

LA (IM)POSIBILIDAD DE LA ADAPTACIÓN: LA RELACIÓN ENTRE EL CINE Y EL TEXTO ESCRITO PARA REPRESENTAR LO BOLIVIANO

THE IMPOSSIBILITY OF ADAPTATION: THE RELATIONSHIP BETWEEN CINEMA AND WRITTEN TEXT TO REPRESENT THE BOLIVIAN ETHOS

Andrés Laguna Tapia

Laboratorio de Investigación en Comunicación y Humanidades (LICoMh)

Universidad Privada Boliviana

andreslaguna@upb.edu

(Recibido el 05 octubre 2017, aceptado para publicación el 8 de diciembre 2017)

RESUMEN

Desde sus comienzos, el cine tiene una relación fuerte con la literatura. La tradición fílmica boliviana no es una excepción. Este artículo reflexiona en torno a ella y ante las (im)posibilidades de la adaptación, a partir de algunos conceptos e ideas de autores como Gerard Genette, Robert Stam o Jacques Derrida. Además, busca develar si esta relación ha sido afectada por su contexto sociohistórico y como ha contribuido a la construcción de una representación nacional. Revisando obras emblemáticas del cine boliviano como *Wara Wara*, *Jonás y la ballena rosada*, *American visa* y *Los viejos*, se problematiza la importancia de la adaptación cinematográfica para la construcción de sujetos nacionales.

Palabras clave: Cine boliviano, literatura boliviana, adaptación cinematográfica, sujeto nacional, representación nacional.

ABSTRACT

Since the beginnings, the relationship between cinema and literature has been strong. Bolivian film tradition is no exception. This paper reflect about it and about the (im)possibilities of the cinematographic adaptation, appealing to some concepts and ideas from authors like Gerard Genette, Robert Stam or Jacques Derrida. Also, this paper seeks to reveal if this relationship has been affected by the Bolivian sociohistorical context and if has contributed to the configuration of a national representation. Reviewing emblematic Bolivian films like, *WaraWara*, *Jonah and the Pink Whale*, *American Visa* and *The Parents*, problematizes the relevance of cinematographic adaptation in the construction of national subjects.

Keywords: Bolivian cinema, Bolivian literature, cinematographic adaptation, national subject, national representation.

1. INTRODUCCIÓN

Desde su popularización, a principios del siglo XX, el cine ha sido definido por un cierto sector de la academia y de la crítica como una industria del entretenimiento masivo, dedicada casi exclusivamente a producir placer en los espectadores y riqueza económica en los productores, un rubro que ha crecido y crece en la proporción en la que lo hace el consumo de productos audiovisuales a lo largo y ancho del mundo[1]. Esa es una visión sesgada y limitada, en respuesta a ella otros intelectuales reconocen en el llamado séptimo arte un registro complejo, hasta el punto de poder ser contradictorio, de la cultura, de la historia y de la cosmovisión de los pueblos, así como una manifestación de las distintas subjetividades y particularidades que componen a una colectividad. Entre ellos está el historiador francés Marc Ferro, que asegura que el cine: “No vale sólo por lo que testimonia sino por la aproximación socio-histórica que permite”[2]. En esa misma senda, la tradición fílmica boliviana, tal vez en forma alegórica, puede aportar de manera privilegiada a la comprensión de ciertos aspectos fundamentales que han contribuido a la construcción del sujeto nacional.

Evidentemente, ese no es un proyecto exclusivo del cine, la pintura, el textil, el periodismo, el ensayo, el teatro, las artes visuales, las artes urbanas, la literatura, entre otras manifestaciones, han participado de la formación de nuestro imaginario. En el presente artículo se tratará la relación entre texto escrito y texto cinematográfico, específicamente de las (im)posibilidades de la adaptación. Pero, además, se pretende develar la importancia de dicha relación en el contexto sociohistórico de nuestro país. Leonardo García Pabón, en su libro *La patria íntima*, señala: “Novelas, poemas, cuentos, ensayos, films, creados por las mentes más lúcidas de Bolivia han establecido espacios simbólicos donde el alma de los sujetos nacionales se ha podido representar”[3]. Si asumimos que esto es cierto, tal vez hay una complejidad mayor cuando tratamos o *leemos* películas realizadas a partir de guiones basados en textos literarios, pues son obras, con una forma, un lenguaje y un discurso específicos, en las que late espectralmente otra(s) obra(s), con una forma, un lenguaje y un discurso también específicos. Esta idea puede resonar al concepto de metatextualidad propuesto por Gerard Genette: “[...] es la relación -generalmente denominada «comentario»- que une un texto a otro texto que habla de él sin

citarlo (convocarlo), e incluso, en el límite, sin nombrarlo”[4]. Pero en este caso hay un vínculo fuerte, una relación de dependencia que se hace evidente (aunque con frecuencia sea dispar). Hay una invocación y un reconocimiento: la cinta constantemente recuerda que tiene un origen de papel, que no ha superado al lenguaje alfabético. La gran mayoría de las películas que se producen en nuestro país o que son realizadas por cineastas constituidos por lo boliviano, ya sean de ficción o de no-ficción, nacen de un gesto literario, hay una muy frecuente conexión entre la escritura alfabética y la escritura con imágenes. Además, estas son afectadas y afectan a los sujetos nacionales.

2. APUNTES EN TORNO A LA ADAPTACIÓN

“De buenos libros se hacen malas películas. De malos libros se hacen grandes películas”, ese es un lugar común que muchos críticos cinematográficos no abandonan. Como todo cliché es peligroso y revela una idea tendenciosa. A pesar de ello, esa máxima puede servir de detonador para reflexionar sobre las (im)posibilidades de la adaptación de una obra literaria al cine. Popularmente, se suele afirmar que Stanley Kubrick, uno de los directores más prestigiosos e influyentes del siglo XX, era un experto en realizar obras maestras a partir de novelas menores, algunos ejemplos contundentes pueden ser sus películas *Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb* (1964), Figura 1, o, incluso, *2001: A Space Odyssey* (1968). Curiosamente, casi confirmando la perogrullada mencionada, la novela más importante que adaptó al lenguaje de las imágenes y el tiempo justamente es uno de sus trabajos menos sugerentes desde una perspectiva exclusivamente cinematográfica: *Lolita* (1962). ¿Qué es lo que hace que a partir de una obra menor como *Red Alert* de Peter George se pueda realizar una de las más extraordinarias parodias políticas y bélicas de la historia del cine? ¿Qué es lo que hace que una pieza literaria extraordinaria como la *Lolita* de Vladimir Nabokov no haya podido inspirar una obra cinematográfica de proporciones similares¹?

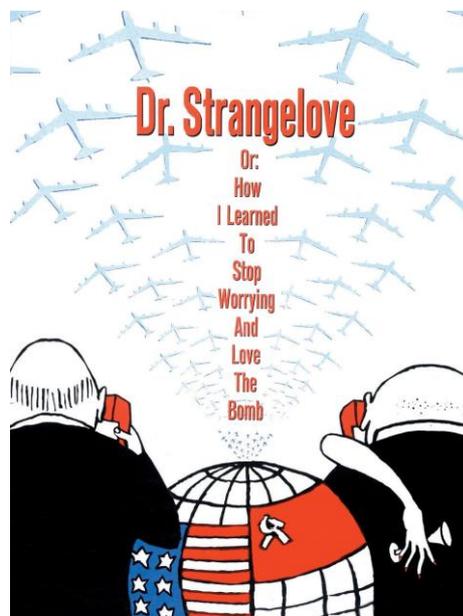


Figura 1 - Afiche de *Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb* (1964) de Stanley Kubrick.

Tal vez una clave para responder a estas preguntas está en que tanto la definición como la etimología de la palabra “adaptación” están relacionadas con la aptitud, con el gesto de ajustar^[5]. Es decir, que algo se someta a ciertos márgenes, que se acomode, que se normalice en un medio o en una situación determinados. Por tanto, implica un acto de violencia: algo deja de ser para ser otra cosa. Haciendo referencia a una de las películas que más ha reflexionado sobre el tema que nos concierne, *Adaptation* (2002), dirigida por Spike Jonze y escrita por Charlie Kaufman, el académico Robert Stam apunta: “[...] la película pone en evidencia las connotaciones darwinianas de la palabra ‘adaptación’, invocando a la adaptación como si fuera una forma de evolución y de supervivencia”^[6]. Esta afirmación devela algo que puede ser fundamental, este gesto de trasposición de “soportes” implica la imposición del más apto. Y se hace una pregunta absolutamente pertinente: “¿Acaso no ocurre que las adaptaciones se adaptan a los gustos cambiantes, y a las distintas demandas industriales, presiones comerciales, tabúes de la censura y normas estéticas?” [6,

¹ Es pertinente mencionar que además de la versión de Kubrick, que no deja de tener interés, existe otra versión cinematográfica realizada en 1997 dirigida por Adrian Lyne y protagonizada por Jeremy Irons y Dominique Swain. Además, metatextualmente, esta debe ser una de las obras que más citas no manifiestas ha generado, pensemos en obras como *Badlands* (1973), *Taxi Driver* (1976), *Leon* (1994), *Broken Flowers* (2005), entre tantas otras. Además, vale señalar algo que es pertinente para el tenor del artículo, la novela y las películas transformaron la forma de denominar y de comprender a una niña sexualizada, hoy les decimos: L-O-L-I-T-A.

pp. 13]. Evidentemente, cuando vemos una cinta basada en un texto literario, por lo general sabemos que es producto de una lectura desde otro tiempo y otro espacio, desde otros contextos que el del material de base, además que con frecuencia responde a ciertas condiciones situacionales que no siempre son las deseables. Stam deja intuir que en todo proceso de adaptación podemos identificar varios niveles de violencia, de agresión a la fuente.

El texto fílmico se presenta como el asesino del texto literario, condicionado por su contexto, por el tiempo y la geografía. Una especie se impone a la otra, casi como el homo sapiens sobre el neandertal, una parece estar destinada a dominar el mundo y la otra a la extinción o, en el mejor de los casos, a la mimetización. La imagen puede ser brutal, como todo cuadro de exterminio. Eso puede recordar a esas extrañas cadenas evolutivas nacidas de ese extraño y hostil ecosistema llamado Hollywood: texto literario, guión cinematográfico, película y, finalmente, la adaptación de esta en forma de novela o de librito ilustrado. Ejemplos hay muchos, autores como Stephen King dominan esa arena, pero los que más se recuerda son los de las películas de la factoría Disney. En particular una: *Peter Pan*. Está la bella, compleja, atormentadora y edwardiana obra de James Matthew Barrie; la entretenida versión animada de 1953 (rodeada por el fantasma del macartismo) y, finalmente, están esos innumerables libritos infantiles ilustrados que resumen la película, que son una suerte de *micro revivals* en papel. Y la obra original de Barrie, con sus ambigüedades y sombras, termina siendo algo así como un espectro, como una huella. Los caminos de la evolución son misteriosos.

El primer acto de violencia que identificamos es el de la adaptación misma: el gesto de interpretar algo y transportarlo a otro medio, transformarlo a partir de nuestra percepción y de nuestros intereses, para que sea apto para un contexto. Si eso sucediera con un ser humano nos horrorizaría. Para ejemplificar esta afirmación recordemos una cinta que por premisa debería ser más interesante de lo que es, *Unleashed* (2005) dirigida por Louis Leterrier y escrita por Luc Besson, ese especialista en realizar cintas mediocres a partir de buenas ideas. En ella Danny (Jet-Li) es esclavizado por la mafia para ser un perro de ataque. El problema está en que el protagonista jamás deja de ser humano, su cuerpo, parte de su comportamiento, sus necesidades, no son de perro. Básicamente, el asunto de la película gira en torno a la recuperación de la humanidad de Danny. Además de unas secuencias extraordinarias de artes marciales y de algunas interpretaciones secundarias creíbles (las de Morgan Freeman y Bob Hoskins), la película se pierde en un sentimentalismo insustancial, pero permite enlazar una idea que aparentemente es importante. Lo que la mafia hace con Danny, el tratar de convertirlo en perro, nos parece un gesto bestial e inhumano. Algo similar le suceden a ciertos sectores de la crítica y del público informado, han desarrollado una hostilidad hacia el objeto adaptado, a la película basada en una obra literaria, a la obra “no original”. Como asegura Stam: “Términos como ‘infidelidad’, ‘traición’, ‘deformación’, ‘violación’, ‘bastardización’, ‘vulgarización’ y ‘profanación’ proliferan cuando se habla sobre la adaptación” [6, pp. 15]. Hay una carga peyorativa y moralista cuando se usan estas palabras. En esta actitud se identifica otro prejuicio, también peligroso, que el texto literario siempre es superior al texto cinematográfico. Lo que resulta aún más problemático es que el primero se asume como más puro que el segundo, al menos en lo que respecta al pedigrí artístico o creativo: tiene mayor prestigio.

En una añeja viñeta de historieta, se veía a dos cabras comiendo latas de cintas de celuloide. Una de ellas decía: “El libro estaba mejor”. El público culto suele pensar igual que esas chivas sobre las múltiples adaptaciones, por ejemplo, de *El gran Gatsby* de F. Scott Fitzgerald, *Ulises* de James Joyce o, incluso, de obras de teatro llevadas al cine, como *La casa de Bernarda Alba* o *Bodas de sangre* de Federico García Lorca. Tienen reacciones similares a las de *fan boys*, fanáticos militantes, de la saga de Harry Potter, de *El señor de los anillos* o de *Canción de hielo y fuego*. Estas actitudes, cercanas al sectarismo religioso, develan una serie de juicios relacionados con una afirmación problemática: el disfrute de un soporte audiovisual, mediado por algún tipo de artilugio tecnológico, es propio del vulgo, de la masa. En cambio, la lectura de textos alfabéticos lo es de los que están por encima de ella, por la élite social/cultural/económica².

De manera general, el cine y sus derivados han sido considerados artes menores, básicamente porque se cree que pueden ser disfrutados de manera más fácil y por las grandes mayorías. Lo que es genuinamente preocupante por diferentes motivos, dos saltan a la vista. Primero, el rechazo a algo por su condición de masividad, es un gesto de esnobismo, una suerte de clasismo estético pretencioso. Segundo, y esto es lo que más me interesa recalcar, a pesar de que todos tenemos una cultura visual, estamos poco entrenados para leer imágenes de manera crítica e informada. Cuando estamos frente a un cuadro de Mark Rothko, si no tenemos un mínimo de entrenamiento en lectura o interpretación de arte, es difícil que se nos revelen palabras, ideas y sentimientos justificados, razonados o reflexionados, a partir de la obra. No sabemos cómo enfrentarnos a una imagen compleja. Algo similar puede resultar al experimentar una película, que además de estímulos visuales está compuesta por sonidos. ¿Cuándo estamos frente a filmes de Aleksandr Sokúrov o de Apichatpong Weerasethakul estamos ante un placer fácil? Excepcionalmente a un sector muy específico de la sociedad, no estamos entrenados para leer textos audiovisuales complejos. Eso puede resultar una obviedad. Pero hay algo que me parece más interesante, si vemos cintas comerciales y, aparentemente, superficiales, como por ejemplo las sagas de superhéroes, tampoco tenemos la capacidad de hacer una lectura profunda e interesante

² Señalemos que también hay un juicio moral por parte de un sector del público que asegura que una obra cinematográfica basada en un libro puede ser aburrida o lenta.

de ellas. No estamos acostumbrados a leer los textos audiovisuales más allá de su argumento, de su historia, nos aproximamos a ellos desde esquemas de la lectura literal, simplistas y banales. Si alguna vez tuvimos una mirada inquisidora y crítica, la hemos perdido, está enquistada.

El cine no es la alternativa fácil a la literatura, representa otros retos. Aparentemente, la música aleatoria o el arte abstracto pueden ser manifestaciones más provocadoras que la narrativa literaria clásica, pues el lector³ es retado de manera más radical, se requiere de él que construya o que termine de construir, los rostros, los cuerpos, los espacios, los olores, los sabores, los colores, las formas, los contextos, las ideas, los conceptos, todo eso que no está en la obra. Pero, es indudable que frente a toda obra literaria el lector siempre debe completarla, entre otras cosas, de eso se trata el verdadero proceso de lectura. El cine aparentemente es un registro en el que el espectador interviene o, mejor, interactúa poco con la obra, lo dominante es la visión del realizador. ¿Esto es cierto y absoluto? La experiencia singular de cualquier lector hace que la percepción y comprensión de una película sea (radicalmente) distinta a la de la de su vecino de butaca. Uno puede haber visto más de treinta veces *Vértigo* (1958)⁴ de Alfred Hitchcock y que cada vez ha sido una película distinta. Uno se puede enamorar una decena de veces de Kim Novak y aborrecerla otras tantas. Decenas de veces puede ser un relato policiaco intenso, otras una historia de amor, otras puede ser leída como un ensayo visual sobre la multiplicidad de la identidad, entre tantas otras cosas. Al ser imposible la unidad de la obra, también es imposible la unidad de su experiencia y, por tanto, de su lectura.

Por otro lado, Stam señala algo más que es sugerente: “[...] las adaptaciones son híbridos y parásitos; o son la evidencia de una personalidad dividida; o son una demostración de la interdependencia de las especies y los géneros” [6, pp. 9]. Si asumimos que toda adaptación depende de una fuente, vale preguntarse ¿existe alguna obra totalmente independiente? ¿En cierta medida no son todas adaptaciones de otras? ¿No están todos los textos entretreídos entre sí? En palabras de Genette, todo texto parece ser un hipertexto: “[...] todo texto derivado de un texto anterior por transformación simple (diremos en adelante transformación sin más) o por transformación indirecta, diremos imitación” [4, p.15]. Por tanto, la imposibilidad rastrear un texto primigenio, que no derive de otro parece ser un hecho.

Incluso en el espacio doméstico, cuando alguien nos pide que dibujemos, por ejemplo, un sol, cuando lo hacemos, en nuestros trazos, en nuestra elección de una paleta de colores, en nuestra composición, se contienen los más de 300,000 años de humanidad del hombre. Todo lo que hacemos, incluido ese dibujo infantil de un sol, parece ser una cita, una referencia, un híbrido, un parásito, la evidencia de una personalidad dividida, la demostración de la interdependencia de las especies y los géneros, por tanto: un gesto de adaptación. Sin embargo, aunque esta acción implica una constante repetición que no siempre es consciente, en mayor o menor medida, también es o debería ser una propuesta creativa, creadora. Volviendo a lo que concierne a este texto, solemos olvidar que cuando una obra literaria es llevada al cine, a pesar de que mucho se pierde en el acomodo, en el ajuste, en la trasposición, en el movimiento a otro género, a otro soporte, de manera inevitable, también hay mucho que permanece, que se mantiene y, además, mucho que se gana. Aunque perder, mantener y ganar son palabras que tienen una carga moral, lo que me interesa resaltar es que en toda adaptación hay una serie de desapariciones, pero también de manifestaciones y de apariciones. Es decir, jamás una adaptación es meramente una obra “pauperizada”, empobrecida. Siempre es un objeto nuevo y único, a pesar de que parcialmente sea una repetición, de que esté conectado de manera privilegiada con un texto literario, de que tiene una relación de dependencia con él y con tantos otros referentes culturales, a la vez es independiente de manera radical.

Toda adaptación debería ser leída, no como el reflejo vulgar de una obra superior o como la proyección sofisticada de una obra inferior, sino como una pieza singular, con un lenguaje, una estética, una propuesta característica y propia. En *Notas sobre el cinematógrafo*, Robert Bresson apunta: “Lo auténtico del cinematógrafo no puede ser ni lo auténtico del teatro, ni lo auténtico de la novela, ni lo auténtico de la pintura. (Lo que el cinematógrafo consigue con sus propios recursos no puede ser lo que el teatro, la novela y la pintura consiguen con sus propios recursos)” [7]. Es decir, llevar al cine una obra literaria es una imposibilidad, que a fuerza de necesidad termina siendo una posibilidad. El cine no es literatura, a pesar de que uno de sus primeros gestos suela ser literario (ya sea a través de un guión, de una escaleta, de notas de producción, de apuntes desordenados por parte del realizador o, como hizo Francis Ford Coppola en *The Godfather*, con un *prompt book*⁵). Bresson lo confirma: “Tu público no es ni el público de los libros, ni el de los espectáculos, ni el de las exposiciones, ni el de los conciertos. Tú no tienes que satisfacer ni el gusto literario, ni el teatral, ni el pictórico, ni el musical” [7, p. 96]. Tal vez el mejor camino de la adaptación es olvidar que es una adaptación, confirmar su singularidad. Bresson es claro y potente, cuando nos recuerda que estamos ante un nuevo lenguaje: “Cinematógrafo: nueva forma de escribir, por tanto de sentir” [7, p. 34]. Esa novedad lo hace independiente,

³ Comprendamos que lector es todo sujeto que “lee” y experimenta una obra, no necesariamente un texto compuesto por un lenguaje alfabético.

⁴ Otra adaptación, basada en la novela *D'entre les morts* de Boileau-Narcejac. Como dato curioso, *Vértigo* (*De entre los muertos*) es el título que se utilizó en la distribución de la película en España. Y, para acentuar la mutua influencia, la mutua contaminación, en francés la cinta de Hitchcock se difundió bajo el título *Sueurs froides* (Sudores fríos), desde entonces la novela de Boileau-Narcejac se reedita con el título de *Sueurs froides* (*D'entre les morts*), *Sudores fríos* (*De entre los muertos*). Tal vez sin quererlo Hitchcock rebautizó la obra de otro.

⁵ Recurso muy típico del teatro, lo que muestra esa gran conexión entre ambas manifestaciones artísticas. Relación que bien sabemos que no siempre es deseable.

muy a pesar de sus muchas dependencias. A la vez hay una serie de actos de violencia, de eliminación, otros de repetición, de perpetuación de una “herencia” y otros de creación.

Todas estas disquisiciones pretenden confirmar que los conceptos señalados por Stam que suelen calificar a la adaptación de manera peyorativa, ‘infidelidad’, ‘traición’, ‘deformación’, ‘violación’, ‘bastardización’, ‘vulgarización’ y ‘profanación’, en su mayoría deberían ser deseables, pues están relacionados con la vitalidad, con la insumisión y, por tanto, con todo gesto creativo, que reconoce la interdependencia con otros textos. Por tanto, este artículo no es más que un elogio de la infidelidad, la traición, la deformación, la violación, la bastardización, la vulgarización y la profanación de la norma arbitraria, de la proposición del texto literario cerrado que reclama una unidad y un autor, que responde a la propiedad privada, a los límites establecidos por la ley, a la ética del capitalismo y de la sociedad burguesa. La pureza de la adaptación, felizmente, es tan imposible como la pureza del género, un tema que se debe tratar en otros espacios [8]. Pero esto tampoco quiere decir que este sea un elogio a ultranza de todas las adaptaciones.

Hay otra tendencia en la crítica y en un sector del público que parece ser problemática. Nuevamente, dando un juicio moral, se dice que la industria cinematográfica ha perdido la creatividad, que la cartelera está dominada por secuelas y/o adaptaciones de libros, cómics o novelas gráficas. Se anhelan los guiones originales. En principio, vuelvo a detectar algo insostenible, pues si todo texto, incluyendo un guión original, pertenece a una tradición, siempre hay ecos de otros textos en él, vuelve a resonar el concepto de hipertexto. La originalidad no está en el gesto de no adaptar, sino en el cómo adaptar. Una película notable para sostener esta afirmación es *O Brother, Where Art Thou?* (2000) dirigida y escrita por los hermanos Coen, Ethan y Joel. Esta cinta es una adaptación de la *Odisea*, es decir, es un hipertexto derivado del hipotexto homérico. Su protagonista, Everett (George Clooney), es un hombre que se embarca en un viaje tremendamente accidentado de regreso a su hogar, a su familia, a la mujer que ama. Hasta ahí podría ser también como una derivación del *Ulises* de Joyce. O, incluso, de la canción de Johnny Cash, “Give my love to Rose”. Pero, así como hay una condición de similitud en los textos mencionados, también hay una condición de diferencia. En el caso puntual de *O Brother, Where Art Thou?*, la historia está ambientada en el sur de los Estados Unidos en la década de 1930, Everett no es un rey o un guerrero, es un prófugo de la justicia, un preso fugado, un marginal, un delincuente. No está acompañado por una tripulación de héroes, sino por dos compañeros de condición totalmente disfuncionales (John Turturro y Tim Blake Nelson) y por el guitarrista de blues Tommy Johnson (Chris Thomas King). No se enfrenta al cíclope Polifemo, sino a Big Dan Teague (John Goodman), un tuerto infame miembro del Ku Klux Klan. En lugar de atarse a un mástil para resistir el canto de las sirenas, se deja seducir por unas bellas mujeres que lavan ropa en el río y que entonan *spirituals* (interpretadas por Mía Tate, Musetta Vander y Christy Taylor). No consulta con Tiresias, sino le revela su destino un viejo negro (Lee Weaver), ciego, que se mueve por las rieles del tren en una vieja vagoneta de tracción manual. Es decir, la película de los Coen es la *Odisea* llevada al cine, pero es una obra completamente nueva, llena de referencias, que no se limita a la fuente, en ella late el sur de los Estados Unidos en los años 1930, su tradición musical, su economía inestable, sus mafiosos mitificados, sus artistas que pactaron con el diablo, pero además una paleta de colores imposible⁶ y guiños a esa obra maestra de Preston Sturges llamada *Sullivan's Travels* (1941). A la vez es metatexto, hipertexto y, seguramente, hipotexto. De eso debería tratarse la adaptación. Nuevamente, recordemos a Bresson: “No tener alma de ejecutante. Encontrar, para cada toma, nuevas maneras de condimentar lo que había imaginado. Invención (reinención) inmediata” [7, p. 10]. En esa frase se concentra el gesto fundamental que debe tener el cine interpellante y que en toda adaptación debe quedar manifiesto.

3. APROXIMACIÓN A LA ADAPTACIÓN EN LA TRADICIÓN FÍLMICA BOLIVIANA

Existe poca bibliografía sobre la adaptación en nuestro país, el texto más completo al respecto es “Relaciones entre cine y literatura en Bolivia” de Alba María Paz Soldán [9], que debe servir como piedra de apoyo de nuevas y más puntuales investigaciones. En este subtítulo se pretende abrir ciertos debates generales sobre algunas obras.

Como sucedió en el resto del mundo⁷, casi desde el comienzo del cine en Bolivia se buscó en la literatura una fuente de inspiración. De las películas nacionales que se conservan la más antigua basada en un texto literario es *Wara Wara* de José María Velasco, Figura 2. Con relación a ella, Paz Soldán apunta: “cuyo guión se basa en la obra de teatro *La voz de la quena* (1922) de Antonio Díaz Villamil, es un drama romántico que relata los amores de una princesa india con un capitán español. Se la puede clasificar dentro de lo que se ha llamado indianismo en literatura, pues el acercamiento al pasado de la cultura indígena conlleva poca o ninguna referencia al presente” [9, p. 224]. En este caso la calidad, fidelidad o creatividad de la adaptación, no es lo que se destacará, sino se debe problematizar la afirmación de Paz Soldán con relación a la poca o nula relación con el presente. Pues en *Wara Wara* se propone tanto como alternativa ética y como política a la unión entre lo inca y lo español, entre lo amerindio y lo europeo. Es decir, el amor entre el

⁶ Se cuenta que los Coen le encargaron a Roger Deakins, su director de fotografía, que la cinta tenga el color amarillento de las fotos viejas, que es como visualizaban ese espacio y ese tiempo.

⁷ Recordemos que algunas de las piezas más celebradas del cine mudo son adaptaciones de obras literarias, entre las más conocidas están *Frankenstein* (1910) de J. Searle Dawley o *Le voyage dans la lune* (1902) de George Méliès.

conquistador Tristán (José Velasco) y Wara Wara (Juanita Tallansier) no solamente es una recuperación privada de la cordura en tiempos violentos, sino anuncia un proyecto nacional público: Bolivia debe ser un país mestizo. Ese es el discurso dominante desde los años 1930 hasta, por lo menos, lo que se ha denominado como el proceso de cambio. Por tanto, la cinta de Velasco de Maidana fue marcada y ha marcado al imaginario nacional de buena parte del siglo XX.



Figura 2 – Fotograma de la película *Wara Wara* (1930) de José María Velasco de Maidana.

Dando un amplio salto temporal, se debe mencionar a uno de los realizadores que debutó en lo que se llamó el *boom del 95*: Juan Carlos Valdivia. Adaptó en sus dos primeros largometrajes las novelas *Jonás y la ballena rosada* (1987) de José Wolfango Montes Vanucci y *American visa* (1994) de Juan Recacoechea. Por cuestiones de tiempo y espacio, es imposible tratarlas con el cuidado y la atención que merecerían, pero parece importante manifestar lo escrito anteriormente.

Se pretende no hacer una lectura moralista de ellas, ni señalar si las cintas hacen justicia a sus fuentes. No tienen una deuda con ellas, su único deber es ser obras con un lenguaje cinematográfico propio, que no parezcan un mero intento de ilustrar de manera resumida y espectral lo contado por la novela, como esos libritos a los que se hacían alusión hace varios párrafos. Pero, justamente, es ahí radican los mayores problemas.

Basado en la novela de Wolfango Montes Vanucci, ganadora del Premio Casa de las Américas de 1987, el guión de *Jonás y la ballena rosada* fue galardonado por la Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano, pero de los dos primeros largometrajes de Valdivia, es el que tiene más dificultades en ese apartado[10]. Sin lugar a dudas el reto era mayúsculo, la novela es una obra canónica de la literatura nacional, vasta y profunda. Un texto altamente introspectivo, en el que pasan cosas, pero lo más importante es lo que pasa dentro de Jonás. A nivel argumental la película se concentró en la primera parte de la novela, en la que hay más sucesos, romances, violaciones, proyectos imposibles, situaciones más o menos filmables, más o menos fáciles de transportar a imágenes en movimiento. Valdivia prefirió reducir la historia a un simple romance, algo así como “El amor en los tiempos del narcotráfico”. Hubiera sido mucho más complejo hacer una película sobre el viaje interno de Jonás, un hombre frustrado, descontento con la vida, que siente que está en un lugar del mundo al que no pertenece y que después de pasar por mucho, se sumerge en lo que tenía más escondido: su propio ser. La novela es principalmente un viaje reflexivo hacia la compleja psiquis de un personaje, no una mera sucesión de eventos pintorescos que deambulan entre lo romántico, lo grotesco y lo violento. La película se aleja de la fuente, lo que en principio es algo que debería denotar un creativo. Pero, el problema es que, por diferentes razones, se dan pautas para recordar que no es más que un apéndice melodramático de la novela, desde un grafiti que intenta hacer un guiño, pero que resulta siendo una marca de la imposibilidad de llevar lo literario al cine, hasta la presencia misma del autor de la novela en plan cameo. En esta adaptación, mucho se quita del texto literario, pero poco se añade. El gesto creativo tiene una intensidad tenue. La película parece asumir que es inferior a la novela, que no está a la altura, que no alcanza. Es una sombra de la idea.

En *Jonás y la ballena rosada*, Figura 3, se parte con una gran dificultad de base, pues la novela, como se ha dicho, es intimista, está llena de soliloquios interiores. ¿Cómo se los podría adaptar al cine? El recurso más fácil, pero el menos apreciado por los puristas sería el uso de una voz en *off* que narre lo que está pensando el personaje, lo que le está sucediendo en el interior. Pero eso implicaría desaprovechar las posibilidades del lenguaje cinematográfico y mal utilizar el lenguaje literario. En esa extraordinaria entrevista que le hizo François Truffaut a Alfred Hitchcock, el maestro del *suspense* afirma: “Cuando se cuenta una historia en el cine, sólo se debería recurrir al diálogo cuando es imposible hacerlo de otra forma. Yo me esfuerzo siempre en buscar primero la manera cinematográfica de contar una historia por la sucesión de los planos de los fragmentos de película en sí”[11]. Justamente eso es lo que le falta a la opera prima de Valdivia, se dice lo que se debería mostrar. Asumiendo que es muy difícil transportar a imágenes lo que está sucediendo en el interior de un personaje, se pueden aprender lecciones de un maestro en ese arte, el director estadounidense Jim Jarmusch, piedra fundamental del *cine indie* surgido en los años 1980. Como Samuel Beckett, este realizador es un maestro de los silencios, no atiborra el film de diálogos innecesarios. Por ejemplo, en su película *Paterson* (2016), seguimos a un chofer de bus, que escribe poesía y que tiene una vida rutinaria al extremo. Aparentemente, no pasa nada, pero en cada detalle se nos revela la complejidad del ser y del estar. Algo similar hace la novela de Montes Vanucci, en cambio la película de Valdivia pretende concentrarse en lo espectacular, en lo extraordinario, en lo que merece ser contado. El resultado es pedestre. Si el lenguaje literario, incluso estando disminuido, domina al cinematográfico el resultado roza el fracaso.

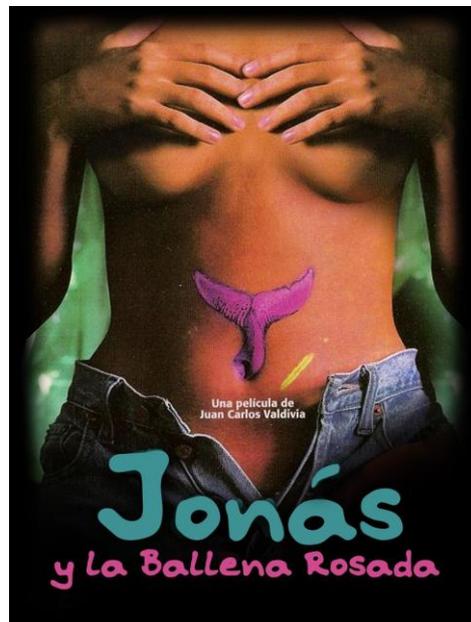


Figura 3 – Afiche de *Jonás y la ballena rosada* (1995) de Juan Carlos Valdivia.

En el caso de *American visa*, basada en la novela de 1994 de Juan Recacoechea, que fue Premio Guttentag ese mismo año, la adaptación se sostiene mejor por sí sola. En ella Valdivia no solo cambia de soporte, sino también de género. La novela policial termina siendo una historia de amor, sin perder ciertas claves del género de fuente. Incluso su visión de La Paz, glamourizada, pasteurizada y espectacular, y sus personajes arquetípicos, que pueden ajustarse a los cánones de la industria hollywoodense, funcionan como un gesto de rebeldía respecto al texto original. La novela localista y casi etnográfica da origen a una cinta que podría haberse rodado en cualquier lugar del mundo. Algo acorde con la visión del cine que seguramente tenía Valdivia en esos años, realiza una película panceña cosmopolita, que roza un gesto de *glocalización*. Pero, de todas formas, es cuestionable que la película asuma que, a pesar de ser una repetición, es independiente del texto literario.

Probablemente, el éxito de *American visa* radica en que es una cinta de argumento, altamente narrativa, en la que lo que importa es lo que sucede, el desarrollo de la historia. Es mucho más fácil mostrar acciones que sentimientos, que movimientos internos, esta cinta lo entiende y saca ventaja de ello. Esta cinta propone un cine en el que en cada escena debe haber una acción, es decir, se enmarca conscientemente en la tendencia hollywoodense. Paradójicamente, esta fortaleza también esconde una gran debilidad, al no concentrarse en la evolución interna de los personajes, muchas veces son inexplicables las decisiones que toman, las actitudes que tienen, lo que son. En esto se desmarca de la novela de Recacoechea en la que la construcción de la psicología de sus protagonistas es cuidadosa. La propuesta de Valdivia es ágil y resultona, no solamente es una adaptación al cine, sino al cine que se consume de manera masiva.

Jonás y la ballena rosada y *American visa* son obras con importantes aciertos, sus personajes femeninos hasta cierto punto pueden resultar encantadores, pero tienen una deuda grande y manifiesta con el texto literario en el que se basan. Nos recuerdan que son adaptaciones, incluso utilizan recursos narrativos que en el cine contemporáneo están agotados. De manera general, parecen literatura filmada que no guarda la potencia de las obras originales, pues están despojadas de las exploraciones en el lenguaje literario. Eso no es lo que el cine debería hacer. Por cierto, la literatura tampoco debería ser cine escrito. Mal que bien, las dos novelas en las que se basan las películas, además de ser interesantes retratos psicológicos de protagonistas que tienen los complejos y las complejidades que rondan a los bolivianos, son un importante retrato de su contexto. La versión cinematográfica pasa por un proceso de embellecimiento que termina siendo esterilizador, que se adapta a las tendencias de mercado.

Finalmente, me interesa hacer referencia a un largometraje más reciente, *Los viejos* (2011) de Martín Boulocq, Figura 4, a pesar de que esta cinta está basada en el cuento “Carretera” de Rodrigo Hasbún, que hace parte de su primer libro *Cinco* (2006), la cinta se libera del material original aunque éste no deja de ser un espectro en ella. Se construye una relación metatextual. Su texto de origen no es más que una referencia, como podría serlo también la *Odisea* de Homero. La película narra el viaje de regreso de Toño (Roberto Guilhon) a la casa de sus tíos, enclavada en medio de unos bellos viñedos en Tarija, al sur de Bolivia, el lugar al que presuntamente fue a parar después de la desaparición de sus padres, víctimas de una dictadura no referenciada, y del que fue expulsado por mantener una relación amorosa con su prima, Ana (Andrea Camponovo). Su tío Mario (Julio Iglesias), el otrora patriarca todo poderoso que castigó a Toño con el exilio de su hogar, que lo privó de la compañía de la mujer amada, está casi catatónico, esperando la muerte, incapaz de pronunciar palabras, de valerse por sí mismo. Toño debe enfrentarse a una situación sensible, triste e incómoda, a las secuelas de su pasado, a los vestigios de todo lo que le fue arrebatado.

Del texto de Hasbún permanece esa sensación de desasosiego y nostalgia del personaje principal, el viaje en la carretera y el hecho de tener que enfrentarse a un orden establecido que violenta el personaje principal. Pero la película trata muchos otros temas, entre ellos, los más complejos son cómo lidiamos con las marcas que nos deja la vida en nuestras relaciones con los otros, los conflictos generacionales y cómo sobrevivimos al espectro de la dictadura quienes apenas la hemos vivido, quienes hemos pasado la mayor parte de nuestras vidas en una Bolivia democrática. En *Los viejos* hay una traición al texto de origen, pero a su vez hay un proceso de enriquecimiento hipertextual y metatextual, pero además, logra hacer un delineamiento fundamental de lo que pueden pensar, sentir e imaginar las generaciones que nacieron durante la década de 1980, los que conocieron dos rostros del quehacer político nacional. En *Los viejos* las relaciones siempre implican un conflicto, una serie de imposibilidades. Algo similar a lo que pasa entre la literatura y el cine.



Figura 4 – Afiche de *Los viejos* (2011) de Martín Boulocq.

4. CONCLUSIONES

Como se ha visto, con frecuencia un gesto cinematográfico está precedido por uno literario. Como toda relación, ésta implica ciertos conflictos. Se sugiere que hay una imposibilidad en transportar la escritura alfabética al texto fílmico, son hábitats radicalmente distintos, no aptos para las mismas formas de vida. Por tanto, la adaptación en sentido

riguroso no es, no debería ser, una alternativa. Eso no quiere decir que no pueda existir una película basada, inspirada o conectada con una obra literaria. La clave está en que no se asuma como un producto derivado, como un duplicado imperfecto, como un doble de acción malogrado, como una repetición que mal repite, como una copia que no es idéntica. Sino, en que encuentre un lenguaje propio, inventivo y creativo, aunque eso signifique un acto de violencia con el texto literario en el que se basa. De hecho, cualquier lectura o interpretación, en sí misma, implica una agresión, un acto de violencia, una intervención, una traición. En ese proceso, la obra cinematográfica debe olvidar que es una adaptación, incluso si las huellas que la preceden son profundas e indelebles, debe poner entre paréntesis su dependencia de un texto literario. Debe emanciparse de la dictadura de las jerarquías de formato, de género y de soporte, (re)escribir con toda libertad, recordando la imposibilidad de toda adaptación. Solo así podrá ser una genuina contribución a la configuración de múltiples sujetos nacionales, reposando en los fundamentos de una “cinemática”, entendiendo que ésta sería el equivalente de una poética del cine.

A pesar de la larga relación entre literatura y cine en la tradición creativa boliviana, se puede constatar que el frecuente fracaso de ella radica en la incapacidad de que un lenguaje (el fílmico) se emancipe del otro (la escritura alfabética). Cuando este proceso de liberación se consuma, se produce un gesto casi milagroso: la independencia relacional. Es decir, las obras pueden y deben ser disfrutadas, experimentadas, de manera autónoma, pero no hay una ruptura radical entre ellas. Hay una deuda, pero no estamos todo el tiempo conscientes de ella, no es de gran relevancia. No es que estemos frente a dos gemelas y una es tullida, desfigurada, incompleta o amputada. Sino ante dos hermanas radicalmente distintas, pero que comparten algo innegable. Ninguna es superior a la otra, ninguna depende de la otra. Ambas son plenas. La única adaptación posible es la que propone la (re)creación desde un lenguaje propio. A partir de ese gesto se multiplican y complejizan las representaciones de lo nacional y, específicamente, del boliviano.

5. REFERENCIAS

- [1] G. Bakker, “Prologue” en *Entertainment Industrialized. The Emergence of the International Film Industry, 1890-1940*. Primera ed. Nueva York, Cambridge Press, 2008, pp. XIX-XX.
- [2] M. Ferro, *Cinéma et histoire*, Primera ed. París, Francia, Gallimard, 1993, pp. 41-42.
- [3] L. García Pabón, *La patria íntima. Alegoría nacionales a la literatura y al cine*, Primera reimpresión, La Paz, Bolivia, Plural, 2007, pp. 1-2.
- [4] G. Gennette, *Palimpsestos. La literatura en segunda mano*, Primera ed. Madrid, España, Taurus, 1989, p. 13.
- [5] J. Coromines, *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, Primera reimpresión, Madrid, España, Gredos, 1984, p. 305.
- [6] R. Stam, *Teoría y práctica de la adaptación*, Primera ed. México DF, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2009, p. 12.
- [7] R. Bresson, *Notas sobre el cinematógrafo*, Primera ed. México DF, México, Ediciones Era 1979, p. 16.
- [8] J. Derrida, *Parages*, Primera ed. París, Francia, Éditions Galilée, 1986, p. 253.
- [9] A. M. Paz Soldán, “Relaciones entre cine y literatura en Bolivia” en *Cine boliviano. Historia Directores Películas*, Primera ed. La Paz, Bolivia, Ministerio del Estado Plurinacional de Bolivia y Universidad Mayor de San Simón, 2014, pp. 223-232.
- [10] J. W. Montes Vanucci y J. C. Valdivia, *Jonás y la ballena rosada* (Novela y guión), Primera ed. La Paz, Bolivia, Periodistas Asociados Televisión (PAT) y Fundación José Bertero, 1995.
- [11] F. Truffaut, *El cine según Hitchcock*, Quinta Ed. Madrid, España, Alianza Editorial, 2010, p. 65.