

REPÚBLICA BOLIVARIANA DE VENEZUELA
UNIVERSIDAD CENTRAL DE VENEZUELA
FACULTAD DE HUMANIDADES Y EDUCACIÓN
ESCUELA DE COMUNICACIÓN SOCIAL

ADAPTACIÓN A GUIÓN CINEMATOGÁFICO PARA CORTOMETRAJE
DEL CUENTO "SUSTITUTOS", ORIGINAL DE CÉSAR VELÁSQUEZ

Trabajo presentado en la Universidad Central de Venezuela como requisito
para optar al título de Licenciada en Comunicación Social.

Br. Angelines María Padrón Padrón
Tutor(a): Lic. Mayra Hernández

Caracas, Abril de 2008

DEDICATORIA

A mis padres, por confiar en mí.

AGRADECIMIENTOS

Quizás estas palabras sean las más difíciles de escribir, porque probablemente no me alcancen para agradecer a quienes me apoyaron en este proyecto.

Debo empezar agradeciendo a mis padres porque han confiado en mí desde muy pequeña y me han enseñado la manera en la que deseo educar a mis hijos en un futuro. A mis hermanos porque sé que todas sus energías positivas han estado a mi lado mientras me entregaba por completo a este proyecto. También debo agradecer de manera especial a mi tutora estrella, Mayra, que además de emprender este reto conmigo, aprendió a quererlo como si fuese suyo; a César por permitirme el honor de adaptar su relato y darme muy buenos consejos.

Agradezco a Marcos por convencerme de hacer esta adaptación, por confiar en mí y apoyarme desde el Sur; a Cindy, por sus risas al otro lado del teléfono; a mi negro, mi compañero de tesis, aún cuando trabajó otro tema. Gracias a todos los que de alguna manera participaron en este proyecto. Gracias infinitas.

Angelines

REPÚBLICA BOLIVARIANA DE VENEZUELA
UNIVERSIDAD CENTRAL DE VENEZUELA
FACULTAD DE HUMANIDADES Y EDUCACIÓN
ESCUELA DE COMUNICACIÓN SOCIAL

Adaptación a guión cinematográfico para cortometraje del cuento
“Sustitutos”, original de César Velásquez.

Autora: Angelines M. Padrón P.
Tutora: Mayra Hernández
Fecha: Julio, 2008.

RESUMEN

Las adaptaciones a guión cinematográfico de las obras literarias a lo largo y ancho del mundo han estado presentes desde los inicios del cine. Si una obra literaria es adaptada a la gran pantalla el público se siente atraído a verla de manera inmediata, porque su origen es conocido o simplemente disfruta de hacer comparaciones con la obra original. Los guiones cinematográficos adaptados requieren un alto nivel de responsabilidad por parte del guionista y su resultado no será bueno o malo por su fidelidad con la obra literaria, sino por la capacidad que se tenga para utilizar códigos que no se manejan en la literatura para representarlo en el cine. Para probar que es posible adaptar una obra literaria a guión cinematográfico sin alterar la esencia de la original, en este trabajo de grado se muestra el proceso de adaptación a guión cinematográfico del cuento *Sustitutos*, original de César Velásquez y las diversas teorías necesarias para llevar a cabo un proceso de adaptación cinematográfica satisfactorio.

Descriptores: Guión, Adaptación, Obra literaria, Códigos.

SUMMARY

Cinematographic adaptations of literary texts have been present throughout the world since the beginnings of filmmaking. If a literary text is adapted to the big screen, the public feels drawn immediately to see the adaptation because they know its source material or simply because they enjoy comparing it to the original work. Adapted screenplays demand a high level of responsibility from the screenwriter. Their quality depends not on their fidelity to the literary text, but on the capacity of screenwriters to use codes alien to literature to represent them on film. To demonstrate that literary texts can be adapted to screenplays without altering their essence, this dissertation shows an adaptation to screenplay of the tale *Sustitutos*, by César Velásquez, and presents diverse theories essential for satisfactory screenplay adaptations.

Keywords: Screenplay, Script, Literary texts, Literary works, Codes.

INDICE GENERAL

| | |
|--|----|
| INTRODUCCIÓN | 8 |
| CAPÍTULO | |
| I EL PROBLEMA | 11 |
| Planteamiento del problema | 11 |
| Justificación | 16 |
| Objetivos | 18 |
| Objetivo General | 18 |
| Objetivos específicos | 18 |
| Tipo de investigación | 19 |
| II MARCO TEÓRICO | 20 |
| Antecedentes de las adaptaciones en la historia del cine | 20 |
| De Francia a Alemania | 23 |
| Film d'art de la mano con la literatura | 23 |
| Alemania: entre el expresionismo y el naturalismo | 25 |
| De Italia a Oriente | 28 |
| Italia y el teatro burlesco | 28 |
| El incógnito Oriente (Japón y China) | 29 |
| Latinoamérica: un gran país | 31 |
| Inicios de México | 31 |
| Al sur del sur: Argentina | 33 |
| Venezuela: al norte del sur | 34 |
| Las más adaptadas | 36 |
| Drácula de Bram Stoker (1897) | 37 |
| El Quijote de Cervantes (1605) | 37 |
| Romeo y Julieta de Shakespeare (1595) | 38 |
| El relato | 38 |
| La adaptación-transposición | 40 |
| La historia y el guión | 40 |
| Tipos de adaptación de novelas (obras literarias) | 44 |
| La apropiación | 46 |
| Los personajes y el narrador | 47 |
| Cuestión de lenguaje | 49 |
| III LA ADAPTACIÓN | |
| César Leandro Velásquez y sus letras | 53 |
| Sustitutos | 54 |
| Fases del guión para la adaptación de Sustitutos | 56 |
| La idea | 56 |
| El conflicto | 56 |
| Los personajes | 60 |
| La acción dramática | 65 |
| El tiempo dramático | 66 |
| Tipo de adaptación | 67 |

| | |
|--|-----|
| Según la dialéctica fidelidad/creatividad | 67 |
| Según el tipo de relato | 68 |
| Según su extensión | 68 |
| Proceso de apropiación | 70 |
| Los personajes | 71 |
| Michelle (la privilegiada) | 71 |
| David (secundario) | 72 |
| El Narrador | 73 |
| | |
| IV SUSTITUTOS: GUIÓN ADAPTADO | |
| El cuento-Sustitutos | 74 |
| Argumento para guión | 79 |
| La sinopsis | 84 |
| Sustitutos: guión adaptado | 85 |
| | |
| CONCLUSIONES | 99 |
| | |
| REFERENCIAS | 102 |
| | |
| ANEXOS | |
| A. Autorización firmada por César Leandro Velásquez para realizar la adaptación a guión cinematográfico del cuento Sustitutos | 106 |
| B. Listado de adaptaciones cinematográficas de Drácula de Bram Stoker | 108 |
| C. Listado de adaptaciones cinematográficas de Don Quijote de Miguel de Cervantes | 110 |
| D. Listado de adaptaciones cinematográficas de Romeo y Julieta de William Shakespeare | 113 |
| E. Glosario de términos | 115 |

“En la industria del cine, el trabajo más importante lo hacen los guionistas. Debemos esforzarnos todo lo posible para que ellos no se den cuenta de ello”

Irving Thalberg

INTRODUCCIÓN

Desde los inicios del cine, ha sido posible observar cómo la literatura ha funcionado como fuente de historias y argumentos para diferentes películas. Grandes clásicos como *Romeo y Julieta* (1595) de William Shakespeare o *Don Quijote de la Mancha* (1605) de Miguel de Cervantes han sido adaptados en varias oportunidades a guión cinematográfico y los resultados han sido muy diferentes entre cada una de ellas.

Las obras literarias de las que se han valido los guionistas para realizar guiones prodigiosos no siempre han sido exitosas en el papel, tal es el caso de *La empresa perdona un momento de locura* (1978), adaptación de la obra homónima del venezolano Rodolfo Santana. Esta obra teatral casi desconocida por el público se dio a conocer gracias al cine. La relación entre cine y literatura puede resultar beneficiosa para ambas partes, a pesar de que no todos los autores consideran que sea así, ya que en muchas oportunidades se habla de la posible vulgarización de la obra literaria clásica en la gran pantalla.

El cine es una de las herramientas más poderosas para hacer llegar la literatura a las masas; las razones son conocidas por muchos e ignoradas por otros. De no existir este fenómeno, las películas de *Harry Potter* no generarían tanto entusiasmo en el público. Es cierto que *Harry Potter: y la piedra filosofal* (1997) se vendió en grandes cantidades en el Reino Unido y en Estados Unidos; pero, no fue sino hasta su adaptación al cine (2001) que se dio a conocer a nivel mundial y los libros empezaron a venderse de manera descontrolada (incluyendo la piratería).

El público prefiere entretenerse con los medios masivos como la televisión, la radio y el cine antes que leer un libro. Los textos literarios siguen teniendo presencia en el público, pero debe admitirse que no es la misma de antes; han quedado en las estanterías sólo para recibir polvo o ser comprados para alguna asignación académica; además, los costos de los buenos libros son elevados si se compara con la entrada de cualquier función de cine; mientras que las salas de proyección se llenan cada vez más de gente deseosa de ver los últimos estrenos, los precios son más accesibles y las películas son capaces de contar la esencia de cualquier

obra literaria en unos pocos minutos. Es por ello, que se considera de gran importancia estudiar la relación entre el cine y la literatura a lo largo de la historia a través de ejemplos puntuales.

La relación del cine con la literatura, es casi tan antigua como el cine mismo. Un representante de ello es Georges Méliès quien en el año 1902 realiza la adaptación de dos novelas, una de Julio Verne (1865) y otra de H. G. Wells (1891), que dan como resultado *Viaje a la Luna*, una de sus obras más reconocidas. Sin embargo, siguen existiendo quienes se niegan a aceptar la existencia de algún tipo de beneficio, por razones de diversa índole (se habla de escritores y cineastas puristas).

La pureza es cuestión de gustos y si de procesos creativos se habla, el arte se ve influenciado por diversas corrientes artísticas, como ocurre en Alemania durante la segunda década del siglo XX, donde los cineastas que apenas iniciaban su camino fueron influenciados de manera importante por el expresionismo en las artes plásticas. Gracias a esta influencia se da origen al conocido expresionismo alemán en el que se llevaron a cabo películas (adaptadas) como *Dans Kabinett des Doktor Caligari* (1920). Es decir, el cine y la literatura forman parte de ese grupo de artes que se ven influenciadas entre sí. Aunque muchos se nieguen a aceptarlo.

Para demostrar cuán importante es la relación de estos dos lenguajes (cine y literatura) se habla de los antecedentes históricos que demuestran lo cerca que conviven. Se trabaja la historia de la cinematografía de países como Francia, Alemania, Italia, Japón, Venezuela, entre otros.

Los beneficios que existen al trabajar con ambos lenguajes (cine y literatura) se trabaja la adaptación a guión cinematográfico del cuento *Sustitutos* de César Leandro Velásquez, utilizando diferentes conceptos y teorías como base. La adaptación se entiende como el proceso de transposición al que se ve sometida una obra (sea literatura, pintura, música, teatro o cualquier forma de arte), en la que se modifican determinados elementos por diferencias entre cada una de ellas. En el proceso de adaptación de la literatura al cine, no sólo afecta a la historia que se transpone, sino que además se cambia de un lenguaje a otro. El proceso de adaptación se profundiza a través de dos autores que resultan fundamentales en esta investigación: Vanoye y Sánchez Noriega. A través

de ellos se manejan diferentes tipos de adaptaciones entre las que se incluyen según el tipo de relato que se desea adaptar, según la fidelidad que tenga o no la adaptación con la obra original, entre otras.

Los procesos de adaptación cinematográfica dependerán básicamente del guionista que decide el tipo de transposición que llevará a cabo. En el guión adaptado que se realiza para este trabajo, se manejan diferentes tipos de adaptaciones de acuerdo a determinado autor.

Las estructuras narrativas están presentes en cada uno de los relatos, sean utilizados para adaptación o no. Explicar qué significan y de qué manera afectan a la transposición es útil para desarrollar el resto de los puntos en este trabajo de grado. Gracias a la definición de relato de Barthes se puede entender el resto de la investigación sobre adaptación cinematográfica, ya que todo está relacionado a las estructuras narrativas y temáticas.

La transposición a guión del relato *Sustitutos* se lleva a cabo siguiendo las seis fases que establece Doc Comparato para hacer un guión (Idea, conflicto, personajes, acción dramática, tiempo dramático y unidad dramática). Estas fases son explicadas y puestas en práctica a lo largo del proceso de adaptación.

El relato *Sustitutos*, es adaptado a guión a cinematográfico para demostrar la estrecha relación que aún se mantiene entre el cine y la literatura. Además, esta investigación, junto a la adaptación de *Sustitutos*, se considera un aporte para próximos tesis e investigadores del área, que puedan usar como referencia este material.

CAPÍTULO I

EL PROBLEMA

1. Planteamiento del problema

Los autores defensores de la literatura se han manifestado en contra de las adaptaciones de grandes novelas, cuentos o ensayos a guión cinematográfico por diversas razones; pero, sólo una de ellas resalta frente a las demás: la literatura pierde su esencia cuando es adaptada a guión cinematográfico.

El problema, desde los inicios del cine es explicado muy claramente en 1990 por García (citado en Vanoye, 1996; p.125) donde sugiere que la problemática está en si “la adaptación demasiado sumisa ‘traiciona’ al cine, y la adaptación demasiado ‘libre’ traiciona a la literatura...”

A medida que pasan los años la literatura ha sido dejada de lado por parte de un gran número de lectores. Venezuela, no es la excepción ante este fenómeno. Cuentistas y novelistas han sido desplazados por la tecnología. La historia ha demostrado que las adaptaciones de la literatura al cine han sido uno de los elementos más utilizados para llevar una película a la gran pantalla. Existen obras literarias que, con más de un siglo de creación, siguen siendo utilizadas por guionistas y directores de grandes y pequeñas productoras cinematográficas en todo el mundo.

Los amantes de la literatura consideran que algunas adaptaciones no son del todo buenas. Dice Wolf (Wolf, 2001; p.21), “personajes que se llamaban, decían o eran de cierta manera y ahora se llaman, dicen y son de otra, el desenlace que era de tal forma y ahora es de otra...” Con esta frase explica que muchos se convierten en espías de errores; pero, lo que no toman en cuenta es que cuando se hace una adaptación, siempre existirá un guionista que cambie, modifique o arregle alguna escena, diálogo o nombre.

Existen infinidad de definiciones para el término adaptación, pero García (García, 2005; p.21-26) explica de forma compacta y resumida cómo se adapta al cine una obra literaria. Al realizar una adaptación se afecta el

contenido de la obra original, porque de una u otra manera deben eliminarse elementos que no sean útiles para la realización del guión, eso sí, la esencia debe continuar intacta. Este híbrido, como lo llama la autora, se debe mantener entre el texto original y el que se desea conseguir.

Las adaptaciones, al fin y al cabo, terminan siendo obras independientes. Un ejemplo es el caso de *The Shining* (1980) donde Stephen King, autor de la novela, no queda del todo satisfecho con los resultados de la película, del mismo nombre, realizada por Stanley Kubrick. Aunque la adaptación no se amoldó por completo a lo que King planteaba en su historia, los resultados, en cuanto a producción, dirección, actuación y guión fueron un éxito para el público.

Todo guionista que desee hacer la adaptación de una obra literaria a guión cinematográfico debe tener autorización de parte del autor de la misma. En la mayoría de los casos se deben pagar los derechos de autor para poder utilizar la historia que se quiere adaptar, aunque existen casos en los que se establecen acuerdos de palabra entre autor y guionista. Por otra parte se encuentran las adaptaciones a obras que no contemplan los derechos de autor como la Biblia. Estos derechos de autor existen como vínculo entre el autor y su obra y dejan de tener vigencia al transcurrir cierta cantidad de años luego de la muerte del autor (este período de tiempo será determinado por las leyes de cada país). Para la adaptación a guión cinematográfico de *Sustitutos* el escritor César Leandro Velásquez autorizó a la Bachiller a través de una carta firmada (ver anexo B).

En Venezuela la Ley sobre Derechos de Autor (1993) en su Art. 25 establece lo siguiente:

El derecho de autor dura toda la vida de éste y se extingue a los sesenta años contados a partir del primero de enero del año siguiente al de su muerte, incluso respecto a las obras no divulgadas durante su vida.

El mundo de las adaptaciones es tan vasto que sería casi imposible hablar de todas y cada una de las que se han realizado en la historia del cine. Existen algunas adaptaciones que se han convertido en ícono y parada obligada para todo aquél que desea hacer o hablar de una adaptación, tal es el caso de la novela del escritor John Ronald Reuel

Tolkien: *El señor de los anillos* (2001). Es conocido a nivel mundial que esta ha sido una de las novelas más vendidas durante el siglo XX y que su adaptación a la gran pantalla se divide en tres partes (al igual que la historia original). La novela de Tolkien, adaptada por los guionistas Frances Walsh, Philippa, Peter Jackson y Stephen Sinclair es la continuación de la historia *El Hobbit*, del mismo escritor.

Las adaptaciones han estado presentes en todos los géneros, desde ficción, hasta suspenso. Una de las adaptaciones más aterradoras que se conoce es la de la novela de Robert Bloch, *Psycho* (1959). El guionista Joseph Stefano, trabajó en la novela de Bloch y agregó información que consideró clave para que la historia, en la gran pantalla, moviera ciertas fibras de los espectadores. Alfred Hitchcock y J. Stefano lograron una obra maestra que, a pesar de modificaciones en fragmentos de la historia original, dio como resultado un producto final indiscutiblemente perfecto. Stefano (citado en *Fallece guionista de "Psicosis", Joseph Stefano; 2006*) habla de los cambios realizados en la historia que estaban relacionados con la protagonista, Marion. Stefano, explica que si no se conoce nada sobre el personaje, entonces su muerte no tendría mayor relevancia. Con esto, deja en evidencia que las adaptaciones no son la copia fiel de la obra original. Debe entenderse que cada guionista agrega o quita elementos que considera necesarios para llevar a cabo la película.

Otra adaptación reconocida es *A Clockwork Orange* del escritor Anthony Burgess (1962), llevada a guión, producida y dirigida por el cineasta Stanley Kubrick (1971). Demostrando una vez más que el cine se ha nutrido de forma positiva de la literatura, Kubrick, utiliza muchos elementos que Burgess maneja en la novela. Alex, el protagonista de la historia tiene las mismas características en ambas (original y adaptación), sus instintos agresivos están presentes de manera realista y cruda en la película, sus modos de comunicación y sus aficiones.

En Latinoamérica existen numerosos casos de adaptaciones cinematográficas. *Doña Bárbara* (1943), es uno de ellos. Esta novela de Rómulo Gallegos (1929) ha sido adaptada en dos países de América Latina. En México, el director Fernando de Fuentes junto a Rómulo Gallegos realiza el guión para la película homónima. Esta fusión entre

director y autor permitió hacer de *Doña Bárbara* una obra impecable frente a la novela publicada catorce años antes. La segunda adaptación latinoamericana al cine de la novela *Doña Bárbara* (1998), fue realizada por el guionista Roger Planchon bajo la dirección de la venezolana Betty Kaplan. En ambas adaptaciones, el personaje Santos Luzardo es el centro de la historia, mientras que en un extremo se encuentra Doña Bárbara y en el otro la joven Marisela. El cine latinoamericano también ha sido beneficiado con la literatura y los guionistas siguen teniendo interés en las obras de autores que dejaron un gran legado en el continente.

Hace poco tiempo se estrenó la película *El amor en los tiempos de cólera* (2007) basada en la novela homónima del escritor colombiano, Gabriel García Márquez (1985). La película fue adaptada por el estadounidense Ronald Harwood y dirigida por Mike Newell. La historia fue filmada en Colombia y mantiene muchos elementos intactos de la original. Harwood, realizó un trabajo cuidadoso de adaptación para evitar perder la esencia real de la historia que García Márquez tanto defendió antes de aceptar que fuera llevada a la gran pantalla.

En Venezuela también se han realizado gran cantidad de adaptaciones desde que llegó el cinematógrafo a principios del siglo XX. Una de ellas es *Cuando quiero llorar no lloro* (1973) realizada por Mauricio Walerstein junto a Román Chalbaud de la novela homónima (1970) del escritor y novelista venezolano Miguel Otero Silva. Casi al final de la misma década, se estrena la película (*Alias*) *El Rey del joropo* (1978) adaptación según el libro *Los cuentos de Alfredo Alvarado, El rey del Joropo* de Edmundo Aray hecha por Carlos Rebolledo, Thaelman Urgelles y Alejandro García, y dirigida por Rebolledo y Urgelles.

Iván Feo y Antonio Llerandi llevan a la gran pantalla *País portátil* (1979) basada en la novela del mismo nombre (1968) de Adriano González León. Durante las décadas de los setenta y ochenta las adaptaciones en el cine venezolano fueron representativas. *Los criminales* (1982) con guión de Rodolfo Santana y Clemente de la Cerda y con dirección de este último, fue la adaptación a la obra de teatro homónima de Santana (ver anexo C).

Aunque en Venezuela existe un movimiento importante de adaptaciones, también es cierto que el oficio de guionista no existe. Aquellos que realizan

guiones son los mismos que dirigen la película o escriben la obra original. No existe, como explica Wolf (Wolf, 2001; p. 33) una figura de “adaptador” como en Estados Unidos, cuando inició el *boom* por las adaptaciones. A pesar de que este autor critica la figura del adaptador, es preciso entender que en la mayoría de los países en los que la industria cinematográfica significa un negocio importante, los cargos están definidos, incluso hasta llegar a seleccionar a una persona que se encargue de hacer las adaptaciones (sin importar las razones por las que se haga).

Desde siempre, cine y literatura han sido comparadas arbitrariamente en las propias butacas de la sala de proyección, pero, para entender el tema de la relación entre ellos, también es necesario comprender que son formatos diferentes y que una comparación resultará infructuosa por mucho que se discuta si es o no buena una adaptación de tal o cual novela (cuento, historia, ensayo). Las valoraciones positivas o negativas en cuanto a una posible fidelidad a la obra original han estado presentes desde los inicios Sin embargo Wolf (Wolf, 2001; p.86) dice que “podría recuperarse la palabra “fidelidad”, aunque extendiéndola como sinónimo de relación, de vínculo entre la letra del texto y las imágenes y sonidos del filme...” Los códigos que manejan ambos lenguajes (literario y cinematográfico) distan en algunos aspectos, pero las comparaciones posibles sólo pueden hacerse entre los elementos que lo permiten. Es decir, el que un guión sea bueno o no, no dependerá de cuántas cosas haya tomado de la obra original, sino en la manera en la que hayan sido pasados de un lenguaje a otro.

El fin entonces, es lograr una adaptación a guión del cuento *Sustitutos* de César Leandro Velásquez, después de ubicar la relación o puntos de encuentro entre ambos lenguajes (cinematográfico y literario), que aunque son diferentes, comparten algunas características similares.

2. Justificación

Si en la actualidad la literatura ha sido sustituida por los medios y la tecnología, y la historia ha demostrado que la relación cine-literatura ha sido beneficiosa para muchos, ¿por qué no tomar la palabra de los grandes guionistas que vinculan la literatura con los medios masivos.

Grandes clásicos de la literatura han sido adaptados a guión cinematográfico y los resultados finales han sido bastante fructíferos ¿Será que existe alguna relación entre el éxito de la obra literaria y el éxito de su adaptación al cine? De ser así, es necesario probar con nuevas obras y nuevos escritores. Las adaptaciones cinematográficas son la mejor manera de llevar la literatura a las masas; porque, lo que un libro cuenta en varios días una película lo muestra en pocas horas o minutos.

El cine es visto como un lugar accesible, un templo popular con mucha más demanda, mientras que las librerías son vistas con renuencia por parte de un número importante de personas. Esto ocurre, quizás, por la creencia popular de que en las librerías se encuentran libros puramente académicos y complicados. Por su parte, el cine ofrece comodidad y confort en sus salas de proyección para que el público se sienta a gusto y continúe asistiendo. La literatura puede llegar a mayor cantidad de personas a través de un medio masivo como lo es el cine, ya que es mucho más económico y visitado. El hombre busca facilidades y comodidades en medio del caos cotidiano, es por eso que el cine se ha convertido en una de las principales fuentes de entretenimiento para el público.

Las adaptaciones cinematográficas han estado presentes desde los inicios del cine. Los guionistas son considerados fichas fundamentales en la partida ya que su labor resume la creatividad y factibilidad de un proyecto. Y qué mejor ejemplo para demostrar que estos jugadores son elementales, que la huelga de guionistas en que se ha visto envuelta la industria audiovisual de Estados Unidos durante los últimos meses. También, debe considerarse como determinante que exista una categoría en los premios Oscar de la Academia que reconozca los mejores guiones adaptados del año. No es casualidad que se reconozcan los trabajos de

adaptación y es por eso que, a partir de estas premisas se trabajará con una adaptación a guión cinematográfico de un cuento.

Sustitutos, original de César Leandro Velásquez, tiene una estructura narrativa que resulta cómoda a la hora de ser adaptada a guión cinematográfico, ya que el escritor ha sido influenciado directamente por el cine en cada una de sus obras. Ésta es una historia de amor sencilla y contada de manera diferente. Los personajes son un reto para la adaptación debido a sus conflictos internos. La estructura narrativa permite modificar, eliminar y agregar los elementos que se consideren necesarios para hacer el guión.

Velásquez, es profesor tanto en educación básica como a nivel universitario. Ha participado en proyectos audiovisuales, en teatro y ha publicado varios de sus escritos. *Sustitutos*, es un cuento que merece ser adaptado por su ambigüedad, personalidad y fuerza.

3. Objetivos

3.1 Objetivo General

Adaptar a guión literario el cuento *Sustitutos*, original de César Leandro Velásquez.

3.2 Objetivos específicos

- Reconocer las adaptaciones cinematográficas a través de la historia.
- Diferenciar los elementos literarios y narrativos planteados en el cuento *Sustitutos* para su adaptación.
- Distinguir las diferencias entre el lenguaje cinematográfico y el lenguaje literario.
- Apoyar sobre bases teóricas cada una de las técnicas aplicadas en la adaptación a guión del cuento *Sustitutos*, para así lograr equilibrio entre práctica, investigación y análisis.
- Reconocer las partes del guión.
- Aplicar el lenguaje cinematográfico para realizar la adaptación a guión literario de *Sustitutos*.

4. Tipo de investigación

Este trabajo de tesis es de tipo mixto, ya que no sólo es una investigación de tipo documental sino que en él se plantea un proyecto factible. Es un trabajo de investigación documental porque se utilizará bibliografía relacionada al tema del cine y la literatura.

Por otra parte, es un proyecto ejecutable porque su objetivo principal es la realización de una adaptación a guión cinematográfico del cuento Sustitutos de César Leandro Velásquez, que será el resultado de la investigación realizada previamente y de los posibles análisis logrados a partir de ella. Por lo tanto, este trabajo de tesis tendrá dos etapas fundamentales: una etapa de análisis de información obtenida en la bibliografía consultada y la otra es la etapa de adaptación a guión cinematográfico.

CAPÍTULO II

MARCO TEÓRICO

2.1 Antecedentes de las adaptaciones en la historia del cine

El cine a finales del siglo XIX fue visto como uno de los inventos científicos más entretenidos. Las proyecciones eran experiencias indescritibles. Varios años pasaron para que el cinematógrafo, como todo invento, dejara de ser llamativo o interesante.

El cine de los hermanos Lumière, desde sus inicios, mostró al ciudadano común que caminaba por las calles de París, al viajante que esperaba el tren o al jardinero que regaba sus plantas. El público asistía a las proyecciones con la curiosidad de encontrarse a sí mismos en esa gran pantalla. Aunque en sus inicios el cinematógrafo resultaba bastante llamativo, los Lumière sabían que su éxito no duraría mucho tiempo. En casi dos años el interés del público se había esfumado, convirtiendo al cine en una distracción de feria. Sin embargo, debe darse mérito a los que iniciaron un movimiento que poco tiempo después traspasó fronteras y cruzó océanos.

Además de dedicarse a las imágenes de *noticiero*, los hermanos Lumière caminaron por el terreno de las adaptaciones de manera muy superficial, por ello, su labor no será resumida a un invento, sino a la manera en que éste se mantuvo vivo. Entonces, es pertinente nombrar, la que se considera una de las primeras adaptaciones de la historia del cine mundial: *L'arroseur arrosé* (1895) basada en una caricatura de la época en la que un hombre riega las flores de un jardín y un niño le juega una broma pisando la manguera que utiliza, mojando por completo su rostro. No obstante, los hermanos Lumière cayeron en temas demasiado aburridos para la audiencia provocando la pérdida de interés. Cada vez se encontraban más vacías las salas de proyección de películas de los hermanos y sus pupilos. Y todo aquél que se atrevía a captar fotografías animadas –como se les conocía- caía en la misma y aburrida temática.

Pero, el cine no quedó del todo desamparado, porque ya en otros lugares del mundo y en la misma Francia se estaba pensando cómo llamar nuevamente la atención del público. El turno corresponde a Georges Méliès, quien además de ser un hombre de teatro, trajo consigo innovaciones al mundo del cine. El trabajo de Méliès se caracterizó por el uso de trucos de magia que lo convirtieron en el mago del cine por sus técnicas realmente novedosas. Sus primeras filmaciones se asemejaban a las de los hermanos Lumière, pero, con el paso del tiempo empezaron a alejarse por completo de las imágenes documentales y de noticiero. El cine se había quedado sin historias. Los realizadores (hasta entonces) eran poco creativos como para plantear temáticas, personajes o nuevas ideas en general. Como explica Sadoul (Sadoul, 1979; p.21), el cine se encontraba encerrado, en un “callejón sin salida”. Era necesario cambiar y Méliès estaba consciente de ello. Es por eso que trabaja con recursos de un arte muy cercano: el teatro.

Méliès, estuvo presente en cada etapa de realización de sus obras. Las maquetas de teatro se convirtieron en escenarios de filmación, la escenografía era pintada minuciosamente para que los detalles no se escaparan frente al espectador y las historias eran tomadas de las obras literarias más reconocidas del momento. Aquí, inicia la etapa que quizás aún sigue vigente: la etapa de las adaptaciones. Georges Méliès, adaptó gran cantidad de obras, pero vale la pena destacar las más representativas. El mago de Montreuil realiza *Fausto y Margarita* (1897), adaptación de una obra de Goethe (1832) sin dejar de lado sus técnicas de ilusionista. También se debe mencionar la adaptación que realizara del cuento de Perrault (1697), *Cinderella* (1899) siguiendo al pie de la letra la historia. Además, es la primera obra del mago que dura seis minutos. Pero, Méliès siempre ha sido identificado con una adaptación que lo hizo famoso alrededor del mundo; utilizando novelas de dos precursores de la ciencia ficción, Julio Verne (1865) y H.G. Wells (1891), logra realizar *Viaje a la luna* (1902). El guión se ciñe a las novelas, pero Méliès se encarga de imprimir en él su marca personal, de una forma encantadora y graciosa.

Sus influencias en el cine – desde el teatro- se ven planteadas en la estructura en que se cuenta la historia y en la posición de la cámara frente

a la representación. Vanoye (Vanoye, 1996; p.148) habla de las posibles maneras de adaptar una obra teatral al cine, una de ellas es "...filmar una representación teatral del texto. El trabajo de adaptación opera esencialmente en el nivel de realización... (idea preconcebida en cuanto al respeto de la distancia espectral...)".

En este sentido, Méliès adaptó dos novelas a teatro mudo (mímica) y la puesta en escena fue filmada desde la posición del espectador, sin ningún movimiento de cámara o cambio de plano. La única modificación que se pudo haber hecho en *Viaje a la luna* es el montaje realizado posteriormente por el mismo Méliès para dar continuidad a la historia (aunque, él no manejaba el montaje como medio para ese momento).

Varias novelas de Julio Verne fueron adaptadas por Méliès y otros conocidos realizadores de la época, pero el mago de Montreuil sólo trabajó la estética del teatro, sin preocuparse por secuencias, simplemente en los cuadros que simulaban los actos de las obras teatrales. En Inglaterra, por la misma época en la que Méliès realizó grandes y pequeñas películas, se gesta un movimiento donde se empieza a trabajar con diferentes obras literarias. Ferdinand Zecca, perteneciente al grupo de seguidores de Pathé se encargó de realizar la adaptación de la novela – también de J. Verne (1868)- *Les enfants du capitaine grant* (1901).

William Paul, perteneciente a la Escuela de Brighton, filma la película *The adventurous voyage of the artic* (1903), una adaptación de la obra de Julio Verne *Las aventuras del capitán Hatteras* (1866). La Escuela de Brighton logra grandes avances relacionados al lenguaje manejado para el cine que en otros países aún no se había conseguido. James Williamson, en su película *Attack on a chinese mission station* (1900) da un gran paso a nivel mundial. Comenta Gubern (Gubern, 2003; p.44) que "...supone un progreso narrativo específicamente cinematográfico que ni Méliès ni los americanos habían conseguido..." refiriéndose a la película de Williamson.

Attack on a chinese mission station tiene continuidad en cada una de sus partes. Williamson, hace un primer montaje de imágenes que da sentido a los cuadros filmados a diferencia de lo que se había trabajado hasta el momento. El nacimiento de la narrativa cinematográfica se debe, en gran parte a los ingleses y sus innovaciones frente al cine.

2.2 De Francia hacia Alemania

2.2.1 Film d'art de la mano con la literatura

Los inicios del cine fueron bastante tórridos. De ser un espectáculo de feria, pasa a ser la mayor fuente de entretenimiento e inmediatamente se convierte en la diversión de aquellos con menos recursos. El cine se quedó sin historias, sin argumentos que llamaran a las masas como lo hacía en un principio.

En Francia, la preocupación por la posible desaparición del cine por olvido de parte del público movilizó a un grupo de realizadores, entre los que se encuentran los hermanos Lafitte, que en el año 1908 fundó la *Film d'art*. La falta de nuevas temáticas llevó a la *Film d'art* a contratar a escritores sin mucho éxito, a periodistas olvidados y a algunos guionistas sin ningún tipo de talento. Esta faceta del cine se caracterizó por la realización de gran cantidad de adaptaciones cinematográficas, pero, en su mayoría se llevaron a cabo siguiendo patrones teatrales.

El cine se convierte en un arte aristocrático y las obras adaptadas resultan recargadas y exageradas en su mayoría. Los encargados de transponer las obras literarias no hacen ningún tipo de modificación. No es sino hasta el año 1916 que André Antoine, quien se enfrentaba a las ideas de la *Film d'art*, se encarga de realizar distintas adaptaciones de obras conocidas en todo el mundo. Entre los autores adaptados se encontraban Alexandre Dumas, François Coppée, Victor Hugo, Jules Sandeau, Émile Zola y Alphonse Daudet. Pero, Antoine en lugar de convertirse en el realizador que modificara todo aquello que criticaba de la *Film d'art*, se transformó en uno de ellos sin siquiera notarlo.

En la *Film d'art* se encontraba también Albert Capellani quien luego de la fiebre por los seriados empieza a trabajar con adaptaciones provenientes de la colección de las *Gens de Lettres* como *Don Juan* (1905), *Aladin* (1906) y *Le pied du mouton* (1907). Capellani, se caracterizó por trabajar con adaptaciones de diversas obras de diferentes autores, mezclándolos para lograr guiones alejados de lo que se había trabajado hasta el momento. Entre los escritores adaptados se encontraban Víctor Hugo, con el que

alcanzaría la gloria por la adaptación de su obra *Los Miserables* (1909) con un metraje de 5000; también adaptó obras de Zola, Balzac y Decourcelle (este último se encontraba asociado a la *Société cinématographique des auteurs et gens de lettres* – SCAGL).

En Francia el cine había dado un giro de ciento ochenta grados. Los encargados de realizar guiones eran los escritores que adaptaban obras de otros y que eran reconocidas a nivel mundial. Una de las obras más adaptadas en todo el mundo para la época era la Biblia, que Andreani se encargó de trabajar repetidas veces por razones obvias. Sadoul (Sadoul, 1972; p.66) explica que "...la Biblia ha batido todas las marcas de tirada y no exigen derechos de autor..." para justificar que Andreani y muchos otros realizadores cinematográficos utilizaran (y sigan utilizando) la Biblia como base de sus historias.

Aunque ésta es llamada "combinación ingeniosa", la Iglesia no estuvo de acuerdo con la mayoría de las películas que representaban capítulos bíblicos. Sin embargo, esto no impidió que la *Film d'art*, la *Pathé* y las demás casas productoras siguieran trabajando con la Biblia como base para sus historias.

La compañía *Gaumont* también se encontraba entre el grupo de casas productoras reconocidas del momento. Feuillade, uno de sus principales miembros, realiza la adaptación en serie de una de las novelas más controversiales jamás publicadas en Francia. *Fantômas* (1911), de Pierre Souvestre y Marcel Allain era una serie de folletines que se publicó durante tres años consecutivos y que provocó revuelo, tanto en el público como en las autoridades. Feuillade, aprovechando la polémica que *Fantômas* causaba, adaptó los capítulos más importantes de manera fiel, mostrando las mejores características del héroe de la historia (1913). El éxito estuvo asegurado desde el inicio. El seriado de Feuillade fue aclamado por muchos; tanto así, que otros guionistas copiaron la idea de la novela-folletón filmada.

Entre tantas firmas y casas productoras, la lucha por lograr el éxito se hacía cada vez más reñida. *Éclair*, también se encargó de que sus integrantes trabajaran las adaptaciones del mismo repertorio. Jasset, formó

parte de esta firma e hizo seriados al igual que los anteriores, pero son sus seguidores los que se encargan – luego de su muerte- de trabajar adaptaciones de las obras de André Lorde, entre ellas: *Bagnes d'enfants* (1933). Muchos ubican en la muerte de Jasset la primera decadencia del cine francés.

2.2.2 Alemania: entre el expresionismo y el naturalismo

A principios del siglo XIX, a lo largo y ancho de Europa el cine ya era conocido. Pero, con la aparición de la Primera Guerra Mundial el territorio continental se dividió afectando de manera directa a la industria cinematográfica que estaba empezando a gestarse. Alemania, quedó encasillada en una parcela que no le impidió continuar con la producción de sus películas.

Aunque el inicio del cine alemán fue tambaleante, la industria se fortaleció –irónicamente- gracias a la guerra. Las películas eran sosas y de contenido nulo, sin embargo, la producción no cesó y más rápido de lo que se podía imaginar, el cine alemán cambió por completo su estética, temática y formas de narración. Al igual que en Francia se creó la SCAGL, en Alemania se creó la UFA (*Universum Film Aktiengesellschaft*), en la que se reunieron los principales directores, productores, guionistas y técnicos que existían para el momento.

Las adaptaciones de historias ya existentes también están presentes en las películas alemanas. *Fromont jeune et Risler ainé* (1876), del escritor Alphonse Daudet fue adaptada por el guionista y director Robert Wiene (1916), quien trabajó durante algunos años con películas altamente comerciales. Pero, su triunfo frente al público llegó por la dirección de la película *Dans Kabinett des Doktor Caligari* (1920). Los guionistas de esta reconocida obra fueron Carl Mayer (el que más tarde se conocerá como el padre del Kammerspiel) y Hans Janowitz. Ambos utilizaron como base de la historia un caso de la vida real, pero al ser finalizada la película, Wiene, tuvo que agregar una escena de entrada y otra de cierre, por razones aún desconocidas.

En *El Gabinete del Doctor Caligari*, además, se trabajan las reconstrucciones teatrales y las representaciones. Sadoul (Sadoul, 1979; p.127) explica que "...*Caligari* fue, como en otro tiempo los films de Méliès, teatro fotografiado en que el corte se redujo esencialmente a una serie de cuadros pasivamente registrados por el operador..."

La adaptación entonces, no era sólo en la historia, existió una adaptación del teatro al cine. Esto se debe a la técnica que Wiene aplicó para filmar las escenas o cuadros de *Caligari*, que fueron representadas como si ocurriera en las tablas de una sala de teatro.

Otra de las adaptaciones más representativas y controversiales del cine alemán fue *Nosferatu, el vampiro* (1920) basada en la novela *Drácula* (1897) del irlandés Bram Stoker. Fue llevada a guión por Henrik Galeen y dirigida por Friedrich Wilhelm Murnau, sin adquirir derechos de autor. Es por eso que Galeen modifica nombres de personajes y cambia por completo el título de la obra para despistar a la esposa de Stoker, dueña de todas sus obras luego de fallecido. Aunque, poco tiempo después de haberse estrenado la película, la viuda descubrió la trampa y la mayor parte de las copias existentes de *Nosferatu* fueron eliminadas.

El cine alemán se caracterizó por el expresionismo en su primera etapa, pero el mismo hombre que dio inicio a la corriente expresionista en las películas alemanas, fue también el primero en dar el paso hacia una visión más natural. Carl Mayer, inició el conocido *Kammerspielfilm* y el "naturalismo literario". Este guionista trabajó con los dos directores alemanes más reconocidos para la época: Fritz Lang y Friedrich Wilhelm Murnau.

Lang, adaptó gran cantidad de obras literarias al cine. Entre ellas, se pueden contar dos series de películas realizadas casi simultáneamente. Este director trabajó junto a su esposa, Thea von Harbou para llevar a cabo cada uno de los guiones. *Dr. Mabuse* (1921) del escritor Norbert Jacques, fue dividida en tres partes. La primera recibe por nombre *Doktor Mabuse* (1927), la segunda *Das testament des Dr. Mabuse* (1933) y la tercera *Die tausend augen des Dr. Mabuse* (1960). Por otra parte se encuentra la adaptación que realizó de la leyenda medieval *El cantar de los Nibelungos* (siglo XIII). La obra fue dividida en dos partes, la primera *Die Nibelungen:*

Siegfried (1922) y la segunda *Die Nibelungen: Kriemilds Rache* (1924). En la primera parte se muestra la muerte de Sigfrido y en la segunda aparece Krimilda vengando la muerte de este último. *Die Nibelungen* en sus dos partes es, según Sadoul (Sadoul, 1979; p.135) el reflejo de la realidad de la sociedad alemana en guerra.

Por otra parte se encuentra Murnau que, luego de la adaptación expresionista-realista de *Drácula*, trabaja con dos grandes obras de la literatura clásica. La primera es *Tartufo* de Molière (siglo XVII), con guión de Carl Mayer que recibe el nombre de *Herr Tartüff* (1926). También se encuentra la adaptación del *Fausto* de Goethe con guión de Hans Kyser (1926). Esta película recibe por nombre *Faust-Eine deutsche Volkssage* y se une a *Nosferatu* en el grupo de obras características de Murnau, llenas de poesía y vampiros.

El *Kammerspielfilm* significó el esplendor y la decadencia. Durante este período se realizaron muchas de las mejores películas de la historia alemana y se formaron los mejores actores, escritores, guionistas, técnicos y directores que el cine pudo esperar en aquel momento. Las adaptaciones fueron características en esta etapa, y no puede olvidarse la realizada por Thea von Harbou junto a Fritz Lang de una novela propia. *Metropolis* (1926), fue otra de tantas películas en las que la sociedad alemana de post-guerra se vio reflejada resaltando el nacionalismo (y una de las últimas hechas por la pareja antes de su separación por causas políticas). Pero, como cierre del ciclo de una etapa de grandes obras, *Metropolis* mostró características expresionistas que recorrieron el mundo y se convirtieron en punto de partida para otros directores de ciencia ficción. “Veremos más adelante – explica Gubern (Gubern, 2003, p.145) – los frutos que recogerán de esta siembra expresionista artistas de la talla de Eisenstein, Carl Dreyer, Josef von Sternberg, Orson Welles, Ingman Bergman o Andrzej Wajda”.

Un pequeño intento por alejarse del expresionismo y del *Kammerspielfilm* fue la adaptación de la novela *Der eid des Stepahn Huller* (1912) del escritor Félix Holländer por el realizador E. A. Dupont. La película recibe por nombre *Varité* (1925) y sus logros no llegaron más allá que los conseguidos por el director y los técnicos con el uso de la cámara, ya que sus

características narrativas se asemejaban en demasía a las del *kammerspielfilm* del que tanto huían.

Por otra parte, se encuentra el trabajo realizado por Gerhardt Lamprecht en la adaptación de uno de los dibujos animados de Zille (1929). *Emil und die detektive* (1931), es una película en la que se mostró por primera vez a la clase obrera en todo su esplendor. Otro director con una larga lista de adaptaciones fue G.W. Pabst, que llevó a la gran pantalla un compilado de dos obras de Wedekind – *Earth spirit* (1895) y *Die Büchse der Pandora* (1904)- que llamó *Die busche der Pandora* (1929). Las adaptaciones de este director y guionistas abundaron, incluyendo la hecha al *best seller*, *L'Atlantide* (1932), de Pierre Benoît (1920). Pabst huyó a Francia cuando Hitler empezó a controlar el contenido de las películas que se producían dentro de Alemania. En su exilio adaptó *El Quijote* (1933) de Miguel de Cervantes (1605) de una manera muy diferente a la que acostumbraba a trabajar los contenidos en sus producciones anteriores.

La verdadera decadencia del cine alemán empezó con el exilio de los grandes directores que, huyendo de los controles de Hitler y Goebbels, trataron de emprender carrera en otros países. Alemania sólo producía películas de propaganda política y los directores encargados de realizarlas militaban en el partido nazi, entre ellos se encontraban la también guionista Thea von Harbou mencionada anteriormente.

2.3 De Italia a Oriente

2.3.1 Italia y el teatro burlesco

El cine italiano desde sus inicios fundó sus bases en la literatura clásica. Desde Homero, Shakespeare, Dante, Alexandre Dumas (padre e hijo), Schiller, Sardou, sin contar las numerosas adaptaciones de La Biblia, las películas de este país se vieron influenciadas en gran medida por grandes novelas y obras teatrales, además de los movimientos que se venían gestando en Francia, Alemania y Estados Unidos.

Las superproducciones realizadas en Italia tienen origen en la literatura y la tradición oral del país. Enrico Guazzoni realizó películas de gran

importancia basadas en novelas. Entre ellas se encuentra la que hizo de la novela de Henryk Sienkiewicz *Quo Vadis?* (1896) que recibió el mismo nombre (1912) y que significó un gran éxito a nivel nacional e internacional para Guazzoni.

Otras adaptaciones son las de tipo histórico. En este grupo se pueden nombrar *La Odisea* (1911) de Liguoro, *La Caída de Troya* (1911) de Fosco, *Espartaco* (1913) de Pasquali. Todas ellas significaron mega producciones que dieron el esplendor con el que se recuerdan los primeros pasos del cine italiano en la actualidad.

Nino Martoglio, también es responsable de que el cine italiano sea visto como uno de los pioneros a nivel mundial, gracias a su adaptación de la novela de Roberto Bracco: *Sperduti nel buio* (1914). Entre sus trabajos, además se encuentra la adaptación de *Historia de un Pierrot* (1914) de Baldassare Negroni y *Thérèse Raquin* (1928) de Zola.

Antes de que la Primera Guerra Mundial iniciara, el cine italiano se forjó de manera sólida y rápida. No sólo trabajó los guiones originales, sino que perfeccionó el trabajo de adaptaciones de diversa índole, pasando desde las novelas clásicas, las obras de teatro y la cultura oral. Sadoul (Sadoul, 1979; p.89) argumenta que "...a partir de 1914 los dramas mundanos se antepusieron en Italia a las grandes escenas históricas....Los guiones de aquella época debieron mucho a las novelas grandilocuentes de D'Annunzio y al teatro de Henri Bataille."

La guerra invadió de filmes alemanes y estadounidenses todo el territorio italiano y no fue sino hasta su culminación cuando Italia emprendió nuevamente la producción y adaptación de grandes obras literarias dentro del movimiento neorrealista.

2.3.2 *El incógnito Oriente (Japón y China)*

La cultura cinematográfica de Oriente fue desconocida por el resto de mundo por razones obvias. Las guerras y las distancias geográficas y culturales permitieron que una lista de países orientales desarrollaran el cine muy a su manera y recibiendo alguna influencia de Europa (sin que esta fuera determinante).

Aunque resulte difícil de creer, en el Oriente las adaptaciones reinaron desde el inicio del cine. En Japón, las filmaciones realizadas a los kabukis (obras de teatro) se registraron desde 1899 en adelante. Los directores japoneses se entregaron, en su mayoría, a los temas históricos. Sin embargo, dos de sus realizadores se caracterizaron por adaptar obras literarias de toda clase y de gran importancia.

Akiro Kurosawa, quizás el más reconocido de los directores japoneses, trabajó adaptaciones de novelas conocidas a nivel mundial. Entre ellas se encontraba *Hakuchi* (1951) basada en *El idiota* (1869) de Dostoievski. También adaptó la obra de Shakespeare, *Macbeth* (1606), cuyo nombre en la gran pantalla fue *Kimonosu Jô* (1957). Además realizó *Donzoko* (1957) como resultado de la adaptación de la obra de teatro más reconocida de Maxim Gorky: *Bajos fondos* (1902). Pero, no puede dejarse por fuera la obra que inmortalizó a Kurosawa en todo el mundo. *Rashomón* (1950), adaptación de dos cuentos japoneses: *Rashomón* (1915) y *En el bosque* (1919), ambos de Rynosuke Akutagawa.

Otro de los directores japoneses que más trabajó las adaptaciones fue Satsuo Yamamoto, pero en su caso, las adaptaciones eran el resultado de grandes movimientos sociales y militares vividos en Japón. *Sinfonía pastoral* (1938) su primera película, fue la adaptación de la obra del mismo nombre escrita por André Gide (1919). Otra de sus obras conocidas fue *Vacuum Zone* (1952) que adaptó desde una novela de denuncia a los abusos militares en las reclutas.

En China, la guerra y las dictaduras mantuvieron al cine alejado por algún tiempo. Pero, cuando se inició la producción fue difícil detenerla. Una de las principales características del cine chino fue la adaptación de novelas y obras de escritores también chinos. Tal es el caso de la realizada por Yue Yang-an, *La verdadera historia de AHQ* (1957), del escritor Lou Sin. Las obras de Sin fueron adaptadas por varios cineastas chinos, lo que demuestra la importancia de las costumbres y el nacionalismo a la hora de seleccionar la historia a adaptar. En China también se realizó una adaptación de obra de teatro de Gorky, *Los bajos fondos*. Esta vez, el encargado fue Wang Tso-Lin, quien realizó una adaptación libre de la obra, ubicándola en su país.

Tanto Japón como China cuentan con una rica tradición cinematográfica. Sus películas, basadas en obras de teatro, óperas, leyendas y novelas han sido recordadas por su alto valor no sólo histórico sino artístico.

2.4 *Latinoamérica: un gran país*

La industria cinematográfica en América Latina surgió de manera tímida. Apenas el público descubrió lo que significaba el cinematógrafo y todas sus variantes, se inició un movimiento progresivo para ver películas (en principio extranjeras). Algunos países lograron el progreso de manera más rápida que otros, pero, no se puede negar que el trabajo en paralelo de las tecnologías y los contenidos hizo de Latinoamérica un gran país con producciones similares.

Aunque Hollywood tenía (y aún tiene) monopolio sobre las salas de proyección en Latinoamérica y gran parte de Europa, la producción no cesó y poco a poco la industria cinematográfica en el continente se fue fortaleciendo. Con el paso de los años cada país dio el toque que diferenciaría sus películas de las del resto. Algunos más afectados que otros, como es el caso de Chile y Cuba con la dictadura, Brasil con la invasión hollywoodense y Centroamérica con los conflictos políticos internos que hicieron que el dinero fuese destinado a solventar problemas o a comprar armas.

Aún así, las adaptaciones en Latinoamérica existieron desde los inicios. La relación cine-literatura vuelve a verse reflejada en las películas y en la historia del cine mundial. Quizás, esto haya ocurrido como copia de un patrón ya existente en Europa y Estados Unidos. Lo que sí es cierto, es que el movimiento de adaptaciones cinematográficas se generalizó a nivel mundial.

2.4.1 *Inicios de México*

El cine mexicano, como la gran mayoría de los países del mundo, se caracterizó por las películas de temática histórica y revolucionaria. Su contacto directo con el cine hollywoodense incentivó en cierta medida la

producción. En el grupo de adaptaciones cinematográficas mexicanas se encuentran tres de gran importancia. Dos de ellas realizadas por el director, guionistas, productor y actor: Luis Buñuel.

Buñuel trabajó la adaptación de una novela que, sin mucho éxito como obra literaria, significó un paso importante en su carrera. Le tomó aproximadamente veinte años realizar el guión junto a Pierre Unik (sin contar que en Estados Unidos se le adelantaría Wyler). *Cumbres Borrascosas* fue estrenada con el nombre de *Abismos de pasión* (1954) y resultó todo un éxito de taquilla. El trabajo realizado por Buñuel en la obra de Emily Brontë (1847) es impecable, como lo explica el escritor Javier Diment (*Cumbres Borrascosas*, 2002) cuando explica que "...un guionista puede tomar la historia original, desarmarla, cambiar todo lo que se le ocurra, destrozarla incluso por momentos, siendo más fiel al espíritu de la obra que otra adaptación, muchísimo más literal en lo argumental..."

Otra de sus adaptaciones es la de *Robinson Crusoe* (1952) de Daniel Defoe junto a Hugo Buttler. Durante su carrera en México, dedica gran parte del tiempo a realizar adaptaciones de novelas que le permitieron hacer crítica social.

La tercera adaptación de gran importancia para México (y Venezuela) fue la realizada por Fernando de Fuentes junto a Rómulo Gallegos de la novela *Doña Bárbara* (1943). La película contó con locaciones pintorescas y el guión fue manejado por el escritor de la novela; dos puntos a favor para ganarse al público. Aunque, estas tres primeras adaptaciones mencionadas, son consideradas las de mayor importancia en el cine mexicano, no pueden dejarse de nombrar algunas otras que marcaron la pauta en su momento.

La noche de los mayas (1939) fue una adaptación de un episodio revolucionario indígena llevado a la gran pantalla por Chano Urueta, quien también se encargó de realizar *Los de abajo* (1940) basándose en una novela con ciertas tendencias socialistas del escritor Mariano Azuela. Por su parte Libertad Blanco Ibañez y Paulino Masip trabajaron en la adaptación a guión de *La Barraca* (1944), obra homónima de Blanco Ibañez y dirigida por Roberto Gavaldón.

Otra de las adaptaciones con las que cuenta el cine mexicano es la de *La perla* (1945) que realizaron Emilio Fernández, John Steinbeck y Jackson

Wagner de una obra de teatro original de Steinbeck. Además, se encuentra *Juego de mentiras* (1967) con guión y dirección de Archibaldo Burns, basada en el cuento *El árbol* de Elena Garro. Existe otra película que además de ser la adaptación de una obra literaria al cine recibe colaboración de su autor para la realización del guión. *María de mi corazón* (1979) dirigida por Jaime Humberto Hermosillo y con guión de este último junto a Gabriel García Márquez fue un ejemplo más de cómo los escritores de las obras originales participan en el proceso de adaptación y permiten que la película se convierta en un éxito frente a la crítica y el público.

Laura Esquivel, llevó a guión *Como agua para chocolate* (1992) basándose en su novela homónima (1989) con la dirección de Alfonso Abreu. Este trabajo fue reconocido y las salas de cine a nivel mundial dieron fe del éxito que significó la adaptación de esta novela, sumado a la acertada selección de actores y locaciones.

2.4.2 *Al sur del sur: Argentina*

El contacto que mantiene México con Estados Unidos, lo tiene Argentina con Europa, principalmente con Italia. Los inmigrantes europeos que penetraron en Argentina a principios del siglo XX determinaron el florecimiento del cine en el sur del continente. Aunque fue un poco tímido el inicio en Argentina, su desarrollo lo ha convertido en uno de los más importantes del mundo.

Las adaptaciones más reconocidas en los inicios del cine argentino se relacionan a escritores de habla hispana. El director y guionista Mario Soficci con la colaboración de Darío Quiroga, trabajó en la adaptación de cuatro cuentos del escritor uruguayo Horacio Quiroga. La compilación de *Un peón, Los destiladores de naranja, Los desterrados y Una bofetada*, dio como resultado *Los Prisioneros de la tierra* (1939), con un alto sentido social.

Más adelante, Luis Salavsky adaptó *Dama duende* (1944) de la obra homónima de Pedro Calderón de la Barca (1629). También se encuentra *Éramos seis* (1945) con guión y dirección de Carlos Boscorpe y basada en

una novela de María José Duprée. Por su parte, Hugo del Carril realizó una de las películas más representativas del cine argentino basándose en la novela *Río oscuro* del escritor Alfredo Valera (preso político de Perón para la época). Esta película se estrenó con el nombre *Las aguas bajan turbias* (1952). No se puede dejar de mencionar *La chica del lunes* (1967), del director Leopoldo Torre-Nilsson basada con argumentos extraídos de *Martín Fierro* (1872) por André du Rona.

Años después Abel Santa Cruz adaptó a guión cinematográfico su obra de teatro *Los ojos llenos de amor* (1954) y fue dirigida por Carlos Schlieper. Ya para la década de los ochenta la producción había aumentado considerablemente y en el mismo año era posible encontrar gran número de películas y algunas de ellas eran producto de adaptaciones cinematográficas como *Somos* (1982) del director Carlos Hugo Christensen en la que comparte el trabajo de guión con Eduardo Gudiño, que a su vez, utiliza el cuento *Si no vino es porque no vino* (1980) de su autoría. Casi en paralelo, José Pablo Feinmann y Adolfo Aristarain llevaron a la gran pantalla *Últimos días de la víctima* (1982) basada en una novela homónima de Feinmann.

La personalidad del cine argentino tarda en forjarse, pero con el paso de los años y los cambios de gobiernos los directores se hicieron cada vez más creativos y entregados a las tradiciones gauchas. Además, se empieza a manejar un estilo propio que no tiene ningún otro país de Latinoamérica.

2.4.3 Venezuela: al norte del sur

La influencia de Hollywood fue inminente desde los inicios del cine en Venezuela. La producción era muy baja si se le comparaba con la de los países europeos, Estados Unidos, o el mismo México. Sin embargo, el cine venezolano tiene un largo precedente en adaptaciones cinematográficas que merece ser nombrado.

En la segunda década del siglo XX Enrique Zimmermann realizó una parodia de *La dama de las camelias* (1848) de Alexandre Dumas. *La Dama de las cayenas* (1916) abrió el camino a una larga lista de adaptaciones cinematográficas en Venezuela. Este fue el caso de *La Trepadora* de

Rómulo Gallegos, llevada a guión y dirigida por Edgar Anzola (1924). También se encuentra, una de las más reconocidas películas del cine nacional: *La balandra Isabel llega esta tarde* (1950). El argentino C. Hugo Christensen y el venezolano Aquiles Nazoa adaptaron a guión el cuento homónimo de Guillermo Meneses y lograron una de las películas venezolanas más reconocidas a nivel mundial que recibió en el año 1951 el premio a la mejor fotografía en Cannes.

Durante dos décadas la producción cinematográfica en Venezuela fue alta. Entre esas películas se encontraban importantes adaptaciones de obras literarias que merecen ser nombradas. Román Chalbaud y Mauricio Wallerstein llevan a guión *Cuando quiero llorar no lloro* (1973) del conocido escritor y periodista venezolano Miguel Otero Silva (1970). Poco después el mismo Chalbaud adapta a guión de cine tres de sus obras de teatro junto a José Ignacio Cabrujas: *La quema de Judas* (1974), *Sagrado y Obsceno* (1975) y *El pez que fuma* (1977).

Fiebre (1976), es producto de la adaptación hecha por Salvador Garmendia a otra de las obra de Miguel Otero Silva. Se puede comprobar entonces que las novelas venezolanas fueron parte importante de la selección de material “adaptable” por parte de un número considerable de directores y guionistas también venezolanos. *El enterrador de cuentos* (1978) forma parte del grupo de cuentos cortos adaptados al cine venezolano. Este proceso de transposición fue llevado a cabo por Víctor Cuchí, Román Leonardo Picón y Julio Garbi a partir de un relato de Picón. Al año siguiente, otro cuento corto fue adaptado, pero esta vez fue Salvador Garmendia quien utilizara *Casi tan alto como el campanario* de Rafael Zárraga para obtener el guión de *Juan Topocho* (1978), dirigida por César Bolívar.

Obras de otros reconocidos escritores han sido adaptadas en Venezuela. Tal es el caso de Gabriel García Márquez que fue llevado a la gran pantalla por Solveig Hoogesteijn con *El mar del tiempo perdido* (1978). Luis Correa adapta la novela *Se llamaba S.N.* (1977) de José Vicente Abreu y *Cuatro crímenes, cuatro poderes* de Fermín Mármol León adaptada a guión por Juan Carlos Gené para la película *Cangrejo* (1982).

Además de novelas y obras literarias reconocidas, los realizadores venezolanos trabajaron infinidad de historias y cuentos que podían ser desconocidos por el colectivo. Estas historias sirvieron de base para películas como *La pequeña revancha* (1984) del director y guionista Olegario Barrera, que utilizó el cuento *La composición* de Antonio Skármeta. Un año después, Fina Torres adapta a guión el cuento *Oriane, tía Oriane* (1975) de la colombiana Marvel Moreno y logra una de las películas más reconocidas del cine venezolano: *Oriana* (1985).

Rodolfo Restifo filma un largometraje (1986) basado en la novela *Reinaldo Solar* (1920) de Rómulo Gallegos. Al año siguiente fue llevada al cine la novela *Ifigenia* (1987) de Teresa de la Parra (1924) por el director y guionista Iván Feo. Para la década de los noventa se continúa con un importante movimiento de adaptaciones de la literatura al cine, empezando por *Joligud* (1990) según el libro *Crónicas del Saladillo* de Rutilio Ortega y adaptado por Consuelo González y Augusto Pradelli. *Latino bar* (1991) fue el resultado de la adaptación a guión cinematográfico de la novela *Santa* de Federico Gamboa por parte José Joaquín Blanco y Paul Leduc. Dos años después está la adaptación que realizó Thelma Urgelles (1993) de la novela *Los platos del diablo* (1985) del escritor Eduardo Liendo.

El cine a nivel mundial ha sido acompañado por la literatura desde sus inicios. En Venezuela, Argentina, Japón, Francia, en el país que fuere, el cine y la literatura han estado ligados de manera estrecha, así lo demuestra la historia, los hechos, las películas y la mejor manera de observarlo es a través de la infinidad de guiones que han resultado de adaptaciones y han sido llevados a la gran pantalla o simplemente han quedado en el papel.

2.5 Las más adaptadas

Cuando de adaptaciones cinematográficas se habla debe decirse que existen novelas, cuentos y obras de teatro consentidas o predilectas por la mayoría de los cineastas. Algunas han sido trabajadas por cien personas diferentes, sus personajes han sido modificados, sus nombres cambiados, algunos de sus capítulos eliminados; pero, lo que es seguro, es que no dejan de gustar al público desde los inicios del cine.

2.5.1 *Drácula de Bram Stoker (1897)*

Drácula del irlandés Bram Stoker ha sido adaptada en los rincones más recónditos del mundo. Sin contar sus adaptaciones al teatro, televisión, animé o videojuegos, la historia del vampiro ha sido transpuesta más de veinticinco veces a la gran pantalla desde México, hasta las Islas Filipinas (ver anexo B). Utilizando, o no, los mismos personajes, nombres y argumentos, *Drácula*, ha estado desde 1922 gracias a Murnau ocupando los principales peldaños en ficción de algunos guionistas. La mayoría de las adaptaciones de la novela de Stoker conserva el mismo nombre, por razones comerciales básicamente.

Durante más de cien años *Drácula* ha estado en la mente del colectivo. Su contenido y personajes la han convertido en una de las novelas más adaptadas en la historia del cine, empezando por Murnau y Galeen en Alemania, pasando por Germán Robles en España hasta Francis Ford Coppola en Estados Unidos. Las películas cuyo origen se encuentra en la novela de Stoker varían mucho entre sí. Básicamente por decisiones tomadas por el guionista, con relación al uso de determinados elementos en la historia. Algunos, sólo utilizan el nombre *Drácula* para hacer sus películas mucho más comerciales, mientras que el contenido no se relaciona en nada con la obra original. Otros trabajan sólo los personajes, como ocurre en *Van Helsing* (2004). Y quizás la gran mayoría utiliza los argumentos de Stoker para llevar la novela a la gran pantalla.

2.5.2 *El Quijote de Cervantes (1605)*

Una misma obra puede ser adaptada más de cincuenta veces y ninguna de ellas es igual a la anterior (ver anexo C). *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* de Miguel de Cervantes Saavedra, después de la Biblia, es el texto literario más adaptado en la historia del cine. Georges Méliès, Ferdinand Zecca, Orson Wells, G. W. Pabst, fueron algunos de los encargados de llevar al Hidalgo errante a la gran pantalla. En algunos casos las adaptaciones copiaban los hechos narrados por Cervantes, como es el

caso de Rafael Gil en 1948, otros (la gran mayoría) hacen de *El Quijote* una historia personal y se apropian de ella para poder llevarla a guión cinematográfico.

Desde el año 1898 *Don Quijote* se ha utilizado como base para realizar películas de corta duración. Los directores en los inicios de cine tomaban los capítulos más representativos de la obra de Cervantes. Una de las más resaltantes, hasta el momento, es la lucha entre Don Quijote y los molinos de viento. Francia y España encabezan la lista de países que más han adaptado esta novela a guión cinematográfico.

Algunos guionistas han adaptado determinados personajes, otros se han inclinado hacia el desequilibrio mental de Don Quijote mientras que una parte importante de los guionistas utiliza a Dulcinea como motor de sus adaptaciones. Una novela con aproximadamente quinientos personajes resulta rica en cuanto a contenido y situaciones para adaptar sobre todo para los guionistas que buscan diferenciar su guión de otros. Esta novela permite compactar algunos personajes y sus características, sin afectar el hilo de acciones, es por eso y por mucho más, que Don Quijote continuará siendo adaptada sin ser repetitiva.

2.5.3 *Romeo y Julieta de Shakespeare (1595)*

Otro texto en la lista con mayor número de adaptaciones en la historia del cine pertenece a William Shakespeare. *Romeo y Julieta* (1595) ha sido adaptada al cine aproximadamente veinte veces (ver anexo D). En 1908, fue Stuart Blackton el encargado de convertir el guión de una obra de teatro clásica a un boceto de lo que se conoce hoy como guión cinematográfico. *Romeo y Julieta* es una historia de amor que no deja de tener vigencia en la actualidad. Los guionistas se han encargado de convertirla varias veces en películas que encajan con un contexto que no es el de la obra original y de eso se trata la adaptación. La esencia se mantiene, pero el guionista maneja a su antojo algunos elementos que no interfieren en el desarrollo de la historia. Es pertinente nombrar el caso de *West side Story* (1961), musical basado en la obra de Shakespeare y que traslada la historia original al Oeste de los Estados Unidos y el argumento se basa en la lucha de

bandas callejeras. En el año 1962, *West side Story* recibe el premio Oscar de la academia a mejor guión adaptado.

Polémica y reconocida fue la adaptación realizada por Craig Pearce de la obra de Shakespeare (1996). *Romeo y Julieta*, contextualizado en una realidad urbana, fue digno de recibir el premio a mejor guión adaptado en los premios BAFTA (*British Academy of Television and Arts*) en el año 1998 y una nominación por mejor Dirección de Arte en los premios Oscar de la academia en el año 1997.

Ésta famosa obra ha sido adaptada en parodias, cortometrajes, comedias, guiones de suspenso y drama. Los resultados han sido, en su mayoría, satisfactorios. Ha recorrido países de todo el mundo y se ha ganado el puesto como una de las más adaptadas al cine por lo moldeable de la historia, personajes y argumento.

2.6 El relato

Las discusiones que sostienen algunos autores con relación al relato llevan directamente a estudios de lingüística y a la manera en que ésta determina cada uno de los elementos que constituyen al relato como un todo. Barthes (Barthes, 1966/1977; p.8-9) se refiere al relato como “una gran frase” y explica que lingüísticamente tanto el nivel fonético, el fonológico, el gramatical y el contextual deben mantener una relación de jerarquía. Esta relación es la que permite que el relato (como gran frase) tenga sentido, ya que ninguno de estos niveles o instancias lo tiene por sí mismo. Además, habla del relato como un “discurso metonímico”, en el que las metáforas y las relaciones entre palabras son las que dan significados (opuestos o no) a la historia.

La estructura narrativa del relato se logra, según Barthes (Barthes, 1966/1977; p.6), a través de un procedimiento deductivo que integra la concepción de un “modelo hipotético” de descripción (creado antes del propio relato) y un modelo de contextualización. Es decir, el argumento (o estructura narrativa) se logra a través de las diversas descripciones geográficas, históricas, de personajes o de cualquier otro elemento que pudiera formar parte del relato. Además, el argumento puede estar formado

por otras sub-estructuras más pequeñas que se encuentran ligadas a motivaciones, acciones, capítulos, escenarios, etc.

Como el relato es una gran frase compuesta de otras pequeñas frases (igual que el argumento y sus sub-estructuras), debe entonces decirse que cada pequeña unidad u oración que conforma el relato está cargada de información. Esta información puede ser llamada tema. La estructura temática está conformada, según explica Becker (Becker; 2002, cap. 3, sec. 3.2.8) por las frases que se encuentran dentro del relato. Estas frases dan continuidad temática y de acción, porque están cargadas de sujetos, objetos y verbos que actúan sobre determinado escenario. Es decir, la estructura temática es el guión en el que se desarrolla el argumento o estructura narrativa.

La estructura narrativa debe ser profundizada a través de la estructura temática. Mientras el argumento o estructura narrativa maneja muy puntualmente la información sobre un determinado relato, la estructura temática detalla, explica, describe, informa. Sin la estructura narrativa no podría existir la estructura temática.

Se considera probable que las estructuras tanto narrativa como temática de un relato afecten de alguna manera las adaptaciones a guión cinematográfico que se puedan hacer de él. Se parte de esta idea, para mencionar de manera muy superficial el relato entre los aspectos importantes de este trabajo de tesis.

2.7 *La adaptación - transposición*

2.7.1 La historia y el guión

El tema de la adaptación cinematográfica ha sido discutido desde que el cine es cine, sin embargo, a estas alturas no se ha llegado a un acuerdo no sólo de significados, sino de términos. Para Sánchez Noriega (Sánchez Noriega, 2000; p.47) la adaptación es:

...el proceso por el que un relato, la narración de una historia, expresado en forma de texto literario, deviene, mediante sucesivas transformaciones

de la estructura...en el contenido narrativo y en la puesta en imágenes...en otro relato muy similar expresado en forma de texto fílmico.

Al respecto, Vanoye (Vanoye, 1996; p.126) explica la razón básica por la que se adaptó la primera obra literaria al cine, y es porque "...la adaptación es, ante todo, un hecho (un hecho, además, impuesto por la necesidad: el cine necesita historias, temas...) y, por otra parte...es un proceso sometido a limitaciones en cierto modo existenciales..."

El cine es entonces, la rémora que se alimenta de la literatura. No importa qué tan buena o mala sea la obra de la que se alimenta, lo importante es sobrevivir en el mar del entretenimiento (o así ocurría en los primeros años). Sin embargo, esta relación no puede subordinar a ninguno de los dos. En este caso, el tiburón (la literatura) necesita de alguien que limpie su piel de los parásitos, y la rémora necesita alimentarse. Como explica Wolf (Wolf, 2001; p.29-30) "el problema que suscita la idea de que transponer equivale a traducir es que una traducción implica creer que siempre hay equivalencias entre los lenguajes."

Es por esta razón que resulta inútil hacer una comparación cualitativa y de calidad de ambos (cine y literatura) para entender cuál fue el origen de las adaptaciones. Como se explica anteriormente, la necesidad de historias y nuevos argumentos es razón suficiente para que un arte incipiente como lo era el cine se tome la libertad de utilizar aquellas obras que le parecen adaptables. De no ser así, cómo hubiese sido posible que Georges Méliès, hombre de teatro, filmara las representaciones de sus obras e inconscientemente realizara las primeras adaptaciones de la historia del cine. Aunque, la estructura y contenido de la obra de teatro no se modificara, forma parte de la evolución que ha vivido el cine durante más de cien años.

La escasez de historias se considera una buena razón para adaptar textos literarios al cine, sin embargo, Sánchez Noriega (Sánchez Noriega, 2000; p.50-53) habla de cuatro motivos además del ya planteado. El primero es el "acceso al conocimiento histórico", con el que se llevan hechos o acontecimientos que forman parte del pasado de una nación o cultura, no desde tratados históricos, sino de textos literarios que resumen y

condensan los datos. El segundo motivo es la “recreación de mitos y obras emblemáticas” por interés de los guionistas y directores por un determinado autor u obra con el que se sienten identificados (*Drácula* es el mejor ejemplo para este caso). La tercera razón por la que se adaptan obras literarias al cine es el “prestigio artístico y cultural” que pueda tener cierta novela u obra de teatro. En este caso, el guionista y el director consideran que la adaptación de un clásico de la literatura al cine es la garantía del éxito. Pero, debe entenderse que no siempre es así y las razones son diversas. Por último, se encuentra la “labor divulgadora” de la que se hacen representantes algunos directores cinematográficos (Kurosawa, es uno de ellos). Se adapta para hacer llegar a las masas las obras literarias más importantes o significativas (aunque esta justificación es bastante subjetiva).

Este grupo de razones resume de manera muy breve el porqué de la relación que existe entre el cine y la literatura. Sin embargo, es menester recordar que los lenguajes son diferentes entre ambos y que cada formato necesita un modelo a seguir. En el caso de las adaptaciones cinematográficas, el guión es la base. Baiz (*Tips 1/ el guión*, 2006) hace distinciones que se deben tener presentes a la hora de hacer un guión cinematográfico (original o adaptado). Lo primero que debe entenderse es que “un guión se escribe con imágenes: se escribe con acciones”. Esta primera observación que hace Baiz es fundamental para entender el lenguaje cinematográfico. En la literatura, las acciones pueden ir acompañadas de metáforas o imágenes retóricas, en el caso de una adaptación a guión de esa obra literaria es necesario hablar en imágenes. Todo aquello que se escribe en acciones debe ser visible en imágenes. Por otra parte, Baiz explica que “una acción es más valiosa cuanto más permite que el espectador infiera, a partir de ella, un sentido”. Cuando en el guión cinematográfico se habla con acciones, las imágenes deben permitir al espectador entender el porqué se usa un determinado plano. Ocurre con los Primeros Planos o los Planos Detalle, en dónde se puede ver la piel erizada del protagonista e inferir lo que siente ante el estímulo.

Otra de las posturas de Baiz ante el guión es que “todo diálogo es una contienda”, ya sea entre un personaje y otro, entre el guionista y el personaje, o el personaje consigo mismo. Los diálogos forzados o débiles le

quitan fuerza a la “contienda” de la que habla Baiz. Un diálogo debe estar justificado y según Syd Field (citado en Chion, 1992; p.87) debe “hacer avanzar la acción, comunicar hechos e información al público, establecer relaciones, revelar conflictos y estados de ánimo y comentar la acción”. En conclusión, los guiones deben estar llenos de acciones, imágenes y diálogos que eviten que el flujo de éstas se detenga.

Se considera de gran importancia seguir un determinado orden a la hora de adaptar una obra literaria a guión, pero, también es fundamental conocer cuáles son las etapas que deben seguirse para llevar a cabo un guión sea cual sea su naturaleza. Comparato (Comparato, 1993; p.19-23) habla de seis fases que se pueden seguir a la hora de hacer un guión. El autor inicia con la idea, que en el caso de las adaptaciones proviene del relato que se desea llevar a la gran pantalla. El tipo de idea variará según su origen, porque según el autor existen ideas seleccionadas, ideas verbalizadas, ideas leídas, ideas transformadas, ideas solicitadas e ideas buscadas. En esta tesis se trabajará con la idea leída, pues el guión proviene de un texto ya existente.

En segundo lugar se encuentra el conflicto que Comparato ubica con la *story line*, que resume en una frase muy corta toda la esencia de la historia a trabajar. Luego, como tercera etapa se trabajan los personajes. En el caso de las adaptaciones, esta etapa significa seleccionar los personajes que se utilizarán o si será necesario hacer fusiones entre ellos. En cuarto lugar está la acción dramática que resume el cómo se manejará el conflicto, además, si se trata de una transposición, el guionista debe estar claro si trabajará con los mismos elementos que se trabajaron en la obra literaria o seguirá una idea diferente y construirá así su propia estructura narrativa. La quinta etapa es, para Comparato, el tiempo dramático que se encuentra determinado por la etapa anterior. La división en escenas determinará la acción dramática y a su vez ésta determinará el tiempo en el que se realizan, el ritmo y la duración que tendrán. Por último, el autor habla de la unidad dramática que representa el guión en su totalidad, en este caso se habla de guión literario.

2.7.2 Tipos de adaptación de novelas (obras literarias)

Las adaptaciones de una obra literaria a guión cinematográfico pueden seguir diversos patrones o modelos. No todas son iguales y es por eso que pueden existir miles de adaptaciones de una misma novela y jamás serían iguales (sólo en el hecho de ser adaptaciones cinematográficas de la misma obra literaria). Swain (citado en Vanoye 1996; p.133) habla de tres posibles soluciones para adaptar una novela: se puede “seguir el libro paso a paso, escena por escena”, se pueden “extraer escenas claves del libro”, o simplemente “tomar materiales...y elaborar el guión casi original”. Estas tres soluciones dan una pista muy superficial de lo que puede o debe hacer un guionista a la hora de enfrentarse con la novela y la hoja en blanco. Pero, también es cierto, que debe tenerse claro qué se desea hacer con la obra literaria para que la adaptación siga los patrones adecuados.

Es por esa razón que Sánchez Noriega (Sánchez Noriega, 2000; p.63-71) habla de algunos tipos de adaptaciones de novelas al cine “según la dialéctica fidelidad/creatividad”, “según el tipo de relato”, “según la extensión” y “según la propuesta estético-cultural”. En el primer grupo se encuentran aquellas adaptaciones literales que pasan la historia de un formato a otro con exactitud, también se encuentra la búsqueda de equivalente en transposición. En este caso, se habla de un guionista que utiliza los elementos que realmente desea utilizar, y busca la manera de presentarlo con una acción similar en el guión. Según la dialéctica fidelidad/creatividad también se encuentra la adaptación como interpretación en la que el guionista maneja la novela como una base argumental, sin embargo, no copia fielmente su contenido. En este tipo de adaptación, el guionista desarma, cambia, analiza y modifica todo aquello que cree conveniente, pero, mantiene viva la esencia de la obra literaria original. Por último se encuentra la adaptación libre; una de las más comunes y conocidas en la actualidad, ya que, gracias a ella el guionista tiene libertad para trabajar con el elemento que más desee de la novela. Puede ser la estructura narrativa de cada uno de los hechos, los personajes, el nombre de la obra o determinado capítulo. Sin embargo, la creatividad del guionista, la llamada por Vanoye (Vanoye, 1996; p.144)

“apropiación”, las recreaciones, los diversos estilos y la extensión de los textos originales, como explica Sánchez Noriega (Sánchez Norieha, 2000; p.66-67) son las principales razones para que un guionista realice este tipo de adaptaciones libres.

En el grupo según el tipo de relato, se encuentra la división que realiza también Vanoye (Vanoye, 1996; p.137) de “relato moderno” y “relato clásico”. Esta subdivisión está relacionada con la acción. En el moderno se habla de acciones débiles y poco compactas y en el clásico de todo lo contrario. Estos relatos clásicos se enfocan en las acciones y sus personajes trabajan para darle hilaridad a la historia. Es por ello que pueden existir, según este autor, cuatro tipos de adaptaciones a guión partiendo de esta clasificación. Se puede hablar de una adaptación de relato clásico a guión moderno, adaptación de relato clásico a guión clásico, adaptación de relato moderno a guión clásico y de relato moderno a guión moderno.

Cuando Sánchez Noriega (Sánchez Noriega, 2000; p.69-70) habla de adaptaciones según su extensión se refiere a las técnicas que puede aplicar o no el guionista para llevar a cabo la transposición del texto literario a guión cinematográfico. En este caso, se habla de tres tipos diferentes de adaptaciones, conocidas como “reducción”, “equivalencia” y “ampliación”. La reducción, es la más común de las adaptaciones, en la que los guionistas eliminan o fusionan personajes, dejan de usar determinados elementos que aparecen en la novela o simplemente ignoran capítulos por considerarlos inútiles para el guión. La equivalencia, es aquella paridad que existe en extensión, y por lo tanto, en contenido entre la novela y el guión. Por último se encuentra la ampliación que es muy común en los guiones para largometrajes basados en cuentos breves. Se agrega información y se maneja el cuento como el argumento para el guión.

Con las adaptaciones según la propuesta estético-cultural, se toca un punto de alta conflictividad. Estas transposiciones están relacionadas con modificaciones que se pueden hacer a la obra literaria mediante el proceso de realización de guión. Pero, en este caso las modificaciones dan como resultado una película altamente comercial. La simplificación de la novela en el guión es vista por algunos autores como vulgarización de la obra literaria. En la mayoría de las adaptaciones de este tipo se realiza un trabajo

de actualización para ubicar en la época en la que se hace el guión una historia narrada en otra época en la novela (o cuento).

2.7.3 La apropiación

Los procesos de adaptación de obras literarias al cine han evolucionado con el paso de los años. Cientos de obras han sido llevadas a la gran pantalla gracias a procesos de transposición y apropiación. Esta última, es para Vanoye (Vanoye, 1996; p.144) “la consecuencia de un condicionamiento existencial de la adaptación” en la que influyen diferentes elementos relacionados con el contexto histórico en el que la obra literaria ha sido creada y el contexto en el que se adapta cinematográficamente.

Aunque, la apropiación está presente desde el momento en el que el guionista decide hacer la adaptación, este tipo de procesos varía en su intensidad dependiendo de los niveles de fidelidad que se mantengan con la obra adaptada, sus argumentos, personajes e historias. Vanoye (Vanoye, 1996; p.146) habla de tres niveles para referirse a la apropiación. En primer lugar se encuentra el nivel “socio histórico”, determinado por el momento y el contexto en el que se desarrolla la adaptación. En segundo lugar está el nivel “estético”, que se relaciona básicamente con movimientos y escuelas. Un ejemplo para este caso es la adaptación al expresionismo de *Drácula* hecha por Murnau en 1922. Por último, se encuentra el nivel “estético individual” que, como su nombre lo indica, depende de las valoraciones o preferencias del guionista o el grupo de trabajo que realiza la adaptación. Las adaptaciones libres están directamente relacionadas a este último nivel.

Estos niveles existen de manera consciente e inconsciente en el guionista. Todo depende de qué se desea adaptar y la manera en que se trabaje. Aunque, sin importar a qué nivel se apegue la adaptación, se afecta de alguna manera u otra a la obra literaria. Vanoye (Vanoye, 1996; p.130) lo resume en cuatro puntos:

- “La dramaturgia” que significa el punto de quiebre entre el lenguaje literario y el cinematográfico. Aquí las acciones son tomadas por tiempo y duración en pantalla para mantener el ritmo de la historia. En la literatura, la duración no tiene importancia, lo que importa es lograr un papel descriptivo.

- “La dramatización” que debe trabajar el suspenso a través de diálogos y acciones.
- “La visualización” a diferencia de la literatura, los misterios se deben clarificar con más rapidez, para evitar pérdida de interés por parte del espectador. Las imágenes confusas muy duraderas tienden a ser problemáticas.
- “La dilatación” no significa alargar la historia original. Los momentos “privilegiados” son los que tienden a dilatarse, además, la fusión de personajes los permite.

2.7.4 Los personajes y el narrador

Parte fundamental en la historia, sea cual fuere su naturaleza, son los personaje cuyas características varían entre sí. Según Baiz (Baiz, 2004; p.123) los personajes literarios y los fílmicos pueden ser construidos partiendo desde una misma base, pero constituidos de maneras diferentes. Vanoye (citado en Baiz 2004: 123) explica que el personaje fílmico y el literario “son dos signos que difieren de significante... y por la forma, de contenido”.

Al hablar de divergencias en el significante, el autor se refiere a los formatos en los que cada personaje se presenta. El personaje literario es, en principio, un grupo de palabras que describen y dan características determinadas para que el lector pueda crear una imagen mental, mientras que el personaje fílmico está hecho de imágenes y acciones que hablan por él. Por otra parte, explica también que los personajes literarios se encuentran atrapados en las palabras y no pueden salir más allá (aunque, la imaginación juega un papel determinante en este planteamiento) y el personaje fílmico es asumido por un actor que imprime ciertos rasgos (expresados en el guión) imposibles de ver en la literatura.

Respecto a este tema, Baiz (Baiz, 2004; p.125) plantea una analogía que resulta ser cierta cuando se habla de estos dos tipos de personajes. Existe el “narrador literario y el observador del cine”, ambos, conforman la materia del personaje. Debe entenderse que conocer las características de una personaje se da gracias a razones inherentes a los sentidos. El personaje

literario, es producto de la narración que de alguna manera puede escucharse (mentalmente, o de otro que lee). El personaje fílmico, como expresa Jost (Jost, 1987; p.131) se da a conocer desde una “perspectiva narratológica” que gracias a los encuadres y planos muestra sus características.

Vanoye (citado en Baiz 2004; p.124) resume de forma concisa las diferencias y similitudes entre el personaje literario y el personaje fílmico. Inicia explicando que los personajes literarios son denominados a través de nombres propios, pronombres y sustantivos, mientras que los fílmicos pueden serlo a través de nombres propios y pronombres, pero además con información escrita en el guión o por la voz en *off*. También dice que los personajes literarios pueden ser descritos con adjetivos, diálogos (“palabras del personaje” y “palabras sobre el personaje”). Por su parte los personajes fílmicos son descritos a través de imágenes (físico, vestuario, accesorios, etc.), diálogos de ellos mismos y de otros sobre ellos.

Con relación a las acciones de los personajes literarios, éstas son expresadas con verbos y adverbios hilados a través de la narración descriptiva. Las acciones del personaje fílmico se muestran a través de las propias acciones frente a la cámara y gracias al ritmo que pueda dar el montaje. En cuanto a la evolución de ambos tipos de personajes, se puede decir que el literario evoluciona gracias a “variaciones de campos semánticos”, los verbos, la temporalidad y las descripciones contrastadas. El personaje fílmico, por su parte, evoluciona con marcas temporales, variaciones del físico del actor que lo representa, acciones, lugares, vestuarios, etc.

Para hablar de la narración debe decirse que en la literatura y en el cine el narrador puede tener diversas funciones. Genette (citado en Sánchez Noriega 2000; p.86-87) habla de una función narrativa, otra función de control sobre el texto, una función comunicativa, en la que se relaciona con aquel ente (o personaje) que ocupa su lugar en la historia, y por último se encuentra la función testimonial, en la que el narrador es un comentarista de acciones. La voz narrativa dependerá entonces, de la decisión que tome el escritor o guionista para redactar.

La voz narrativa según Genette se puede dirigir de diversas maneras: cuando se narran historias que ya sucedieron, es decir, cuando la narración es posterior a la historia que se narra; cuando se narran los hechos antes de que sucedan; Cuando se narran de forma simultánea los hechos; y por último, cuando se narra de manera intercalada para confundir al lector-espectador con relación al momento en que la acción puede estar ocurriendo. A esto se suma el nivel de conocimiento que puede tener el narrador ante los hechos narrados, en determinadas partes de la historia. Estas categorías de “focalización” que explica Genette se resumen en tres:

- “Focalización cero” en la que el narrador sabe más que todos los personajes que participan en la historia. Es la más común de todas las focalizaciones. Pero no la única.
- “Focalización interna” en la que uno de los personajes y el narrador saben lo mismo dentro de la historia.
- “Focalización externa” el narrador sabe menos que los personajes que participan y conocen la historia.

La narración de una historia, los niveles de compenetración entre el narrador y los personajes, la fidelidad en cuanto a argumentos de una adaptación cinematográfica frente a una novela, dependerán del guionista que hace la transposición. Aunque existen reglas, modos, variables y tipos de adaptaciones, el proceso de adaptación es un trabajo bastante subjetivo, en el que un guionista muestra aquello que más le llamó la atención de una obra literaria determinada.

2.8 Cuestión de lenguaje

La eterna lucha que sostienen algunos autores con relación al lenguaje que se maneja en la literatura y en el cine ha tenido resultados poco fructíferos. La razón para que esto suceda es más sencilla de lo que parece. Ambas disciplinas, además de tener cientos de años de diferencia entre sí, se manejan en códigos diferentes.

Wolf (Wolf, 2000; p.18) habla de la relación que desde los inicios se ha establecido entre la literatura y el cine, y critica de manera contundente que se hable de transposición sólo cuando el proceso se realiza desde la

literatura. Es decir, la transposición queda relegada sólo al campo de las adaptaciones de novelas, cuentos y cualquier obra literaria, mientras que la música, la pintura y cualquier otra forma de arte es apartada de la posibilidad de formar parte del grupo de los “adaptables”.

No siempre, cuando una obra literaria es adaptada al cine se convierte en la versión cinematográfica exacta. Puede darse el caso, y ocurre con frecuencia, en que el guionista trata de seguir cada uno de los elementos que se manejan en la novela que adapta y el resultado final es una película totalmente diferente, que no sólo se aleja de la historia, sino de las intenciones del escritor. Este problema se presenta por terquedad o ignorancia del guionista. La diferencia de lenguajes de la que se ha hablado en varias oportunidades influye además en la manera de expresar las acciones. Un ejemplo fundamental es el de los planos. El lenguaje cinematográfico se entiende a través de planos y movimientos de cámara, mientras que las descripciones del lenguaje literario, pueden tener detalles que lleven a pensar en planos de cine, pero manejan las descripciones de forma subjetiva, desde el punto de vista del narrador.

Una pequeña comparación realizada por Castagnino (Castagnino, 1967; p.153) demuestra que la estructura narrativa en la literatura maneja patrones diferentes a los que se trabajan en el cine. El autor comenta que en las obras literarias la recreación mental del los lectores es fundamental para que la obra pueda ser entendida. Por su parte, comenta que los textos dramáticos, refiriéndose al teatro, se encuentran llenos de acotaciones, como sucede en el guión cinematográfico. Estas acotaciones van dirigidas directamente al director y al actor que pondrá en escena dicho fragmento. En esta parte, explica que la estructura de los textos dramáticos (aplicable al lenguaje cinematográfico) entonces está determinada por espacios, movimientos de los personajes y objetos, palabras, tiempo real; sin embargo, debería agregarse a esta lista los movimientos de cámara, los encuadres y los planos.

Para referirse al cine, Olabuenaga (Olabuenaga, 1991; p.65-66) explica que existe un “desmembramiento” de la realidad. Aunque Castagnino (Castagnino, 1967; p.146-147) también expresa que los escritores la plasman en los textos, Olabuenaga (Olabuenaga, 1991; p.65-66) dice que el

guionista no sólo hace eso, sino que la desmenuza y fragmenta. Por otra parte, la autora habla del discurso que se trabaja en el cine como la “paráfrasis” de una hiperrealidad. El público espectador, además de conocer la realidad que le presenta el cine (metarrealidad o hiperrealidad), sabe que no es del todo cierta y la sigue viendo como algo posible.

El lenguaje cinematográfico es trabajado a través de estructuras narrativas divididas en escenas, que permiten, mediante el uso de transiciones, mantener la secuencia narrativa. Esta división, como explica Castagnino (Castagnino, 1967; p.162) aparece en las obras literarias con los capítulos o partes que funcionan muchas veces como cortes en la secuencia.

Por otra parte, ambos autores hablan del “punto de vista” que en cada uno de los lenguajes (literario y cinematográfico) es determinado por factores diferentes. Castagnino (Castagnino, 1967; p.157) explica que en el lenguaje literario es el narrador el que “adopta” cierta posición frente a un objeto, a través de evocaciones o creación de espacios con el uso de la descripción. Mientras que Olabuenaga (Olabuenaga, 1991; p.45-46) habla de la posición de cercanía o lejanía de la cámara como parte fundamental de la narración. Si durante la escena de una determinada película existe una distancia considerable entre lo que ocurre y el lente (espectador), se dará la sensación de mayor conocimiento de los hechos; pasa lo contrario cuando se hacen tomas subjetivas que mantienen al espectador en el mismo nivel de desconocimiento que el personaje.

Las características entre ambos lenguajes distan en algunas oportunidades. Sin embargo, lenguaje literario y lenguaje cinematográfico van de la mano, sobre todo si se trata de una adaptación a guión. En la mayoría de los casos las obras literarias ofrecen una cantidad importante de elementos (como las descripciones) aprovechables por el guionista. Por su parte, algunos escritores han tomado la palabra de guionistas y utilizan secuencias cinematográficas como modelo de transición para obras literarias.

Comparato (Comparato, 1993; p.17) se refiere al guión como la suma de varios códigos escritos que al final llegarán a aparecer de manera simultánea en una pantalla. Según este autor (Comparato, 1993; p.18), “el

guión, es el principio de un proceso visual y no el fin de un proceso literario”. Con esto quiere decir que cada una de las líneas que se encuentran escritas en un guión cinematográfico están cargadas de información que luego de la puesta en escena y el montaje se transforma en la película. Los códigos visuales y los códigos auditivos se hacen evidentes desde el trabajo de guión a través de las acotaciones hechas por el propio guionista, pero se mezclan y se convierten en uno sólo.

El lenguaje literario maneja un código verbal escrito cuyo fin último, como explica Comparato, no es llegar más allá (sólo a la lectura). Chaume (citado en La Roca, 2004) habla de los códigos lingüísticos, iconográficos, cinéticos y proxémicos que se encuentran en ambos lenguajes, pero, al lenguaje cinematográfico debe agregarse una lista de códigos que aparecen de manera simultánea durante la película como lo son el código fotográfico, el montaje o el de planificación.

Las acotaciones en el guión cinematográfico determinan códigos; estos códigos forman parte del lenguaje cinematográfico que en un principio se encuentra ligado al lenguaje literario por razones de origen, sobre todo si se trata de una adaptación. Los códigos visual e iconográfico son los más representativos del filme y junto a ellos se encuentra el código auditivo.

Lenguaje literario y lenguaje cinematográfico caminan de manera paralela hasta un determinado punto. Cuando el guión deja de ser sólo un papel escrito y se representa frente a una cámara, empieza a manejarse un lenguaje diferente. Y las pequeñas divergencias entre lenguajes que se encontraban en un libro y un guión, se hacen mayores gracias a la representación de cada uno de los códigos, que en literatura sólo pueden ser leídos e imaginados.

CAPÍTULO III

LA ADAPTACIÓN

3.1 César Leandro Velásquez y sus letras

César Leandro Velásquez nació el 24 de febrero de 1969. Venezolano y apasionado por las artes se inicia profesionalmente en la Química. Su verdadera pasión luego le llevaría a estudiar lo que realmente disfruta. Velásquez, es un escritor egresado de la Escuela de Letras de la Universidad Central de Venezuela del año 1998. Ha dedicado gran parte de su carrera a la enseñanza del castellano y la Literatura en varias instituciones de educación media y universitaria.

Sus primeros pasos como escritor los da en los talleres de narrativa de la Fundación CELARG dictados por Sael Ibáñez entre los años 1997 y 1998. Durante esta experiencia la Fundación CELARG toma tres de sus cuentos y los publica junto a relatos de otros escritores promesa en el libro *Voces nuevas* (1997). De este mismo taller nacen cuatro cuentos ganadores del reconocimiento de la Editorial Monte Ávila Editores en el año 1998: *Águila*, *Bajo la lluvia*, *Alas de Plomo* y *Sustitutos*, que aún esperan ser publicados.

Alas de plomo, se convierte en el proyecto que ocuparía mayor parte de su tiempo además de la educación. Velásquez adapta a guión cinematográfico este cuento y emprende un proyecto audiovisual de la mano de varios profesionales del mundo del cine en Venezuela y algunos estudiantes de la Escuela de Comunicación Social de la Universidad Central de Venezuela. El cortometraje fue grabado por etapas entre los años 2003-2004 y culminado en el año 2004, además fue enviado a Colombia para ser presentado en un Festival Internacional de Cine.

En el año 2001 inicia un proyecto llamado De la palabra a la imagen diseñado para educación media y enfocado en la adaptación audiovisual de obras literarias. Velásquez trata a través este proyecto generar un estímulo de lectura a través de imágenes y fotografías en los jóvenes participantes. De la palabra a la imagen viene siendo aplicado en la Unidad Educativa

Rondalera desde el año 2005. Pero el proyecto tuvo sus inicios en la Asociación para una nueva educación (APUNE) durante los años 2003-2007.

En el año 2004, es publicada su primera novela *Vestido de sombras* con la casa editorial BID & CO (ver anexo J). En el mismo año actúa como protagonista en una obra de teatro *Ausencias* escrita por él junto a Jesús Nieves Montero. Y un año más tarde es invitado por la casa productora *Phatmon Producciones* para dirigir el material audiovisual *Sorolla* que fue presentado en el Festival de autor (FESTEVA) en el año 2006.

Actúa en dos montajes dedicados a Federico García Lorca. El primero llamado *Prólogos* y presentado en el Teatro San Martín de Caracas y el segundo *Gestos, Textos y Texturas* en la Galería de Arte Nacional. Sus trabajos en la actuación han sido impulsados por el gusto hacia el teatro y las obras en las que ha participado.

Actualmente es Coordinador Académico de la Unidad Educativa Rondalera, profesor contratado en la Facultad de Ingeniería y la Facultad de Humanidades y Educación de la Universidad Central de Venezuela. Además se encuentra dictando el taller *Escritura del guión cinematográfico* en el Instituto de Creatividad y Comunicación (ICREA - 2008). Velásquez espera que durante este año pueda ser publicada su segunda novela: *Doblegados*. Además, se encuentra en proceso de preproducción de la obra teatral *Mi nombre es Jazz*, de su autoría y escribiendo el guión para un nuevo proyecto audiovisual que llevará el nombre *Celebración de familia*.

3.2 Sustitutos

El cuento *Sustitutos* (1998) tiene sus orígenes el taller de narrativa de la Fundación CELARG, donde César Leandro Velásquez redactó gran parte de sus relatos. Junto a Jesús Nieves trabajó en la creación de un compilado de historias y pequeños cuentos que recibió el nombre *Variaciones* (1999).

Alas de Plomo, Águila, Bajo la lluvia y *Sustitutos* formaron parte de este grupo de relatos en los que Velásquez muestra con sutileza las realidades

más crudas. Reconocidos por la Editorial Monte Ávila Editores, estos cuatro cuentos son una muestra importante de la obra del escritor que aún esperan ser publicados por dicha casa editorial.

Sustitutos, es un relato lleno de descripciones, con personajes que viven conflictos internos similares entre si y cuyas mentes juegan un papel fundamental en el desarrollo de la estructura temática. Además de ser una historia de amor, en *Sustitutos* se maneja un elemento característico de las obras de Velásquez que es la transposición del alma y la sustitución del uno por el otro. Cuando se habla de que los personajes tienen un mismo conflicto interno, se trata de aquello que los mueve para llevar a cabo las acciones. En este caso se trata de la soledad en que se encuentra sumido cada uno de ellos y la manera en que la viven.

David, es un modelo afamado y reconocido a nivel mundial. Sus relaciones amorosas se basan en el sexo de una noche. Vive en un gran apartamento, pero no lo acompaña nadie. Su familia se encuentra muy lejos y parte de su dinero está destinada a mantener a sus padres. David es quien narra su historia y la de Michelle. Ella (Michelle), es una periodista que se encuentra tan sola como David. Pero, la pintura de un hombre en el mural que está frente a su casa cambiará el sentido de los acontecimientos.

Ambos personajes están pintados en murales de dos lugares diferentes del mundo. Sus figuras atraen a todo aquel que los observa, pero, ejercen cierto magnetismo el uno sobre el otro. Michelle, pintada frente al apartamento de David y éste último, cuya figura se encuentra plasmada frente a la ventana de Michelle. En el relato, sus almas se trasladan a otro lugar para aplacar la soledad de una vez por todas. Buscan compañía y sus almas se encuentran.

Velásquez, tiene una afición por los ángeles y seres superiores que se refleja en la mayoría de sus textos, pero *Sustitutos* se ha convertido en uno de sus relatos cortos con mayor significado junto a *Alas de Plomo*. Dos personajes tan complicados como cualquier ser humano, pero, con características únicas que los alejan de la realidad. La adaptación de este cuento se convierte en un reto por la complejidad y conflictos internos de cada personaje.

3.3 Fases del guión para la adaptación de *Sustitutos*

3.3.1 La idea

Las fases de las que habla Comparato (Comparato, 1993; p.19-23) son aplicadas para la elaboración de este guión cinematográfico. Para iniciar, debe hablarse de la idea, que es la “génesis” de todo guión. Este autor habla de seis tipos de ideas, entre las que se encuentran la idea seleccionada, la idea verbalizada, la idea leída, la idea transformada, la idea solicitada y la idea buscada. *Sustitutos* está basado en el cuento homónimo escrito por César Leandro Velásquez, por lo tanto es una idea leída.

Para continuar con la segunda etapa fue necesario saber qué elementos iban a ser utilizados de este relato dentro del guión. El primer elemento que puede distinguirse es la soledad de ambos personajes, su ánimo y actitud frente a la vida. También se toman características físicas que están reflejadas en el relato original, como lo es el cabello negro y los ojos azules de David (en el mural) o el color muy blanco de la piel de Michelle. También, y es una de las partes más importantes, se toma la manera en la que la pintura absorbe el alma de David y lo impulsa a seguir a Michelle, quien a través de su mirada lo llamó deseosa. Aunque los cambios hechos a la obra original son visibles, el guión no se desvincula por completo de ella.

3.3.2 El conflicto

Hablar del conflicto y resumirlo en una frase muy corta resulta fácil cuando se conoce bien el texto a ser adaptado y los elementos que van a ser utilizados de él. Existen autores que clasifican los conflictos en dos tipos: conflictos internos y conflictos externos. Como en este trabajo de tesis se están manejando las fases del guión de Comparato (Comparato, 1993; p.72), se mencionarán entonces, los conflictos que él especifica y clasifica en tres tipos diferentes. El primer conflicto es del personaje con “una fuerza humana”, es decir, con otro personaje o un grupo de

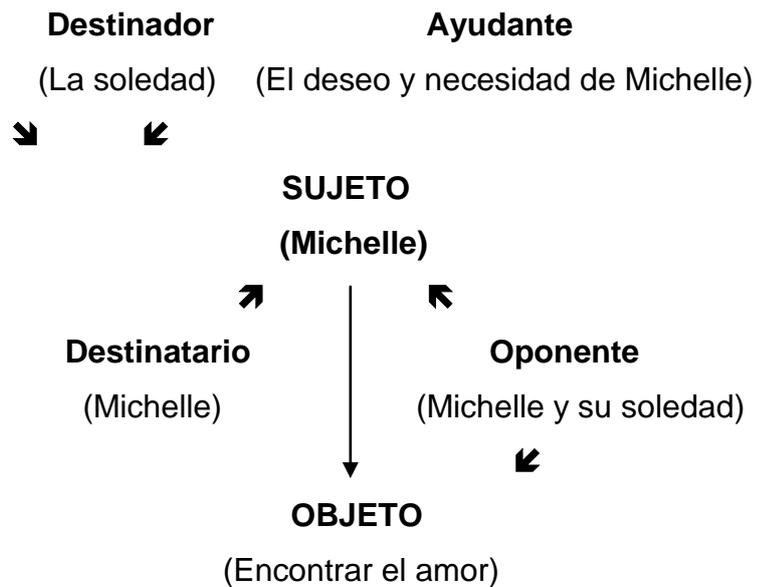
personajes. Una película con este tipo de conflicto es *Cartas desde Iwo Jima* (2006) en la que se da un enfrentamiento entre dos fuerzas humanas que se encuentran en guerra. Luego se encuentra el conflicto con “fuerzas no humanas”, es decir, pueden ser un enfrentamiento con desastres naturales, fenómenos paranormales, etc. En este tipo de conflicto están películas como *The day after tomorrow* (2004) y *Twister* (1996) en las que los personajes se enfrentan a fuerzas naturales imposibles de controlar, la mayoría de las veces, como los terremotos, las tormentas eléctricas, entre otros. Por último se encuentra el conflicto con una “fuerza interna”, en el que el personaje se enfrenta consigo mismo, tiene una lucha de tipo psicológica. El mejor ejemplo para hablar de este tipo de conflicto es la película *Psycho* (1959), donde sus personajes se enfrentan no sólo entre ellos, sino consigo mismos.

Sustitutos presenta dos personajes que enfrentan a simple vista un conflicto con una fuerza interna. Ambos (Michelle y David) se encuentran solos y no hacen el más mínimo esfuerzo porque esa situación cambie. Su vida frente a la de otros personajes es perfecta, mientras que estando solos son completamente vulnerables. El conflicto es el mismo para los dos, pero deben encontrarse antes para que sea resuelto, es por eso que se trabajará el esquema actancial planteado por Greimas (citado en Baiz, 2006).

El esquema actancial de Greimas sirve para determinar si un personaje desempeña un rol actancial en una determinada parte del guión. Cuando se habla de actancial se debe remitir al término actante, que es aquel personaje u objeto que desarrolla acciones para resolver un determinado conflicto. Este esquema está compuesto por seis puntos diferentes; el primero es el sujeto alrededor del cual se organiza el relato, o en este caso el guión; en segundo lugar se encuentra el objeto, que es aquello que busca el sujeto a través de las acciones dramáticas; luego se encuentra el destinador, o personaje promotor de acciones; en cuarto lugar está el destinatario que recibe los beneficios de la acción que promueve el destinador; en quinto lugar aparece el ayudante o apoyo para conseguir el objeto y por último se encuentra el oponente u obstáculo que impide que se obtenga el objeto por parte del actante.

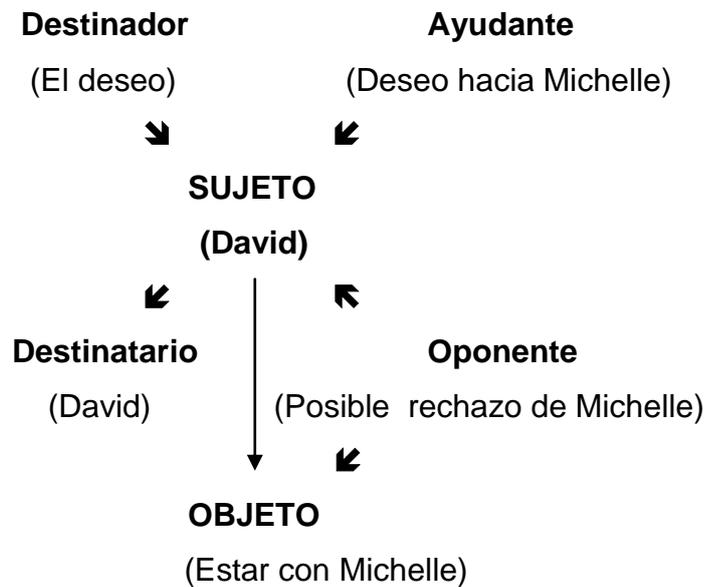
Sustitutos, cuenta con dos personajes de características abstractas. Pero, este esquema funciona como ejercicio para ubicar de manera lineal el conflicto y los personajes. Para desarrollar este esquema de Greimas es necesario tomar a cada uno de los personajes (actantes) por separado.

Esquema actancial de Greimas (Michelle)



Michelle quiere encontrar el amor, pero debe luchar consigo misma para lograr su objeto; el deseo, la necesidad y su propia soledad la llevarán a conseguir el amor en David.

Esquema actancial de Greimas (David)



David desea estar con Michelle, pero un posible rechazo lo hace dudar; el mismo deseo lo moverá hacia ella y ayudará a que consiga su objeto.

Luego de realizado este ejercicio, el conflicto se ve parcelado y sólo hay dos personajes capaces de solucionarlo. Ahora bien, a lo largo del guión las acciones dramáticas son las que determinarán que cada uno de los sujetos logre su objeto con ayuda. Es decir, serán los mismos personajes los que lucharán con su mente para permitir que se cumpla el objeto deseado por cada uno de ellos.

Con el paso anterior entendido y analizado se llega a la *story line*, que según Comparato (Comparato, 1993; p.73) debe presentar, desarrollar y solucionar ese conflicto del que se habla más arriba en pocas líneas. La *story line* de *Sustitutos* es entonces: <<Una mujer se encuentra completamente sola hasta que halla la mirada de un hombre que la necesita. Su encuentro amoroso los hará cambiar de lugar y sus almas se convertirán en sustitutas>>.

Luego de realizada la *story line* se procede a elaborar la sinopsis que, según Comparato (Comparato, 1993; p.89), debe responder a las preguntas cuándo, dónde, quién y cuál; su extensión varía según el guión al que haga referencia y una de sus funciones primordiales es atrapar a

todo aquél que las lea dándole información, pero, generando curiosidad suficiente como para ver la película. La sinopsis de la adaptación a guión cinematográfico de *Sustitutos* se desarrolla en el siguiente capítulo.

3.3.3 *Los personajes*

La siguiente fase se centra en los personajes que viven el conflicto planteado en la etapa anterior. En esta adaptación se trabajan los dos personajes que participan en el relato original: Michelle y David. Debe tenerse en cuenta que esta etapa y las dos anteriores (idea y conflicto) se llevan a cabo casi en paralelo, ya que sin personajes no hay quien realice la acción dramática o mueva el conflicto que se plantea.

Los personajes fílmicos se dan a conocer, según Chion (Chion, 1992; p.96), por sus conductas y no por lo que el narrador pueda decir de ellos como sucede con los personajes literarios. En este caso, se encuentran las dos partes: César Leandro Velásquez narra las características de los personajes en el relato, mientras que en el guión adaptado se muestran conductas que permiten conocer sus características. Field y Nash-Oakey (citados en Chion, 1992; p.96) hablan de que siempre es necesario un personaje principal que se encuentre privilegiado sobre el resto. Respecto a los personajes secundarios comentan que como guionista no se puede ser mezquino.

En *Sustitutos* se trabaja un personaje principal que es Michelle. A través de ella se mueve el conflicto principal: la soledad. Luego se encuentra David como personaje secundario, que aparece para dar movilidad al conflicto. Para hablar de las características de estos dos personajes que aparecen en el guión será necesario utilizar el sistema planteado por Lajos Egri (citado en Baiz, 2004; p. 113):

Michelle

Dimensión física

-Sexo: Femenino

-Edad: 30 años

-Descripción física: 1.70 cm de estatura. Cabello color castaño oscuro más abajo de los hombros. Blanca y con pecas en la espalda. Ojos grandes y redondos color miel. Pestañas largas y cejas finas. Manos pequeñas y delicadas. Labios carnosos pero no muy grandes. Piernas largas y delgadas. Patas de gallo y ojeras pronunciadas que oculta con maquillaje.

-Apariencia: Ropa ajustada al cuerpo. Una falda de cuero negro hasta las rodillas. Camisa blanca de botones. Abrigo de color rojo intenso. Sandalias negras de tacón muy alto. Cartera negra de tamaño mediano. Maquillaje intenso, labios rojos, delineador negro y rímel del mismo color.

-Defectos: Uñas de las manos mordidas. Pequeñas arrugas en su cara.

Dimensión social:

- Clase social: Media alta

-Ocupación: Publicista y jefe de cuenta de una importante agencia publicitaria de Caracas.

-Educación: Estudió Publicidad en la *Miami Ad School* de Madrid en el año 2000.

-Religión: Católica

-Raza: Caucásica

-Nacionalidad: Venezolana

-Filiación política: Liberal

-Hobbies: Leer poesía. Ver películas que la hagan llorar. Tomar vino.

-Familia: Es hija única y sus padres se encuentran viajando alrededor del mundo.

Dimensión psicológica:

-Autoestima: Media baja. Es una mujer muy sola. Aunque, frente al mundo se muestra como una mujer fuerte y deseada por los hombres, la realidad es otra. No tiene amigos, está alejada de su familia, y su autoestima se ha visto afectada por eso. Además, empieza a preocuparse más por la edad y se siente afligida por la aparición de líneas de expresión marcadas en su rostro. Entre sus parejas no ha encontrado el amor.

-Vida sexual: Activa. Sus parejas sexuales son modelos de las campañas publicitarias en las que trabaja, pero en ninguna relación ha sido tomada en serio.

-Actitud frente a la vida: Tiene una actitud doble. Al estar frente a la gente es una mujer decidida y de carácter

fuerte; capaz de encargarse de muchas cosas a la vez. Pero, cuando se encuentra sola en casa es una mujer triste, deprimida y afectada por su soledad.

-Habilidades: Es muy buena en su trabajo y puede encargarse de varias cosas a la vez. Es muy hábil al volante. Su carácter fuerte la ha llevado a ser vista como una de las mejores en el medio publicitario.

-Miedos y temores: El mayor miedo que enfrenta es a la soledad. Le da pavor quedarse sola de por vida. Además le tiene miedo a envejecer.

-Frustraciones: No haber encontrado el amor.

David

Dimensión física:

-Sexo: Masculino

-Edad: 25

-Descripción física: 1.90 cm de estatura. Ojos de color azul muy claro. Cabello negro y corto. Músculos definidos. Piel tostada por el sol. Manos grandes. Cejas pobladas. Quijada ancha. Labios finos.

-Apariencia: Ropa interior blanca es lo único que cubre su cuerpo. Despeinado.

-Defectos: Manos muy toscas.

Dimensión social:

- Clase social: Media Alta
 - Ocupación: Modelo profesional.
 - Educación: Estudió Fotografía en la *Art.e School Of Design Art and Photography* de Florencia en Italia.
 - Religión: Católico
 - Raza: Caucásico
 - Nacionalidad: Venezolano
 - Filiación política: Liberal
 - Hobbies: La fotografía. Jugar fútbol. Caminar de noche por la calle desierta.
 - Familia: sus padres y su hermana se fueron del país cuando él estudiaba en Italia. Ahora viven en España y su relación con ellos no es del todo buena.
-

Dimensión psicológica:

- Autoestima: En su ambiente de trabajo lo tratan como un rey y por eso su autoestima se mantiene alta. Pero, al llegar a casa y darse cuenta de que está solo, su autoestima baja de nuevo.
- Vida sexual: Muy activa. No ha tenido ninguna relación seria, pero cada vez que puede se enreda con alguna modelo o ejecutiva.
- Actitud frente a la vida: Frente al resto del mundo, David, es un hombre apasionado por lo que hace, entregado y alegre. Pero, la realidad es otra. Se encuentra sólo y su alma busca a la persona que lo haga sentir amado.

-Habilidades: Se desempeña muy bien frente a las cámaras. Sabe cómo conquistar a las mujeres sólo con su mirada.

-Miedos y temores: David le teme al rechazo de Michelle.

-Frustraciones: Estar sólo en medio de un mundo de aduladores.

3.3.4 La acción dramática

La cuarta fase de la que habla Comparato (Comparato, 1993; p.117-118) para la realización del guión es la acción dramática. Esta fase se refiere a la manera en la que serán contados la presentación, el desarrollo y solución del conflicto a lo largo del guión. La acción dramática determinará la estructura en la que aparecerán las acciones, dividiendo el guión en escenas que a su vez son marcadas por cambios de espacio, de tiempo o la entrada y salida de personajes. *Sustitutos* se divide en veintidós escenas en su mayoría determinadas por los cambios de espacio en los que se desarrolla la acción. A lo largo de todo el guión no hay escena en la que Michelle no participe y es por eso que se considera que ella es el personaje privilegiado en esta oportunidad, ese personaje del que hablaba Syd Field.

La división del argumento en veintidós escenas muestra un conflicto progresivo dividido en dos partes: una primera, en la que se muestra a Michelle (el personaje privilegiado) y su entorno, sus carencias, sus necesidades, sus características más representativas; y una segunda parte en la que se encuentran los dos personajes (Michelle y David) y se comunican por primera vez, pero, no lo hacen en una conversación convencional, sino a través de miradas y voces en *off* (mentales). Y una última parte en la que los dos personajes ceden y logran el objeto deseado; ese objeto planteado en el esquema de Greimas que se explicó anteriormente.

3.3.5 El tiempo dramático

La quinta fase es el tiempo dramático a través del cuál se determina la duración de las acciones (escenas) planteadas en la fase anterior. Luego de haber hecho la división en escenas de todo el argumento se agregan los diálogos necesarios para dar forma al guión. *Sustitutos*, cuenta con pocos diálogos, pero todos ellos son determinantes en la resolución de conflictos. Comparato (Comparato, 1993; p.165-167) habla de dos tipos de tiempos dramáticos. El primero es el tiempo dramático parcial, que se ve escena por escena y el segundo es el tiempo dramático total que está determinado por la suma de todas y cada una de las escenas, es decir, el tiempo total de la película. El tiempo dramático da la impresión de ser el tiempo real para el espectador, pero, el tiempo que se maneja en el guión es un tiempo “mágico” verosímil.

En el guión adaptado de *Sustitutos* el tiempo es lineal, no existen saltos temporales ni espaciales como ocurre en el relato original de Velásquez en el que se va de un lugar a otro sin que el lector pueda percatarse. Además, los diálogos entre personajes (también los monólogos) permiten facilitar información difícil de comprender a simple vista. Por su parte, en el cuento original, los diálogos son presentados por la voz narrativa, David.

Al culminar esta etapa se debería encontrar listo el primer borrador del guión literario. Éste estará sujeto a modificaciones posteriores si así se desea, aunque, la estructura principal ya se encuentra ensamblada luego de seguir los pasos anteriores. La unidad dramática es la última fase y es básicamente la que se hace cuando el guión va a ser filmado, es decir, el desglose de escenas a ser filmadas en orden diferente al que se encuentran estructuradas. La unidad dramática tiene que ver con las locaciones y los personajes que participan en las escenas y la facilidad para filmar. Esta etapa se menciona, porque forma parte de las que Comparato explica, pero, en esta oportunidad, se llegará sólo hasta el tiempo dramático.

3.4 Tipo de adaptación

3.4.1 Según la dialéctica fidelidad/creatividad

Sánchez Noriega (Sánchez Noriega, 2000; p.63-66), incluye en este grupo tres tipos de adaptaciones entre las que se encuentran las adaptaciones literales, en las que el guionista transpone el relato original a otro lenguaje sin modificar nada; también se encuentran las adaptaciones como interpretación en las que el guionista trabaja sólo los elementos que desea utilizar de la obra original y aporta parte importante en el guión; por último se encuentran las adaptaciones libres que son producto del análisis por parte del guionista de una obra.

En el caso de *Sustitutos*, debe decirse que pertenece al grupo de las “adaptaciones como interpretación”. En esta adaptación a guión cinematográfico se tomó como base el argumento planteado por Velásquez en el relato, en el que dos personas que se encuentran solas en dos lugares diferentes son capaces de escuchar a través del otro y permitir que sus almas se unan hasta el punto de ser sustituidas.

No todos los elementos que aparecen en el relato original son tomados en cuenta en esta adaptación. El trabajo de análisis y desglose que se ha realizado junto al autor de la obra ha permitido mantener la esencia de la que siempre se ha hablado. Esa que tanto defiende García Márquez en sus obras y que le ha dado como resultado películas impecables.

En la adaptación a guión de *Sustitutos* es David el que se encuentra pintado en un mural frente a la casa de Michelle, mientras que en el cuento original ambos están pintados en murales diferentes. En ambas versiones (cuento original y guión adaptado) los personajes se encuentran solos y desean terminar con esa situación, es decir, el conflicto es el mismo. En el guión adaptado los personajes son los mismos que aparecen en el cuento original de Velásquez: Michelle y David. En el cuento las acciones se da en dos lugares diferentes mientras que en el guión cinematográfico de *Sustitutos* la acción dramática se da en el mismo lugar (una misma ciudad). El cuento inicia con una mujer que pinta en la pared que se encuentra frente a casa de Michelle a un modelo, a David, quien a su vez va narrando

la historia y lo que ocurría con su pintura. En el guión se omite esta parte y se inicia con Michelle y su mundo. De esta manera se sigue la recomendación de Chion (Chion, 1992; p.101) de presentar al personaje principal desde la primera escena, para contextualizar y facilitar información que puede ser útil a lo largo del guión.

3.4.2 Según el tipo de relato

Sustitutos es un relato moderno, narrado por uno de sus personajes (David). Las acciones son desarrolladas por los dos actantes (David y Michelle) que buscan la resolución del conflicto. Pero, los acontecimientos saltan de un lugar a otro varias veces y se focalizan dos personajes distintos aunque el narrador sigue siendo el mismo. En el guión, Michelle se convierte en el personaje privilegiado, es decir, es a través de ella que se narra la historia, aunque nunca será su voz la que cuente qué ocurre sino las acciones dramáticas.

Cuando Vanoye (Vanoye, 1996; p.137-147) habla de diferentes tipos de adaptación según esta clasificación se refiere al tipo de guión que se logra a partir de un determinado relato. Puede existir la adaptación de un relato clásico a guión clásico, también de relato clásico a guión moderno, de relato moderno a guión clásico y por último de relato moderno a guión moderno. Como ya se explicó, *Sustitutos*, es un relato moderno y la adaptación se ha guiado por patrones de guión clásico. Por lo tanto es una adaptación de relato moderno a guión clásico. Este tipo de adaptación recibe aportes importantes del guionista y además pasa por un proceso de apropiación del que se hablará más adelante. Puede decirse entonces, que se manejan los mismos personajes y el mismo conflicto, pero, cambia la manera en que se narran los hechos y sólo se enfoca en una de las realidades, es decir, la realidad de Michelle.

3.4.3 Según su extensión

Sánchez Noriega (Sánchez Noriega, 2000; p.69-70) habla de tres tipos de adaptaciones según la extensión. Estas son: reducción, equivalencia y

ampliación. En el caso de la adaptación hecha al relato de Velásquez, se puede hablar de una reducción ya que no se tomaron todos los aspectos manejados en el cuento al pie de la letra. Esta reducción no tiene que ver con la fusión de personajes sino con la utilización de argumento como base.

El cuento original muestra algunos escenarios que no se presentan en el guión, o que son sustituidos por otros espacios y acciones diferentes. Por eso no puede hablarse de equivalencia, ya que no se transpone el texto por completo. Tampoco se habla de ampliación porque en el guión no se dice más de lo que el cuento original muestra. Sin embargo, sí pueden verse acciones diferentes, que al final llevan a la resolución del mismo conflicto presentado por el escritor.

La reducción, en esta adaptación a guión cinematográfico está dirigida hacia una de las partes de la historia: la de Michelle. La perspectiva de David que se presenta en el cuento original desaparece y es ahora parte del conflicto y parte de la resolución. Es decir, en lugar de mostrar la doble historia que se encuentra en el relato *Sustitutos*, se trabaja con una de ellas y se desarrolla al máximo. Porque, debe quedar claro que cuando se habla de reducción no significa que el guión será más corto que el relato, sino que el guionista eliminará elementos que no considera necesarios o elegirá la parte que más le guste del relato original para trabajar.

El guión adaptado de *Sustitutos* se valió entonces de uno de los escenarios planteados (la casa de Michelle). El conflicto (soledad) que sigue siendo el mismo, pero, en el guión es planteado desde una de las partes. Se trabajan los mismos personajes, sin embargo, uno de ellos es privilegiado con mayor cantidad de escenas y por lo tanto el espectador se conectará desde el primer momento. Estos elementos tomados de la obra original, son manejados como el híbrido del que habla García (García, 2005; p.21-26) en el que se trata de ser fiel a la esencia del autor, pero también se busca cambiarla dando un toque personal.

3.5 Proceso de apropiación

El proceso de apropiación del que habla Vanoye (Vanoye, 1992; p.146) puede darse en tres niveles diferentes. En primer lugar, se encuentra el nivel socio histórico, sobre todo si existen grandes distancias temporales entre el relato original y el guión adaptado; luego se encuentra el nivel estético, que se relaciona directamente a movimientos o corrientes; y por último está el nivel estético individual que dependerá directamente del autor de la obra y del guionista que la adapte.

El nivel de apropiación por el que pasó *Sustitutos* es estético individual ya que tiene características que apuntan directamente a un estilo de escritura. Velásquez, se ve reflejado en este cuento; es por eso que a lo largo del proceso de adaptación participó activamente en el desglose del relato, recomendando y facilitando técnicas para la escritura de la nueva estructura de *Sustitutos*.

Vanoye (Vanoye, 1992; p.130) explica que sin importar de qué tipo sea la adaptación que se realiza se afecta de alguna manera a la obra literaria. En este caso, las diferencias entre lenguajes (literario y cinematográfico) aparecen desde el primer momento en el que se empieza a imaginar *Sustitutos* en imágenes y acciones que luego son escritas en el guión. Por otra parte, y a diferencia del relato original, en el guión adaptado de este relato se trabajan los diálogos en momentos puntuales, ya que la debilidad de estos últimos puede afectar directamente la adaptación. Los diálogos son utilizados como un comodín que aporta información valiosa que no puede darse en el cine a través de una simple descripción, como ocurre en el relato.

El suspenso se mantiene desde que aparece David en el guión y se resuelve con él al final. Como este guión cinematográfico es para cortometraje, deben aprovecharse al máximo cada uno de los detalles para mostrar la mayor información posible. Para ello, se dilatan los “momentos privilegiados”, de los que habla Vanoye, a través de Michelle.

3.6 Los personajes

Uno de los ejercicios que deben hacerse para poder manejar a los personajes y “conocerlos” a fondo es el planteado por Syd Field (citado en Chion 1992; p.95) en el que explica que es necesario hacer una biografía imaginaria de cada uno de ellos. Este ejercicio funciona además, para brindarle ciertas características a los personajes, que pueden haber quedado de lado en algún momento.

3.6.1 Michelle (la privilegiada)

Michelle Álamo Garín, nació en Caracas el 13 de enero de 1976. Hija única de un matrimonio de inmigrantes españoles. Desde muy pequeña, sus padres la internaron en un Colegio de Monjas en el que vivió hasta los 17 años. Además de ser una niña muy callada, Michelle, pintaba en su tiempo libre y gracias a sus habilidades ganó el primer lugar en un concurso de pintura hecho por el Colegio. Recibía clases de cocina, dictadas por una de las monjas del internado y junto a otras compañeras debía hacer el almuerzo una vez por semana para su salón.

Al graduarse en el Colegio, Michelle es enviada a España por sus padres y ella decide estudiar Publicidad en la *Miami Ad School* de Madrid. Al llegar a la nueva ciudad, Michelle era una joven bastante introvertida, pero, al pasar los años conoció al que sería su grupo de amigos durante toda la carrera. Su relación con los hombres era casi nula, pero las fiestas de la Facultad la convirtieron poco a poco en una cazadora de hombres. Se graduó como publicista y vivió durante unos cuantos años más en Madrid, allí conoció al hombre que le ofrecería una oportunidad que la traería de vuelta a Venezuela.

Con veinticinco años regresa a Caracas e inicia su carrera profesional en una de las mejores agencias de Publicidad de toda la ciudad. Al poco tiempo de haber ingresado es ascendida a Jefe de Cuenta, ganándose el respeto de muchos y el desprecio de otras. Su mayor hobby eran los modelos de sus campañas publicitarias. Acostarse con ellos era muy fácil,

pero en su vida jamás se vio acompañada realmente por ninguna pareja estable.

Es dueña de un apartamento en una de las zonas más excéntricas de la ciudad y sus gusto por los zapatos altos es notable. Sus grupo de amigos es reducido y todos están fuera del país. Su trabajo consume la mayor parte de su tiempo. Además, su mayor miedo es el que le tiene a la soledad y a envejecer.

3.6.2 *David (secundario)*

David Valda Ural nació en Caracas el 13 de enero de 1983. Su nacimiento fue antes de lo planificado, pero sus condiciones fueron estables. Tiene una hermana cinco años menor que él. Estudió en un colegio religioso sólo para niños y perteneció al equipo de fútbol del colegio hasta su graduación.

Durante sus años de adolescente disfrutó de la fotografía como nadie. Empezó a trabajar desde los 16 años como promotor en eventos de moda. Para poder estudiar lo que realmente le apasionaba en el lugar que deseaba David debía ahorrar mucho dinero. Se dedicó al mundo de los comerciales y las promociones en Venezuela para conseguir el dinero que necesitaba y en el año 2000 partió a Italia a estudiar Fotografía.

Estudió durante tres años en la *Art.e School of Design and Photography* en Florencia, Italia. Vivió en una pensión muy barata cerca de la Escuela e hizo algunos amigos allí. Su dinero no duró sino lo necesario para terminar sus estudios y regresar a Venezuela para buscar un empleo y sobrevivir. Pero, para cuando él regresó sus padres y su hermana se habían ido a vivir a España.

La fotografía sigue siendo su pasión. Pero, se dedica a lo que más dinero y éxito le ha dado: el modelaje. Actualmente es la imagen de una de las marcas más importantes a nivel mundial de ropa interior. Desde sus inicios en el mundo de la moda ha tenido innumerables parejas, sin embargo, vive sólo y no ha tenido una relación seria en su vida.

3.7 El narrador

La voz narrativa en cualquier guión puede estar dirigida de distintas formas. Según Genette (citado en Sánchez Noriega 2000; 86-87) se puede hacer narración posterior a los hechos, narración antes de que ocurran, narración simultánea y narración intercalada. En el caso de la voz narrativa aplicada en la adaptación a guión cinematográfico de *Sustitutos*, se puede decir que es simultánea a los hechos que ocurren.

Este mismo autor plantea tres puntos de focalización de la voz narrativa que se utiliza en el guión cinematográfico. La primera, es la conocida como “focalización cero” donde el narrador es omnipresente y sabe más que aquellos que participan en los hechos; la segunda es la “focalización interna”, en la que el narrador y los personajes saben la misma cantidad de cosas y, por último, se encuentra la “focalización externa” en la que el personaje sabe más que el narrador.

En la adaptación a guión de *Sustitutos* se manejó el segundo tipo de focalización, en la que el narrador y los personajes saben la misma cantidad de información. Ninguno lleva ventaja sobre el otro y cada acontecimiento sorprende tanto a uno como al otro. En el cuento, el narrador es otro y si se aplica la clasificación de Genette podría decirse que se trata de una narración simultánea a los hechos, pero, la focalización es interna, ya que el narrador es David.

CAPÍTULO IV

SUSTITUTOS: GUIÓN ADAPTADO

4.1 El cuento- Sustitutos

Cuando ella esbozó mis ojos pude ver el mundo nuevamente, ya había terminado el cuerpo y la forma de la cara, apenas faltaban los colores adecuados para acentuar los músculos. Mi figura ocupaba toda su atención, no descuidó ningún detalle, tampoco tuvo reparos en otorgar a las partes más íntimas las proporciones adecuadas. Nunca me avergonzó ser fotografiado o visto por la gente sin mucha o ninguna prenda de vestir, pero en esta ocasión sentía que las personas, cuando se detenían a verme, lo hacían minuciosamente, tratando de identificarse, de encontrarse ellos mismos dibujados libremente. Los rostros de esos extraños dejaban al descubierto sus impresiones; conocí a cada uno, pude captar sus sentimientos en breves instantes. Todo permanecía en mi mente y cuando nadie cruzaba, regresaban a mí sus pensamientos, me permitía inventar las frases que dirían y reconstruir su mundo interior. Sufrí por ellos de forma indescriptible; en ocasiones el dolor, la insatisfacción, la soledad y el temor que transmitían esos desconocidos penetraban mi alma convertida en pintura, en colores, lastimaban mi figura aún no terminada sobre la pared y deseaba desesperadamente huir, cerrar los ojos, explotar. Mi cuerpo también los provocaba, los excitaba, retaba al más ingenioso de sus pensamientos y cuando se daban cuenta de ello, volvían la mirada al mundo, nerviosos, temerosos de verse indefensos; entonces seguían caminando, avergonzados de mi desnudez y de la suya. Así pasaron los días hasta que finalmente el azul dio color a mis ojos. Realmente no recuerdo que los tuviera azules, tampoco que mi cabello fuera largo; es más, estoy casi seguro de que el color de mis ojos fue cambiado a su gusto y presiento que sus emociones dejaron al pincel, impregnado de negro, deslizarse hasta llegar a los hombros. La tarde en que ella daba los toques finales a mi figura, a mis piernas, el pasado regresó, delineado y preciso como los contornos de mi silueta.

Yo aparecía en las vallas de la ciudad, revistas de moda y variedades, también en comerciales de televisión, era la imagen de *Hot underwear*, una marca que llevaba la firma de un reconocido diseñador. Me esforzaba para ver mi nombre junto a los *top models* del momento y eso comprometía todo mi tiempo y esfuerzo. Tenía pocos amigos, mis padres estaban en otro país, los llamaba una vez por semana y les enviaba dinero para sus gastos. Mi única hermana se ocupaba de ellos, y también de reclamarme por la ausencia, por el distanciamiento. El trabajo era duro, no había lugar en mi vida para nada más, apenas una que otra aventura sexual libre de compromisos y ataduras.

El día de mi cumpleaños, un día como cualquier otro, o al menos así quería que fuera, me levanté temprano, dispuesto a realizar mi rutina de ejercicios en el gimnasio, pasar la tarde en casa escuchando música e ir al teatro por la noche; todo estaba organizado, pero ese día sucedió algo increíble. Realmente deseaba ignorar mi aniversario, sin embargo, desde que desperté estaba inquieto; quizá porque me creía obligado a pensar en mi vida, evaluar objetivos, recapacitar, y no estaba dispuesto a hacerlo, *adiós balance*, me dije; pero había algo más, lo sabía, mi corazón latía con inusual rapidez. Queriendo olvidarme de mí, del tiempo, de todo y de todos, salí corriendo, esperando que el sudor y el cansancio apartaran la angustia que comenzaba a invadirme.

Cuando regresé del gimnasio vi a un hombre que pintaba un mural frente al edificio donde se encontraba mi apartamento. Apenas pasé por su lado me detuve; quedé impactado al ver la figura de la hermosa mujer que él terminaba de dibujar sobre la pared; había algo que me sorprendía y extrañaba, ese mural estaba prácticamente listo y yo no lo había visto anteriormente, debió estar trabajando en él por lo menos una semana; no lograba entender por qué no me di cuenta unos días antes, me quedé allí, como si estuviera atado, mirando cómo él, con gran seguridad, terminaba su obra maestra. *Se llama Michelle y es periodista*. Estaba perdido. No dije una sola palabra, ya sabía su nombre, era suficiente; luego de esto él desapareció. Trabajé y me relacioné con mujeres realmente esculturales, sin embargo, esa pintura ejercía en mí una atracción física mayor de la que había sentido alguna vez por cualquiera de ellas; también experimenté una

extraña sensación de soledad y vacío, inexplicablemente empezaba a necesitarla. Todos los sentimientos, confundidos desde la mañana, se transformaron en miedo; no quería dejarla, deseaba llevarla conmigo. Sus ojos alcanzaban mis sentidos y con los míos recorrí todo su cuerpo. No recuerdo cuánto tiempo pasó y no importaba, estaba de vacaciones, nadie me esperaba y olvidé por completo todos los planes. De pronto, descubrí apenado que los deseos de hacer el amor aumentaban; el short que llevaba puesto amenazaba con dejarme al descubierto; en ese momento parecía que todo el mundo me observaba, era preciso escapar. Cuando salí corriendo a mi apartamento para darme una ducha, un torbellino de sensaciones se apoderó de mi ser, las imágenes de todas las mujeres que compartieron conmigo me visitaron y sus figuras encajaban perfectamente en el dibujo de la mujer que aparecía en el mural.

Cuando la artista se detuvo para recoger sus pinturas, una joven pasó de largo caminando apresuradamente; sin embargo, al llegar a la esquina, decidida a cruzar la calle, se paró bruscamente y regresó hasta donde yo me encontraba para posar sus ojos sobre la pintura sin reparar en la presencia de la autora, quien después de guardar todos los instrumentos de trabajo dijo: - Se llama David y es modelo. Esas fueron las primeras palabras que pude escuchar desde que fui dibujado sobre el friso del estacionamiento. Mi admiradora dejó libre sus pensamientos y los atrapé; era su cumpleaños y estaba, por alguna razón, confundida, preocupada, molesta y terriblemente sola; comprendí que su cuerpo sería el sustituto, próximo en ser dibujado, expuesto a la visión de miles, pero el de ella llevaría consigo la marca de mi amor, la huella de mis manos y las imágenes de una noche que aún espera. Le fui familiar, me dejó conquistarla, pidió que la amara, dejó libre el espacio ocupado hasta ese momento por la soledad y el vacío. Me convertí en todos sus amantes antes de que decidiera dejarme para cruzar la calle y entrar al edificio que estaba frente a la pared donde me encontraba.

Había oscurecido. Mis ojos recorrían cada ventana del edificio, anhelaban ver nuevamente a la muchacha que había permanecido a mi lado, con la mirada dispuesta a encontrarme y el deseo impregnándole la piel.

Desde la ventana de mi apartamento se podía observar el mural, allí estaba Michelle, desnuda, su cuerpo era delgado y blanco, sus cabellos amarillos parecían fuego bajo la tenue luz del reflector callejero. De pie, con los brazos en alto, como queriendo alcanzar el exterior, parecía estar a punto de salir de la pintura. Tenía los ojos verdes, me buscaban, lo sé, y me encontraron; me atrapó en un juego de caricias debajo de la ropa interior, con las ganas atadas a la imaginación y al calor de mi cuerpo, intentando convertir las palmas de mis manos en labios, en humedad femenina, en lirios de mujer.

La encontré mirándome desde el tercer piso del edificio, llevaba puesta una bata de seda, apenas sujeta a su figura mientras sus manos apretaban los senos delicadamente, ofreciéndome sus puntas, imaginándome. Cuando encontró mis ojos se puso nerviosa, aún así, cubrió sus senos lentamente y antes de cerrar las cortinas me dejó libre. La excitación me devolvía al mundo con el paso del viento a los lados de la calle; el recorrido de la sangre parecía partir de mi pene y alimentar desde allí todas las venas, comencé a sentir el cuerpo y la brisa me empujó hacia la acera, no había nadie. Crucé lo más rápido que pude y entré al edificio sin dificultad, la puerta estaba abierta. Subí tres pisos y toqué el timbre de su apartamento, tenía que ser ese.

¿Michelle? Pregunté exaltado, apenas podía moverme. No dijo ninguna palabra, entró cerrando la puerta detrás de sí, tenía lágrimas en los ojos. Yo estaba asustado, no sabía qué hacer, corrí hacia la ventana y miré de nuevo el mural, era ella. *Feliz cumpleaños,* alcanzó a decir. Podía gritar, pelear, correr e intentar espantar o deshacer ese espejismo, podía salvarme de lo que fuera, pero no hice nada. Su cercanía me estremecía por completo y la deseé de nuevo con todas mis fuerzas.

Tengo miedo, dijo; no podía creer lo que veía, sé que estaba confundida y desesperada; me quedé frente a ella, sonriéndole, le dije que podía hacer lo que quisiera, pero sabía que su decisión ya estaba tomada. Dejó que me acercara y fueran mis manos las que tocaran sus senos, sus labios se abrieron para invitarme. El contacto con su piel fue único, era suave y temblaba al paso de mis dedos, la diminuta bata de seda cayó al suelo dejando su cuerpo al descubierto; mi boca se deslizó lentamente,

deteniéndose en los puntos en los que ella se estremecía, jugando alrededor del cuello, explorando su espalda hasta penetrar en sus hendiduras, llevándome su sabor a cambio de mis besos; los pechos soportaban endurecidos todas las caricias; sus gritos se ahogaron en mí cuando descargaba toda la pasión que tenía contenida, mordió mis músculos para asegurarse de que nada era ficticio. Me condujo por sus fantasías haciéndome rendir ante ella; cabalgó los sueños, riendo de la soledad; introduciéndome muy adentro, la sentí vibrando al compás de las horas de la madrugada, apropiándose de mis sentidos hasta hacerlos explotar.

Michelle dejó que me escondiera en ella, sus pétalos se separaron con el roce de mi carne, que buscaba en su parte más íntima el secreto de la vida. Me envolvió con el sonido de su voz susurrándome al oído, miles de imágenes estallaron en mi mente y una corriente paralizó mis piernas, los movimientos de sus caderas me succionaban con un ritmo despiadado y violento; los músculos no pudieron contener los deseos y finalmente dejaron salir de mi alma jinetes alados cargados de recuerdos, llevándoselos consigo a la profundidad de su ser, quedándose con ella. Las horas pasaron y cuando no pude más abracé a Michelle cerrando los ojos, no quería dormir pero estaba cansado.

Se veía hermosa, la llevé a la cama mientras dormía; abrí la ventana y me senté en el suelo, comencé a llorar. Tenía que rehacer mi vida y recuperar todo lo perdido, ayer fue mi cumpleaños y lo que más deseaba en ese momento era dormir a su lado, pasar allí el resto del día, sentir su compañía, decirle que la amaba, que no se fuera; pero su figura se extinguía con la luz del sol. La conocí, se llama Martha y es una cantante famosa. Nadie sabrá de ella hasta el próximo año, cuando sea descubierta por un sustituto mientras pinto su cuerpo en la pared de una ciudad cualquiera.



4.2 Argumento para guión

Una larga cola de carros se encuentra prácticamente estacionada en plena Avenida Francisco de Miranda. La lluvia ha congestionado gran parte de la ciudad y, MICHELLE, se encuentra en su carro atrapada en medio del sonido de las cornetas. Mientras espera a que avance la cola, al menos cinco centímetros, pelea por su teléfono celular con su asistente. Busca desesperada algo entre unas fotos, *books*, papeles y revistas que se encuentran en los asientos, sin tener mucho éxito. Grita algo relacionado a un modelo que ella había seleccionado y vocifera desesperada que coloquen al mismo modelo que ella quería.

Michelle, estaciona el carro justo frente a la entrada de un edificio de tres pisos. Sigue lloviendo y ella se prepara dentro del vehículo para poder salir. Se coloca un abrigo de color rojo intenso y llena sus manos de carpetas, fotos, *books*, revistas, su cartera negra y un paraguas verde a medio abrir. Abre la puerta del carro y sus piernas quedan expuestas a la lluvia. Las sandalias altas que lleva puestas se llenan de agua. Sale completamente del carro con el paraguas abierto y caen al piso casi todas las cosas que lleva en sus manos. Las fotos se mojan y el paraguas gotea hacia adentro. Michelle, recoge las cosas del piso y corre hacia una puerta dorada haciendo equilibrio con las cosas que lleva en las manos.

Michelle, llega a la puerta y busca desesperada las llaves en su cartera; no lo logra encontrarlas sino hasta el segundo intento. Abre la puerta y pasa al *lobby*. Allí moja todo el piso destilando agua de su cuerpo. Todo lo que lleva en sus manos se adhiere al abrigo rojo. Empieza a subir las escaleras de mármol haciendo sonidos con las llaves. Llega al apartamento número treinta y tres y abre la puerta lanzándose contra ella.

Michelle, entra a la sala de su casa y marca el piso alfombrado con la forma de sus zapatos que aún están mojados. Deja las llaves sobre la pequeña mesa que está al lado de la puerta y poco a poco va dejando caer al piso las carpetas, fotos y revistas en una esquina justo al lado de la mesita. Michelle, ve hacia la ventana y se da cuenta de que sigue lloviendo; camina unos pasos y suena el teléfono. Levanta la mirada y corre para atenderlo al otro lado de la sala, pero, se da un golpe en uno de sus pies

con la pata de la mesa de centro. Vocifera frases sin sentido y corre hacia el teléfono para atenderlo. Toma el auricular y se desploma sobre la silla que está a un lado.

Al atender el teléfono, Michelle, pregunta quién es y escucha atenta a la respuesta. Su expresión cambia bruscamente y grita al que tiene al otro lado del auricular, le reclama de nuevo sobre el modelo que ella había elegido y se desentiende del asunto. Cuelga enérgicamente y lleva las manos a su rostro. Su molestia está reflejada en su rostro; pero, no tarda mucho sentada y se para verse en el espejo que se encuentra a unos pasos de ella. Se para frente al espejo y varias lágrimas corren por sus mejillas. Con fuerza limpia su rostro y el maquillaje se corre mucho más.

Michelle, camina por el pasillo con piso de mármol y arrastra sus tacones; sus manos rozan la pared hasta llegar a la cocina que es mucho más pequeña que la sala. La casa está completamente sola. Los muebles rojos contrastan con la nevera negra. Ella, camina hacia la nevera y la abre con fuerza, pero, se da cuenta de que sólo hay una jarra de agua al fondo y la cierra rápidamente. Michelle, exclama que debe apurarse, se dirige a la sala y allí toma el paraguas, su cartera y las llaves y sale muy rápido por la puerta.

En el *lobby* del edificio abre su paraguas y saca una de sus manos para ver qué tan fuerte está lloviendo. Sale rápido y sus zapatos se mojan aún más. Mientras camina hacia la esquina donde se encuentra el mini-mercado un hombre tropieza con ella. Michelle, baja su paraguas. Después del empujón, camina lento y sin el paraguas cubriéndola. Sólo le quedan unos pasos para llegar hasta la puerta del mini-mercado.

Al llegar al mini-mercado entra de un brinco y cierra su paraguas. Camina hacia las frutas mientras el supervisor la ve de arriba a abajo con su rostro inexpresivo. Al llegar a la sección que deseaba, Michelle, toma tres bolsas e inicia la selección de las frutas. Empieza acariciando las fresas y erizándose con su textura. Luego toma las ciruelas y las acaricia suavemente. Por último, toma una bolsa más como guante para agarrar algunos kiwis.

Michelle, sigue su recorrido hacia la bodega de vinos del mini-mercado y allí selecciona el mejor vino blanco para acompañar las frutas que estaba

comprando. Lee minuciosamente la etiqueta y lo coloca bajo su brazo. Con paso decidido camina hacia la caja en la que se encuentra un hombre más joven que el supervisor, pero con un rostro igualmente inexpresivo. El hombre pesa cada bolsa y señala la pantalla de la caja. Michelle, busca en su cartera el dinero, paga la compra y sale del mini-mercado con sus bolsas en mano.

La lluvia sigue igual de intensa y Michelle no se preocupa en abrir el paraguas. Camina con la mirada en alto y esquivando los obstáculos. A lo lejos, distingue algo brillante que la sigue. Sin poder darse cuenta, Michelle, cruza entre los carros estacionados y se acerca hacia aquella cosa brillante que la llamaba. Son los ojos de un hombre de dimensiones perfectas que se encuentra pintado en la pared en frente de su casa. Ella lo observa absorta y los ojos azules del hombre la recorren por completo. Michelle, empieza a escuchar la voz del hombre en su mente que le pregunta qué tanto lo desea y si quiere estar con él. Ella sacude la cabeza varias veces y se burla de sí misma mientras cruza de nuevo la calle hacia la puerta de su casa.

Entra de nuevo al edificio y sube las escaleras temblando. Está asustada y cansada. Una de sus manos siempre apoyada del pasamano la ayuda a llegar hasta la puerta de su casa nuevamente. Ella, trata de abrir la puerta varias veces, pero, sus manos están temblorosas. Al tercer intento logra entrar y deja una estela de agua tras de sí. Sin pensarlo se despoja de sus tacones salpicando agua y deja la bolsa de la compra sobre el mueble. Se quita el abrigo que cae justo al lado de sus blancos pies. Toma de nuevo la bolsa y camina hacia la cocina. Al llegar deja sobre el mesón de mármol negro y gris las bolsas de fruta y camina hacia la nevera para colocar la botella de vino en la parte más alta. Está alterada. Aún no puede creer lo que ocurrió minutos antes.

Michelle, va al baño. Hay un gran espejo que permite ver toda su silueta mientras se desviste. Se acerca para observar el más mínimo detalle de su cuerpo. Ve cómo su maquillaje está corrido, se fija en las pequeñas arrugas a los lados de sus ojos, toca su abdomen suavemente. Termina de verse y camina lentamente hacia la ducha. Sigue temblando. Está asustada y cree que se está volviendo loca. Entra lentamente a la ducha sintiendo el frío del

piso en sus pies. Abre rápidamente el agua caliente y espera a que esté en una temperatura agradable. Toma el jabón blanco entre sus manos y empieza a enjabonar cada parte de su cuerpo. Inicia dando movimientos circulares por sus pechos, baja al abdomen y se mantiene por un rato allí. Enjabona minuciosamente cada espacio. Mientras en su rostro caen lágrimas imposibles de ver por el agua.

De nuevo escucha la voz del hombre en su mente repitiendo las mismas palabras que le dijo en la calle. Michelle, está perturbada, no sabe qué hacer. Su cuerpo empieza a temblar de nuevo. Toma el *shampoo* y lo coloca lentamente en su cabello. Ella sacude varias veces su cabeza y deja caer la espuma por su cuerpo. Mientras el vapor sale por la parte de arriba de la ducha.

Al terminar, Michelle, toma una toalla vinotinto y envuelve su cabeza con ella y luego toma otra del mismo color para envolver su cuerpo. Abre la puerta del baño y sale rápidamente sin dejar salir el vapor. Camina temblorosa y de puntillas por el pasillo hacia la cocina, donde abre la nevera y saca la botella de vino que compró minutos antes. Lentamente abre el estante en el que guarda las copas y toma una de ellas. Busca un sacacorchos en la gaveta más alta y abre la botella haciendo eco en toda la cocina. Sirve un poco de vino en la copa de cristal y brinda desanimada consigo misma y a su salud, como celebración de su cumpleaños. Olfatea un poco el vino de la copa y toma el primer trago. Sale de la cocina y se dirige hacia su habitación.

La puerta al fondo del pasillo es la más oscura de todas las de la casa. Michelle, camina lentamente hacia la habitación, pero, el timbre de la puerta principal la interrumpe. Ella, se asusta y salta, sin embargo, se queda esperando asombrada un próximo toque. El timbre suena de nuevo y Michelle se esconde tras la pared del pasillo que da a la sala con expresión de susto. Otra vez suena el timbre, pero, en esta ocasión lo hace de manera insistente.

Michelle, camina cautelosa entre los muebles de la sala. Va de puntillas sobre el piso alfombrado hasta llegar a la mirilla de la puerta. Con su ojo derecho logra ver al hombre pintado en la pared que minutos antes había visto a través de la lluvia. Michelle, sacude varias veces su cabeza y ve la

copa de vino que aún está en su mano. Se asoma de nuevo y el hombre sigue allí, esperando. Ella, abre la puerta y lo observa a través de la pequeña ranura bastante asustada. Allí, al otro lado, se encuentra el hombre en ropa interior totalmente blanca observando la puerta. Michelle, termina de abrir la puerta y abre espacio para que el hombre pase. El hombre pasa sin rozar nada a su alrededor.

El hombre se para justo en frente de Michelle y observa cada detalle de su rostro. Ella, tiembla atónita mientras detalla cada parte del perfecto cuerpo del hombre. Las manos de ella caen con su propio peso en sus caderas. Él da un paso hacia adelante y la roza por primera vez. Michelle, se eriza por completo y no deja de ver los ojos azules del hombre, mientras que él sigue observando cada parte de su cuerpo.

El hombre acaricia lentamente el cuello de Michelle y la acerca a su cuerpo mojado, olfatea cada poro de su cara pero aún no logra rozar sus labios. Michelle, le permite tocar su cabello. Sin embargo, ella empieza a retroceder y él la sigue lentamente mientras sus rodillas chocan unas con otras suavemente. El hombre desata el nudo de la toalla que la cubre y ésta se desliza suavemente por su cuerpo. Ella se eriza completamente y lanza sus brazos hacia el cuello del hombre para besarlo. Mientras juegan con sus labios, Michelle, acaricia al hombre sobre su ropa interior, baja poco a poco su boca y besa cada uno de sus pectorales. De nuevo besan sus labios y empiezan a retroceder hacia el pasillo sin dejar de tocarse.

En el pasillo Michelle sonríe de manera tímida mientras el hombre toca sus senos. Él muerde sus labios mientras ella gime. La sube a la pared quedando entre sus piernas. La toalla que tenía Michelle en el cabello cae al piso y su pelo cubre su rostro. Él quita cada uno de los mechones de cabello de la cara de Michelle y se besan con intensidad de nuevo. Ella forcejea con él varias veces hasta que logra bajarse y corre hacia la habitación. Él la sigue con paso acelerado.

La habitación es amplia, la cama es matrimonial y está desordenada. Las paredes están llenas de inmensas fotos de hombres en ropa interior. Michelle, está escondida bajo las sábanas blancas y ríe de manera silenciosa, deseando estar con el hombre misterioso. Él entra lentamente a la habitación y arranca de un sólo tirón la sábana que la cubría. La toma del

brazo y la arrastra hacia su cuerpo. Se empiezan a besar de nuevo. Sus manos acarician el cabello de Michelle y ella acaricia la espalda del hombre. Sus piernas se cruzan una y otra vez en la cama.

La habitación está en completo silencio. Están abrazados en la cama. Michelle, despierta y se mueve con mucho cuidado. Las sábanas están manchadas de pintura de diferentes colores. Ella las observa confundida y logra pararse lentamente. Observa las fotos de su habitación y se da cuenta de que en todas está el hombre que se encuentra acostado en la cama. Camina aturdida hacia la ventana y el hombre se despierta. Se queda observando su espalda y empieza a hablarle. Él le dice su nombre, pero, ella parece no escucharlo. Trata de contarle sobre su vida y le dice que cumple años ese día. Ella se confunde mucho más. El hombre se pone de pie lentamente y se dirige hacia la mujer que le da la espalda. Él le dice que ése ha sido su mejor regalo de cumpleaños y trata de tocar la espalda de Michelle, pero, esta vez la siente fría y dura.

El hombre está completamente solo en la calle y con su mano recorre la silueta de la mujer pintada en la pared. Sus ojos están llenos de lágrimas mientras su mano sigue posada sobre la mujer pintada en el mural.

4.3 La sinopsis

En una noche lluviosa, Michelle, recorre en el carro las calles más congestionadas de la ciudad de Caracas para poder llegar a casa a celebrar su cumpleaños número treinta, acompañada de su soledad. Al salir a comprar algo para cenar, Michelle, es atraída por los ojos de un hombre misterioso pintado en la pared que se encuentra frente a su casa. El hombre sentirá el deseo de Michelle sin que ella lo sepa y su alma lo hará salir de la pintura, movido por el deseo. Sus cuerpos se entregarán y se convertirán en uno solo. La soledad que reina en sus vidas será sustituida por el deseo. En un encuentro amoroso inolvidable sus almas se conectarán y ellos se convertirán en sustitutos.

4.4 Sustitutos: guión adaptado

Sustitutos

(título)

Obra original: César Leandro Velásquez

Guión adaptado: Angelines Padrón Padrón

Registro: 240986

Copyright ©

ESC 1 EXT/TARDE. CALLE TRANSITADA DE CARACAS

Una gran cola de carros en la Avenida Francisco de Miranda está detenida completamente debido a las fuertes lluvias. Las cornetas suenan sin parar y las luces de los faros empiezan a perderse entre las gotas de agua que caen con más fuerza.

En uno de los carros se ve a una mujer de cabello oscuro y tez muy blanca moviéndose de manera exagerada, con un teléfono celular en la mano, varios papeles en la otra; mientras espera a que la cola avance unos cuatro o cinco centímetros más.

En la parte interna del carro de la mujer se escuchan gritos. Mientras revuelve fotos de modelos en sus piernas, sostiene varios *books* con fotografías masculinas y hace equilibrio con el teléfono celular entre la oreja derecha y su hombro. Trata de sacar una barra de granola de su cartera negra y sigue hablando por teléfono.

MICHELLE

(alterada)

¡¡Ése no era el modelo que habíamos acordado!! ¡¡No me importa lo que tengas que hacer para encontrarlo!! Si no lo tenemos, la campaña se nos cae ¿entiendes? ¡¡No me llames hasta que no me tengas una respuesta!!

Cuelga el teléfono y busca entre carpetas, papeles y maquillaje, la foto del modelo del que habla por teléfono, sin tener éxito.

ESC 2 EXT/NOCHE. CALLEJÓN SOLITARIO

El mismo carro de la escena anterior, se estaciona justo en frente de la entrada de un edificio de tres pisos con puertas doradas. La lluvia sigue cayendo, pero, Michelle, se prepara para salir llena de carpetas, fotos, revistas y un gran paraguas verde a medio abrir.

La puerta del piloto se abre y se ven descubiertas unas piernas tan blancas y lisas que resaltan entre la lluvia. Su abrigo es de color rojo intenso y sus zapatos son de tacón muy alto. Termina de bajarse del carro. Algunas revistas caen al piso, y las fotografías empiezan a mojarse con gotas de agua que se cuelan a través del paraguas.

Corre hacia la entrada del edificio. Sus pies están muy mojados. En sus manos ya no cabe más nada. Le cuesta mucho llegar sin que se le sigan cayendo las cosas a la acera llena de charcos. Busca las llaves en su cartera, pero no las consigue al primer intento. Lo intenta de nuevo y consigue las llaves con las que logra abrir la puerta principal.

ESC 3 INT/NOCHE. ESCALERAS DE EDIFICIO

Michelle, entra al lobby del edificio destilando agua por cada parte de su cuerpo. Las fotografías están mojadas y su abrigo se adhiere a las carpetas que lleva en el brazo con cierta dificultad.

Empieza a subir las escaleras de mármol resbaloso. Las luces titilan de vez en cuando. La respiración agitada de Michelle se mezcla con el sonido de fondo. Las llaves suenan con cada paso que da. Se para frente al apartamento 33. Al primer intento logra abrir la puerta y se lanza contra ella cansada.

ESC 4 INT/NOCHE. APARTAMENTO DE MICHELLE - SALA

Entra en la sala. Un espacio de pocos metros, piso forrado de alfombra y muebles de color negro y vinotinto. Enciende la luz con sus manos temblorosas. Los tacones aún llenos de agua manchan con la precisión de su forma el piso alfombrado. El abrigo de Michelle sigue estando sobre ella. El agua sigue chorreando hacia el piso.

Sus manos caen sobre la pequeña mesa negra que está justo al lado de la puerta de entrada, en ella coloca las llaves con desdén y dirige su mirada hacia la ventana. La lluvia sigue cayendo con intensidad y

algunos relámpagos la asustan. Deja caer las carpetas, revistas y fotos a un lado en el piso.

Camina unos pasos para atravesar completamente la sala, pero, a su tercer paso el teléfono empieza a sonar. Levanta la mirada del suelo y se dirige con paso acelerado hacia él, ubicado al otro lado de la sala. En el trayecto para atender la llamada se golpea el pie con uno de los muebles en el centro de la sala. Aguanta un grito y deja salir una lágrima de dolor.

Toma el auricular del teléfono y se desploma sobre la pequeña silla dispuesta al lado de la mesita. Con voz cansada atiende la llamada.

MICHELLE

(con voz cansada)

¿Aló? ¿quién habla?

Luego de escuchar a la persona al otro lado del teléfono, Michelle, cambia el tono de voz y su expresión del rostro.

MICHELLE

(molesta)

¿Cómo que no les gustó? ¿qué se cree esa gente? ¡Te dije que pusieras al modelo que habíamos seleccionado! ¿y ahora qué puedo hacer yo? ¡No quiero saber más nada!

De manera enérgica, Michelle, cuelga el teléfono y se queda en silencio sentada en la misma silla. Sus manos en el rostro ocultan una expresión de rabia y decepción. Se pone de pie y se ve en el espejo que está unos pasos más allá de ella.

Su cara se ve demacrada, el maquillaje está corrido y algunas lágrimas caen por sus mejillas. Michelle, levanta sus manos nuevamente hacia la cara y se limpia sin ningún tipo de cuidado. Su maquillaje sigue corrido. Ya no hay lágrimas.

ESC 5 INT/NOCHE. APARTAMENTO DE MICHELLE - PASILLO

Michelle, entra en el pasillo de paredes claras y piso de mármol. Arrastra los tacones y deja estelas de agua. Sus manos rozan cada espacio de la pared a medida que avanza.

ESC 6 INT/NOCHE. APARTAMENTO DE MICHELLE - COCINA

La cocina es un poco más pequeña que la sala. Los muebles son rojos y la nevera es negra. Cada sonido hace eco en sus espacios. Michelle, entra con el mismo paso lento y llega hasta la nevera. Abre la puerta con decisión, pero, está vacía. Sólo se ve al fondo una jarra de agua medio llena. Con más lágrimas en los ojos cierra de un sólo golpe la puerta de la nevera.

MICHELLE

(preocupada)

¿Será que estos tipos aún están abiertos?

ESC 7 INT/NOCHE. APARTAMENTO DE MICHELLE - SALA

Michelle, recorre la sala para tomar nuevamente su cartera negra, ubicada sobre uno de los muebles. El paraguas está junto al desorden de fotos y revistas en la esquina. Toma las llaves con más prisa, abre la puerta y sale.

ESC 8 EXT/NOCHE. CALLEJÓN SOLITARIO

Sigue lloviendo. Sus tacones ya no pueden estar más mojados. Michelle, abre su paraguas verde, que salpica hacia los lados grandes cantidades de agua. Saca su mano para ver qué tan fuerte cae el agua y sale con paso decidido hacia la esquina.

Durante el recorrido, un hombre que corre por la acera tropieza a Michelle. Ella baja el paraguas y la lluvia empieza a recorrer todo su cuerpo. El mini-mercado queda a unos cuantos pasos y no se apura por llegar. Camina pensativa.

ESC 9 INT/NOCHE. MINI-MERCADO

Michelle, entra de un brinco al mini-mercado. El encargado, es un hombre de mediana edad inexpresivo. La observa de arriba a abajo. Los pasos de Michelle van dejando estelas de agua sobre el piso de cerámica que reviste todo el local. Luego de caminar unos tres metros, entre hortalizas y vegetales, Michelle, llega al lugar en el que se encuentran las frutas. Toma tres bolsas y en cada una coloca frutas que selecciona minuciosamente.

Sus manos recorren cada fresa. Su piel se eriza de sólo sentir las en sus manos. Muerde sus labios. En otra de las bolsas coloca tres ciruelas que acaricia suavemente, mientras sus ojos están cerrados. En la última bolsa, y con cara de grima, Michelle, coloca cuidadosamente cinco kiwis usando otra bolsa como guante.

Con la fruta en las bolsas y aún chorreando agua por uno de los pasillos del mini-mercado, Michelle, se dirige a la bodega de vinos; allí selecciona uno de los mejores vinos blancos: *Collio Sauvignon* del año 2001. Lee la etiqueta minuciosamente y lo coloca bajo su brazo.

Con paso decidido, camina hacia la caja, en la que se encuentra otro hombre, éste es un poco más joven que el encargado, pero su expresión es la misma.

Lentamente, el hombre, pesa cada bolsa y coloca el precio en la máquina registradora. Sin mediar palabra, el hombre señala la pantalla de la caja. Allí aparece el número 430. Michelle, busca en su cartera negra algunas monedas y varios billetes. Los saca con desgano y los deja sobre el mostrador.

ESC 10 EXT/NOCHE. CALLEJÓN SOLITARIO

La lluvia es intensa y Michelle sale del mini-mercado con sus bolsas en la mano, mientras el paraguas sigue cerrado en su mano izquierda. La lluvia termina de mojar lo poco que quedaba seco de ella. Su mirada está en alto esquivando todo los obstáculos que encuentra.

Es difícil distinguir qué hay a pocos metros de distancia. Al otro lado de la acera logra ver algo que llama su atención. Algo brillante la busca. La sigue desde lejos.

Sus pasos cambian de rumbo. Michelle, cruza entre carros estacionados hacia el otro lado de la calle. A medida

que se acerca, logra distinguir de qué se trata. Los ojos de un hombre de dimensiones perfectas pintado en la pared. El brillo de su mirada azul la llama sin poder darse cuenta.

Michelle, observa con interés. Los ojos del hombre la recorren por completo. Ella sigue con sus ojos el contorno del hombre misterioso en la pared. Absorta, Michelle, comienza a escuchar una voz que opaca el sonido de la lluvia.

DAVID

(voz en *off* seductora y
pausada)

¿Te gusto? ¿Me deseas? No puedes
evitar estar allí de pie, pensando
nada más en nuestros cuerpos
mezclados como uno...

Michelle, embobada escucha. Sacude su cabeza y murmura a sí misma varias frases de reproche

MICHELLE

(regañándose a sí misma)

¿Y ahora le metes al loco también?
Escuchando que una pared te habla...
la que faltaba ahora...sola y loca...

Da media vuelta y corre hacia la puerta del edificio temblando de frío y desconcertada.

ESC 11 INT/NOCHE. LOBBY-ESCALERAS DE EDIFICIO

En la entrada del edificio, Michelle, se detiene a tomar aire. Mientras sube las escaleras sigue murmurando frases sin sentido. El temblor de su cuerpo la delata, tiene miedo.

Su cara denota además de cansancio cierto temor. Una de sus manos va siempre en el pasamano para evitar cualquier caída. Sus tacones están inservibles. Su abrigo es rojo más oscuro. Su cabello chorrea grandes cantidades de agua y su maquillaje pinta una mueca triste.

Al llegar al tercer piso, Michelle, busca las llaves de nuevo en su cartera. Luego de varios intentos logra abrir la puerta dejando atrás su estela de agua.

ESC 12 INT/NOCHE. APARTAMENTO DE SOLTERA - SALA

Las manos de Michelle tiemblan sin que ella misma pueda controlarlas. Su mirada está perdida de nuevo. Su respiración es acelerada y su cuerpo moja lo poco que queda seco en la entrada de su apartamento.

Poco a poco se despoja de todo lo que tiene encima. Sus zapatos vuelan por la sala soltando algunas gotas de agua. Su abrigo cae de un sólo golpe justo al lado de sus blancos pies descalzos mientras la bolsa descansa sobre el primer mueble.

Con una de sus manos toma la bolsa de mercado y camina en dirección a la cocina.

ESC 13 INT/NOCHE. APARTAMENTO DE SOLTERA - COCINA

Michelle, entra a la cocina con la bolsa en la mano. Esta vez deja la fruta sobre el mesón de mármol gris y negro, abre la nevera y su rostro se ilumina de nuevo con las fuertes luces del interior del aparato, coloca la botella de vino en la parte más alta y se va.

ESC 14 INT/NOCHE. APARTAMENTO DE SOLTERA - BAÑO

Baldosas blancas y piezas de color negro forman parte del baño rectangular, un espejo largo permite ver la silueta de Michelle que se va desvistiendo poco a poco. Su ropa mojada cae rápidamente al piso.

Se detiene frente al espejo y observa cada detalle, mira cómo su maquillaje está corrido por toda su cara, ve cómo sus ojos tienen pequeñas arrugas a los lados, toca su figura suavemente. Su manos recorren el cabello mojado y su rostro se acerca al espejo para detallar cada imperfección, cada marca, cada arruga.

Se mueve lentamente hacia la ducha. Sus pies sienten el frío de las baldosas blancas y se estremece por completo. Se apresura a abrir el agua caliente.

Toma el jabón blanco entre sus manos y comienza a darse una ducha. Sus manos pasan poco a poco por sus pechos, dando movimientos circulares, bajan hasta el abdomen y allí se mantienen, mientras por sus ojos corren lágrimas, sin que puedan distinguirse entre el agua. Las manos continúan su recorrido por los brazos, piernas, pies. Cada dedo es enjabonado con el más mínimo cuidado. El agua sigue cayendo y el vapor sale hacia la parte

externa de la ducha. Todo se empaña y ella poco a poco coloca *shampoo* en el cabello. Pero, mientras sus manos están sobre su cabeza escucha nuevamente la voz del hombre pintado en la pared

DAVID

(voz en *off* seductora)

¿Te gusto? ¿Me deseas? No puedes evitar estar allí de pie, pensando nada más en nuestros cuerpos mezclados como uno...

Michelle, sacude varias veces su cabeza para hacer que el sonido desaparezca. Su cuerpo empieza a temblar de nuevo, no logra coordinar los movimientos de sus manos. La espuma cae lentamente por su cuerpo. Mientras el agua caliente cae sobre Michelle, su piel se ve más blanca de lo que realmente es. Sigue temblando.

Sale de la ducha, toma la toalla y la enrolla muy despacio alrededor de su cabeza. Toma otra toalla de color vinotinto, igual que la anterior, y envuelve su cuerpo. Michelle, abre la puerta del baño y deja allí toda la ropa de la que se despojó antes. Cierra rápidamente la puerta sin dejar que salga el vapor.

ESC 15 INT/NOCHE. APARTAMENTO DE SOLTERA - PASILLO

Sus pies descalzos se mueven de puntillas por el piso frío. Llega a la puerta de la cocina y decide entrar.

ESC 16 INT/NOCHE. APARTAMENTO DE SOLTERA - COCINA

Michelle, entra a la cocina. Sus manos abren con cuidado la nevera, su rostro se ilumina nuevamente. Da la vuelta y camina dos o tres pasos hasta llegar a la repisa en la que se encuentran las copas y los vasos guardados. La abre con mucho cuidado y toma una de sus copas de cristal.

Busca un saca corchos en la gaveta más alta. Lo toma y con fuerza abre la botella de vino que ya empieza a sudar. El sonido que hace el destapar la botella produce un eco en toda la cocina. Toma la copa con su mano izquierda y sirve el vino con la mano derecha. Posa el cuerpo de la botella nuevamente en el mesón junto a las frutas y levanta la copa para brindar.

MICHELLE
(con voz quebrada)
¡A mi salud! ¡por un cumpleaños de
mierda!

Toma el primer sorbo de vino, luego de haber olfateado un poco la copa. Camina para salir de la cocina en dirección a su habitación.

ESC 17 INT/NOCHE. APARTAMENTO DE SOLTERA - PASILLO

Michelle, sale de la cocina y en el pasillo al fondo se observa la puerta de su habitación. Esa puerta es más oscura que todas las demás en el apartamento, pero, ella camina decidida. El sonido del timbre interrumpe su recorrido.

El timbre vuelve a sonar. Su cara es de confusión y asombro. Se esconde detrás de la pared, esperando. Suena de nuevo el timbre varias veces seguidas.

ESC 18 INT/NOCHE. APARTAMENTO DE SOLTERA - SALA

Michelle, camina cautelosa en medio de los muebles. Sus pasos de puntillas por el piso alfombrado la llevan hasta la mirilla de la puerta de madera. Con mucho cuidado acerca su ojo derecho a la mirilla. Del otro lado, está el hombre pintado en la pared que hace unos minutos la vio a través de la lluvia. Sus ojos, tan azules como los recordaba, ven a la puerta.

Sacude su cabeza varias veces. Observa confundida la copa que aún tiene en su mano. Abre la puerta unos pocos centímetros y asoma sus ojos por la pequeña ranura. El hombre está allí, de pie, con el cuerpo semidesnudo, cubierto por ropa interior completamente blanca. Sus pectorales están muy definidos. Sus pies están rígidos sobre el piso en el pasillo. Michelle, abre por completo la puerta y se hace a un lado para dejar que el hombre pase.

El hombre pasa lentamente sin rozar nada a su alrededor y se para justo frente a Michelle, que sigue atónita viendo su cuerpo perfectamente distribuido. Las manos de ella dejan caer la copa al piso. El sonido del cristal en el piso alfombrado se escucha a lo lejos.

Él, da un paso hacia adelante y por primera vez la roza. Ella, se eriza por completo. Su mirada continúa fija en los ojos de él. Sus ojos azules no dejan de observar cada detalle de ella. La otra mano inicia un recorrido sin parada por el contorno del cuello de Michelle. La acerca lentamente a su cuerpo, mojado. Sus rostros están muy cerca, pero no logran rozarse aún. Él olfatea cada poro en el rostro de Michelle. Ella, deja que el hombre misterioso pase las manos por su cabello.

Los pies de Michelle retroceden poco a poco. Los pies de él la siguen lentamente. Las rodillas chocan suavemente. La mano derecha del hombre ahora se posa en el nudo de la toalla que envuelve el cuerpo de ella. Con dos de sus dedos desata el tosco empate y la toalla se desliza suavemente por el cuerpo de Michelle hasta caer en el piso.

Sus labios están muy cerca. El vello de sus brazos se eriza. Michelle, se cuelga a su cuello y toca con sus labios los de él. Las bocas juegan por un rato mientras las manos de ella se mueven lentamente hacia la parte baja del cuerpo del hombre. Juega con sus dedos sobre la ropa interior y poco a poco empieza a bajar su rostro hasta el pecho de él. Besa casa pectoral. Los recorre completamente con su lengua.

Los pies de Michelle siguen retrocediendo hacia el pasillo. Él la sigue. No dejan de tocarse.

ESC 19 INT/NOCHE APARTAMENTO DE SOLTERA - PASILLO

Michelle sonríe tímida mientras el hombre toca sus senos muy suavemente. Ella se apoya de la pared y él la carga quedando entre sus piernas. El hombre muerde los labios de Michelle y ella gime. La toalla de su cabello cae al piso y el cabello le cubre el rostro.

Las manos del hombre toman cada mechón de cabello y lo apartan de la cara de ella. Nuevamente se besan con intensidad. Michelle, forcejea con el hombre. Lo empuja por el pecho y trata de bajarse. Intenta varias veces hasta que logra bajar hasta el piso. Corre hasta la habitación, lo hace viendo varias veces hacia atrás y sonriendo. El hombre la sigue con paso acelerado.

ESC 20 INT/NOCHE APARTAMENTO DE SOLTERA - HABITACIÓN

La habitación es grande. Con un gran ventanal que da hacia la calle. La cama es matrimonial y está desordenada. Las paredes están cubiertas de inmensas fotografías de hombres, casi todos en ropa interior. Michelle, se esconde entre sábanas. El hombre camina lentamente hacia ella.

Ella se ríe silenciosamente entre sábanas blancas. Con sus manos, el hombre saca de un sólo tirón la sábana y ella queda descubierta por completo ante sus ojos. La toma por un brazo y la trae con fuerza hacia él. Se besan de nuevo. Se lanzan sobre la cama.

Sus piernas se cruzan una y otra vez. Las manos de ella acarician la espalda del hombre, mientras él juega con el cabello de Michelle entre sus dedos. Todo está en silencio.

ESC 21 INT/NOCHE APARTAMENTO DE SOLTERA - HABITACIÓN

Toda la habitación está en silencio. Ambos cuerpos están abrazados en la cama. Michelle despierta. Se mueve lentamente en la cama. Las sábanas están manchadas de pintura de varios colores. Observa confundida las manchas. Mueve sus piernas con cuidado para no despertar al hombre que se encuentra a su lado. Termina de pararse de la cama y camina muy lento. Levanta la mirada y se da cuenta de que ahora todas las fotografías son de el hombre que está en su cama. Michelle, camina aturdida hacia el gran ventanal. Al llegar, el hombre despierta y se queda observando su espalda.

DAVID

(con tono suave)

Mi nombre es David

MICHELLE

(en voz baja)

¿Disculpa?

DAVID

(con el mismo tono)

Veo que te gustan los modelos... o por lo menos eso me dicen las paredes de este cuarto

MICHELLE

(con voz baja)

No.. no... bueno.. es complicado,
soy publicista y me gusta tener mi
trabajo cerca...

DAVID

(riéndose)

No serás una de esas adictas al
trabajo ¿no?

MICHELLE

(resignada)

¿Eso te parece? simplemente me
gusta hacer las cosas bien...

DAVID

(la interrumpe)

¿las cosas o tu trabajo?

MICHELLE

(ofuscada)

Estoy sola... eso es todo...
necesito algo con qué entretenerme.

Un silencio invade nuevamente la habitación. Michelle,
continúa frente a la ventana viendo a la calle y David
la observa desde la cama.

MICHELLE

(con voz baja)

¿Acaso ya me volví loca?

DAVID

(sonriendo levemente)

¡No! ¡No digas eso!... te sonará extraño, pero, tus ojos me llamaron, me dijeron que me necesitabas... Yo supe de inmediato que te necesitaba también...

MICHELLE

(confundida)

Aún no entiendo cómo es posible esto...

DAVID

(con voz muy baja)

No lo sé... Mi cuerpo se sintió atraído, mis ojos siguieron cada uno de tus pasos... No sé decirte exactamente qué ocurrió...

David se levanta de la cama y da varios pasos hacia Michelle sin alcanzarla. Hay un silencio inquebrantable.

DAVID

(con la voz cortada)

Mi mejor regalo de cumpleaños...

Se para justo atrás de Michelle. Roza su espalda. David está confundido, la espalda es muy dura y fría.

ESC 22 EXT/NOCHE CALLEJÓN SOLITARIO EN OTRO LUGAR

David, está de pie frente a la pared. Con sus manos sigue la silueta de la mujer. Sus ojos están llenos de lágrimas. Se queda parado allí, sin moverse, con la mano extendida sobre el mural en la calle desierta.

CONCLUSIONES

Al culminar este trabajo de grado y aplicar las teorías sobre la adaptación cinematográfica de diferentes autores se puede llegar a la conclusión de que la literatura es uno de los principales alimentos del cine, desde los inicios del siglo XX.

La selección del público a la hora de ver una película en cualquier sala de cine, depende de cuánto conoce sobre ella a través de tráilers, lectura de sinopsis o actores que participan. Cuando se trata de la adaptación de una obra literaria, el público se pregunta si la obra original es buena o no, si la ha leído o si prefiere verla en la gran pantalla antes que leerla. Son varias las maneras en las que el público determina si una película vale la pena o no, pero, los estrenos de grandes adaptaciones demuestran que el público las prefiere, sin importar la razón (compararla con la obra literaria original, ver los efectos especiales que jamás verán en el libro o simple curiosidad).

Lo que Sánchez Noriega (Sánchez Noriega, 2000, p.47) define como adaptación, entendiéndola como proceso a través del cual se logra pasar un texto literario a texto fílmico, se utilizó a lo largo de la investigación, pero para la aplicación práctica en el guión adaptado de *Sustitutos*, fue necesario entender las diferencias existentes entre el lenguaje literario y el lenguaje cinematográfico.

Siempre se ha cometido el error de valorar la calidad de una película, producto de un proceso de adaptación, por su parecido con la obra literaria original. Grave error. El público se ha convertido en crítico cinematográfico que en realidad ignora que la literatura maneja ciertos códigos y el lenguaje cinematográfico otros. Es cierto que, en determinados momentos de la creación del guión, pueden manejarse elementos similares, como lo es la descripción, pero, cada uno de estos lenguajes va por caminos separados y es imposible que la adaptación a guión cinematográfico de una obra literaria sea exacta, aunque se trabajen determinados códigos como equivalencia de otros. De ser así las adaptaciones de *La Biblia*, durarían años proyectándose o se necesitarían más de quinientos actores para representar a cada uno de los personajes de *Don Quijote*.

Por otra parte, a lo largo de esta investigación se logró entender que los procesos de adaptación no son fáciles. Existe la falsa creencia de que los procesos de transposición facilitan el trabajo del guionista, pero, no es así. Al contrario, adaptar una obra literaria implica un grado de compromiso aún mayor, ya que no sólo se hace un guión cinematográfico sino que además se está utilizando la obra de alguien más para lograrlo. Es decir, el guionista tiene responsabilidad sobre la obra que adapta y se encuentra de manera, directa o indirecta, comprometido con el autor.

Durante el proceso de adaptación de *Sustitutos* se mantuvo contacto constante con César Leandro Velásquez, autor del relato y se evitó cualquier vicio que pudiera venir del escritor de la historia original, para crear un guión auténtico a partir de su cuento.

Otra conclusión a la que se llegó luego de la investigación y la adaptación es que para poder arriesgarse a realizar cualquier tipo de adaptación, es necesario conocer al derecho y al revés la obra original; ser capaz de responder cualquier pregunta que se haga sobre sus personajes, los acontecimientos o los lugares en que ocurren. Sin embargo, el guionista debe mantenerse alerta para no confundir la obra original con su guión adaptado. Esta, se considera una de las mayores confusiones que se presentaron a lo largo del proceso de adaptación de *Sustitutos*. La autora, durante el proceso de análisis de personajes, confundió las características

de sus personajes fílmicos, con las de los personajes literarios de Velásquez.

La realización del cuadro de personajes fílmicos planteado por Lajos Egri fue uno de los mayores retos en el proyecto, ya que, además de evitar las confusiones con los personajes de la obra literaria, era necesario comprender y sentir cada una de las características que se plasmaban en el cuadro; cada una de ellas debía tener sentido con relación al argumento que se manejaba en el guión. Esta complicación fue superada pero, es importante entender que los personajes son fundamentales en los procesos de adaptación, sobre todo, si en ellos se encuentra enfocada toda la historia. Los personajes son los encargados de mover el conflicto; si ellos no se mueven, el conflicto continúa estático, sin ningún tipo de cambio.

En esta investigación también se logró entender que cada guionista selecciona el tipo de adaptación que desea realizar dependiendo de lo que busca como resultado final. No puede entonces criticarse una película por no contar exactamente lo que se leyó alguna vez en el libro; es necesario comprender que las mejores adaptaciones son las que llevan la marca del guionista que las realiza.

Esta es la primera experiencia de la bachiller frente a un proceso de adaptación a guión cinematográfico. Para lograrlo contó con ayuda del escritor del relato original, elemento que le facilitó un poco más las cosas; además, el material de investigación fue provechoso en todos los aspectos. A través de Vanoye y Sánchez Noriega se logró, definir qué es una adaptación y comprender que existen diferentes tipos de transposición que no todas persiguen los mismos fines; a través del esquema actancial de Greimas se trabajó con el conflicto y los deseos de cada personaje. Por otra parte, se aprendió a analizar a cada uno de los personajes fílmicos, gracias a Baiz, Comparato y Lajos Egri. Las etapas de realización guión fueron tomadas de Comparato, que a través de seis puntos fundamentales explica la manera en que se deben estructurar y construir los guiones en su totalidad.

Este trabajo de grado, además de ser una experiencia completamente nueva, se convirtió en un gran reto, superado sólo a través de la investigación y la lectura analítica de teorías y conceptos fundamentales. El

guión de *Sustitutos*, cuenta con la aprobación del escritor de la obra original y para la bachiller encargada de llevar a cabo este trabajo de grado es suficiente motivo para creer que los objetivos fueron cubiertos en su totalidad.

Aunque en este trabajo se llega hasta la etapa de adaptación a guión cinematográfico, la bachiller, tiene como plan ejecutar por completo el proyecto para llevarlo a la gran pantalla.

REFERENCIAS

- Baiz Quevedo, F. (Comp.). (2004). *El personaje y el texto en el cine y la literatura*. Caracas: comala.com
- Baiz Q, F. (2006, Abril 14). *Tips 1/ el guión* [Documento en línea]. Disponible: <http://www.lapaginadelguion.org/tips.htm> [Consulta: 2008, Marzo 15]
- Barthes, R. (1977). *Introducción al análisis estructural de los relatos* (B. Doriots, Trads.). En S. Niccolini (comp.), *El análisis estructural* [Libro en línea]. (Trabajo original publicado en 1966). Centro Editor de América Latina, Buenos Aires. Disponible: http://www.uruguaypiensa.org.uy/noticia_385_1.html [Consulta: 2008, Marzo 12]
- Becker, A. (2002). Análisis de la estructura pragmática de la cláusula en español de Mérida (Venezuela) [Documento en línea]. Disponible: <http://elies.rediris.es/elies17/index.htm> [Consulta: 2008, Marzo 18]

- Castagnino, R. (1967). *El análisis literario. Introducción metodológica a una estilística integral* (5ta. ed.). Buenos Aires: Editorial Nova.
- Chion, M. (1992). *Como se escribe un guión* (4ta. ed.). Madrid: Cátedra.
- Comparato, D. (1993) *De la creación al guión* (2da. ed.). Madrid: IORTE.
- Duarte, C., Rojas, R. (1997). *Transformación del personaje a través de los códigos del actor en las adaptaciones fílmicas Gabriela, Clavo y Canela y Doña Flor y sus dos maridos*. Tesis de grado no publicada, Universidad Central de Venezuela, Caracas.
- Diment, J. (2002). *Cumbres Borrascosas* [Documento en línea], Disponible: <http://www.mabuse.com.ar/mabuse/cumbres.htm> [Consulta: 2008, Marzo 20]
- “El enterrador de cuentos” estrenan hoy. (1978, Agosto 30). Farándula. *El Nacional*, p. B27.
- *Fallece el guionista de “Psicosis”, Joseph Stefano*. (2006). La vanguardia [Diario en línea]. Disponible: http://www.lavanguardia.es/premium/publica/publica?COMPID=51281452348&ID_PAGINA=22088&ID_FORMATO=9&turbourl=false [Consulta: 2008, Enero 6]
- *Filmografía venezolana, 1973-1999, largometrajes*. (2000). Caracas: Cinemateca Nacional de Venezuela.
- García L., F. (2005). Técnicas de traducción aplicadas a la adaptación cinematográfica: nuevos horizontes para la traductología. *TRANS: Revista de traductología* [Revista en línea], 9. Disponible: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1168175> [Consulta: 2008, Febrero 25]

- Gubern, R. (2003). *Historia del cine* (5ta. ed.). Barcelona: Editorial Lumen.
- Hernández, A. M. (2004). Poesía y Narrativa con sello de madurez. El Universal [Diario en línea], Disponible: http://www.eluniversal.com/2004/11/28/til_art_28224B.shtml [Consulta: 2008, Febrero 15].
- Jost, F. (2002). *El ojo-cámara. Entre film y novela* (1era. ed. español). Buenos Aires: Catálogos.
- *La ficción Narrativa*. (s.f.). Universidad Javeriana, Facultad de Ciencias Sociales [Página Web en línea]. Disponible: http://www.javeriana.edu.co/Facultades/C_Sociales/Facultad/sociales_virtual/publicaciones/arena/narrativa.htm [Consulta: 2008, Marzo 23]
- La Rocca, M. (2004). “Novecento” y “La leggenda del pianista sull’oceano”. Estudio de una adaptación cinematográfica. *Espéculo. Revista de estudios literarios* [Revista en línea], 28. Disponible: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero28/novecen.html> [Consulta: 2008, Marzo 17]
- “Latino Bar” inaugura hoy programación de la Cinemateca. (1991, Octubre 2). *El Nacional*, p. C14.
- Ley sobre derecho de autor. (1993). *Gaceta Oficial de la República de Venezuela*, 4.638 (Extraordinario), Octubre 1, 1993.
- Los criminales. (1982, Septiembre 29). Cultura. *El Diario de Caracas*, p.29.

- Martínez-Salanova S., E. (s.f.). *Romeo y Julieta en el Cine*. Disponible: <http://www.uhu.es/cine.educacion/cineyeducacion/shakromeo.htm>
[Consulta: 2008, Marzo 18]

- Martínez-Salanova S., E. (s.f.). *Don Quijote de la Mancha en el cine*. Disponible: <http://www.uhu.es/cine.educacion/cineyeducacion/donquijote.htm>
[Consulta: 2008, Marzo 18]

- Medina M., D. (2006). *Literatura y Cine en Venezuela* [Tesis en línea]. Tesis doctoral no publicada, Universidad Autónoma de Barcelona, Departamento de Filosofía, Barcelona. Disponible: <http://www.tesisenxarxa.net/TDX-1008107-151454/index.html> [Consulta: 2008, Marzo 13]

- Olabuenaga, T. (1991). *El discurso cinematográfico. Un acercamiento semiótico*. México: Editorial Trillas.

- Recomendamos. (1979, Enero 21). Cines. *El Nacional*, p. C15.

- Rojo, V. (1984). *Análisis histórico de la relación cine y literatura*. Tesis de grado no publicada, Universidad Central de Venezuela, Caracas.

- Sadoul, G. (1979). *Historia del cine mundial, desde los orígenes hasta nuestros días* (4ta. ed.). México: Siglo veintiuno editores.

- Sánchez N., J. L. (2000). *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*. Barcelona: Ediciones Paidós.

- Vanoye, F. (1996). *Guiones modelo y modelos de guión. Argumentos clásicos y modernos en el cine*. Barcelona: Ediciones Paidós.

- Wolf, S. (2001). *Cine/ Literatura, ritos del pasaje*. Buenos Aires: Ediciones Paidós.

ANEXO A

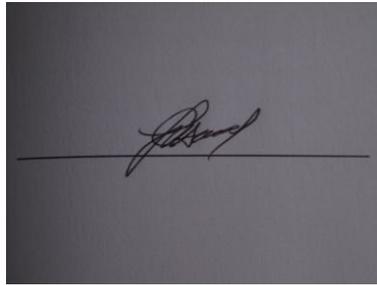
**AUTORIZACIÓN FIRMADA POR CÉSAR LEANDRO VELÁSQUEZ PARA
REALIZAR LA ADAPTACIÓN A GUIÓN CINEMATOGRAFICO DEL
CUENTO *SUSTITUTOS***

AUTORIZACIÓN

Yo, César Leandro Velásquez, mayor de edad y titular de la Cédula de Identidad N° 10.119.281, domiciliado en la ciudad de Caracas, por medio de la presente autorizo a Angelines Padrón Padrón, mayor de edad y titular de la Cédula de Identidad N° 18.029.423, para realizar la adaptación a guión cinematográfico del relato Sustitutos de mi autoría.

En Caracas, a las 10 días del mes de Enero de 2008

Atentamente,

A square image showing a handwritten signature in black ink on a dark grey background. The signature is cursive and appears to be 'J. Stoker'. Below the signature is a thin horizontal line.

ANEXO B
LISTADO DE ADAPTACIONES CINEMATOGRAFICAS DE *DRÁCULA*
DE BRAM STOKER

ADAPTACIONES AL CINE DE *DRÁCULA* DE BRAM STOKER

- Nosferatu* (1922- Alemania) de F. W. Murnau
- Drácula* (1931- E.E.U.U.) de Tod Browning.
- Drácula* (1931- España) de George Melford.
- La casa de Drácula* (1945-E.E.U.U.) de Erle Kenton.
- Drákula Istanbul'da* (1953-Turquía) de Mehmet Muhtar.
- El ataúd del vampiro* (1957-México) de Germán Robles.
- Horror of Drácula* (1958-Inglaterra) de Terence Fisher.
- El regreso de Drácula* (1958-E.E.U.U.) de Francis Lederer.
- Ahle Kkots* (1961- Corea del sur)
- Drácula, príncipe de las tinieblas* (1966-Inglaterra) de Terence Fisher.
- Billy the kid versus Drácula* (1966- E.E.U.U.) de William Beaudine.
- Mga Mannusgang ni Drakula* (1967-Las Filipinas)
- Batman fights Drácula* (1967-Las Filipinas)
- Las vampiras* (1969-México) de Federico Curiel.
- Dracula's Lüsterne sex-vampire* (1970-Suecia) de Mario D'Alcala.
- El Conde Drácula* (1970- España, Italia, Inglaterra) de Jesús Franco.
- Lake of Dracula* (1971-Japón)

- El gran amor del Conde Drácula (1971-España) de Javier Aguirre.
- Blood for Drácula (1973-Italia, Francia) de Paul Morrissey.
- Drácula (1979-E.E.U.U.) de John Bradham.
- Nosferatu, el fantasma de la noche (1979-Alemania) de Werner Herzog.
- Drácula de Bram Stoker (1992-E.E.U.U.) de Francis Ford Coppola.
- Drácula 2001 (2000- E.E.U.U.) de Patrick Luisser.
- Blade: Trinity (2004-E.E.U.U.) de David S. Goyer.
- Van Helsing (2004-E.E.U.U.) de Stephen Summers.

ANEXO C
LISTADO DE ADAPTACIONES CINEMATOGRAFICAS DE *DON*
***QUIJOTE* DE MIGUEL DE CERVANTES**

ADAPTACIONES AL CINE DE *DON QUIJOTE* DE MIGUEL DE CERVANTES

- *Don Quijote* (1898-Francia) Producida por Gaumont.
- *Aventuras de Don Quijote de la Mancha* (1903-Francia) Ferdinand Zecca, Lucien Nonguet.
- *El curioso impertinente* (1908-España) Narciso Cuyás.
- *Don Quijote* (1908-España) Narciso Cuyás.
- *Don Quichotte* (1909-Francia) Emile Cohl.
- *Don Quichotte* (1909-Francia) Georges Méliès.
- *Monsieur Don Quichotte* (1909-Francia) Paul Gavault.
- *Don Chisciotte* (1910-Italia) Producida por Cinés.
- *Don Quichotte* (1912-Francia) Camille de Morlhon.
- *Don Quijote* (1915-EEUU) Edgard Dillon.
- *Il sogno de Don Chisciotte* (1915-Italia) Amleto Palermi.
- *Don Quijote* (1923-Gran Bretaña) Maurice Elvey.
- *Don Quixote* (1926-Dinamarca) Lau Lauritze.
- *Don Quijote* (1933-Francia) G. W. Pabst.
- *Don Quixote* (1934-EEUU) Ub Iwerks.
- *Dulcinea* (1947-España) Luis Arroyo.

- *Don Quijote de la Mancha* (1948-España) Rafael Gil.
- *El curioso impertinente* (1948-España) Flavio Calzavara.
- *Don Quijote* (1955/1992- EEUU/España) Orson Wells y retoques de Jesús Franco.
- *Don Quihote V'Sa'dia Pansa* (1956-Israel) Nathan Axelrod.
- *Don Kikhot* (1957-URSS) Gregory Kozintsev.
- *Aventuras de Don Quijote* (1960-España) Eduardo García Maroto.
- *Don Quijote* (1961-Yugoslavia).
- *Don Quixote* (1962-Finlandia) Eino Ruutsalo.
- *Dulcinea* (1962- Italia/España/Francia) Vicente Escrivá.
- *Don Quichotte* (1965-Francia) Jean-Paul Le Chanois.
- *Un día bajo la almohada* (1967-España) José María Forqué.
- *Don Quijote de la Mancha* (1968-España) Rafael Ballarín.
- *Un Quijote sin Mancha* (1969-México) Miguel Delgado.
- *Don Quijote cabalga de nuevo* (1972-México/España) Roberto Gavaldón.
- *The amorous adventures of Don Quixote and Sancho Panza* (1976-EEUU) Raphael Nussbaum.
- *Don Quijote, sancho y Clavileño* (1977-España) Rafael Gordon.
- *As Trapalhadas de Don Quixote e Sancho Pança* (1977-Brasil) Ary Fernandes.
- *Honor y caballería* (2006-España) Albert Serra.
- *Donkey Xote* (2007-España) José Pozo.

ANEXO D
LISTADO DE ADAPTACIONES CINEMATOGRAFICAS DE *ROMEO Y*
***JULIETA* DE WILLIAM SHAKESPEARE**

ADAPTACIONES AL CINE DE *ROMEO Y JULIETA* DE SHAKESPEARE

- *Indian Romeo and Juliet* (1912-EEUU) Laurence Trimble y Hal Reid.
- *Romeo and Juliet* (1916-EEUU) Francis Bushman, John Noble y John Artur.
- *Romeo y Julieta* (1920-Alemania) Ernest Lubitsch.
- *Romeo y Julieta* (1920- Canadá) Mack Sennett.
- *Romeo and Juliet* (1936-EEUU) George Cukor.
- *Romeo y Julieta* (1943-México) Miguel M. Delgado.
- *Romeo and Juliet* (1954-Italia) Renato Castellani.
- *Romeo y Julieta y las tinieblas* (1960-Praga) Jirí Weiss.
- *West Side Story* (1961-EEUU) Jerome Robbins y Robert Wise.
- *Romeo and Juliet* (1966-Gran Bretaña) Paul Czinner.
- *Romeo y Julieta* (1968- Italia/Gran Bretaña) Franco Zaffirelli.
- *Montoyas y tarados* (1989-España) Vicente Escrivá.
- *Romeo and Juliet* (1996-EEUU) Baz Luhrmann.
- *Romeo debe morir* (2000- EEUU) Andrzej Bartkowicz.
- *Bollywood Queen* (2002-India) Jeremy Wooding.
- *O Casamento de Romeu e Julieta* (2005-Brasil) Bruno Barreto.

ANEXO E
GLOSARIO DE TÉRMINOS

GLOSARIO DE TÉRMINOS

Adaptación: es la transposición de textos literarios a guión cinematográfico. En las adaptaciones se utiliza un lenguaje diferente al de las obras literarias originales, con diferentes códigos y características específicas.

Argumento: estructura dramática a través de la cual se llega a un guión literario.

Basar: apoyar en una base, en este caso se habla de los guiones que están basados en obras literarias.

Celtx: software o programa de computación que permite realizar de manera fácil y organizada guiones para cualquier tipo de medio audiovisual.

Esquema actancial: esquema planteado por Greimas en el que se determina si un personaje, a través de sus acciones, es capaz de desarrollar el conflicto que se plantea en un determinado texto (literario o cinematográfico).

Cuento: El cuento corto es una **narración** breve, oral o escrita, en la que se relata una historia tanto **real** como **ficticia**. Además de su brevedad, el cuento tiene otras características estructurales que lo diferencian de la **novela**, sin embargo la frontera entre un cuento largo y una **novela corta** es fácil definir.

Guión: texto que expone el contenido de un filme con los detalles, acotaciones, diálogos, acciones y descripciones necesarias. Su elaboración depende del guionista, aunque existen etapas establecidas por diferentes autores para llevar a cabo diferentes tipos de guión.

Guión literario: es el que describe aquello que se mostrará y escuchará en una obra cinematográfica. Involucra división por escenas, acciones de los personajes o eventos, **diálogo** entre **personajes**, así como descripciones detalladas del entorno en el que van a suceder. Además, en este tipo de guión, el guionista se siente libre de colocar acotaciones para los actores que representarán a los actores.

Guión técnico: es un guión elaborado por el **director cinematográfico** luego de realizar un análisis minucioso del guión literario. En esta fase se pueden suprimir, incorporar o modificar pasajes de la acción o diálogos, para ser sustituidos por imágenes y acciones concretas.

Guionista: persona encargada de elaborar el guión de un filme (en este caso). Es una pieza fundamental en el mundo audiovisual.

Escritor: autor de obras escritas, que usa la escritura para difundir sus ideas o las ajenas.

Ficción: Se denomina ficción a la simulación de la realidad que realizan las obras **literarias**, **cinematográficas** o de otro tipo, cuando presentan un mundo imaginario al receptor. El término procede del **latín** *fictus* ("fingido", "inventado"), participio del verbo *fingere*.

Lenguaje cinematográfico: lenguaje utilizado para hablar a través de las imágenes y acciones que se manifiesta en los guiones.

Narrativa: género literario que abarca el cuento, el relato y la novela.

Novela: obra literaria extensa, en prosa, en la que se describen y narran acciones fingidas, caracteres, costumbres, etc.

Personaje: es el motor de las acciones y el encargado de resolver los conflictos que se plantean en el guión cinematográfico.

Relato: gran frase cargada de información que cuenta con estructura narrativa y estructura temática.

Sinopsis: fragmento que escribe el guionista en el que se responden a las preguntas quién, dónde, cuál, cuándo que aparecen en el guión.

Transposición: ver adaptación.