero no nos permite saber cuál es mejor o peor. De hecho, de libros que se han catalogado como deplorables en cuanto a calidad se han logrado excelentes filmes. Ejemplos hay muchos, uno famoso es el caso de *Sicosis* de Alfred Hitchcock, adaptada de una novela de poco valor de Robert Bloch. También existen el casos inversos. De grandes obras literarias se han hecho films no muy valiosos.

2.2 Diferencias y similitudes entre la Literatura y el Cine

Lo primero que se determina como diferencia fundamental entre el cine y la literatura, es que la literatura trabaja con la imagen mental y el cine con la Imagen visual (aunque no es lo único que trabaja). No quiere decir que lo visual no provoque otra imagen mental derivada de una reflexión al enfrentarnos con una imagen visual simbólica o referencial, pero la mayor parte del tiempo al visualizar un film se está pendiente de lo que sucede en la pantalla, del relato y del acontecer de las acciones. El espectador es un receptor pasivo generalmente.

Entre estas dos formas de “relatar” hay grandes diferencias. La novela intenta engendrar imágenes internas e individuales con las palabras, mientras que el cine está hecho de imágenes nítidamente enfocadas que cada cual percibe de forma semejante, en un acto mucho más pasivo que la lectura y con la ilusión de que nada se interpone entre ese mundo milagroso y el espectador. Los personajes de novela pueden no ser descritos físicamente con detalle para que el lector les otorgue con su imaginación el aspecto que quiera. En cambio, en una película es difícil eludir el rostro, el cuerpo, los movimientos, la expresión, la voz de los actores al asumir sus personajes. (Urbano, 2005, p. 1)

En cuanto a los puentes entre los estudios cinematográficos y los literarios, a priori podríamos decir que para realizar el traspaso de una obra literaria a una obra cinematográfica, significaría hacer una traducción de la imagen mental, propia de la literatura, a un lenguaje formado por cinco sistemas semióticos simultáneos (Zavala, 2005) (ver figura 1). La imagen (heredada de la pintura, la fotografía), el sonido (relacionado con la música), la puesta en escena (derivada de la tradición teatral), la narrativa (hermana de la tradición literaria) y el montaje, que es el componente más específico de la cinematografía.

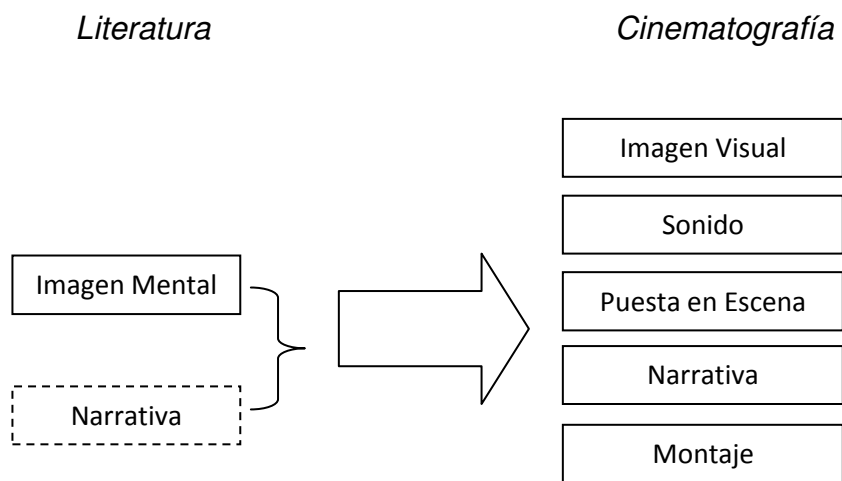


Figura 1

Observamos que la narrativa perteneciente a la cinematografía, como habíamos mencionado, es hermana de la existente en literatura, pero la narrativa cinematográfica no puede separarse de los otros sistemas semióticos que lo acompañan, por lo tanto al realizar un posible traspaso existirán cambios, será imposible evitarlos. La imagen mental y la narrativa de la literatura deben de alguna manera ocupar todos los sistemas que presenta la cinematografía. La respuesta a este traspaso no es única y está detallada más adelante.

Una de las posibles similitudes la encontramos se en el oficio del que hacer de ambas artes. Escritor y cineasta, recurren a sus respectivas experiencias, competencias, técnicas, para alcanzar un efecto específico sobre el lector o sobre el espectador. Uno y otro buscan con su arte mostrar a sus receptores una nueva o conocida realidad, seducirlos y atraparlos con ella, generar una expectativa distinta a la que hayan tenido hasta el momento, bien sea porque puede aportarles información, conocimiento o placer, o simplemente dejarlos indiferentes porque no coinciden las expectativas del creador (escritor/cineasta) con las del otro (espectador/lector).

Existe un elemento muy importante, que atraviesa a estas dos formas artísticas, que los asemeja y a la vez los diferencia. Con este elemento podemos indicar la afinidad de ambas y remarcar su sustancial diferencia, este elemento es el tiempo.

Literatura y cine construyen sus historias utilizando el tiempo, condición sine qua non de ambas. La literatura adquiere su razón de ser, por decirlo de alguna manera, en el pasado. Desde la creación de la escritura misma, entendida ésta como un acto caduco en el tiempo e irreversible, incluso lo que narra. En la literatura los hombres ven su pasado en toda su dimensión desde lo inmediato hasta lo milenar. La literatura es una irrefutable herramienta contra el olvido y, por lo que se transforma en el arte de la memoria.

El cine, en cambio, es la forma más concreta y representable del tiempo presente; como acierta B. Balázs (citado en Escobar, 2003) “los fotogramas no se pueden conjugar”. La sucesión de representaciones de un presente solo es manipulada en la fase del montaje. Medio por el cual el cine descubre la posibilidad de “jugar” con varios presentes y poner así en tela de juicio una determinada sucesión temporal.

El tiempo une al cine y a la literatura, pero desde diferente dimensión; sin embargo, lector y espectador son atrapados por ambas formas artísticas por su capacidad de hacer verosímil cualquier historia, por imaginaria que sea. No obstante, el cine no requiere del lenguaje verbal para crear la obra, sino de imágenes (como habíamos mencionado en un principio).

En relación a lo técnico, el cine puede utilizar movimientos leves de cámara o bien un lente de aproximación, y la ejecución de unos cuantos planos (escala). La literatura, en cambio, ocupa otros recursos, las palabras y competencias estilísticas del escritor, que precisan de un manejo adecuado y de la debida combinación de estas para generar una obra.

2.3 Las dos Vertientes

Desde la creación de guiones a partir de obras literarias previas, para su posterior realización cinematográfica, se observan dos grandes propuestas o perspectivas para su tratamiento, que llamaremos vertientes para que incluya no solo el posicionamiento práctico (perspectiva) sino también la profundidad e historia (autores y obras en que se basa). La primera de las vertientes la definiremos como adaptativa y la segunda como transpositiva.

La adaptativa, heredera de la corriente que favorece una discusión en la cual la idea de fidelidad resuena, posee una fuerte presencia en la bibliografía revisada y sus fundamentos atraviesan ese campo de lo que comúnmente se define como “manuales” de guión, estén o no dedicados por entero a la adaptación. Un claro ejemplo de esta vertiente es la propuesta de Linda Seger, y su libro *El arte de la adaptación*.

La segunda vertiente, la transpositiva, el concepto general de transtextualidad revela la imposibilidad de la fidelidad y de la captura de la “esencia”, para hablar de interpretaciones y de apropiaciones.

2.3.1 Vertiente adaptativa

El problema del origen es característico de la vertiente adaptativa, en este caso, la obra literaria, asume un origen que se debería respetar, y más aún, la idea de que se podría respetar. Podemos dimensionar el problema cuando enfrentamos a las dos obras existentes, en ese enfrentamiento el problema del origen asume toda su dimensión, pues frente a una misma obra, su elaboración audiovisual demuestra la posibilidad de propuestas diferentes.

En la concepción adaptativa entra en juego lo que se llama; el espíritu de la obra y el carácter de “esencia.” Partiendo de la afirmación de que los cambios son inevitables por las diferencias de los universos expresivos, y además necesarios (lenguaje específico), en la vertiente adaptativa el problema del origen se torna un problema que si bien tiene relación con la obra fuente, se revela fundamentalmente sobre la propuesta audiovisual, o sea el “fin”.

La idea de lealtad a la obra fuente (al origen) se asume en el caso de la vertiente adaptativa, ligada fuertemente a los conceptos de “esencia” o “espíritu” de la obra, en este caso la obra cinematográfica resultante está destinada al cuestionamiento de fidelidad.

Por lo tanto, el “espíritu” estaría en el aspecto dramático de la obra, la historia. El relato, sería lo esencial en la vertiente adaptativa. Este respeto por el espíritu, es dañino para la cinematografía, limita todo su potencial; la expresividad específica del cine, por ejemplo la información transmitida por vía no verbal como la iluminación, sus claves cromáticas y tonales, la composición fotográfica, la sonoridad y la música, aspectos del vestuario, locaciones, el montaje, la puesta en escena en general. También esta tendencia a la fidelidad de espíritu subestima la capacidad reflexiva de los espectadores frente a la capacidad expresiva del cine nombrada.

2.3.2 Vertiente Transpositiva

El primer aspecto necesario para comprender la diferencia de la vertiente transpositiva con la adaptativa, puede entenderse fácilmente si retomamos lo relacionado con el problema del origen y señalamos que para esta vertiente tanto el punto de partida como el de llegada son móviles. No supone que la obra fuente tenga una esencia a la que habría que respetar, ni mucho menos revelar aquel espíritu en la obra cinematográfica quitando todos los aspectos “innecesarios” de la obra literaria.

En esta vertiente el trabajo sobre la obra fuente incluiría tres niveles fácilmente detectables: el de los problemas técnicos, el de las opciones estilísticas, y el del proceso de la apropiación. Esta característica diferencia la transposición de la vertiente adaptativa porque incluiría las alternativas estéticas involucradas en la metodología de realización cinematográfica.

La apropiación se entiende como el trabajo sobre la obra fuente a partir del cual, el guión y posteriormente la realización cinematográfica, al mismo tiempo que integra aspectos característicos de la obra fuente de diversas maneras, también despliega una mirada sobre la misma, sobre la época en que esta se realiza, sobre las concepciones e ideas estéticas de los guionistas o realizadores que pueden dar lugar a muy diversas propuestas. La ideologías también entra en juego en la apropiación, algunos pueden rechazar completamente la intervención sobre la obra, ser indiferentes o incluso aceptar la inversión o divergencia.

Según la vertiente transpositiva no existirían obras más adaptables que otras, así como tampoco una delimitación específica de lo que el guión de aquella obra debería ser. Lo que existen son “proyectos de diálogo” con la obra fuente y con las alternativas estéticas cinematográfica que finalmente se utilicen.

Añadimos entonces al concepto de apropiación el de diálogo, del que hablábamos anteriormente. Este se presenta en oposición a los criterios de fidelidad y traición pertenecientes a la vertiente adaptativa. Esto se debe a que en la permanencia del concepto de fidelidad, como ya se ha señalado, existe la idea de que habría una esencia, un espíritu de la obra fuente que sería posible “capturar” sólo en algunos casos. Por lo que el concepto de esencia o espíritu presenta un gran inconveniente; supone la idea de que sólo habría una lectura correcta o un margen muy estrecho para su correcta comprensión. Por ello, desde una perspectiva transpositiva, en la apropiación la relación entre la obra fuente y la obra transpuesta es el resultado del conocimiento de la obra fuente en términos de sus rasgos estructurales, estilísticos, de género, del momento de su realización (época) y de la escritura del guión. En este sentido, el conocimiento de la obra va generando y articulando una mirada sobre ella, que se entiende como la elaboración de una lectura posible, pero no la única.

Así, el concepto de diálogo resulta de las articulaciones que se generan de la propuesta teórica y práctica, porque implica la comprensión de la relación de la obra fuente con la obra transpuesta, como una dimensión creada por y para la nueva obra, como zona de intercambios. Sería un puente que une ambas obras, un cruce de miradas.

Cabe señalar que los autores diferencian entre transposición y versión, entendiendo que esta última, a diferencia de la transposición, se realiza en el espacio de un mismo lenguaje, dispositivo o medio. Sin embargo, atendiendo al cambio implicado por los últimos estudios, específicamente lo relacionado con la transtextualidad, lo transpositivo también involucra la relación entre obras de un mismo campo.

2.3.3 Transtextualidad

Aquello que Gerard Genette bautizó como hipertextualidad y que constituye el objeto de PALIMPSESTES (Palimpsestos), como menciona:

...es otra forma de trascendencia textual, por la cual una obra transforma o imita (lo que es otra manera de transformar) una obra o varias obras: pasajes enteros de la literatura universal, desde la Odisea hasta nuestros días, se han construido de esta manera, y no veo ninguna razón para que esta situación se detenga: “bricolage” de formas y actualización de sentidos (o a la inversa) son las fuentes donde se alimenta toda tradición (Genette, 1985)

Tratando de explicarlo de una manera más sencilla la transtextualidad alude a que todo texto es consecuencia de otros, y precedente para otros con los cuales se encadena en una trayectoria diacrónica que representa al cabo toda una tradición literaria y una cultura.

2.3.4 Diferenciación de ambas vertientes

A pesar de que ya se han mencionado algunas de las diferencias de ambas vertientes, en este segmento se profundizará en una diferencia clave para el posterior análisis de las obras que se han elegido. Y se refiere al concepto de transtextualidad.

Sánchez Noriega nos conecta con la teoría de la transtextualidad de Gerard Genette, para referirse a todo texto que guarda una relación abierta o encubierta con respecto de otros. Este parte de la certeza de que todo texto se construye como un mosaico de citas, es decir, todo texto es absorción y transformación de un texto ya existente (Sánchez Noriega, 2000). Según esta noción, la intertextualidad implica que ningún texto sale de la nada sino que es resultado de una tradición y que, al entrar a formar parte de la historia, podrá ser usado por textos futuros.

Retomando la comparación entre la vertiente adaptativa y transpositiva, en el caso de la primera, con respecto a su análisis, se manifiesta algo que llamamos el “criterio de lo correcto”. Este criterio estará dado por una parte, al concepto de esencia (lo que el crítico o especialista considere lo esencial) y por otra, generalmente a un modelo de guión de narratividad clásica.

Contrariamente, en la vertiente transpositiva solo se puede pensar en términos de coherencia estructural de la nueva propuesta. Sin un plan previo supuesto al cual ser fiel, se pueden diseñar proyectos transpositivos diversos (diálogos), en lo que el valor de la escritura del guión o de la obra audiovisual, estará dado por la unidad del criterio estructural de la nueva propuesta.

Pensar transpositivamente involucra insertar el “traspaso” de la obra literaria a la cinematográfica, en el ámbito de una teoría transtextual o de trascendencia textual en oposición al todo concepto de inmanencia; esencia o espíritu. Así, en el marco de una teoría transtextual: se introducen las diferencias como condición del intercambio (diálogos), se despliegan las series textuales implicadas (palimpsestos), se habilita una concepción estética que reconoce diferentes posibilidades estéticas y por consiguiente técnicas y, finalmente, fortalece las operaciones de análisis, que es lo importante en esta investigación. Se tratará de pensar al puente, no como captura de una esencia o espíritu, sino como la construcción de una textura.

Para ordenar y resumir algunas de las diferencias puntualizamos algunos elementos y características de la vertiente transpositiva:

- La lectura del guionista o del director es una lectura más de las tantas que puede hacer no solamente un adaptador sino también un espectador.
- El pasar del análisis textual al análisis transtextual es un rasgo fundamental de la vertiente transpositiva y adaptativa.
- Se revela en la vertiente transpositiva el concepto de poética de las lecturas por sobre la idea de esencia de la vertiente adaptativa.
- La vertiente transpositiva se define en torno a una concepción transtextual, a la que definiremos como la relación manifiesta o implícita que pone en relación un texto con otro u otros.
- Trabajar desde una perspectiva transtextual, implica que la transposición no se piense como un fenómeno específico, sino como uno de los modos posibles de la relación entre textos.

- Lo original y creativo se piensa como un trabajo que genera, sobre lo conocido, un tratamiento novedoso en algunas elecciones de la configuración de la obra y de las relaciones que establece (diálogo).
- Simplificando, el punto de partida y premisa de la vertiente transpositiva podría resumirse en que todo texto parte de otro texto.

Tabla comparativa de las perspectivas adaptativa y transpositiva.

Tabla 1

	adaptación	transposición
concepción de la relación	adecuación, analogía, trasvasamiento	Apropiación, transformación, recreación.
concepto de corrección	esencia (obra fuente), lo que el cine debe ser	apropiación y lecturas lo que el cine podría ser
análisis de la obra fuente	textual	intertextual-textual
modelo de guión	guiones de narratividad clásica	Guiones clásicos, modernos y postmodernos.

2.4 Tipologías de las adaptaciones según José Luis Sánchez Noriega

Esta sección es una síntesis básica de los 4 tipos de tipologías que diferencia el autor español en su libro “De la Literatura al Cine” extraída del trabajo “Cómo trabajar la adaptación cinematográfica de una novela en el aula” de la docente Carla Urbano Lira. Las tipologías se presentan para ir determinando la línea de análisis y la metodología a seguir en la investigación. Más que nada se mencionan, para comparar y diferenciar las categorías de las tipologías que presenta la vertiente adaptativa.

Cabe señalar que se ha escogido esta síntesis porque la obra de la docente está enfocada a la práctica de la adaptación y no al estudio teórico.

Las tipologías señalan los gradientes de fidelidad o infidelidad literaria. José Luis Sánchez Noriega propone diez escalas ascendentes, agrupadas en cuatro estrategias o tipologías: adaptación como ilustración (ya sea literal o parcial); adaptación como transposición (ya sea como analogía audiovisual o como equivalencia); adaptación como interpretación (ya sea como recreación parcial o

total), y adaptación libre (que puede ser una relectura autoral, contextual, estilística o genérica).

2.4.1 Tipología de las Adaptaciones¹

Existen varias formas de adaptar, tantas como interpretaciones a imaginar (saqueo de la obra literaria, servidumbre de la película, autonomía del filme respecto a la obra, transposición al cine sin interferencias, préstamo, inserción, traducción fiel, fidelidad a la anécdota, manipulación de todo el material, uso del original como pretexto...). Todo dependerá del grado de aceptación, por parte del guionista, del punto de vista narrativo de la obra literaria, y la forma que el director decida presentarla en la pantalla. Podemos establecer, por tanto, tres grandes modelos, simplificados:

Adaptación como Ilustración

También se habla de adaptación literal o fiel. Se trata de plasmar en el relato fílmico el conjunto de personajes y acciones que contiene la novela, sin otras transformaciones que las derivadas del cambio de discurso, de la organización dramática del relato fílmico, de la puesta en escena y de las descripciones visuales. En este tipo de adaptación se potencian las acciones externas y se transcriben por completo los diálogos.

Adaptación como Transposición

Es un tipo de adaptación que está a medio camino entre la adaptación fiel y la interpretación. Reconoce los valores de obra literaria, pero el texto fílmico tiene entidad por sí mismo y, por tanto, es autónomo respecto al literario. Este tipo de adaptación quiere ser fiel al fondo y a la forma de la obra literaria. Por eso, intenta trasladar el mundo del autor, expresado en su obra literaria, con sus mismas -o similares- cualidades estéticas, culturales o ideológicas al lenguaje fílmico.

Adaptación como Interpretación

Se aparta notoriamente del relato literario, debido a un nuevo punto de vista, transformaciones relevantes en la historia o en los personajes, digresiones, un estilo diferente. Este modelo interpretativo se diferencia de la transposición en que no toma la obra literaria en su totalidad ni busca expresarla tal cual, sino que crea un texto fílmico autónomo que va más allá del relato literario en la medida en

¹ Extraído de “Cómo trabajar la adaptación cinematográfica de una novela en el aula” por Carmen Urbano Lira.

que se proyecta sobre él el mundo propio del cineasta. En cambio, se diferencia de la adaptación libre en tanto que no puede ser considerado una traición respecto al original.

Adaptación Libre

Es el tipo de adaptación con menor grado de fidelidad a la obra literaria. También se conoce como variación, digresión, pretexto o transformación. La adaptación libre actúa sobre distintos niveles: el esqueleto dramático, sobre el que se reescribe una historia, la atmósfera ambiental del texto, los valores temáticos o ideológicos, un pretexto narrativo... En principio, el autor fílmico se distancia respecto al relato original y al acreditar el guión o el argumento aparece "inspirado en...". Por eso, una adaptación libre no suele llevar el mismo título de la obra literaria, pues, aunque haya legitimidad legal para hacerlo porque se posean los derechos de adaptación, no es tan evidente la legitimidad moral.

2.4.2 Algunos recursos prácticos usados para la adaptación²

Las siguientes son algunos de los recursos y técnicas más utilizadas al momento de adaptar un texto literario y transformarlo en un film usando los materiales expresivos del código de la cinematografía.

Transcripción estructural de la obra literaria: Esta tiene como fin seguir el libro paso a paso, escena por escena, dividiéndolo en secuencias respetando al máximo el orden del original. Consiste en presentar la historia siguiendo literalmente el original con algunas elipsis necesarias para no agrandar el metraje de la película. Sin embargo, hasta una transcripción requiere de ciertos ajustes.

Selección de los momentos climáticos de la historia original: Tomar solo los momentos privilegiados, aquellos puntos de la trama que la vuelven interesante o diferente. El extraer estas escenas claves del texto posibilitará la construcción de un guión más heterogéneo.

Eliminación de personajes: personajes que de ser incluidos entorpecerían la narración cinematográfica o no aportarían nada a la trama. Por cuestiones de tiempo narrativo, es probable que dos personajes puedan concentrarse en uno solo o simplemente desaparecer. Los personajes que se han desechado pueden funcionar en el mundo literario, pero pueden estorbar en la lógica dramática del cine. Lo mejor es desecharlos en la etapa más temprana del guión.

² Extraído del artículo "Palimpsesto entre cine y literatura: Soluciones provisionales para un falso problema".

Eliminación de escenas demasiado literarias: escenas de un filme que ríen en desmedro del ritmo natural de la narración cinematográfica. Esta solución se conoce como atajo dramático y consiste en cortar acciones del texto original que no aportarán nada al filme.

Hipertextualidad cruzada: consiste en añadir escenas que están en otros textos del autor. El objetivo es reforzar lo que se está narrando tomando en cuenta otros textos del mismo escritor.

Técnica del palimpsesto: o reescritura. Consiste en tomar materiales (elementos de intriga, personajes y situaciones) y elaborar un guión casi original, olvidándonos del texto primario. Un ejemplo conocido se da en *Blow up*, de Michelangelo Antonioni, basado en un texto de Julio Cortazar.

Traspolación del contexto cronológico y/o geográfico: cambiar el lugar y el tiempo que originalmente propone la obra literaria.

Desarrollo de diálogos: Diálogos que solo estaban sugeridos en la obra literaria y la creación de diálogos que no existían en el texto original

Supresión de diálogos: Parlamentos que funcionan literariamente pero que el adaptador no los necesita para su película. Las imágenes suplantarían entonces a las palabras. Esta supresión de diálogos puede ser llevada a cabo para darle una preponderancia a lo visual, o sea, expresar sutilmente con pocas imágenes aquello en lo que el escritor gasta decenas de páginas.

2.5 Tipos de modelos de transposición de Sergio Wolf³

Según los estudios publicados en el libro *“Cine/Literatura. Ritos de pasaje”* Sergio Wolf propone el siguiente sistema de clasificación de las transposiciones. Las que tienen como criterio el hecho de que las operaciones realizadas en el proceso de transponer un texto revelan los modos de lectura. Por lo que esos modos de lectura es posible clasificarlos en seis diferentes categorías: la fidelidad posible o “lectura adecuada”, la fidelidad insignificante o “lectura aplicada”, el posible adulterio o “lectura inadecuada”, “la intersección de universos”, “la relectura” o el texto reinventado, y por último la transposición encubierta” o versión no declarada. Ahora veamos cada una de estas categorías, que brindan un apoyo al análisis de la transposición, ya que nos permite centrar aun más el tipo y forma de transponer que emplea cada realizador en particular.

³ Extraído sin modificar de la Tesis de grado -Cine y literatura en Chile a través de "Coronación" y "Palomita Blanca"- de Sebastián Castro Contreras y Vanessa Cornejo Muñoz.

La lectura adecuada

Suele entenderse por fidelidad posible o “lectura adecuada” a la que da cuenta de procedimientos de transposición que no afectan el de la trama demostrando un respeto disciplinado por los pasos que propone el orden del argumento original. Cuando se habla de “lectura adecuada”, por lo tanto, no se pretende sancionar como correctos ciertos procedimientos, sino más bien, aquellos casos donde la lectura que se hizo de los textos procuró seguir determinadas direcciones rastreables en ellos. Estos tipos de filmes fijan una proposición sobre el paso de la literatura al cine: entienden al cine como la literatura por otros medios. Pero esa posición fijada no les impide pensar los materiales de ese otro que es el cine, sin dinamitar ese estadio anterior que era el libro, tratando de que prevalezcan las herramientas del otro lenguaje pero siguiendo ciertas direcciones que ya estaban.

La lectura aplicada

Si bien la idea de fidelidad insignificante tiene todo el aspecto de un juicio valorativo en sí mismo, aquí ese adjetivo proscrito busca definir solo una serie de operaciones realizadas. La contundencia de la palabra “insignificante” remite a un espesor análogo que pudo lograrse, el espesor que ambiciona toda transposición estéticamente productiva en sus alcances. Al hablar de fidelidad insignificante no se pretende que las operaciones de transformación sean condición de un óptimo trabajo de transposición. No es que cualquier transformación implique siempre beneficios para el filme, porque muchas veces las soluciones halladas son menos atractivas que los problemas transpuestos mecánicamente, o que no consiguen hacer pie en el tono general adoptado para el film.

Por otra parte, fidelidad insignificante o improductiva tampoco quiere decir pereza o falta de rigor, pero sí que el trabajo deriva de una laboriosidad equivocada, que no consigue pensar en la literatura ni consigue pensar en el cine que ve a ambas disciplinas como vehículo, como receptáculos de un argumento que perdió su autonomía literaria y no trepó hacia una autonomía cinematográfica. Los casos de fidelidad insignificante terminan dibujando una zona de nadie, tan neutra y anónima, sin autoría, sin firma, ni estilo. Muchas veces, ni siquiera se trata de filmes empantanados en problemas narrativos elementales sino, al revés, se trata de filmes que hacen gala de una cierta fluidez, pero que en el intento de no vampirizar el estilo del autor terminaron cediendo su propia voluntad de afirmación. Entonces, podemos concluir; no hay en ellos rasgos de estilo en la utilización de los materiales del cine que nos hagan olvidar sus antecedentes literarios.

La lectura inadecuada o el posible adulterio

Este tipo de lectura es más difundida entre quienes se ocupan de reflexionar sobre las transposiciones y un invariable sitio de paso por el cual circula el análisis toda vez que los cineastas deciden tomar un clásico literario o un texto sobre el que hay acuerdo en su valor literario. Pero el problema de la “inadecuación” no es privativo de los textos que gozan de consenso crítico o académico, ya que es una clase de argumentación que es factible plantear sobre materiales literarios menos prestigiosos. En realidad, lo que se verifica en el caso de las lecturas inadecuadas es una asimetría de lecturas o interpretaciones del libro que sirvió de origen al film.

Esta simetría de lecturas no está circunscripta solo a los clásicos sino también a una abanico diverso de materiales literarios. Las objeciones que pueden formularse a cierto modo de leer un texto no tienen que ver sólo con la sanción de un modo de leer correcto o de un modo de leer incorrecto, sino de aceptar como válido aquello que la acción de interpretar consiste en “seguir la senda abierta por el texto”. El texto puede a su vez abrir una senda que puede seguirse o abre una senda que debe seguirse. La línea fronteriza entre ambas opciones es muy delgada. Porque aunque hay acuerdo en que es imposible clausurar el sentido de una obra, también es cierto que no todas las interpretaciones son equivalentes, ni pertinentes.

La intersección de universo: la relación de los autores

Aunque la literatura y el cine son disciplinas que se conectan y distancian, es indudable que cuando los cineastas eligen un texto literario es porque encuentran en él ciertas resonancias, evidentemente, indican las maneras en que los cineastas leen los textos, lo que ve en ellos, más allá de atisbar eso que suele señalarse como su potencial cinematográfico.

Es obvio que plantear afinidades de mundos supone tomar en cuenta un proyecto artístico extendido en el tiempo, para poder comparar regularidades, tipos de personajes, predilecciones por ciertas historias, invariantes en el trabajo sobre el punto de vista o bien utilización de recursos de estilo recurrentes. ¿cómo detectar esas vecindades de universos cuando se trata del único libro de un autor, o del primer filme de un director? La pregunta es pertinente por sobre las oscilaciones, tropiezos, interferencias o rectificaciones que atraviesan el interior de las obras de un escritor o de un cineasta, y cuyos móviles pueden ser de distinto grado y espesor, aunque parezca que los cineastas corren con la desventaja de un medio donde la noción de autor posee un valor reducido en comparación con esa misma noción aplicada a la literatura.

La relectura: el texto reinventado

¿Qué se quiere decir con reinventar un texto? ¿Qué clase de transformaciones son necesarias para hablar de una reinvención? Evidentemente no se trata de un maquillaje del cuento o novela, ni de un proceso de intercambio de equivalencias o sustituciones lógicas, ni de leves supresiones dramáticas o una poda superficial de diálogos o situaciones. Hablamos de una reinvención cuando la obra literaria es demolida para luego ser reconstruida por el cineasta. Aunque se pueda dar la discusión de que materiales de la obra anteriormente demolida utilizará esta nueva obra del cineasta. Estamos frente a uno de los procesos que hace mayor distancia del film con respecto a la “fidelidad”.

Pese a que la modalidad de la demolición-reconstrucción sea posible de muchas formas, algunas de estas tienen un peso superior a otras. Sin fijar un orden jerárquico, podríamos mencionar como relevante la traslación significativa de época por ejemplo. El de los textos reinventados es el territorio donde el concepto de la transposición consiste en trazar la mayor distancia posible del origen, en diferenciar un medio del otro, pero que no funda esas diferencias solo en ajustes de trama o personaje sino en el estilo, en modos elegidos para poner en escena ese relato. La apropiación que implica la relectura ni piensa el texto como un escollo a salvar, no experimenta deudas de filiación con el origen, sino que, toma el texto como un trampolín que permitirá al filme saltar a otro espacio, propio e intransferible, que es el del lenguaje cinematográfico.

La transposición encubierta

No es una zona que trabaje la transposición, ni siquiera es muy tomada en cuenta, a pesar de que muchos cineastas recurren a ciertos textos investigando los flancos que permitan renovarlos, invertirlos e incluso proseguirlos. Es más, muchas veces puede decirse que hay cineastas que hicieron transposiciones sin hacerlas. Lo que proponemos es que quizás se adoptaron zonas, hebras narrativas, efectos de estilo o frases que se convirtieron en los postulados rectores de un diseño o concepto cinematográfico, sin que ello implique que hayan seguido la trama completa del relato literario de origen. Alguien puede suponer que estos entrecruzamientos están más cerca de ser influencias que transposiciones fragmentarias, parciales y ocultas, pero la frontera entre influencias y transposiciones fragmentarias es ciertamente resbaladiza y movediza.

El punto es poder discriminar entre especulación o deducción, siempre que el efecto de la reflexión sea productivo y tenga una cierta lógica en cuanto al concepto de la obra literaria y el concepto del film, o siempre que el nivel de los procedimientos habilite ciertas interpolaciones entre los formatos.

2.6 Guion, Trama e Historia

La definición de guión es muy variada en relación a los autores que teorizan y practican su escritura, un resumen simple y no tan ajustado a las normas comerciales de la industria la da el guionista Jean Claude Carrière; el guión es un texto escrito, concebido desde su origen para transformarse en imágenes (Carrière, Bonitzer, 1991). Por lo tanto el guión se halla más próximo a la imagen, al director, que a la forma escrita, o al escritor.

Otra definición común y más técnica describe al guión como el primer documento que se concibe en el largo proceso de creación de una película. Manuscrito de un centenar de páginas para un guión de largometraje, que se presenta bajo la forma de una continuidad dialogada, dividida en escenas numeradas, con algunas indicaciones descriptivas de las acciones y de los elementos del decorado (Huet, 2006)

La definición de historia desde la perspectiva cinematográfica y del trabajo de escritura de guión se define como la sucesión de los acontecimientos o hechos. En relación a la historia, la trama aparece como la estructura en que están inmersos estos acontecimientos y como se desarrollan o “cuentan” por medio del lenguaje cinematográfico. La trama es un relato no necesariamente cronológico de diversos acontecimientos, presentados por un autor o narrador a un receptor.

ANALISIS

Presentación de personajes

Esta secuencia ha sido seleccionada porque corresponde al primer bloque de la triada básica de una estructura dramática aristotélica (planteamiento, desarrollo, desenlace). Enfocada especialmente a las características y el desenvolvimiento de los personajes.

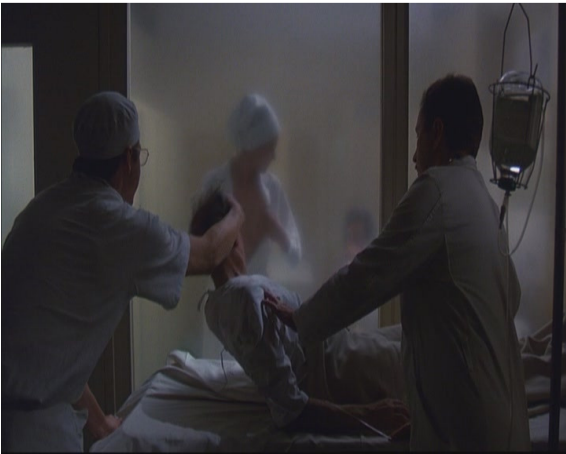
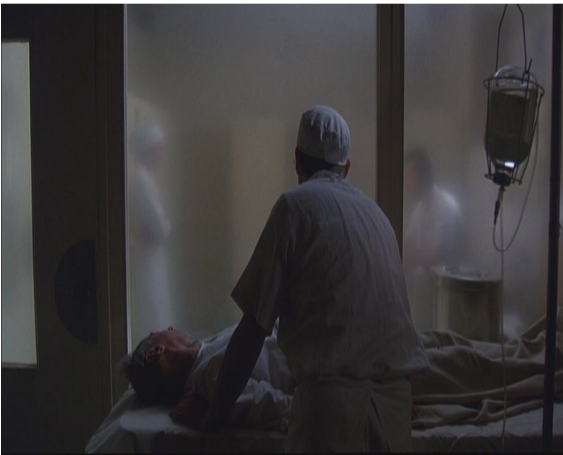
La secuencia en el film comienza del segundo número 44 hasta el minuto 25 exacto, que equivale a las 25 primeras escenas del guión cinematográfico. Al hacer la comparación nos damos cuenta que se cumple la norma de la industria; un minuto por página.

Existen escenas del guión que no aparecen en el film y algunas en una secuencia de montaje diferente. Pero en general se respeta la mayoría de la estructura en el film. En relación al texto literario, por la estructura construida por el escritor Milan Kundera, los puntos comunes se pueden encontrar esparcidas por en todos los capítulos del libro, pero vistos desde las perspectivas de cada personaje. Por lo que se seleccionaron los puntos que se asemejan más a la perspectiva tratada en el film. Los fotogramas de las escenas se encuentran después del segundo cuadro y están relacionados con la tercera casilla de la tabla de referencias (Film, secuencias), para dar una descripción más concreta de la visualidad del film.

REFERENCIAS		
Novela - párrafo(s)	Guión - Escena(s)	Film – secuencia (s)
Primera parte, La Levedad y El Peso Capítulo 22, página 70. En este capítulo se describe la sesión fotográfica entre Sabina y Teresa, luego de que teresa terminara de tomar fotografías y Sabina se hiciera de la cámara: “Cuando llevaban ya varios minutos de fotografías, se acercó a Teresa y le dijo: «Ahora te sacaré fotos yo a ti. Desnúdate». “La palabra «desnúdate» la había oído Sabina muchas veces en boca de Tomás y se le había quedado grabada. Era por lo tanto una orden de Tomás que ahora le dirigía la amante de Tomás a la mujer de Tomás.”	1 INT. SALA DE PREPARACION PRAGA. DIA DOCTORES y ENFERMERAS saliendo. Algunos, salen sin bata luego de haber terminado las operaciones. Otros aún en sus vestimentas de trabajo van en camino a operar. Una EFERMERA en su vestimenta blanca se coloca una mascarilla blanca. Está siendo mirada por TOMAS, Un joven cirujano que acaba de terminar una operación. Se quedan solos. La sala está en silencio. TOMAS ¡Desnúdate! ... (continúa) 21 INT. DEPARTAMENTO TOMAS. NOCHE. TOMAS no puede ver la maleta. Solo ve a Teresa. Alegres ambos de verse. (diálogo) TOMAS ¡Desnúdate! ...(continúa)	00:00:44 – 00:02:00* Las manos de una mujer encienden un fosforo y luego con el fuego prende un cigarro. Es una enfermera y está sentada apoyada sobre una mesa. Salen hombres con bata blanca desde una puerta, Tomás se sienta frente a la enfermera en una pose “sensual”, se tapa la cara con una toalla, la enfermera se levanta y Tomás dice: desnúdate. La enfermera lo mira sorprendida, tiene un diálogo. Finalmente Tomás convence a la enfermera para que le muestre su pecho desnudo luego de tres segundos. Durante la acción dos médicos desde una ventana y en oscuridad observan la situación, uno de ellos se pregunta cómo logra hacerlo. (*) Ver capturas pág. siguiente.

ELEMENTOS	CONSERVADOS	ELIMINADOS	CREADOS
GUION	- El diálogo: “¡desnúdate!” está presente en la novela, es representativo de la personalidad de Tomás y se describe en el capítulo 22, pág. 71. - Existen unos diálogos de dos personajes colegas de Tomás, que aparecen posteriormente en el film. Estos diálogos describen características de Tomás, estas aparecen en la novela (capítulo 5, pág. 8).	El sentido de la frase: ¡Desnúdate! No aparece en el guión. La novela le da un capítulo completo para explicarlo. La repetición de la frase en distintas escenas, no permite entender el sentido.	En la novela no existe una descripción homóloga de la situación, entre la enfermera y Tomás descrita en el guión y en el film
FILM	- El encuentro con la enfermera es conservada del guión. - El sentido de la Frase: ¡desnúdate! Es posible comprenderlo con la repetición, en las escenas.	- Se recorta el diálogo entre la enfermera y Tomás, que aparece en el guión. - Se recorta la escena, y se elimina la discusión entre Tomás y sus colegas que es descrita en el guión.	El encuentro con la enfermera y su conversación, es creada en relación a la novela.

CAPTURAS SECUENCIA: 00:00:44 – 00:02:00



Lectura adecuada

En esta primera escena la trama de la historia no se ve afectada sustancialmente. La importancia que adquiere la acción y la escena, al ser la primera del film, les da una relevancia mayor a los personajes presentados. En este caso, la Enfermera, que vuelve a intervenir en el film más adelante. Estas situaciones no son descritas dentro de la novela, porque gracias a las cualidades del formato, estas acciones se mencionan, reiteradas veces, sin grandes detalles.

La novela no comienza con una situación así, ni siquiera la historia de los personajes. La imagen inicial, específicamente la que presenta al personaje principal, es la de un hombre solitario y pensativo, mirando el horizonte por una ventana. Esta es la imagen germinal que permite a Kundera (que se describe a sí mismo dentro de la novela) crear la historia de estos personajes y las relaciones que los ponen en tensión, junto con las características específicas de cada uno de ellos.

Puede notarse, por lo tanto, que no hay un respeto por el orden del argumento original de la historia en relación a la partida, pero también, podríamos decir que la historia de la novela ha sido cambiada completamente si nos enfocamos a que Milan Kundera inicia la obra siendo parte del argumento, como personaje, y el film solo se enfoca en la trama de los personajes creados por él.

Lectura aplicada

Aquí, en el inicio de cualquier obra se tienen que “jugar muy bien las cartas”, especialmente si es una obra de carácter comercial. En el inicio de la novela se expone el sentido y la profundidad filosófica que destila en las próximas hojas. La profundidad de los personajes que se construye continuamente permite que las tensiones entre ellos sean interesantes y llamativas, transformándose en el foco de la novela.

La capacidad del cine, a través de la imagen permite al autor establecer los cimientos de una manera novedosa. Muchas veces los inicios y los finales son los recordados por los espectadores. El inicio de este film, nos entrega los caminos para lo venidero de una manera poco arriesgada. No existe una utilización del lenguaje que proponga un estilo propio del director. De hecho, la cámara y la composición en el resto del film se somete al diálogo. Los decorados se remiten a contextualizar y no a narrar. Hay muy poco riesgo en los ángulos de cámara. No existe una búsqueda cinematográfica notoria, más allá de mostrar la sucesión de los acontecimientos de la historia.

Podemos decir con mucha franqueza que el film no logra una autonomía propia y está subordinada a su precedente literario. El cine, en este caso, parece ser visto como el vehículo que transporta dificultosamente una carga demasiado pesada.

No existe homólogo de la situación inicial del film en la novela. Esta primera escena cumple funcionalmente el cometido de cualquier inicio de film, presenta un personaje y su contexto. Pero aún no aborda su conflicto. En este sentido está muy bien logrado, pero existe poco riesgo.

Lectura inadecuada o posible adulterio

Este es un ejemplo perfecto para este tipo de modelo transpositivo. La novela menciona momentos similares de la vida de Tomás y de sus numerosas aventuras, sin hacer descripciones abusivas. El director del film y el guionista, con mucha astucia lograron tomar una de ellas y convertirla en un inicio que describe la capacidad seductora del protagonista en menos de dos minutos. Esto es un acierto. Lo que se extraña en el film es el por qué de esa actitud. La explicación del pasado de Tomás, que incluye la relación con la esposa y el hijo de él, muy relevante en la novela, es extirpada, siendo una buena base para abrir otras posibilidades de caracterización y no solamente la faceta mujeriega de Tomás.

La relectura

No podríamos afirmar que exista o no relectura en esta escena, pero si podemos realizar un análisis y concluir la distancia o cercanía con este modo de transposición.

A pesar de que estas acciones iniciales del film no tengan homólogo en el texto escrito, si se mencionan varias de estas conductas de la personalidad de Tomás. No hay un distanciamiento notorio, las acciones permiten que las situaciones de la historia ocurran naturalmente sin ningún tipo de conflicto o alejamiento sustancial de la obra literaria. Desde el comienzo notamos el apego al texto, tanto por los diálogos utilizados en el film, como por las secuencias eliminadas del film que aparecen en el guión y exponen diálogos “calcados” de la novela.

Transposición encubierta

Acá si existe una hebra narrativa o zona particular de la obra literaria expuesta en el film, pero como lo habíamos afirmado anteriormente, la ubicamos a una distancia cercana en la categoría de “lectura inadecuada” porque no crea un concepto distinto de la obra, característica fundamental de este modo transpositivo. Solamente utiliza esta hebra, para caracterizar al personaje principal y no crea nuevos conceptos. Por lo tanto no pareciese otra historia, ni siquiera al comenzar el film (al menos para el que conozca la obra literaria), porque se nota desde un comienzo que la historia del film va de la mano con la del texto literario.

Comentarios generales

El inicio es una de las partes más importantes en la estructura cinematográfica. Una de sus características, en relación a la trama, es que aquí se presentan los personajes. Iniciamos con esta secuencia de análisis que se clasifica bajo el nombre de “presentación de personajes” (incluye hasta la escena 25 del guión) analizando la escena número uno. Esta escena está entre dos rótulos de escritura uno donde presentan a Tomás, la ciudad donde reside: Praga, y el año 1986. Luego de finalizar la escena aparece el rótulo explicando que; Sabina es la mujer que mejor lo entiende. Esta primera escena por lo tanto, se presenta aislada, del resto, presentando la característica principal de Tomás; que es un donjuán. Esta característica es el motor de los conflictos que tiene durante todo el film con Teresa. En la novela este rasgo es enfatizado y profundizado, lo que difiere en el film porque allí no se explica la causa que provoca su comportamiento. Revisando el guión en las escenas y trozos de escenas eliminadas no descubrimos intenciones de explicar el por qué de este rasgo, lo que crea un Tomás frío, algo robótico y hueco. No existe la contraparte, el peso contrario. El lado B del personaje es difícil de percibir y solo al final del film podemos atisbar algo de este otro lado. El Tomás del film es algo cojo comparado con el de la novela, no alcanza la misma densidad.

Lo que está eliminado en el guión y es parte fundamental de la novela, son características de Tomás y descripciones de la relación con sus amantes, su forma de galanteo, y su filosofía de vida. Están expuestas a través de dos personajes colegas de Tomás, en unos diálogos. Estos diálogos enfatizan lo que dijimos anteriormente (la galantería), así que fue determinación acertada el hecho de eliminar ese fragmento, porque no agrega nada nuevo a la personalidad de Tomás.

También el diálogo de la escena del guión ha sido recortado en el film, que simplemente se remite al presente de la acción. En cambio el diálogo del guión explica un lazo pasado entre la enfermera y Tomás, nuevamente enfatizando el carácter mujeriego de Tomás. No está de más mencionar que posteriormente al continuar el film Tomás sigue seduciendo a otras mujeres, pero las relaciones son insinuadas al igual que en la novela.

En el cuadro comparativo se menciona la escena 21 porque en ella se repite el diálogo; “desnúdate”. Esto es parte importante en la relación de Sabina, Teresa, y Tomás, porque él ocupa esta frase con ellas y todas las mujeres. Es una orden con la que Tomás seduce. En el capítulo 22 del libro se describe la importancia, y el sentido que Tomás le da a esa palabra. En la escena 21 del guión, y en el film, aparece el diálogo con la palabra y la misma acción del capítulo 22, pero sin la descripción del sentido de la frase. Lo que permite concluir que es complejo para alguien que no haya leído la novela entender el sentido, pero no imposible, se

debe estar muy atento a estas dos escenas además de la escena con la llegada de Teresa al departamento de Tomás, donde también se utiliza la frase.

REFERENCIAS		
Novela - párrafo(s)	Guión - Escena(s)	Film – secuencia (s)
La descripción de esta situación, no está en el libro como tal. Se menciona el hecho de que Tomás reemplaza a su superior para realizar una operación en un pueblo alejado de la ciudad.	2 INT. AUTO DE TOMAS. DIA. TOMAS maneja a través de un pequeño pueblo Checo. Parece no estar muy feliz. EL VE: tres campesinos desplazándose lentamente. 2A EXT. SPA. DIA TOMAS' POV: descendiendo por el camino frente al spa. Los colores son de tonos grises. El pasa cerca de un grupo de mujeres en batas de baño que están en fila esperando algo. ¿Una cura? ¿Un bus? no es claro -- solo están esperando. Una extraña y casi siniestra sensación impregna la atmosfera. 3 EXT. SPA. DIA TOMAS camina desde su auto llevando su equipaje. Se cruza a tres hombres raros en uniforme de rag-tag. Uno de ellos tiene tuba alrededor de su hombro. Un viento frío sopla las hojas más allá del descolorido hotel-spa de principios de siglo donde tomas entra.	00:03:56 – 00:05:27 La secuencia comienza con un rótulo que dice: “A tomas lo enviaron a operar a un balneario...” Luego de esto vemos en plano detalle los ojos protegidos por lentes de sol de Tomas. Luego vemos su mirada, al contorno del camino hay una arboleda delgada. Vemos también el pequeño vehículo celeste de Tomás y un paisaje de campo extenso. Llegando al spa se cruza en el automóvil, con un fila de mujeres en fila haciendo ejercicios, y ya en la entrada del edificio, al estacionarse ve a 3 hombres, uno con una tuba. Entra hasta la recepción, y luego se abre la puerta de una piscina, Tomás mira y le entregan la llave de la habitación número 6.

ELEMENTOS	CONSERVADOS	ELIMINADOS	CREADOS
GUION	El viaje de Praga al pueblo.		- La descripción de este trayecto. - El ánimo de Tomás. - Lo que mira Tomás.
FILM	El viaje de Praga al pueblo.		- Las características del paisaje. - Las características del vehículo. - El viaje comienza a mostrarse desde el campo, no desde Praga ni desde el mismo pueblo, como está escrito en el guion.

CAPTURAS SECUENCIA: 00:03:56 – 00:05:27



Lectura adecuada

Definitivamente esta secuencia no afecta el desarrollo de la trama, podríamos decir que tampoco afecta el desarrollo del orden argumental. También podemos asegurar que no la potencia, y que si prescindieramos de esta secuencia, posiblemente no habría mayor cambio, manteniendo el rótulo que indica el viaje del personaje. Por lo que lectura adecuada parece ser una clasificación demasiado pretenciosa para esta secuencia, pero no excluyente.

Lectura aplicada

Esta secuencia, analizándola desde los tres flancos (guión, film, novela) parece ser esa típica secuencia transitoria, que se utiliza para cambiar a los personajes de espacio y tiempo sin parecer demasiado brusco. El problema es que este tipo de secuencia, solo es usada esta única vez. Lo que nos provoca a decir que esta secuencia es neutra. La falta de estilo es en relación con la totalidad del film, porque la secuencia tiene un uso del lenguaje cinematográfico muy eficaz (los planos detalle, la mirada de Tomas, etc.). Podríamos llegar a considerarlo una lectura aplicada sí; está secuencia tuviera una relevancia importante en la novela. Lamentablemente solo ocupa un par de líneas.

Lectura inadecuada, Relectura y Transposición encubierta

De estas clasificaciones no podemos conjeturar nada, porque en la novela, el desplazamiento es tan poco importante y tan corto que podemos interpretarlo de infinitas formas, y equívocamente creer que está secuencia cabe dentro de alguna de estas dos clasificaciones.

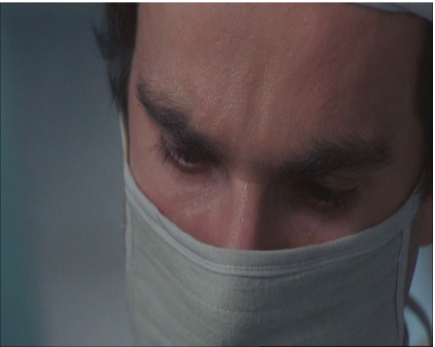
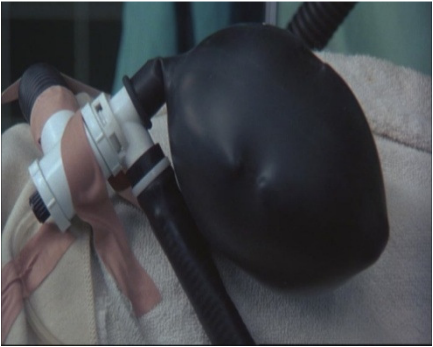
Comentarios generales

Esta secuencia que hemos reunido a partir de tres escenas del guión, corresponde a los créditos iniciales, aunque en el guión no está indicado así. Es necesario entender que Tomás viaja a ese balneario porque allí conoce a Teresa. Lo complejo es saber que tan importante es este par de minutos para el film, si al comienzo de la escena un rótulo nos indica que realizará este viaje. Analizando el guión, nos damos cuenta que existe en la primera escena, como ya habíamos mencionado anteriormente, un diálogo de Tomás con sus colegas del hospital. Esto no aparece en el film, pero en aquel diálogo se explica por qué Tomás debe realizar ese viaje. Esta razón es muy importante en la novela, permite que el autor realice una de sus digresiones para hablar de las casualidades desde un punto de vista filosófico. A simple vista en el film, este viaje al parecer sirve únicamente para la visualización de créditos.

REFERENCIAS		
Novela - párrafo(s)	Guión - Escena(s)	Film – secuencia (s)
“... Los domingos misa en la iglesia, la taberna en la que se reúnen los hombres solos y la sala de esa misma taberna, donde los sábados toca la banda y todo el pueblo baila.” Séptima parte - La Sonrisa de Karenin – Capitulo 1- pág 294. Quizá una comparación forzada, pero esta descripción es la única que hay en el libro relacionado con la vida en el campo descrita según los personajes. Al igual que las escenas anteriores, no hay análogo o descripción igual en el libro de la situación presentada en el film. El párrafo presentado es solo una propuesta de cómo se pudo haber creado esta secuencia que nos revela la vida en ese balneario, sin distanciarse de la obra literaria.	4 INT - SALA DE OPERACIONES DEL PUEBLO - DIA SIGUIENTE DETALLE DE LOS OJOS DE TOMAS mirando por encima de su máscara de operaciones. Gotas de sudor en la frente, Mira con gran intensidad fijamente hacia abajo, donde está el paciente. Sonidos de una fuerte respiración. La vida pende de un hilo. Tomás mira a uno de los asistentes. La tensión aumenta a medida que los sonidos de respiración se hacen más fuertes. DETALLE DE LOS OJOS DE UNA ENFERMERA que le devuelve la mirada a Tomás. Ella tiene unos ojos preciosos. Si no fuera en una situación de vida o muerte, podríamos decir que posee una mirada atractiva. (continúa... ver anexo) • 5 EXT. PUEBLO DEL SPA. DIA • 6 INT. SALA DE OPERACIONES DEL PUEBLO – DIA • 7 INT. SALA DE LIMPIEZA DEL HOSPITAL – DIA. • 7A EXT. HOSPITAL DEL SPA – DIA • 8 EXT. PUEBLO DEL SPA – DIA Ver descripción en anexo.	00:05:28 – 00:07:18 Lo primero que se observa es a una banda tocando, el director de orquesta. Uniformados, los músicos con gorros, el joven de la tuba y personas observando y escuchando a los músicos. Luego hay un cambio de escena a una sala de operaciones, una bomba de oxígeno mantiene el ritmo de la música, Hay un acercamiento a los ojos de Tomás sobre la mascarilla, su rostro está sudado, mientras utiliza uno de los instrumentos de operaciones muy ruidoso. Comienza a tararear la canción que toca la banda. Otro cambio de escena y volvemos con el director de orquesta y rápidamente volvemos con Tomás que está utilizando un tipo de hilo al mismo ritmo del director de orquesta; es un tipo de analogía, lo hace con mucha intensidad, comienza a silbar a canción. Después en otro cambio, vemos el hospital en un plano general, con el kiosco al centro de una plazuela y la banda tocando. Tomás pasa cerca de los músicos observando la situación. Se detiene a observar a unas mujeres, ambas lo observan y una le coquetea, a Tomás parece no interesarle entonces se retira.

ELEMENTOS	CONSERVADOS	ELIMINADOS	CREADOS
GUION	• El espíritu y estética de los pueblos campesinos checo. • El hecho que permite conocer a Teresa.		• La descripción detallada del trabajo de Tomás en el pueblo. • El énfasis en establecer a Tomás como personaje principal. • Como se desenvuelve Tomás en su trabajo.
FILM	• El espíritu y estética de los pueblos campesinos checo. • El hecho que permite conocer a Teresa.		• La forma en cómo se explicita la experticia de Tomás en su campo de trabajo. • La analogía con el director de orquesta. • Se respeta lo del guión aunque se suprimen algunas acciones redundantes.

CAPTURAS SECUENCIA: 00:05:28 – 00:07:18



Lectura adecuada

Esta escena está anclada a las analizadas anteriormente, y posee las mismas características. Así que al no modificar el desarrollo de trama, ni afecta el argumento podríamos decir que se trata de una lectura adecuada, pero la escasa presencia de las descripciones de estas acciones en la novela nos hacen suponer que la clasificación es demasiado grande.

Transposición encubierta

Esta es otra clasificación donde podemos integrar la transposición de esta secuencia. El hecho de que sean solo algunas frases las que el director utiliza para crear la situación que determina el futuro del film es un acierto, aunque uno piense en la cantidad de interpretaciones o ideas que se le puedan venir a la cabeza con una frase como “Tomás viajó a un pueblo pequeño”, quizás otro hubiese preferido omitir esta situación y solo mencionarla, como en la novela.

Lectura aplicada

No cabe en lectura aplicada porque la secuencia del film si adquiere una autonomía cinematográfica. Sigue siendo parte de la novela pero no se somete a ella. Posee un estilo claro y una construcción cinematográfica concreta.

Lectura inadecuada

No existe indicios de que se realice una lectura inadecuada porque el film está apegado y va de la mano con el texto, y a pesar de que esta secuencia describa una pequeña línea de texto literario, no da para concretar un concepto distinto o una interpretación personal del director.

Relectura

A pesar de que se muestre una descripción de un fragmento ínfimo de la novela, la distancia del film con el texto literario, en esta secuencia, es nula.

Comentarios generales

La dificultad de clasificación comienza porque estas pequeñas frases solo posibilita el diseño conceptual de las secuencias iniciales, posteriormente el film se sujeta firme de la novela, dejando sin mucho oxígeno “cinematográfico” el resto del film.

Como el análisis anterior de las escenas 2 y 3 del guión. Esta secuencia es una elaboración detallada de una situación mencionada solamente en la novela. Un situación muy importante, porque determina el futuro conflicto de los personajes. Lo que hace muy bien el director, es crear una descripción de esa situación mencionada, construyéndola con las características del personaje (en este caso Tomás) y del entorno (pueblo campesino) explicadas muy sutilmente en la novela.

Esto se nota en la actitud del personaje y su relación con el espacio, el contraste entre él y el pueblo, y los habitantes del pueblo, hacen que su modo de ser destaque. Quizá no existe la misma profundidad psicológica o filosófica expuesta en el texto literario, pero las características exteriores están tan bien resueltas que dotan a Tomás de una característica que no cambia en ningún momento, ni en el film ni en la película; el orgullo.

Hay que comentar un hecho muy notorio, estas secuencias iniciales, que no están subyugadas al diálogo o al argumento duro, son las que gozan de un lenguaje cinematográfico más completo y llamativo. Esto se va diluyendo a medida que avanza el film y el film se adentra más en la novela.

REFERENCIAS		
Novela - párrafo(s)	Guión - Escena(s)	Film – secuencia (s)
La piscina es un elemento recurrente en los sueños de Teresa. En la novela el encuentro no es igual que en el film, Tomás no la conoce en la piscina. El uso de este elemento caracteriza a Teresa durante el resto del film, con la analogía del peso y la levedad. “ella le contó: Había una gran piscina cubierta...” Primera parte, capítulo 8, pág. 25. “Marchaba alrededor de la piscina, desnuda, junto a un montón de mujeres desnudas...” Segunda parte, capítulo 15, pág. 62. “La comitiva de mujeres desnudas alrededor de la piscina, los cadáveres en el coche fúnebre...” Segunda parte, capítulo 17, pág. 65. “...Sólo recordaba con claridad el último: en una piscina nadaba de espaldas una enorme mujer desnuda...” Quinta parte, capítulo 22, pág. 284. “...el sueño cuando marchaba con las mujeres desnudas alrededor de la piscina y tenía que cantar canciones alegres...” Sexta parte, capítulo 10, pág. 256	9 INT. PISCINA DEL SPA. DIA Hay hombres en la piscina de pie con el agua hasta la cintura alrededor de un tablero de ajedrez que flota. Dos jugadores y cinco observadores miran en silencio. Tomás se agacha en el borde de la piscina para observar el juego. En este pueblo aburrido, tal vez esto es lo más interesante. Toda piscina techada está en silencio, el agua no tiene ninguna onda. Repentinamente, un gran chapoteo (o.s - fuera de la pantalla) rompe el silencio. El tablero de ajedrez es azotado por las olas. Todos los hombres se inclinan y miran con enojo. Tomás ve: Una figura que nada a lo largo de la piscina bajo el agua...(continúa, ver anexo) 10 INT. PASILLO. DIA la chica se mueve rápidamente por el pasillo de baldosas y haciendo eco a través de una puerta en el otro extremo....(continúa, ver anexo)	00:07:19 – 00:09:20 Tomás se ve reflejado en la piscina mientras camina por el borde observando el lugar. Se detiene a mirar a unos hombres alrededor de un tablero de ajedrez flotante, observa su juego un momento, hasta que alguien se lanza a la piscina provocando oleaje que bota una pieza importante del juego de ajedrez, los hombres se molestan, pero a Tomás le llama la atención. Además se da cuenta que es una mujer hermosa, y se decide a seguirla. La espera mientras se cambia, luego hay un cambio de escena y vemos que la mujer camina por un largo pasillo, tras ella va Tomás mientras pasa por varias habitaciones donde realizan distintas terapias, masajes, ejercicios, kinesioterapia, etc. Tomás se detiene donde están dando un baño a una preciosa mujer desnuda. Finalmente decide seguir a la otra mujer que ha entrado a otro lugar.

ELEMENTOS	CONSERVADOS	ELIMINADOS	CREADOS
GUION	• Piscina como elemento metafórico de la levedad y el peso del cuerpo. • La piscina se relaciona directamente con teresa.	• Teresa provoca el encuentro con Tomás.	• El encuentro entre teresa y Tomás; aquí Tomás se fija en Teresa. • La piscina como lugar no onírico y representativo de un personaje.
FILM	• Piscina como elemento metafórico de la levedad y el peso del cuerpo. • La piscina se relaciona directamente con teresa.	• Teresa provoca el encuentro con Tomás.	• El encuentro entre teresa y Tomás; aquí Tomás se fija en Teresa. • La piscina como lugar no onírico y representativo de un personaje.

CAPTURAS SECUENCIA: 00:07:19 – 00:09:20



Lectura adecuada

La modificación del argumento, es una de las características de esta clasificación. Claro está que las modificaciones también pueden gradarse. La modificación del encuentro entre Tomás y Teresa, es tan pequeña, pero analizada en profundidad cambia radicalmente las características de ambos personajes, en el film no se nota, porque se resuelven todos los hilos, además de que como el cine clásico, es muy complejo que puedan existir dos personajes principales, y el hecho de tomar partido por Tomás, facilita el desarrollo. El problema viene cuando comparamos a los personajes del film con los de la novela y nos damos cuenta que no son los mismos. Ese detalle decanta finalmente en distintos personajes.

Podríamos decir que existe una lectura adecuada para la secuencia si las desprendemos del film, pero inserta cambia el argumento, porque hace que los personajes sean completamente diferentes.

Lectura aplicada

Como habíamos mencionado anteriormente, esta secuencia inicial, donde no existe más que el desplazar de los personajes y su relación con el espacio, dan una autonomía cinematográfica distinta a todo el film, el hecho de no estar sometido al texto narrativo permite al director buscar alternativas cinematográficas mucho más interesantes que las posteriores sometidas a la historia, y al diálogo de los personajes. No cabría en la lectura aplicada, porque a pesar de todo esta secuencia tiene un impronta del autor.

Relectura

Seguimos reiterando, a pesar de que solo se utiliza una pequeña parte del texto literario la distancia entre film y novela, es mínima, no hay una reelaboración.

Lectura inadecuada o posible adulterio

La clasificación en esta categoría parece más exacta. Se ha abierto un espacio de interpretación, una zona que el director ha querido desarrollar según sus propias reflexiones tanto artísticas, estéticas, etc. El único conflicto, es que podemos clasificar esta secuencia en esta categoría, pero el film no entra, porque la mayoría del metraje sigue muy apegado al texto literario posteriormente.

Transposición encubierta

Podríamos determinar que la clasificación correcta estaría a medio camino entre una lectura inadecuada y una transposición encubierta. Lo que hace es tomar una hebra narrativa, específicamente una frase, sin mayor importancia en la novela más que datos informativos, y de allí genera la presentación de los personajes al mismo tiempo que los empapa de características de una manera visual, cosa

imposible en el texto literario. Por lo tanto esta secuencia es sin duda una transposición encubierta.

Comentarios generales

El traspaso desde el guión al film tiene unas diferencias sutilísimas, pero está llevado correctamente y muy fiel a lo descrito en el guión. La única diferencia notoria es que el chapuzón de Teresa no causa estragos en el tablero flotante, solamente bota una pieza como vemos en el film y eso causa conflictos entre los participantes, y la rabia provoca que voltee el tablero de juego, desparramando todas las piezas en el agua.

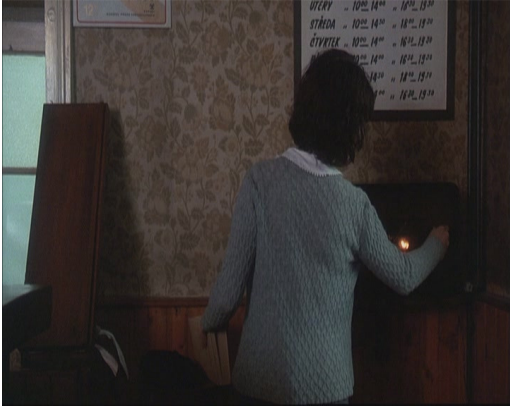
El traspaso del guión al film es loable, no pierde sentido y no existen cambios radicales de acciones o de lugares. Transcurren de la misma manera y con el mismo ritmo. Es de esperar que una secuencia de un par de minutos esté tan apegada al guión, pero acá ocurre lo más importante del film, y posiblemente de la novela; aunque en la novela es distinto. Hablamos del primer encuentro entre Tomás y Teresa. Acá, el director tiene uno de sus aciertos, ya que ha venido dándole cuerpo al personaje de Tomás, era imposible que fuera Teresa (como está escrito en la novela) la que se fijara en Tomás, no por lo que ha sucedido hasta ese momento, si no que por lo que sucede posteriormente. En el guión existen escenas de Teresa, que revisaremos más adelante, que la definen como personajes y le dan una profundidad casi al mismo nivel que Tomás, pero estas escenas no existen en el film, y no podríamos saber si fueron eliminadas en el montaje o el rodaje, porque no tuve acceso a esa información. Esto nos permite determinar que Tomás es la fuerza y donde el director se apoyará el resto del film; Tomás es el personaje principal del film.

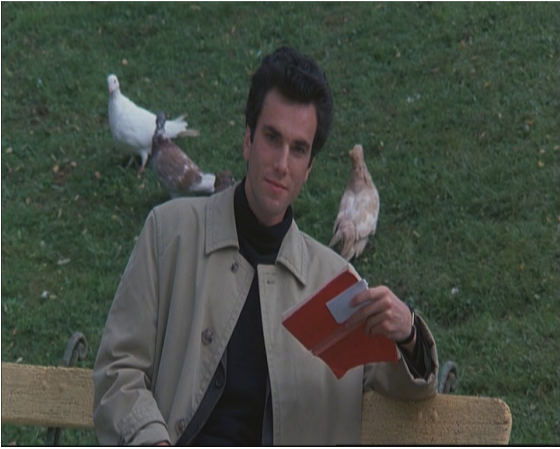
A pesar de que toda esta escena está creada a partir de algunas acciones mencionadas superficialmente en el libro, la piscina no es una elección aleatoria. La piscina ronda a Teresa durante todo el texto literario, como un símbolo del inconsciente, que solo aparece en sueños, nunca es parte de la realidad. Este elemento es la metáfora para ejemplificar el peso del cuerpo que flota, o trata de flotar y ser leve. Es posible que sea complejo notar esta analogía, si uno no ha leído el texto. El apoderarse de ese elemento para transformarlo en la presentación de Teresa, permite entender posteriormente el delirio que ella sufre en la piscina.

REFERENCIAS		
Novela - párrafo(s)	Guión - Escena(s)	Film – secuencia (s)
“Tomás apareció ante Teresa en el restaurante como la casualidad absoluta. Estaba sentado junto a un libro abierto. Levantó la vista hacia Teresa y sonrió: «Un coñac». En ese momento sonaba la música en la radio. Teresa fue a la barra a buscar el coñac y giró el botón de la radio para que sonase aún más alta. Reconoció a Beethoven. Le conocía de cuando vino a su ciudad un cuarteto de Praga... “ Segunda parte, capítulo 9, pág. 54. “Capítulo diez completo” Segunda parte, capítulo 10, pág. 55, 56. “Mucho más que la tarjeta que le entregó en el último momento, fueron las instrucciones de la casualidad (el libro, Beethoven, el número seis, el banco amarillo del parque) las que le dieron el valor para irse de casa y cambiar su destino.” Segunda parte, capítulo 11, pág. 56, 57.	11 INT. CAFÉ. DIA. TOMAS pasa por la puerta y llega a la cafetería del hotel. La joven se está terminando de colocar un delantal y se mueve detrás de la barra. Otra camarera (de mayor edad) apenas hace un gesto de saludo mientras pasa. Es obvio que las dos mujeres tienen poco en común. TOMAS se sienta en una mesa cercana y mira alrededor. Hay más clientes del spa en bata, y ... (continúa ver anexo) 12 EXT. BANCA DEL PARQUE. ATARDECER. TOMAS se sienta en una banca amarilla del parque, hay palomas revoloteando a su alrededor. La luz ha cambiado. Las campanas comienzan a sonar a las seis. Tereza, con un libro en la mano, corre desde la puerta de la cafetería del hotel. 14 EXT. BANCA DEL PARQUE. ANOCHECER (continúa ver anexo)	00:09:30 – 00:14:59 Entra Teresa al café-bar, y tras ella entra Tomás. Ella se va detrás de la barra, cambia la radio y se pone un delantal. Abre un libro y comienza a leerlo. Levanta la vista y ve a Tomás sentarse. Tomás también la mira mientras ella lee. Luego Teresa comienza a observar el lugar, donde las personas están en bata y son mayores. Tomás le llama la atención, y se queda observándolo. Tomás la mira y le pide algo moviendo los labios, un coñac. Teresa entiende y le lleva uno, cuando le entrega el coñac comienzan a hablar. Sugieren un nuevo encuentro. En el exterior, luego de un cambio de escena, el reloj que marca las 6 está sonando. Sale Teresa del edificio del spa y camina rápido, ve a Tomás que está sentado en la banca y le dice que espere un poco que viene en seguida. Luego entra a otro edificio frente a Tomas. El la ve cuando aparece por una ventana. Después hay una escena que muestra a los músicos que continúan tocando. luego de eso, Tomás está sentado en el banco leyendo, y repentinamente aparece Teresa, comienzan a discutir por un momento hasta que Tomás decide marcharse, ella lo acompaña a su auto, el se despide y se marcha rápidamente.

ELEMENTOS	CONSERVADOS	ELIMINADOS	CREADOS
GUION	- Elementos característicos de Teresa; libro “Ana Karenina”, música de Beethoven, el trabajo, el bar, el horario. Todo se conserva como lo describe el libro. - El espacio descrito en el libro.	- Se eliminan comentarios sobre la personalidad de Teresa, que Kundera, va aclarando mientras suceden los acontecimientos. Comentarios sobre el pasado de Teresa. - La tarjeta que aparece en el libro, que Tomás entrega a Teresa.	El automóvil de Tomás, ya que en el libro llega al pueblo en tren.
FILM	- Elementos característicos de Teresa; libro “Ana Karenina”, música de Beethoven, el trabajo, el bar. Todo se conserva como lo describe el libro. - El film se mantiene muy “fiel” al guión. - El espacio. El lugar, el pueblo.	- Se elimina un diálogo del guión, donde Teresa siente unos dolores de estomago y Tomás le explica que es doctor. - La tarjeta que aparece en el libro, y en el guión, ha sido eliminada. - Según el guión, a pasado tiempo y ha anochecido, pero en el film parece que continua el atardecer.	- El automóvil de Tomás, ya que en el libro llega al pueblo en tren. - Una escena donde se muestra a la banda del pueblo, que continúa tocando.

CAPTURAS SECUENCIA: 00:09:30 – 00:14:59





Lectura adecuada

Se respeta la historia de la novela, los acontecimientos ocurren de la misma manera en el film. Pero no son contados igual. Kundera describe esta situación evocándola desde el presente del Tomás Literario. Estas secuencias apegadas al texto, no afectan el desarrollo de la trama pero el orden del argumento quizá no parece alterado pero si está altamente deformado. El film no alcanza a tener en estas secuencias la densidad de la problemática o la tensión que surge, en la novela, por el contraste de estos hechos casuales con el presente complejo que está viviendo Tomás. La clasificación en esta categoría no es adecuada.

Lectura inadecuada, Relectura, Transposición encubierta

La secuencia analizada fluye por un camino cercano a las descripciones del film, al analizar los diálogos de guión y compararlos con el film, podemos notar su semejanza casi completa. Además los actores parece ser muy apegado al guión, porque se identifican muy pocas o nulas improvisaciones que pudieran refrescar la mecánica de los diálogos. Por lo tanto ninguna de estas clasificaciones es aplicable a estas secuencias, porque la distancia entre obra literaria y obra cinematográfica mínima.

Lectura aplicada

Definitivamente la categoría que más se asemeja a las características presentadas por la secuencia. Hay un trabajo que podríamos llamar equivocado, al comparar el libro con lo que sucede en el film, podríamos asegurar que es idéntico (salvo pequeños detalles). Los diálogos son los mismos, las intenciones también, los lugares. Y al parecer todo aquello que los rodea (espacios, paisajes, etc.), está allí para cumplir con las descripciones que dan Kundera. Pero le hecho concreto por el que Kundera evoca estas situaciones, está extirpado, y las nociones que nos presenta el director son muy difíciles de captar por alguien que no genere este análisis con tiempo de comparar. Como lo dice una de las características de esta categoría; “No hay rasgos de estilo en la utilización de los materiales del cine que nos hagan olvidar sus antecedentes literarios.”

Comentarios generales

Desde esta escena, el film comienza a ir más cerca del texto literario, como un texto al cual rendirle homenaje. Lo que implica una separación del estilo cinematográfico que se estaba construyendo. Aquí el diálogo entra a regir tiránicamente el resto del film, con un par de escenas como excepciones. En esta escena comienza la relación germinal del conflicto, la trama que hasta ahora ha sido algo velada por la ligereza del personaje principal (la relación con el espacio y con otros personajes) ahora choca y lo vemos tomar una dirección; seguir a esta mujer que se le aparece repentinamente. Lo vemos muy interesado, siendo que

antes no se le había notado así. Esta divergencia que toma el film, quizá es determinada por lo mismo; la ligereza del personaje luego de diez minutos de film, sin que se conociera la contraparte.

Si observamos el primer cuadro, notamos que hemos determinado considerar para el análisis las escenas 11, 12 y 14. La escena 13 ha sido suprimida del film, y esta escena tendrá un análisis porque en ella se explican características de Teresa muy importantes para la novela.

Estas situaciones describen la primera vez que se encuentra Teresa y Tomás, en la novela el relato parte con ellos ya conocidos, y esta analepsis le sirve para explicar la filosofía y el razonamiento de Tomás cuando se pregunta el por qué está con Teresa, dándose cuenta que lo único que los une son casualidades. En el film es distinto, este es la escena de la cual se sostiene el director para comenzar la historia, decide trabajarlo linealmente pero además elimina toda la discusión y reflexión sobre las casualidades expuestas en el texto literario.

Entre el guion y el film, la diferencia es mínima. Un par de diálogos eliminados, visiblemente por redundancia de información. En el trozo eliminado Teresa, en el café-bar, pide disculpas a Tomás porque su nerviosismo provoca que su estomago suene fuerte, entonces Tomás le explica que no debe preocuparse porque como es doctor está acostumbrado. El vuelve a decir que es doctor, mientras discuten sentados en la banca (escrito en el guión).

Sobre los elementos conservados, podemos decir que entre los tres textos no hay diferencias que los distancien notoriamente, es fácil encontrar los elementos comunes. Lo eliminado es más complejo de determinar, Kundera en la novela describe estas situaciones no porque sean determinantes para que la historia se desarrolle, pudo haber s descrito una situación completamente distinta, lo importante para Kundera es explicar las tensiones psicológicas que aquejan a Tomás. Es un buen punto para partir el film, el problema es que la importancia de esa reflexión no aparece en el resto del film. Sobre los elementos creados; no es de mayor importancia que sea un automóvil en el que llega; podríamos suponer que no se contaba con un pueblo que tuviera la estación de tren cerca para realizar la secuencia, no es importante. La historia no pierde sentido, se mantiene, pero los personajes comienzan desde este punto a depender completamente del diálogo para construirse.

REFERENCIAS		
Novela - párrafo(s)	Guión - Escena(s)	Film – secuencia (s)
“Ella trataba de verse a sí misma a través de su cuerpo. Por eso se miraba con frecuencia al espejo...” Segunda parte, capítulo 3, pág. 46. "No sólo era físicamente parecida a su madre, sino que a veces me parece que su vida no era más que una prolongación de la vida de la madre..." Segunda parte, capítulo 4, pág. 47. “La madre pide justicia para sí y quiere que el culpable sea castigado. Por eso insiste en que la hija permanezca con ella en el mundo de la desvergüenza, donde la juventud y la belleza nada significan...” Segunda parte, capítulo 8, pág. 52. Segunda parte, capítulo 4, completo.	12A EXT. EDIFICIO MAMA TERESA. ANOCHECER Una mujer gorda y semidesnuda está de pie mirando hacia fuera desde el primer piso. 13 INT. DEPARTAMENTO DE TERESA. ANOCHECER. Teresa entra el departamento y mira sorprendida. Ella corre a través del cuarto, roza a la mujer gorda semidesnuda que está en la ventana y baja las persianas, escondiéndose de Tomás que está en el parque abajo....(continúa ver anexo) 13A EXT. SUBJETICA DE TOMAS EN LA BANCA AMARILLA ...(continúa ver anexo) 13 (continuación) Los ojos de la mujer gorda miran a Teresa con burla. La mujer gorda comienza a hablarle a alguien cercano: MAMA DE TERESA A Teresa no le gusta que la gente vea a su madre desnuda. (otra mujer ríe discretamente) ella trata de proteger mi pudor. (Otra mujer ríe) ...(continúa ver anexo)	

ELEMENTOS	CONSERVADOS	ELIMINADOS	CREADOS
GUION	• La relación de Teresa con su madre. • Las características psicologías de Teresa, y su relación con el cuerpo. • La madre de Teresa.	• La historia de la madre de Teresa, que define la personalidad que tiene. • La historia del padre de Teresa y su relación actual con el padrastro. • Teresa y su necesidad de mirarse al espejo, casi como un vicio.	• El diálogo que sostiene Teresa y su madre. • El diálogo entre la madre de Teresa y una vecina.
FILM			

Comentarios generales

Como no hay secuencia fílmica, y los modos de transposición están hecho a base de la comparación obra cinematográfica y texto literario, creo que es adecuado tratar de integrar esta comparación una de las posibles categorías, ya que es una transposición, por así decirlo, a medio camino.

Lo primero que notamos es que en la casilla donde debería ir la secuencia del film es que no hay nada. Parece tonto decir que es porque en el film no existe un análogo al texto literario y si existe en el guión. Lo importante de esto, es que en este punto podemos acercarnos a concluir una posible respuesta a nuestra hipótesis inicial. Existe en el guión, escenas eliminadas, como en todo guión, pero la diferencia es que estas escenas están basadas en partes importantes de la trama e historia descrita en la novela, por lo que su contenido es fundamental para describir características de uno de los personajes; en este caso, las de Teresa.

Hay que tener en claro que el film desechando estas escenas, funciona correctamente. No existe un vacío, y la mayoría de los hilos narrativos se resuelven completamente. Lo que hubiera hecho esta escena en el film, es dar un profundidad al personaje de Teresa, que en comparación con Tomás tiene un carácter más leve. Si comparamos a la Teresa de la novela, la del film es otro. Además estas escenas le dan a Teresa las características necesitarías para entender su comportamiento; su relación con el cuerpo humano y con ella misma.

El problema con este bloque de información, importante ya que aparece en el guión, es su forma de ser presentado, como en el resto del film; se expresa a través del diálogo. Son diálogos que parecen copiados de la novela, esto en vez de acercarla al texto literario parece generar una muralla entre ellas. Por lo tanto, esta información pesada y de alto contenido literario, si hubiese aparecido en el film hubiese completado los huecos en la personalidad de Teresa, pero al mismo tiempo generaría un rechazo, al menos por parte de los que conocen bien el libro, al encontrarse con el texto hecho palabra. La idea de una transposición no es que el cine vuelva a ser la misma lectura.

A pesar de que la información de la novela se mantiene muy similar en el guión, la razón por la que aparece es difícil de conjeturar. ¿Existía solamente para aclarar las dudas de la personalidad de Teresa? no lo sabemos, pero si sabemos, por ejemplo, es que una de las acciones de Teresa es la de mirarse al espejo; este vicio secreto que ella tiene, está bien explicado en la novela y la razón de porque lo tiene ella. Pero en esta escena, su acción extraña frente al espejo, nos abriría más dudas, confundiéndonos; porque no realiza esa acción en ningún otro momento.

Existe una descripción importante, que nos ayuda a entender el por qué Teresa posteriormente es tan buena sacando fotografías; alrededor del espejo hay

fotografías pegadas. Estas fotografías responderían la pregunta del porqué se desenvuelve tan bien en esta área posteriormente. Esta descripción que hay en el guión es sin duda un acierto cinematográfico, ya que en la novela esta habilidad para la fotografía no está justificada.

A primera vista creo que agregar el guión a un análisis sobre la transposición del film, permite afinar las conjeturas y las reflexiones acerca de las obras, alejando el divague y las suposiciones. Creo que el guión permite abrir nuevas posibilidades de análisis con una obra en proceso; y como hemos dicho la transposición es un proceso donde definitivamente el guión está implicado.

REFERENCIAS		
Novela - párrafo(s)	Guión - Escena(s)	Film – secuencia (s)
“¿Qué buscaba en ellas? ¿Qué era lo que le llevaba hacia ellas? ¿No es el acto amoroso la eterna repetición de lo mismo? No. Siempre queda un pequeño porcentaje inimaginable pero entre lo aproximado de la imagen y la precisión de la realidad quedaba la pequeña rendija de lo inimaginable que le intranquilizaba. “ “¿cómo se comportará cuando la desnude?, ¿qué dirá cuando le haga el amor?, ¿en qué tonos sonarán sus suspiros?, ¿qué muecas tendrá grabadas en la cara en el momento del placer?” “Tomás está poseído por el deseo de apoderarse de esa millonésima y cree que ése es el sentido de su obsesión por las mujeres. No está obsesionado por las mujeres, está obsesionado por lo que hay en cada una de ellas de inimaginable, en otras palabras, está obsesionado por esa millonésima diferencial que distingue a una mujer de las demás mujeres.” Quinta parte, capítulo 9 (mayoría), pág. 207 – 210 Tercera parte, capítulo 2 completo, pág. 92, 93, 94 “Tomás, que coloque un espejo en el suelo y ande encima de él desnuda. No es que le falte sensualidad, pero le falta fuerza para mandar. Hay cosas que sólo pueden hacerse con violencia.” Tercera parte, capítulo 7, pág. 119. “La que mejor le entendía de todas sus amigas era Sabina. Era una pintora. Le decía: «Te quiero porque eres el polo opuesto al kitsch. En el reino del kitsch serías un monstruo. No hay ninguna película rusa o americana en la que pudieras existir más que como ejemplo de maldad...” Primera parte, capítulo 5, pág. 19.	15 INT. ESTUDIO DE SABINA. PRAGA. DIA. TOMAS DE ESPALDA mira a través de una ventana, está perdido en la inmensidad. VOZ DE MUJER o.s hay algo que me gustaría saber de ti TOMAS se voltea, tras él hay una hermosísima mujer - SABINA, de 35 años, vestida solo con una bata suelta y bajo ella lencería erótica... (continúa) 15A INT. ESTUDIO DE SABINA. PRAGA. DIA TOMAS repentinamente se levanta, agarra el espejo grande y lo coloca en el suelo. SABINA observa con curiosa excitación. TOMAS apunta hacia el espejo con un breve gesto. SABINA lo entiende. Ella se coloca en cuatro patas, se acerca al espejo lascivamente... (continúa) 17 INT. ESTUDIO DE SABINA. DIA. (MÁS TARDE) EL sombrero de copa se está haciendo girar – el ángulo se amplía mostrando a SABINA en la cama junto a TOMAS desnudos. ELLA está feliz mientras hacer girar el sombrero. TOMAS Tengo que irme. (continúa)	00:15: 03 – 00:18:43 Una estatua al otro lado de la ventana, después se revela la ciudad, y un hombre, Tomás está observando de espaldas a la cámara. Una mujer lo llama por su nombre, y Tomás responde al segundo llamado. Es Sabina, una pintora, está en bata. Limpia un pincel y sus manos. Tras ella hay un cuadro y un espejo que refleja a Tomás al lado de un sombrero de copa que él agarra. Sabina se sienta frente al espejo y Tomás le pone el sombrero. Se observan a través del reflejo, ella comienza a revelar su ropa interior mientras ella lo interroga sobre las mujeres. El comienza a escudriñarla, y le responde sobre lo que busca en las mujeres: los pequeños detalles, el único detalle diferenciador. Repentinamente, Tomás agarra el gran espejo y lo pone en el suelo, llama con un gesto a través del reflejo a Sabina y se miran. Sabina está en una posición muy sexy, apoyada en sus cuatro extremidades. Tienen una conversación sobre el sombrero, lentamente comienzan a besarse y terminan en la cama, mientras Tomás tiene una de sus manos entre las piernas de Sabina. 17 00:02:00 – 00:03:55 Luego de un rotulo explicativo “<i>Pero la mujer que lo comprendía mejor era Sabina...</i>” Sabina está jugueteando con un sombrero, se revela que está junto a Tomás. Ambos están desnudos en la cama. El dice que debe marcharse, ella le pregunta si nunca se queda en la casa de las mujeres. Tienen un diálogo sobre aquello. Ella le dice que es la antítesis del Kitsch. Sabina le pone el sombrero a Tomás, comienzan a jugar y a forcejear eróticamente, ella le dice que se muevan hasta que quedan frente a un espejo que queda al descubierto luego de que Tomás mueve una silla.

ELEMENTOS	CONSERVADOS	ELIMINADOS	CREADOS
GUION	- El espejo y el sombrero como elemento característico de Sabina. - El diálogo entre Sabina y Tomás acerca de las mujeres (qué es lo que busca en las mujeres). - La importancia de Sabina como personaje, y su importante relación con Tomás.	La digresión filosófica sobre la personalidad de Sabina, descrita y expuesta en la novela por Milan Kundera a través de estas acciones. En el guión solo es posible rescatar algunas de las premisas, que dejan al personaje vaporoso y vacío.	Los diálogos de las escenas tratan de explicar lo que en la novela está tratado como historia, memoria, sensaciones y sentimientos de los personajes.
FILM	El respeto del guión en estas escenas es preciso y casi total.	- Se eliminan algunos diálogos del guión Uno de ellos de la escena 15A que acorta notoriamente la historia del sombrero de Sabina. - Se elimina el orden cronológico que estaba dispuesto el guión a través del montaje. Logrando que se asemeje más al orden cronológico de la novela.	Los espejos y Sabina, junto con las posiciones, y ángulos de cámara permiten generar un espacio de superficial y engañoso, que define muy bien la personalidad de Sabina. Esto está escrito en el guión, pero es visualmente donde adquiere potencia narrativa.

CAPTURAS SECUENCIA: 00:15: 03 – 00:18:43



CAPTURAS SECUENCIA: 17 00:02:00 – 00:03:55



Lectura adecuada

Las características de este “traspaso” cumplen muy bien con los patrones de esta categoría de transposición, si ordenamos la historia de la novela cronológicamente. En la novela las acciones están dispersas en el tiempo, y Kundera las describe cuando necesita explicar el mundo interno de sus personajes. Por lo tanto, la transposición de estas escenas cabe en esta categoría, solo si pensamos la historia ordenada, y no según el relato de la obra literaria.

Lectura aplicada

Si solo cotejáramos estas escenas, según el guión y la novela, la lectura aplicada sería la categoría indicada. La falta de estilo, o de una firma y autonomía del film en relación a la novela no parece ser alcanzada. Pero existe el plano visual, que en estas escenas se rearma y de una manera extraordinaria, lo que en el guión parece ser la síntesis de la obra literaria, vuelve a tomar forma y densidad. La cinematografía aparece, específicamente plasmada mediante la decoración y algunos posicionamientos de la cámara devuelven la frescura e identidad a la forma cinematográfica. Aunque no sean los más espectaculares del film, definitivamente expulsan al trabajo transpositivo de esta categoría.

Lectura inadecuada o posible adulterio, Relectura

Dentro de estas dos categorías no puede clasificarse la transposición de estas escenas, ya que la distancia entre obra literaria y obra cinematográfica es muy corta: hay mucha similitud, no hay grandes cambios, ni interpretaciones y menos, una nueva construcción.

Transposición encubierta

Como la mayoría de las escenas del film, que tienen un fuerte sentido y le dan una gran importancia al diálogo, muchas veces como este caso, se toman ciertos fragmentos mencionados en la novela y se transforman en acciones llenas de contenido. Siendo que este tipo de transposición igual genera una cierta distancia, aunque más que distancia, sería como un disfraz no cabe tampoco, completamente, en esta categoría. Por lo tanto por lo que se ha expuesto, la transposición navegaría por dos categorías e incluso, con un análisis más especulativo podríamos decir que se desplaza por tres; Lectura aplicada, Lectura adecuada y Transposición encubierta.

Comentarios generales

Estas escenas comienzan a revelar el futuro estético y el estilo narrativo que llevará la película. Basado principalmente en los personajes, específicamente en el diálogo. Sin contar con la escena 17, que en el film aparece en el minutos

dos, las escenas 15 y 15A ya perfilan a estos dos personajes Tomás y Sabina con características de principales, siendo notoriamente Tomás el principal y en quien girará el film mayormente. Las complicaciones sobre estas escenas no aparecen de inmediato. Comienzan cuando el film comienza a desarrollarse con Teresa como coprotagonista. El director nos ha invadido con esa intensidad de Sabina, ese poder, esa fuerza que tiene como personaje, que luego de la aparición de una Teresa algo vacía comienza a dejarse de lado. Sabina finalmente, en el film, pierde fuerza y a pesar de las escenas que tiene junto a Franz (otro de los protagonistas de la novela) no adquiere la fuerza para terminar como un personaje solido, y se va desmembrando al avanzar el film.

En estas escenas gozamos de la belleza de Sabina, muy enfatizada en la novela. El carácter de ella, en estas primeras apariciones, corresponde al que describe Kundera en la novela. Tienen la misma intensidad. Por lo tanto a alguien que ha leído el libro, y que observa estas primeras escenas, nada parece estar sucediendo a una gran distancia. Hasta que terminamos de ver el film, el último minuto nos deja el gusto a poco de Sabina. Creo que se podría, en el film, incluso haber prescindido de Franz, para darle más énfasis a este personaje tan importante, y no atomizar aún más la atención en personajes secundarios incompletos.

Sobre las escenas comparadas con el texto, y ya asumiendo que el film se somete con mucha fuerza al diálogo, creo que las acciones seleccionadas para trabajar la relación de Teresa y Sabina fue muy acertada, dando el componente erótico-fantástico que la prosa de Kundera destila al avanzar las páginas.

Como la mayoría del film, estas escenas solo están mencionadas o sugeridas en la obra literaria, pero el director ha decidido tomarlas y trabajar en ellas, la profundidad y el sentido de las características psicológicas de cada personaje. La relación guión- film es muy cercana, y hay una “fidelidad” muy bien trabajada. Y lo único que podríamos decir que falta, si relacionamos los bloques de cada plataforma, sería la descripción detallada que da Kundera sobre los pensamientos y sentimientos de cada uno de sus personajes.

REFERENCIAS	
Novela - párrafo(s)	Guión - Escena(s)
“Pero luego, un día, en un descanso entre dos operaciones, la enfermera le avisó que le llamaban al teléfono. En el auricular oyó la voz de. Teresa. Le llamaba desde la estación. Se alegró...” ...”Se puso a pensar en qué podría hacer Teresa en Praga teniendo que esperar nada menos que treinta y seis horas hasta verlo, y le dieron ganas de coger el coche e ir a buscarla por las calles de la ciudad...” “Cogió el coche que estaba aparcado delante del edificio, fue hasta la estación, recogió la maleta (era grande y enormemente pesada) y regresó a casa, con la maleta y con ella.” Primera parte, capítulo 4, pág. 15 “...La invitó a que fuera a su casa al día siguiente. Durmió en un hotel barato y por la mañana llevó la maleta a la consigna de la estación y el resto del día lo pasó vagando por Praga con Ana Karenina bajo el brazo...” Segunda parte, capítulo 12 Completo. “Teresa llegó un día a su lado sin que él la hubiera invitado. Otro día, del mismo modo, se fue. Llegó con una pesada maleta. Con una pesada maleta se fue...” Primera parte, capítulo 14, pág. 36.	16 EXT. ESTACIÓN DE TREN PRAGA. DIA UN GRAN MULTITUD bajando de un tren, todos están apresurados... excepto TERESA que ha llegado a Praga y lleva con mucho esfuerzo su enorme maleta... (Continúa) 16ª EXT. ESTACION DE TREN. DIA TERESA explora la “Gran Ciudad” 16B EXT. SUBJETIVA DE TEREZA: PRAGA 18 EXT. CALLE DE PRAGA. DIA TERESA arrastra su enorme maleta mientras baja por una calle de Praga. Ella se siente cada... (Continúa) 19 INT. CAFÉ DE PRAGA. DIA. TERESA está arrastrando su maleta hacia una mesa en un concurrido café. Ella se sienta exhausta... (Continúa) 19ª INT. CAFÉ DE PRAGA. DIA. 20 ESCALERA DPTO TOMAS. NOCHE TERESA lucha por subir la escalera, arrastrando su enorme maleta con las dos manos... (Continúa) 20ª ESCALERA TOMAS. NOCHE. En la ESCALA. Se miran el uno al otro en silencio durante unos segundos. 22 INT. PASILLO DPTO TOMAS. NOCHE. LA ENORME MALETA de TERESA es puesta a un lado de la puerta. TOMAS mira hacia la maleta, luego otra vez a TERESA... (Continúa)

ELEMENTOS	CONSERVADOS	ELIMINADOS	CREADOS
GUION	- De la novela conserva el vagabundeo de Teresa por las calles de Praga. Que solo esta mencionado. - El contraste de este personaje de provincia que llega a la ciudad. - La gran maleta que carga, en la que lleva toda su vida. - El libro grande, y su escueta comida del día en que espera Tomás.	- Es la llamada que realiza Teresa a Tomás antes de ir a su encuentro. - Tomás va por la maleta de Teresa que ha dejado en custodia.	- La maleta de Teresa toma una mayor importancia en estas escenas, porque ella carga su peso durante todo su vagabundeo, cosa que en el libro no sucede. - La escena 22.
FILM			

Comentarios generales

Al igual que la escena 13, las escenas clasificadas anteriormente han sido eliminadas del film. ¿La razón? En esta investigación no podrá ser resuelta pero podríamos dar nuestras interpretaciones. La maquinaria cinematográfica, estandariza la mayor cantidad de parámetros para lograr crear una forma de producción eficiente. El tiempo de este film excede al común de los productos cinematográficos; llegando a las 2 horas con 45 minutos. La duración del film ya es extensa en comparación al “estándar”. Por lo que creo y es lo más probable, que la eliminación de esta secuencia no se deba al presupuesto (dadas las características del film; realista-naturalista) y se deba más a la extensión del tiempo. Ya es una obra bastante larga para agregarle unos 5 minutos más, que dentro del film, no hubiesen aportado mucho. Cosa distinta, es el hecho de que esta información que el guión comparte con la novela es de una gran importancia, al menos, en la novela. Y no tanto por los lugares de la gran ciudad Praga por las que vagabundea Teresa, si no por la gran metáfora; del peso, que encierra el pequeño detalle de la maleta.

La maleta representa toda la vida de Teresa. Allí están todas sus posesiones, que paradójicamente guarda todas en una maleta, pero la fragilidad y la levedad con que se mueve Teresa generan un fuerte contraste. La metáfora, hubiese sido más directa y poderosa si se hubiese llevado a imagen, pero lamentablemente solo quedó el fantasma en el guión. Otra relevante información que nos hace dar un valor al guión cinematográfico al introducirlo al análisis de la transposición.

En la novela, el vagabundeo no es descrito. Es mencionado junto con las acciones más relevantes, como cuando Teresa se alimenta de un sándwich, que en el guión solo se transforma en café, para acentuar la falta de recursos con los que se aventuró Teresa, y posteriormente en casa de Tomás tiene retorcijones de estomago por fatiga. Nada de esto sucede en el film. Así que por lo tanto me atrevería a decir que las escenas no fueron filmadas. Analizando el guión nos damos cuenta que todas estas escenas convergen en el encuentro entre los protagonistas, un encuentro marcado por estos retorcijones de estomago que ocurre en la escalera del departamento de Tomás. Otra situación que devela aquello es que en el interior del departamento de Tomás cuando se encuentran (Escena filmada), según el guión, la gran y pesada maleta está presente, y tiene por así decirlo cierto protagonismo, ya que es un elemento por el cual Tomás se interesa.

Integro la escena 22 solo porque está descrita en el guión y no aparece en el film, ni en la novela. Esta escena está ligada con una escena posterior, en donde Tomás discute con la enfermera (de la primera escena) y porque ella sabe que está viviendo con una mujer (Teresa) a través de unos supuestos espías.

Estos “espías” que menciona la enfermera estarían justificados y supondrían a este vecino, que se siente muy interesado por la mujer que acompaña a Tomás en su departamento.

Al igual que la escena 13, tratar de clasificar en alguna de las categorías de transposición propuestas por Wolf sería algo temerario. Probablemente estas relaciones puedan abrir en un futuro nuevas categorías, o nuevos diálogos en los análisis de transposiciones.

REFERENCIAS		
Novela - párrafo(s)	Guión - Escena(s)	Film – secuencia (s)
Primera Parte, capítulo 4 completo “...Se calmaba cuando en lugar de su muñeca ponía en su mano algún objeto (un pijama retorcido, un zapato, un libro) que ella luego apretaba firmemente como si fuera parte del cuerpo de él...” Primera parte, capítulo 6, pág. 21 “...Por eso se sorprendió tanto cuando se despertó y Teresa cogía con fuerza su mano. La miraba y no podía entender qué había pasado. Se acordaba de las horas que acababan de pasar y le parecía que de ellas se desprendía el perfume de quién sabe qué felicidad desconocida...” Primera parte, capítulo 6, pág. 20 “... Pero ya no haría marcha atrás. Le llamó desde la estación y, cuando él abrió la puerta, su barriga empezó a hacer un ruido horrible. Le daba vergüenza. Era como si tuviera en el vientre a su madre riéndose para estropearle su encuentro con Tomás...” Segunda parte, capítulo 12, pág., 59. “...Cuando se acabó el grito, se durmió a su lado y le tuvo la mano cogida durante toda la noche. Desde los ocho años se dormía ya con las manos entrelazadas, imaginando que tenía cogido al hombre que amaba, al hombre de su vida. Podemos entender ahora que apretara la mano de Tomás con tal terquedad: desde la infancia se había estado preparando y entrenando para ello...” Segunda parte, capítulo 13, pág. 60.	21 INT. DEPARTAMENTO DE TOMAS. NOCHE. TOMAS no puede ver la maleta. El solo ve a Teresa. Ambos parecen contentos de verse el uno al otro. TOMAS ... Hola. TEREZA Hola... (continúa) 21A MAS TARDE. MISMO LUGAR. NOCHE. Teresa está empapada de sudor, temblando y con mucha fiebre. Tomas la sostiene entre sus brazos su pequeña cama. TOMAS ¿Te estás quedando en algún lugar? TEREZA está con los ojos brillantes. Sus labios están no se mueven. Su voz es débil. TEREZA Fui a ver a una amiga... Pero ella... no estaba allí. TOMAS ¿y... tienes una maleta o algo? TEREZA asiente, luego apunta vagamente hacia la puerta. (continúa) 24 INT. DEPARTAMENTO DE TOMAS. DIA Una alarma SUENA. TOMAS se sienta de repente y alcanza el reloj para apagar la alarma. A medida que trata de levantarse, se da cuenta que su otra mano está firmemente sujeta por TERESA quien está profundamente dormida...(Continúa) 25 EXT. CALLE, DEPARTAMENTO DE TOMAS. PRAGA. DIA (invierno) Tomas vive en el sector antiguo de Praga. En frente de su edificio, alrededor de una vieja fuente, un grupo de jóvenes se reúnen. Uno toca la guitarra... (Continúa)	00:18:44 – 00:25:00 Tomás esta escribiendo mientras come una manzana. Lllaman a la puerta, Tomás se levanta a abrir; es teresa, se saludan, Tomás esta algo sorprendido y alegre, hablan del por qué esta en Praga. Tomás la invita a pasar. Dentro del departamento él le pide que se saque la ropa, ella estornuda. Tomás comienza a revisarla como si estuviera en una consulta médica. Le saca todo el sweater mientras le hace algunas preguntas, posteriormente Tomás comienza a subirle la falda y ella se le lanza abruptamente y con mucha fuerza. Se mueven por todo el departamento desordenando todo el lugar hasta que llegan a la cama. Empiezan a tener relaciones sexuales... Hay un corte, la alarma suena Tomás la apaga el reloj, se levanta y se da cuenta que tiene la mano de teresa sosteniendo la suya. Deja un libro en el lugar donde iba su mano y luego besa la mano de ella. Sale del departamento y sube a su automóvil, hay mucha gente y movimiento en el pasaje. La cámara realiza un TILT UP hacia el departamento de Tomás, Teresa mira desde la ventana.

ELEMENTOS	CONSERVADOS	ELIMINADOS	CREADOS
GUION	• La maleta como elemento metafórico. • Las características del encuentro en el departamento de Tomás.	• El primer encuentro de Tomás y Teresa se transforma en un único encuentro. • El hecho de que Tomás no durmiera al principio con Teresa y la hiciera dormir en el sofá. • La enfermedad de Teresa es llevada a un plano secundario. • La cotidianidad de los encuentros amorosos entre Teresa y Tomás.	• La descripción del primer encuentro sexual; recorriendo todo el departamento, rompiendo adornos, cayendo al piso, y terminando en la cama.
FILM	• Las características del encuentro en el departamento de Tomás.	• La maleta como elemento metafórico.	• El encuentro entre Tomás y Teresa es un encuentro sorpresa.

CAPTURA SECUENCIA: 00:18:44 – 00:25:00



Lectura adecuada

La trama del film es muy sencilla de estructurar, no así la de la novela, en donde Kundera se desplaza por el mundo a través de distintas acciones, en tiempos distintos. Simplemente es una estructura imposible de llevar al plano cinematográfico, al menos en la línea del cine narrativo. Pero si ordenamos la historia de los personajes y la vemos completamente, el film la sigue muy de cerca, cambiando algunos detalles, pero manteniendo siempre los puntos dramáticos importantes desarrollados en la novela. Mismo orden cronológico, no hay cambio en la trama y seguiría el mismo orden del argumento. Por lo tanto la transposición de estas escenas cabe completamente en esta categoría.

Lectura aplicada

A pesar de que el film ya está tomando su estilo en estas escenas, y revelan que la narración estará sometida al diálogo, en estas escenas cinematográficas aún palpita el lenguaje propio. Eso sí, va íntimamente ligado a los actores. El diálogo que intercambian es de una futilidad real y reveladora, no trata de explicar los razonamientos y reflexiones filosóficas de la novela. En cambio, los silencios, la falta de sentido, la ingenuidad, la normalidad con la que son dichas permiten quitar la máscara que los oculta como personajes en el futuro del film. Un ejemplo temprano es el personaje de Sabina; misteriosa, seductora, erótica que extrañamente siempre está planteando temas profundos, que han sido tratados en la novela. Por lo tanto hay una autonomía cinematográfica en estas escenas por lo que se excluye de esta categoría.

Lectura inadecuada o posible adulterio, La relectura

Las secuencias no caben en esta categoría porque la distancia entre film y obra literaria es mínima, en relación a la trama. No hay demolición de la obra, no es una interpretación aleatoria del director, solo es una descripción visual de las acciones mencionadas o sugeridas en la novela.

La transposición encubierta

Podríamos suponer que las secuencias, por el hecho de ser en la novela frases o líneas, encajarían en esta categoría, pero su cercanía con la historia de la novela y con las reflexiones filosóficas del autor de la obra, nos demuestra que la novela se toma como referente íntegro y no solamente para especulación creativa.

Comentarios generales

En esta secuencia se presenta lo que se denomina, según la estructura narrativa, el punto de no retorno. Después de esta secuencia, nada vuelve a ser como antes para el personaje principal, en este caso para Tomás. Esta escena representa la colisión de dos mundos totalmente distintos, extraños, ajenos, y

existe desde el momento en que los personajes que se conocen en el pequeño pueblo del balneario. Un contraste que comienza a generar las rasgaduras en la vida de nuestro personaje principal e inflar la tensión dramática. El director logra crear este choque con mucha dificultad, ya que aparentemente el personaje de Sabina iba a tener un peso dramático mucho mayor al mostrado. Pero el hecho de que Teresa, tímida y de un pueblo pequeño, salte a los brazos de Tomás para hacer el amor con él, genera una impresión y una sorpresa a pesar de que al haber leído la novela, uno sepa el resto de la historia. Esto se logra gracias al trabajo de los personajes frente a la pantalla, y ya que estas acciones están mencionadas mientras se describen las características psicológicas de los personajes literarios, el director llena este encuentro de una densidad dramática necesaria para el tiempo que lleva el film. El aletargado ritmo del film, al fin comienza a tener más acciones inesperadas que provocan tensión y captan la atención de un espectador que necesita conflicto, inexistente hasta este punto. Inexistente porque todo sucedía como mera casualidad, como anécdota de los personajes, todo seguía un cauce normal, una dirección única y plana. Pero al comparar la importancia de esta acción con la misma en la novela, en el film su peso aumenta notoriamente. Como ya hemos analizado anteriormente, la historia de la novela se respeta muy bien, porque la novela en si no se basa en las acciones que generan esta historia, sino que sus bases y su densidad está generada por los mundos internos de los personajes. Mundos complejos que le sucede a personajes cotidianos (para ese contexto). Esos mundos complejos descritos en la novela, no asoman ni siquiera la cabeza completa en el film. Por lo tanto si nos remitimos a la historia, las acciones están muy bien ubicadas en la cronología, despierta un gran interés, se resuelve (aunque demasiado apegada al libro), pero no representa la complejidad desarrollada por Kundera.

“La Ocupación”

La elección de esta secuencia responde a la capacidad expresiva propia de la imagen cinematográfica. En esta secuencia la forma cinematográfica trasciende por sobre la base literaria. Responde a todo lo que se plantea en el argumento de la novela, y a nivel expresivo, lo sobrepasa.

Las imágenes que componen esta secuencia fueron tomadas en la ocupación soviética de la república checa; las mismas de las que habla Milan Kundera en la novela. Construyen, sin perder el hilo del film, una visión histórica de los sucesos que afectan a los personajes principales. Además la cercanía a cierta realidad intensifica notoriamente la expresividad de aquellas imágenes (al menos cuando se sabe que son registros de archivo).

En relación al guión, este queda supeditado a mencionar ciertas acciones que de ningún modo pueden generar la misma expresión. Expresión que la novela tampoco es capaz de ofrecer sobre este mismo tema.

La ocupación representa en el film algo propio de la cinematografía (pero no lo único) algo que dista y diferencia de la literatura; la imagen de la historia⁴.

⁴ Historia como la ciencia que estudia el pasado de la humanidad.

REFERENCIAS		
Novela - párrafo(s)	Guión - Escena(s)	Film – secuencia (s)
“Todos los anteriores crímenes del imperio ruso tuvieron lugar bajo la cobertura de una discreta sombra. La deportación de medio millón de lituanos, el asesinato de cientos de miles de polacos, la liquidación de los tártaros de Crimea, todo eso quedó en la memoria sin documentos fotográficos y, por lo tanto, como algo indemostrable, de lo que más tarde o más temprano se afirmará que fue mentira. En cambio, la invasión de Checoslovaquia en 1968 fue fotografiada y filmada por completo y está depositada en los archivos de todo el mundo...” segunda parte, capítulo 23 completo, pág. 73 y 74	45 EXT. CALLES DE PRAGA. ANTES DE AMANECER. VARIOS PLANOS DETALLES: Altas y oscuras estatuas parecen escuchar el sonido retumbante que se hace cada vez más fuerte... (Continúa) 46 EXT. CALLES DE PRAGA. DIA. -REPENTINAMENTE LA PANTALLA SE LLENA DE CARAS GRITANDO, Y LLORANDO: FACES ¿¡Por qué!? ¿¡Por qué!? ¿¡Por qué!? (continúa) 47 EXT. CALLE SILENCIOSA. DIA. TEREZA y TOMAS corren por la calle. Encuentran a SABINA que carga una maleta y un bolso además de algunas pinturas. (continúa) 48 EXT. OTRA CALLE ATESTADA DE PRAGA. DIA. TOMÁS corre por la calle principal, ve camiones cargados por jóvenes checos... (continúa) 49 EXT. PRAGA. NOCHE. Material de archivo de noche; personas lanzando objetos a camiones y tanques rusos. (Continúa) 50 EXT. CALLES DE PRAGA. OTRO DIA. Todos los edificios están rodeados y hay tanques por todas partes... (Continúa)	00:54:54 – 01:01:47 Teresa y Tomás son partícipes de las protestas en contra de la ocupación soviética a Checoslovaquia. (ver fotogramas)

CAPTURA SECUENCIA: 00:54:54 – 01:01:47



Lectura adecuada

Siendo objetivos, en relación a la estructura de la trama, las escenas tratadas no afectan en ningún sentido el orden o la cronología del argumento literario original. Pero alejándonos de la trama, y retomando un poco los análisis anteriores, nos hemos dado cuenta durante la mayoría del análisis, de las capacidades literarias únicas, pero en este punto finalmente podemos detectar una de las tantas capacidades cinematográficas que la literatura no puede ofrecer; una imagen de la realidad. La expresividad propia que estas imágenes describen generan otro espacio que en el texto literario acompaña toda la historia, un espacio distinto; una explosión dramática que incluso saca del estilo que lleva el film, es un mundo único no comparable a pesar de los esfuerzos que Kundera realiza en sus descripciones de lo sucedido. Lectura adecuada es una categoría en la que esta secuencia cumple los parámetros, pero creo que los parámetros están tan ajustados que se rompen.

Lectura aplicada

El film, en general reposa en esta categoría, por lo que decidí tomar las escenas más complejas y destacables del film, las que analizamos ahora no son excepción. Definitivamente, se encuentra un estilo propio, cinematográfico puro, estas escenas tienen una autonomía con respecto a la obra literaria tan fuerte que provoca un tipo de ruptura en el film, una ruptura de cinco minutos donde la capacidad cinematográfica es llevada a cabo; dos ejemplos claros, son el uso de imágenes de archivo sobre un hecho histórico de relevancia mundial, que exhibe algunos de los crímenes de la unión soviética en la ocupación de Checoslovaquia. El otro es la capacidad tecnológica del cine; insertar a estos dos personajes en aquellos acontecimientos. Por lo tanto no hay cabida en esta categoría para la secuencia seleccionada.

Lectura inadecuada o posible adulterio

Muy bien podríamos integrar esta secuencia en esta categoría; argumentar por ejemplo que los acontecimientos mencionados por Kundera fueron mostrados en pantalla de manera subjetiva por el director, decidiendo utilizar imágenes de archivo y evitando la representación ficticia. Decidiendo utilizar un tratamiento más documental, llevando a un nivel de interpretación distinta, una reflexión que solamente se puede realizar a través de la imagen, pero finalmente el director decide mantenerse apegado al film, introduciendo a sus personajes en aquellos acontecimientos, lo que desvincula de esta categoría.

La relectura

Esta es la categoría que resulta más óptima cuando analizamos la transposición de estas escenas. A pesar de no generar una distancia respecto la trama, una de las características de esta categoría explica que “se trata de trazar la mayor distancia posible del origen, diferenciar un medio de otro, pero que no funda esas diferencias solo en ajustes de trama o personajes, sino en el estilo, en los modos elegidos para poner en escena ese relato”, es esto es lo que se logra; una distancia con su original literario pero que está resuelto gracias a la forma en que se decide presentar el relato. Por lo tanto esta secuencia “toma el texto como un trampolín que permitirá al film saltar a otro espacio, propio e intransferible, que es del lenguaje cinematográfico.”

Transposición encubierta

A pesar que se toman algunas zonas solamente del texto literario, estas zonas seleccionadas no se convierten en el postulado rector del film y tampoco en el postulado rector de la misma secuencia, que de una manera fina mantiene la trama latente a pesar de la expresividad generada por las imágenes de archivo.

Comentarios generales

He seleccionado estas escenas para realizar parte del análisis, porque de cierta manera escapan a toda la lógica que he propuesto en mi hipótesis. Estas escenas están compuestas por imágenes de archivo, o imágenes documentales de la ocupación soviética a la republica checa. Por lo tanto estas no pudieron ser escritas en el guión para posteriormente ser filmadas, a pesar que dentro de la estructura del guión que nos sirve de análisis, existe una breve descripción de estas imágenes acompañadas de una aclaración en paréntesis “stock” (ver anexo).

En general estas escenas han sido montadas y tratadas para que Teresa y Tomás pareciesen participar de los acontecimientos reales. A pesar de no ser la primera vez que se realiza una técnica similar, está muy bien trabajada, tanto estética como narrativamente. Lo que justificaría el uso durante el film del blanco y negro, relacionados con las fotografías en blanco y negro que toma Teresa en la primera parte del film.

Es por la razón anterior –que estas imágenes sean de archivo-, que no he realizado un cuadro de comparación (conservados – eliminados – creados) como en los demás análisis, por que a pesar de las descripciones en el texto literario que escribe Kundera sobre la ocupación, es casi imposible, o al menos que se hayan vivido propiamente los hechos, comparar la crudeza y la capacidad expresiva de las imágenes documentadas con el guión o con el mismo texto literario.

Otra situación interesante es el hecho de que las imágenes utilizadas para realizar el film, son las mismas imágenes que Kundera explica de la siguiente manera en el capítulo 23 de la segunda parte del libro:

“Los fotógrafos y los camarógrafos checos se dieron cuenta de que sólo ellos podían hacer lo único que todavía podía hacerse: conservar para un futuro lejano la imagen de la violencia. Teresa se pasó siete días enteros en la calle fotografiando a los soldados y oficiales rusos en todas las situaciones que resultaban comprometedoras para ellos. Los rusos no sabían qué hacer. Habían recibido instrucciones precisas acerca de cómo debían comportarse cuando alguien les disparase o les tirase piedras, pero nadie les había dicho qué tenían que hacer cuando alguien les apuntase con el objetivo de una cámara.”

Finalmente, las imágenes de estos fotógrafos y camarógrafos pasaron a ser parte del mundo ficticio de la historia escrita por Kundera y llevada a la pantalla. Pero la densidad expresiva de estas imágenes es poderosa y a pesar de que el film no tiende a un espacio ideológico político; logran en varios momentos generar tensiones y sensaciones que la obra literaria no alcanza ni siquiera a esbozar. El dramatismo y la cercanía de las imágenes con la realidad de ese momento, generan un tipo de salto o de pausa, sin sacarte del film, gracias a la concatenación de pequeños fragmentos de escena donde vemos a los dos protagonistas. Esta pausa está llena de dramatismo, descansa del letargo que el relato lleva casi la totalidad del film, y sin embargo estás imágenes tan importantes quedan al final destinadas a la anécdota dentro de la historia del film, no así en la obra dramática; que trata críticamente el periodo de la ocupación.

En estas secuencias el guión cinematográfico solamente menciona, con unas descripciones que al leerlas no poseen ninguna similitud expresiva en comparación a las imágenes documentales. Por lo que podríamos decir, de una manera simple que; la distancia entre la novela y el guión, es mínima en relación a los hechos, pero el guión ha eliminado todo el efecto dramático que existe en la obra literaria. Y también la distancia entre la obra literaria y el film, en relación a los hechos y la trama también es mínima, pero en relación a las capacidades expresivas, el film supera con creces a lo que está escrito en el libro.

“Teresa en la Piscina”

Esta secuencia representa lo que la novela trabaja reiterativamente; sueños. A pesar de que no hay cierta claridad de que la escena represente un sueño o solamente un delirio del personaje, la situación que se desenvuelve está descrita en el libro con mucha similitud y cercanía, perdiendo detalles simbólicos que definitivamente requieren un trabajo técnico superior y un par de horas más de film, para justificarlos (recordar que el film responde a la estructura clásica).

Es una escena muy corta, que tiene un despliegue de técnicas interesantes; grúas y cámaras submarinas. Lo importante de esta escena es que ella posee una metáfora que resume una premisa de la historia: en conflicto entre levedad y peso, la lucha por mantenerse a flote.

Se ha elegido esta escena porque encierra, en cierto sentido, todos los sueños descritos en la obra literaria.

REFERENCIAS		
Novela - párrafo(s)	Guión - Escena(s)	Film – secuencia (s)
Primera parte – Capitulo 8 En otro ciclo de sueños, la enviaban a la muerte. Una vez, en medio de la noche, él la despertó cuando gritaba aterrorizada y ella le contó: «Había una gran piscina cubierta. Seríamos unas veinte. Todas mujeres. Todas estábamos desnudas y teníamos que marchar alrededor de la piscina. Del techo colgaba un cesto y dentro de él había un hombre de pie. Llevaba un sombrero de ala ancha que dejaba en sombras su cara, pero yo sabía que eras tú. Nos dabas órdenes. Gritabas. Mientras marchábamos teníamos que cantar y hacer flexiones. Cuando alguna hacía mal la flexión, tú le disparabas con una pistola y ella caía muerta a la piscina. Y en ese momento todas empezaban a reírse y a cantar en voz aún más alta. Tú no nos quitabas los ojos de encima y, cuando alguna volvía a hacer algo mal, le disparabas. La piscina estaba llena de cadáveres que flotaban justo debajo de la superficie del agua. ¡Y yo me daba cuenta de que ya no tenía fuerza para hacer la siguiente flexión y de que me ibas a matar!». ».	27 INT. PISCINA. PRAGA. DIA. TERESA flota sobre su espalda en el agua. Su energía parece agotada. A lo largo del borde de la piscina hay mujeres haciendo sentadillas, ejercicios de calentamiento. Extraños SONIDOS de ecos llenar el lugar. TERESA se hunde lentamente bajo el agua. HER POV - mujeres que realizan sentadillas. (HER POV: SUBJETIVA)	00:50:15 – 00:51:28 Teresa se lanza a la piscina y comienza a nadar, la cámara se abre dejando ver la totalidad del lugar; hay 11 mujeres haciendo sentadillas frente a ella, una de ellas es la instructora. Luego de un corte Teresa está flotando en la piscina, la cámara desde arriba (grúa) se acerca lentamente hacia su rostro. Luego vemos su rostro en un primer plano que trata de mantenerse a flote y se hunde de vez en cuando. Luego el contraplano es una subjetiva de ella que ve el agua bajo la piscina cuando está hundida y después a las mujeres ejercitándose. Se reitera la acción un par de veces, hasta que comienza a ver a las mujeres desnudas y en lugar de la instructora está Tomas dándoles instrucciones a las mujeres. Podría decirse que vemos a Teresa también formando parte de las mujeres desnudas, pero no se logra notar. Finalmente Tomás la llama con un gesto desde afuera y ella se hunde y quita la vista. Al volver a mirar están las mujeres haciendo ejercicio con traje de baño normalmente.

ELEMENTOS	CONSERVADOS	ELIMINADOS	CREADOS
GUION	• La idea, delirio o sueño que tiene Teresa con las mujeres desnudas. • La piscina como escenario.	• Toda la simbología onírica, expuesta en los párrafos de la novela; el sombrero, el arma, etc. • Los cadáveres flotantes.	
FILM	• Se conserva, lo mismo que en el guión.	• Toda la simbología onírica, expuesta en los párrafos de la novela; el sombrero, el arma, etc. • Los cadáveres flotantes.	• La sensación de que lo vivido por teresa es un delirio más que un sueño. • La piscina como lugar característico de Teresa. (En el film Tomás se interesa por teresa en una piscina)

CAPTURAS SECUENCIA: 00:50:15 – 00:51:28



Lectura adecuada

El orden argumental, no necesariamente de esta escena se ve afectado. Son las escenas que la preceden y siguen posteriormente. Tanto para el film, como para la novela la acción que se desarrolla, definitivamente no cambia la historia. Está ligada completamente al estado emocional de uno de los personajes, teresa. El capítulo 8 de la novela está referido a los celos de ella y a los sueños que demuestran su estado verdadero. En el film, está representado tal vez, no como un sueño, es ambiguo porque en la escena posterior ella esta acostada, más bien parece un delirio provocado por la fatiga del ejercicio físico. Lo importante de todas maneras no es como se provoca, sino el que provoca.

En la novela, el sueño está cargado de una simbología muy fuerte y descrita con mucho detalle. En la novela este sueño es contado a Tomás, lo que en cierto modo sería una forma de reafirmar sus celos porque teresa ya había padecido pesadillas de ese tipo contándole a Tomás. Podríamos decir que entonces el orden y la trama se han o cambiado, yo diría que con este análisis “atómico” de la escena es muy fácil concluir aquello; pero en la lectura de la novela este sueño a pesar de ser uno de los más nutritivos en imágenes, no es relevante para la comprensión de la trama, más bien es una digresión para profundizar en el personaje de Teresa.

En el film, también es una digresión, porque es una escena “suelta”, pudo haber ido un poco antes, como lo demuestra el guión. Esta escena estaba contemplada para mucho antes del minuto 50, pero como es una escena para profundizar en el personaje de Teresa incluso podría suprimirse. Defiendo esta tesis de la posible supresión por otro hecho; ninguna otra escena en el film está tratada como esta. No hay fantasías, ni sueños, ni más delirios, solo este. Sin embargo creo que esta pequeña escena resume perfectamente el sueño descrito por Kundera en la novela.

Lectura aplicada

Esta escena, única, es una de las pocas que logra utilizar el lenguaje cinematográfico de manera autónoma. Una de sus virtudes, a mi juicio es la falta de diálogo. Los movimientos de cámara generan sentido, los acercamientos desde al aire, los planos generales contrapuestos con los primeros planos, son algo que rompen con la normalidad estética que lleva el film. Además que la simplicidad, o minimalismo de la escena, cargan de energía la acción, acentuada por una música que trata de ocultar los sonidos que retumban en la extensión de la piscina. Hay una búsqueda, un quiebre en la identidad del film en general, que se basa constantemente en los planos fijos sometidos al diálogo y las relaciones de los personajes. Este quiebre vuelve a aparecer, posteriormente en las escenas de

la invasión rusa. Este tipo de tratamiento genera mucha más tensión y emotividad, que la carga de diálogo.

Lectura inadecuada

Creo que esta escena es un ejemplo claro de lectura inadecuada, la novela expone una situación, que además es de una imaginería poderosa, pero el director no se ha embelesado por ella, pero sí ha tomado el poder simbólico. Utilizando elementos simples como la piscina, el hundirse y luchar contra su propio peso, o hacerle caso a Tomas e igualarse a todas las mujeres es una metáfora de todo el conflicto entre ambos personajes. Creo que esa escena resume aquel conflicto de relación y a la vez expone la relación de Teresa con la levedad y el peso: el fondo conceptual en que se basa la novela.

La relectura

No existen para la totalidad del film o para esta escena los parámetros de una relectura. Ya que los cambios más sustanciales están en los personajes. A pesar de que la novela tenga una descripción distinta, con otra simbología, la significación y la simetría pueden fácilmente conectarse.

Transposición encubierta

Al igual que la relectura, podemos encontrar más relaciones de diálogo entre el film y la novela que simples zonas o hebras narrativas, o puntos fuertes. Podríamos discutir si la escena de la piscina se basa en una zona o hebra. Es muy sencillo hacer esa distinción a priori, pero con un análisis del lenguaje cinematográfico notamos, como escribimos antes, que la profundidad y la necesidad de estas escenas, es simétrico. Pero haciendo una salvedad, la escena del film es mucho más necesaria para el film, según mi apreciación, que el sueño descrito por Teresa en la novela. En la novela se describen varios sueños de ella ya que describe su personalidad con estos. En cambio en el film, la escena carga con el sentido general del film que tiene que ver con la levedad y el peso.

Comentarios generales

Como notamos, existen parámetros que podemos relacionar con todos los posibles modelos de transposición. Los límites entre uno u otro son muy difusos. Pero la mayor cantidad de parámetros identificables, están relacionados con la tipología de lectura adecuada, a pesar de ser una escena muy distinta de su escritura en la novela.

Elijo esta escena por su profundidad simbólica y la analogía que se hace con el tema general de la novela, el peso y la levedad. Ella flota, y cuando se detiene es víctima de su propio peso, y a pesar de tener la oportunidad de unirse a las demás mujeres, ella decide seguir luchando.

Lo más interesante es como está descrita en el guión. Una escena que parece tan frívola y tan simple, guarda en la imagen una gran importancia. Escrita en el guión, notamos que no existen las mujeres desnudas, de hecho ni siquiera está Tomas descrito. Podemos inferir que quizá esta escena solo quería ser la analogía del peso, y no profundizar en la personalidad de Teresa. Hago esta conclusión porque en el guión al inicio existen 3 escenas inexistentes en el film; estás escenas tienen que ver con la personalidad de Teresa y la relación que tiene con su madre y su familia. Esta relación está fuertemente enfatizada en la novela, pero en el film está extirpada. Pero no en el caso del guión; donde la madre de Teresa aparece como personaje y pone de manifiesto los conflictos con la desnudes que pesan en la Teresa de la novela. Es posible hacer una reflexión sobre por qué en el film aparecen las mujeres desnudas y suponer que esto pesa en la personalidad de Teresa, pero para entenderlo necesariamente se debe tener acceso al guión. Teresa y su conflicto con el cuerpo y la desnudes están ausentes en el film, y entenderlo en la escena seleccionada supone relacionar casi forzosamente estas ideas.

Conclusiones

Antes de comenzar a construir las conclusiones finales de este análisis, hay que volver mencionar la hipótesis y los objetivos que esta alimenta, para volver a tener una visión sinóptica. La tesis, y en especial el trabajo de análisis, centra su objetivo en el guión cinematográfico; específicamente el guión perteneciente al film estudiado. Este es un análisis simple, donde no se toma el film completo, sino que se utilizan los puntos que, desde mi perspectiva y visión más cercana a la cinematografía, generan un tipo de confrontación entre los tres objetos investigados; obra, film y guión. La elección de esta obra es aleatoria y, al enfrentarse a ella por primera vez, se realizan conjeturas con un prejuicio inferior al que pudiera obtenerse de algunas obras ya conocidas.

La hipótesis base de esta investigación propone que *el guión cinematográfico, al estar en el medio de una obra fílmica basada en una obra literaria, esclarece y entrega respuestas más sólidas en un análisis de transposición*. Los patrones del análisis de transposición que se eligieron para el estudio, fueron los que propuso Sergio Wolf en su libro “*Cine/Literatura. Ritos de Pasaje*”, y que con el avanzar del análisis se comienza a vislumbrar el error de esta. El guión cinematográfico puede dar más información, esclarecer ciertas aristas no muy bien comprendidas, confirmar ciertas teorías personales, etc., pero además la incorporación del guión cinematográfico abre una tercera zona de ambigüedad.

Esta tercera zona de ambigüedad se refiere a todo lo relacionado con la creación misma del guión; y que definitivamente ciertas preguntas sobre la construcción de este, solo podrían ser contestadas por los propios escritores. No sucede lo mismo con el film, o con la novela porque estas son obras terminadas, el guión es un llegar a ser. Entonces nos damos cuenta que el guión no es una obra que está entre el film y la obra literaria, sino que está inclinado hacia el film.

Pero esto no es desalentador, porque definitivamente el guión si entrega información importante e interesante, que saca a deducir ciertos modos de transposición más claramente que si no se contara con él. Pero lo que no podemos asegurar es que sean respuestas sólidas o inquebrantables, son respuestas con más datos. Por ejemplo alguna de nuestras interpretaciones como el de qué no se utilizaron los sueños de Teresa; porque según el guión y el film no los hay, o no queda claro, como en la escena de la piscina, puede ser fácilmente rebatido por algún técnico que haya participado en la construcción del film. Por lo tanto de ese modo reafirmamos lo dicho; el guión no está en el centro, entre la obra fílmica y literaria hay demasiadas variables (Presupuesto, tiempo, etc.) que influyen más que lo netamente artístico creativo en las transposiciones de estas características.

Otra de las importantes conclusiones que se obtuvo tiene relación directa con la autonomía de cada obra; el cine al trabajar sus propiedades básicas, ya sea lenguaje, estética, narrativa, genera un diálogo más provechoso con su antecedente literario, permite que el film trabaje sus propiedades manteniendo el tejido principal de la obra literaria, sin que se someta a la literalidad y linealidad que provocan muchas veces algunas adaptaciones.

Siendo más específicos, y entrando de lleno en las obras analizadas; se puede decir que la transposición realizada en el caso estudiado, a pesar de tener un resultado de historia y trama muy bien logrado, pierde la expresividad de la obra literaria. La historia, que en la novela, es como una pauta, en el film se transforma en lo esencial; siendo que la novela es toda la construcción de los personajes en profundidades psicológicas y filosóficas distintas. En cambio en el film los personajes cumplen su función, pero la construcción profunda queda a cuarto de camino. Esto más que nada porque el film trató de dar la misma relevancia a todos los personajes, siendo que pudo trabajar solamente a uno de ellos en una profundidad semejante a la de un personaje de la novela.

En relación a las escenas escogidas, observamos que cada segmento y mientras más se vayan atomizando, podemos identificar tipologías de transposición distintas para cada una de las escenas. Lo que nos permite concluir que clasificar un film completamente en una de las categorías supone grados de rebatimiento; y que en cada análisis transpositivo en el que se asuma una tipología para un film completo, se deba mencionar la posibilidad de encontrar distintas lecturas de tipologías en cada una de las escenas.

El guión en los tres segmentos seleccionados tiene una función importante al momento de realizar la transposición. En la escena de la piscina logramos entender, gracias al guión, que lo visto en pantalla no correspondería a un sueño, sino que a un delirio de la protagonista, lo que nos lleva a determinar que el film se distancia de la obra literaria en este punto ya que en la novela se trabaja la simbología onírica en profundidad.

En la presentación de personajes, claramente abre una cortina que permite identificar una primer trabajo que implicaba claramente profundizar uno de los personajes. Lo que no se realiza, pero en el guión se ocupan páginas con varias escenas con características importantes en la novela, que se extirpan completamente en el film.

Sobre la escena de la ocupación, salta inmediatamente a la palestra el hecho del trabajo con material de archivo. En el guión a penas se describe escuetamente las imágenes que son las más expresivas del film. En el guión se limita describir lo que sucede con los personajes de la historia, y en un par de

líneas están descritas las impactantes imágenes de la ocupación rusa en Checoslovaquia.

Allí notamos, las comparaciones que nos permite realizar el guión; como nos entrega detalles de escenas extirpadas, que nos indican intenciones de incluir cierta información, pero que abre a suponer el por qué de la extirpación. Las dudas que se tienen al comparar film y novela, pueden resolverse dando una mirada al guión, que explica detalladamente la escena (en el caso de los sueños). Y también nos enseña la poca capacidad del guión cinematográfico de integrar expresivamente a sus descripciones imágenes tan poderosas, cargadas de una fuerte historia y potencialidad visual inherente.

En la actualidad la transposición de obras literarias a obra cinematográfica es mucho más constante y más copiosa que anteriormente; es muy notorio en el hecho de que se realizan novelas, especialmente bestsellers, que al año siguiente, o mucho menos tiempo se exhibe su homólogo fílmico. El mejor ejemplo, son las sagas de Harry Potter o Crepúsculo. A pesar de que estas novelas están destinadas a tener un análogo en la pantalla cinematográfica; el acceso a sus guiones y a la información respecto a la realización del film es de más fácil acceso. Aunque el lenguaje, la estética y todo lo que acompaña a aquellos filmes esté supeditado a la economía, comercio y marketing, se pueden realizar análisis que incluyan las distintas fases de la producción industrial, siendo críticos y a la vez proponiendo otros modelos u otras formas de lectura y posterior transposición que permitan abaratar y mantener un buen diálogo con la obra literaria que se está trabajando.

La idea es trabajar los análisis para que el espectador cambie su modo de ver las adaptaciones, pensando que la obra cinematográfica debe tener contenida la misma experiencia que vivió al leer el libro. Debemos hacer entender que obra cinematográfica y obra literaria deben entenderse de distinta manera. Lo que me lleva a concluir que es necesario abrir más espacio a los análisis transpositivos, y no que sean trabajados solamente por teóricos especialistas. Creo que el análisis debe tener un componente dedicado al esclarecimiento y diferenciación de los mundos cinematográficos con el mundo literario.

Por lo tanto la realización de análisis transpositivos deberían tener una finalidad mayor que la de solamente quedarse en la especificidad literaria o cinematográfica, saliendo de su estado críptico y estando a un alcance no solamente para los teóricos o expertos. Aunque parezca una empresa difícil de realizar, es la única forma de evitar comentarios como “El libro era mejor” o “esta película no es fiel al libro”.

Referencias

- Carrière, J. Bonitzer, P. (1991) *Práctica del guión cinematográfico*. Barcelona, Paidós.
- Castro, S. Cornejo, V. (2008) *Cine y literatura en Chile a través de "Coronación" y "Palomita Blanca"*. Tesis de Grado, Universidad de Valparaíso, Valparaíso, Chile.
- El poder de la palabra. (1998) *Milan Kundera*. Recuperado abril 2010 de <http://www.epdlp.com/escritor.php?id=1900>
- Escobar, A. (2003) *Dos artes del imaginario humano: el Cine y la Literatura*. Recuperado abril 2010 de <http://www.colombiaaprende.edu.co/recursos/superior/handle/literaturaacolombiana/tema2.html>
- Genette, G. (1985) *Architextos, hipertextos, paratextos o cómo permitir al texto evadirse de sí mismo al encuentro de otros textos*. Universidad de la República: Semiótica y Teoría de la Interpretación. Recuperado mayo 2010 de <http://www.liccom.edu.uy/bedelia/cursos/semiotica/textos.html>
- guardian.co.uk. (2001) *Interview: Philip Kaufman, How to erect a marquis by Mark Morris*. Sábado 14 de febrero 2001. Recuperado marzo 2010 de <http://www.guardian.co.uk/film/2001/jan/14/awardsandprizes.features>
- Huet, A. (2006) *El Guión*. Barcelona, Paidós.
- Reyes, J. N. (1999) Concepciones y narrativas del yo, número especial de *Thémata*, Revista de Filosofía [versión electrónica]. *Los flujos de la identidad en Milan Kundera*, 233-239.
- Sanchez Noriega, J. L. (2000) *De la literatura al cine*. Barcelona, Paidós.
- The hollywood interview. (2008) *Philip Kaufman: The Hollywood Interview, KAUFMAN/SADE By Alex Simon*. Recuperado abril 2010 de <http://thehollywoodinterview.blogspot.com/2008/03/philip-kaufman-hollywood-interview.html>
- Urbano, C. (2005) Cine para la clase de ELE. *Cómo trabajar la adaptación cinematográfica de una novela en el aula de ELE*, p.1. Recuperado marzo 2010 de <http://www.educacion.es/redele/revista5/urbano.shtml>.
- Wolf, S. (2001) *Cine/Literatura. Ritos de pasaje*. Barcelona, Paidós.
- Zavala, L. (2005) Razón y Palabra, Primera Revista Electrónica en América Latina Especializada en Comunicación. *Cine y Literatura. Puentes, Analogías y Extrapoluciones*.

