



Facultad de
**Información y
Comunicación**



UNIVERSIDAD
DE LA REPÚBLICA
URUGUAY

UNIVERSIDAD DE LA REPÚBLICA
Facultad de Información y Comunicación

Sección Audiovisual - Teoría del Cine y de la Imagen

Trabajo Final de Grado

De la literatura al cine: la adaptación en *Así habló el cambista*.
Un análisis comparativo

Leticia Maldonado Rizzo
Emiliano Gonella

Tutor: Luis Dufuur
Cotutor: Damián Pérez Mezzadra

Montevideo, Uruguay
2022-2023

ÍNDICE

DEDICATORIA.....	3
AGRADECIMIENTOS	4
RESUMEN	7
1 - INTRODUCCIÓN.....	8
1.1 - Presentación del tema.....	8
1.2 - Fundamentación	9
1.3 - Planteo del problema de investigación.....	10
1.4 - Objetivo General.....	10
1.5 - Objetivos específicos	10
2- ANTECEDENTES.....	11
2.1- Introducción.....	11
2.2- Estado del arte	11
2.2.1-Trabajos de Grado	11
2.2.2- Trabajos de posgrado	12
3- CAPÍTULOS DE LA INVESTIGACIÓN	15
4- MARCO TEÓRICO	16
4.1- Introducción.....	16
4.2- Conceptos para el análisis de la novela.....	16
4.3- Conceptos para el análisis del film	17
4.4- Tipologías para la adaptación cinematográfica	20
4.4.1- Tabla de Tipologías de la adaptación	24
4.4.2- Esquema de análisis comparativo de la adaptación	25
5 - METODOLOGÍA.....	27
5.1-Hipótesis.....	27
5.2-Diseño general de la investigación y metodología.....	27
5.3-Objeto de estudio	27
5.4- Descripción de las técnicas	27
6- Breve introducción recopilatoria historiográfica sobre la adaptación	28
6.1-Introducción.....	28
6.2-Estudios preliminares.....	29
6.3-Los formalistas rusos y el círculo de Bajtín	31
6.4-El papel de los estructuralistas	35
6.5-La discusión fidelidad/creatividad	37

6.6 -Algunos ejemplos de los inicios de la adaptación.....	38
7- Análisis de la novela <i>Así habló el cambista</i> (1979).....	43
7.1- Reseña biográfica del autor	43
7.2- Análisis de la novela.....	43
7.2.1- El género de la novela	44
7.2.2- Tipo de narrador, punto de vista y focalización	46
7.2.3- Personajes.....	47
7.2.4 - Tiempo.....	52
7.2.5 - Espacio.....	53
8- Análisis de la película <i>Así habló el cambista</i> (2019).....	55
8.1- Reseña biográfica del director.....	55
8.2- Análisis de la estructura del film	55
8.2.1- El género de la película.....	57
8.2.2- El punto de vista y focalización.....	59
8.2.3- Personajes	60
8.2.4- Tiempo	66
8.2.5- Espacio (atmósfera: iluminación, vestuario, decorados, color).....	67
9- Encuentros y desencuentros entre el texto literario y texto fílmico.....	70
9.1 - Segmentación comparada	70
9.2 - Procedimiento de adaptación - profundización del análisis comparativo	74
9.2.1 - Enunciación y punto de vista.....	74
9.2.2 - Transformaciones en la estructura temporal.....	74
9.2.3 - Espacio fílmico	75
9.2.4 - Organización del relato	77
9.2.5 - Transformaciones en personajes y en historias	80
9.3 - Valoración global	83
9.4 - Comparación texto/imagen	86
9.4.1 - Elementos similares entre novela y film.....	86
9.4.2- Elementos diferentes entre novela y film	99
Capítulo 10- Conclusiones	110
10.1 - Conclusión – Leticia Maldonado Rizzo	110
10.2 - Conclusión – Emiliano Gonella	111
Referencias bibliográficas.....	112
ANEXOS	114

DEDICATORIA

Leticia Maldonado:

El presente trabajo se lo dedico a mis amados y adorados padres, Sergio Maldonado y Alba Rizzo, quienes desde los primeros pasos en la formación educativa me entregaron enteramente su amor y apoyo incondicional, que fueron creando los cimientos en la formación de mi carácter personal.

Les quedo eternamente agradecida por su dedicación en los primeros años de mi infancia cuando mi padre me leía cuentos antes de dormir y me ayudaba en los deberes de matemática en la primaria, cuando mi madre me daba un espacio para pintar en su escritorio de trabajo, hasta las largas horas que le dedicó llevándome a diversas actividades que requería la educación. Vienen a la memoria innumerables de estos momentos que formaron los cimientos de una formación tanto educativa como personal.

Grandes creyentes y practicantes de las oportunidades que otorga la educación en la vida, fueron un ejemplo de la autosuperación. Nunca dejaron de alentarme a seguir adelante por más cuesta arriba que fuese el camino, a otorgar su hombro como respaldo, sus cálidas palabras como consejos, sus abrazos como seguridad y calma, hasta alcanzarme siempre un café tarde en las noches, o un mate temprano en las mañanas de estudio, y quedarse a mi lado en silencio. Fueron un motor incluso en los momentos en que no podía creer en mí misma, y fueron un timón que me direccionó en los momentos en que perdía el rumbo en la marea.

Emiliano Gonella:

Quiero dedicar el presente Trabajo de Grado a mi querido suegro, Sergio Maldonado, a su memoria, a las conversaciones que tuvimos acerca de la trascendencia del estudio en la formación de una persona. A su vivencia y a sus propias experiencias que a lo largo de los años compartió conmigo.

AGRADECIMIENTOS

Leticia Maldonado:

Para la creación del presente Trabajo Final de Grado quiero dejar mi agradecimiento:

A nuestros tutores Luis Dufuur y Damián Pérez Mezzadra por su dedicación, y por transmitirnos su sabiduría mediante los consejos y paciencia abocados durante el recorrido en la creación del presente trabajo. Al profesor Fernando González Perilli, también por su dedicación en el comienzo de este trabajo. A la Sección Audiovisual de Teoría del Cine y de la Imagen. Y a la Institución.

En el camino recorrido a la formación académica quiero dejar en profundo agradecimiento:

A mi compañero de estudio y pareja, con quien realicé el presente trabajo, Emiliano Gonella, que hace ocho años desde nuestro primer trabajo en grupo, ha compartido conmigo desde resúmenes, horas de estudio donde hemos realizado innumerables trabajos y hemos preparado parciales. Gracias a su compañerismo incondicional, su humor especial, su paciencia, las risas compartidas, como también los momentos de incertidumbre y nerviosismo en donde me ha dado sus brazos en contención. Gracias a su gran generosidad y amabilidad.

A mi tía Silvia Rizzo, que desde los primeros años extendió incondicionalmente su mano en apoyo y ayuda. Desde la lectura de un cuento en mis épocas de jardín, la redacción de un resumen en la etapa escolar, la comprensión lectora de un texto en las épocas liceales, la búsqueda de información, hasta quedarse a mi lado sin importar el día o la hora en las preparaciones para diversos trabajos y exámenes en la etapa universitaria.

A mis abuelos, Alba Leivas y Blas Rizzo por su incondicional amabilidad, cariño y apoyo, por siempre tener la puerta de su casa abierta y un lugar en su mesa del living para estudiar, por prender la estufa en invierno y por siempre llevar un cafecito a la mesa en las largas horas de estudio. Por siempre recordarme la importancia del estudio y de la autorrealización.

A mi maestra Ana María Lafourcade. Es en su enseñanza donde están germinadas las bases de la metodología de estudio, que luego apliqué en el trayecto de la formación académica.

Aún recuerdo el día en que la conocí, fue en quinto año de primaria, nos mostró en la clase lo que yo llamé “La escalera del estudio”, donde un día me encontraba en el escalón donde “no podía” con la tarea a aprender, pero al día siguiente subía otro escalón donde “quizá podría hacerlo”, y así escalón a escalón hasta llegar al último escalón donde “lo he conseguido”.

Gracias a su gran amabilidad y paciencia, por pasar horas junto a mí enseñándome con sus cálidas palabras que, con la constancia del día tras día, se puede llegar a la meta.

Al periodista y gran amigo, de mi ciudad natal, Salto, Luis Bertiz, quién ha sido un profesor más en materia de formación en periodismo e investigación. En las largas conversaciones sobre este mundo, donde me ha enseñado aspectos del trabajo y de la vida, mientras creaba conmigo mis primeras columnas periodísticas.

También al periodista salteño, José Enrique Leivas, quien me ha dado la primera oportunidad de filmar una nota junto a él y me ha mostrado cómo funciona la práctica dentro del periodismo.

Por último, quiero dejar un agradecimiento a mi amiga de cuatro patas, Miley, quien ha sido un apoyo importante en mis largas horas de estudio, donde me ha regalado su compañerismo incondicional.

Que quede en profundo agradecimiento a los presentes nombrados que fuera del mundo académico han creído en mí, entre ellos, mi madrina Blanca Burutaran, que, en los momentos de necesidad, me han extendido su mano y gracias a ello he podido llegar al final del camino.

Emiliano Gonella:

En el desarrollo de este trabajo quisiera dejar constancia y expresar mis especiales agradecimientos:

A nuestros tutores, Luis Dufuur y Damián Pérez Mezzadra por su dedicación a lo largo del proceso. También al profesor Fernando González Perilli por sus consejos.

Más allá del mundo académico,

En primer lugar, voy a estar por siempre agradecido con mi compañera de viaje, Leticia Maldonado. Durante todos estos años me has apoyado incondicionalmente a través de los distintos recorridos de este largo y laberíntico camino del estudio y la formación. Tu paciencia, tu compañerismo, tu buena voluntad, tu amabilidad y tu simpatía han ayudado a construir este y tantos otros proyectos. Contigo las horas y horas de estudio se han transformado en una larga conversación de la vida que nos permite continuar creciendo como personas.

A mis suegros, Sergio Maldonado y Alba Rizzo, quiénes siguen creyendo en mí, alentándome a seguir el camino del estudio y el conocimiento. Así también, me han formado como persona, ayudándome a encontrar lo mejor de mí mismo con su cariño y atención, con sus consejos de experiencia de vida.

A mi familia que siempre deseó mi formación, especialmente a mi abuela Olga Spilman, quién me ha apoyado en todo este tiempo, a su manera y a pesar de la distancia, siempre con el deseo de que pueda seguir estudiando.

Resta poco más agradecer,

Apenas un especial saludo a la memoria de mi abuelo, José Gonella, quién sin dudas estaría feliz de este logro.

No sería justo terminar estos agradecimientos sin mencionar la compañía de mi amiga de cuatro patitas, Miley, quién ha estado en cada mesa de trabajo y en cada lectura, siempre dispuesta a prestar su energía.

RESUMEN

El presente Trabajo de Grado analiza el proceso de adaptación del film *Así habló el cambista* (2019) de Federico Veiroj basado en la novela homónima (1979) de Juan E. Gruber. Nos proponemos investigar los mecanismos utilizados por el director del film para adaptar la novela.

Para ello, realizaremos por separado un análisis de la estructura de la novela y del film, obteniendo así los elementos narrativos fundamentales que nos permitirán poner en práctica una metodología comparativa entre ambas obras.

Con estos elementos a disposición, luego llevaremos a cabo el análisis comparativo que partirá de la utilización de las tipologías para la adaptación presentadas por José Luis Sánchez Noriega, las cuales nos permitirán ordenar los elementos de similitudes y diferencias entre las obras, así como también, podremos esquematizar los cambios y las transformaciones encontradas.

Palabras clave: adaptación cinematográfica, análisis de film, cine uruguayo, análisis de novela, narrativa uruguaya.

Áreas de Conocimiento: Semiótica/Teoría del Cine/Narratología

1 - INTRODUCCIÓN

1.1 - Presentación del tema

Este proyecto de investigación analiza la adaptación cinematográfica de la película uruguaya *Así habló el cambista*¹ (2019) de Federico Veiroj, basada en la novela homónima (1979) del escritor polaco-uruguayo Juan E. Gruber. El interés de esta investigación es comprender el proceso de adaptación entre obras. Para ello, usaremos el análisis del lenguaje literario y cinematográfico, con la finalidad de encontrar el diálogo que surge como resultado de ambas obras.

La adaptación cinematográfica recorre toda la historia del cine. Esto se puede observar desde el inicio del cine donde la literatura se vinculó con el séptimo arte, y fue así que este último encuentro fue parte del lenguaje cinematográfico. En los estudios incipientes del cine y con el afán de esbozar su propio lenguaje, se utilizó a la literatura a modo de analogía en el uso del tratamiento narrativo. Así la adaptación comenzó a impregnar en el séptimo arte, incluso marcando su presencia en los primeros films. No obstante lo anterior, en el curso de los años 20 surgen, producto de condiciones históricas y políticas, el formalismo ruso y Mijaíl Bajtín. Dichas circunstancias llevaron al diálogo entre obras y que, a partir de los formalistas rusos, el círculo de Bajtín, y el estructuralismo de los años 60 y 70 le dan relevancia al análisis que emerge de la adaptación cinematográfica.

¹ Ficha técnica en Anexos

1.2 - Fundamentación

Esta investigación tiene como objetivo estudiar la adaptación cinematográfica de la novela *Así habló el cambista*. Nuestro interés radica, en primera instancia, del hecho que no hemos encontrado antecedentes que hayan estudiado la relación entre la novela y el film. Por ende, nuestro cometido es centrarnos en la relación entre las mismas, para comprender el mecanismo de la adaptación.

Asimismo, podemos decir entonces que este análisis es novedoso ya que las dos obras por sus particularidades son complejas y han sido poco estudiadas en el país. Nuestra idea se funda en la unión de dos cuerpos, de analizar cine y literatura unidos por la adaptación cinematográfica.

A modo de fundamento general de este trabajo decimos que la relación entre literatura y cine es un vasto campo de análisis que nos invita a realizar esta investigación y nos permite acercarnos minuciosamente a los mecanismos de la adaptación.

1.3 - Planteo del problema de investigación

En este trabajo de grado proponemos como problema de investigación realizar un análisis comparativo entre la novela y el film homónimo, con la finalidad de estudiar en este caso la adaptación cinematográfica.

1.4 - Objetivo General

Analizar los mecanismos de adaptación que se observan en el film *Así habló el cambista*.

1.5 - Objetivos específicos

Investigar el término adaptación cinematográfica, así como esbozar una reseña histórica de sus primeros años de desarrollo.

Analizar y describir la estructura narrativa de la novela.

Analizar y describir la estructura narrativa del film.

Exponer los puntos de encuentro y diferencia entre la novela y el film.

2- ANTECEDENTES

2.1- Introducción

Con respecto a los antecedentes que trataron el tema de la adaptación cinematográfica, presentamos una selección de trabajos que comparten dicho interés y que contienen metodologías similares de análisis y desarrollan en líneas parecidas. Además, estos trabajos vinculados al tema, son los más recientes que hemos logrado encontrar. Por tanto, elegimos tres trabajos de grado y, en una segunda parte, seleccionamos dos tesis doctorales.

2.2- Estado del arte

2.2.1-Trabajos de Grado

El primer trabajo de grado que seleccionamos, a los efectos de estudiar la adaptación, se titula *La adaptación de las obras literarias: La Ciudad y Los Perros (1985) y Mariposa Negra (2006), en largometrajes del cine peruano*. Dicho trabajo fue realizado por Eduardo Armando Caballero La Rosa en el año 2017, en la Universidad San Martín de Porres (USMP), de Perú.

Dicho trabajo se enfoca en dos films de Francisco Lombardi, los cuales son adaptaciones de dos obras literarias *La ciudad y los perros* (1963) de Mario Vargas Llosa y *Grandes Miradas* (2003) de Alonso Cueto.

En dicha investigación se destaca el estudio cualitativo que parte de la comparación y análisis preiconográfico e iconográfico de las películas nombradas.

En cuanto a la metodología de investigación, Caballero La Rosa decidió realizar un acercamiento descriptivo explorativo, es decir, que la investigación está orientada a buscar información de la realidad a través de la recolección de datos con el fin de expandir el universo teórico y científico del tema tratado.

La segunda investigación que escogimos como antecedente de nuestro tema se denomina *Adaptaciones cinematográficas: Estudio y análisis comparativo de obras literarias llevadas al cine* (2017) realizado por Laura Marrero Bacallado. En la investigación, se explica la existencia de una gran cantidad de trabajos dedicados a la relación entre literatura y cine.

Su estudio se centra en una observación que se funda en la superioridad respecto a calidad y recepción del público entre literatura y cine.

En este caso, la licenciada escogió llevar a cabo un análisis de cuatro novelas y cuatro films. Las obras son: *Orgullo y Prejuicio* (1813) y su adaptación cinematográfica del año 2005, *La Sirenita* (1837) y su adaptación cinematográfica de 1989, *Harry Potter y la Piedra Filosofal* (1997), y su adaptación del 2001, *Brooklyn* (2009) y su adaptación del año 2015. Se centró en analizar la fidelidad del resultado final de la obra al ser llevada al lenguaje cinematográfico.

La tercera investigación que seleccionamos, como antecedente, se titula *Cine y literatura: las adaptaciones. Comparación y análisis en Don Juan Tenorio de José Zorilla* (2018), desarrollado por la licenciada Sara de la Torre Liébanas. En este trabajo, la autora se propone llevar a cabo un análisis de las adaptaciones, realizando una comparación entre el texto literario y la obra cinematográfica, mediante la lectura de la obra literaria y luego la visualización de la película de forma aislada.

En esta investigación, se aborda la comparación desde una perspectiva cualitativa, es decir, se realizó un análisis metodológico comparativo, en donde se especificó el proceso de acercamiento. A su vez se abordan ciertas características de la novela como, por ejemplo: movimiento literario al cual remite la obra, así como personajes, tiempo, espacio, biografía del autor. Con respecto a la obra cinematográfica, se propuso observar en procura de encontrar diferencias y similitudes con la novela.

2.2.2- Trabajos de posgrado

En relación a tesis doctorales destacamos una que se titula *La obra novelística de Torrente Ballester y el cine: Los gozos y las sombras. Análisis comparativo-textual*. Fue realizada por Patricia Antón Vázquez, en el año 2007, en la Universidad de La Coruña, de España.

Esta tesis se propone como objeto de estudio prioritario la primera aproximación rigurosa que analiza la fusión creativa entre el texto narrativo verbal y fílmico, entre la obra de Torrente Ballester y la serie de televisión.

La metodología empleada fue dividida en cuatro secciones. En la primera se desarrolla un recuento histórico en donde, a través de diversos autores, analiza

primero la literatura. Pasa luego al cine y explica cómo, en sus inicios, estuvo emparentado con el teatro y, luego, obtuvo una definición propia. Dentro de este subtema, el cine, enfatiza principalmente la relación entre el cine y la literatura a través de la ficción, siendo éste un elemento compartido entre ambos. Analiza cómo dentro de la ficción, el cine y la literatura intercambian las técnicas de narratividad donde se encuentran las herramientas de espacialidad y temporalidad. Expone como ejemplo a autores tales como Griffith y Eisenstein quienes probaron que el cine no fue el primero en implementar a través del montaje las técnicas de temporalidad narrativa, sino que estas técnicas ya se encontraban en novelas como *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* de Cervantes.

La segunda sección continúa desarrollando el análisis del apartado anterior donde se expone la línea en común que comparten la novela y el cine, el cual, es la narrativa ficcional. Ante ambos soportes se emplea una metodología comparada que atina al plano del significante, el cual varía en cada caso; y al significado que es el denominador común en ambos soportes.

En la tercera sección comienza definiendo la transposición fílmica que refiere a un proceso intersemiótico, donde una historia ficcional cambia de soporte y de sistema de codificación, y genera un nuevo texto narrativo. Aplica esta metodología al texto novelístico, y analiza cómo en el proceso da lugar a un nuevo discurso narrativo, el discurso fílmico, enfatizando que es distinto al original.

Por último, en la cuarta sección propone a través de un exhaustivo análisis de los artículos escritos por el mismo Torrente Ballester, reconstruir la teoría propuesta por el autor sobre la narración ficcional, territorio compartido entre los dos campos, literatura y cine. Y, en ese sentido, comprobar a través de la novela y el cine, cuáles elementos de tipo fílmico tuvieron participación en la novela de Ballester.

La segunda tesis doctoral se denomina *De la literatura al cine: la traducción intersemiótica: el caso de Relato soñado de A. Schnitzler y Eyes wide shut de S. Kubrick* (2015) por Elsa di Giovanni, en la Universidad Complutense de Madrid. Propone reconocer y comparar las diferencias entre la obra literaria y la obra cinematográfica. Se acerca al estudio de la práctica adaptativa, y específicamente coloca su atención en cómo la cultura cinematográfica procesa a la cultura literaria, transportando capacidades ideológicas y de significación.

Di Giovanni explica que adaptar una novela requiere la máxima inversión de recursos ideológicos y semióticos para darle al contenido de la obra otra forma en un arte distinto que es el cine (pág. 21). Corresponde aclarar que dicha tesis doctoral converge en un estudio de la adaptación catalogado como una traducción intersemiótica.

Para comprender esto, brevemente, la tesis entiende a la adaptación como la interpretación de signos verbales a través de otro sistema de signos, en este caso, verbo-visuales. Esto presenta una dificultad y un desafío, puesto que, en ocasiones, un signo no se puede presentar en uno u otro sistema (en una imagen o en palabras). Sin embargo, destaca que el cine posee una capacidad inigualable de penetrar en la conciencia del espectador (pág. 23).

A su vez, explica que el cine tomó protagonismo en el escenario de las artes. Cuando los mecanismos tradicionales de narración fueron cuestionados, la novela contemporánea cayó en crisis ante el nuevo arte cinematográfico. Entonces, el cine ocupó las funciones sociales de su contraparte literaria, convirtiéndose en el medio de narración por excelencia, innovando en el campo de la narración (pág. 21).

Con respecto al proceso de adaptación, la autora explica que se da mediante una conjunción de relaciones, de las cuales especifica la relación institucional entre la cultura literaria y la cultura cinematográfica, como también, la relación semiótica entre dos sistemas significantes muy distintos y, por último, la relación personal entre el autor y el director de cine (pág. 21-22).

En concreto, la tesis señala tres ítems indispensables para comprender este proceso: primero, la relación sociocultural entre literatura y cine; segundo, la relación entre dos sistemas narrativos, es decir, qué comparten y qué los diferencia; tercero, la subjetividad del director de cine para adaptar la obra literaria.

El resultado de la adaptación, es decir, la calidad de la nueva obra dependerá de cómo actúa el director, de su interpretación personal del texto fuente. Está en sus manos los aspectos que desea conservar o, por el contrario, cambiar. Así como también está en sus manos omitir o hacer hincapié en un determinado episodio o aspecto de la narración. Cabe al director realizar una elección interpretativa y tomar una posición (pág. 23). En este punto estriba la cuestión de la fidelidad.

3- CAPÍTULOS DE LA INVESTIGACIÓN

En primer lugar, entendemos necesario establecer un capítulo (6) dedicado a la relación entre literatura y cine, dónde surge la concepción de adaptación. Debido a que no hay una única definición de la misma, es necesario realizar un desglose cronológico de los inicios de dicha relación.

Para realizar el análisis comparativo, decidimos hacer dos capítulos previos a dicha comparación con el fin de llevar a cabo una exposición por separado de la novela y la película en sus características fundamentales.

En el siguiente capítulo (7), expondremos un análisis de la novela que comprende una reseña biográfica del autor y el análisis de la estructura de la novela, es decir, el género de la novela, el tipo de narrador, el punto de vista, la focalización, los personajes, el tiempo y el espacio.

En el próximo capítulo (8), se desarrollará el análisis de la película, que conllevará una reseña biográfica del director de la película y el análisis del film en su estructura. Para ello, utilizaremos los conceptos planteados por Casetti y Di Chio en su libro, *Cómo analizar un film* (1991), Marcel Martin en *El lenguaje del cine* (2002) y Robert Stam en *Teorías del Cine* (2001). También brevemente analizaremos en base a los conceptos presentados por Syf Field en *El Manual del guionista* (2013) y Robert McKee en *El Guion, Story* (1997).

En el capítulo (9), realizaremos el análisis comparativo propiamente dicho, dónde seleccionaremos momentos específicos de la novela y el film y los colocaremos en diálogo para vislumbrar sus elementos notorios dónde se asemejan y se diferencian. Esto va a producir un esquema de comparación entre texto e imagen.

Abordaremos las categorías propuestas por José Luis Sánchez Noriega sobre adaptación y, en este mismo sentido, utilizaremos sus tipologías para comprender el proceso de adaptación en el análisis comparativo de nuestro caso específico, la obra *Así habló el cambista* en sus dos versiones enfrentadas. Además, utilizaremos el esquema de análisis comparativo propuesto por el autor como guía en nuestro trabajo.

4- MARCO TEÓRICO

4.1- Introducción

En este apartado, presentaremos los diferentes autores y conceptos que consideramos pertinentes en relación a nuestro tema de investigación, el proceso de adaptación de una novela al cine. Expondremos los conceptos fundamentales que le dan marco a la investigación.

En el análisis comparativo de esta investigación, nos inscribimos en el paradigma de la intertextualidad, por lo que entendemos primordial introducir a los autores inscritos en esta línea de estudio.

4.2- Conceptos para el análisis de la novela

Para analizar la novela en sus elementos estructurales narrativos nos inscribimos en los conceptos presentados en el *Diccionario de Teoría Narrativa* (2002) de José R. Valles Calatrava y Francisco Álamo Felices y *Teoría de la narrativa* (1990) de Mieke Bal. A partir de ellos, extrajimos los conceptos fundamentales para comprender la estructura narrativa.

Particularmente, nos interesa la definición de género narrativo en relación a la clase de texto y a la temática. La clase de texto se refiere a que si el texto es una epopeya, un cuento o una novela. La temática tiene que ver con el tema que abarca el texto en cuestión.

Con respecto al tipo de narrador y la focalización son conceptos fundamentales para el análisis de un texto narrativo. Según el *Diccionario de Teoría Narrativa* (2002), el narrador se refiere a la instancia intratextual responsable de la enunciación narrativa (pág. 457). Para Mieke Bal, los conceptos de narrador y focalización se relacionan intrínsecamente ya que son la modalidad discursiva de la historia, en otras palabras, es cómo y quién narra una historia. Ello conforma lo que se conoce como narración (*Teoría de la narrativa*, pág. 126).

A su vez, esto va de la mano con el punto de vista que posee varias definiciones, de las cuales entendemos más pertinente resaltar las tipologías presentadas por Norman Friedman ya que son las más comúnmente utilizadas. Ellas refieren a la perspectiva desde la cual se narra la historia y son las siguientes: el modo

cinematográfico, el modo dramático, la omnisciencia autorial, la omnisciencia neutral, la omnisciencia selectiva, la omnisciencia selectiva múltiple, el yo protagonista y el yo testigo (*Diccionario de Teoría Narrativa*, pág. 523-524).

El personaje, o también denominado actor, es uno de los componentes básicos del texto narrativo, y su presencia es trascendental porque cumple el deber de ser el motor de la acción en la historia (*Diccionario de Teoría Narrativa*, 2002, pág. 500).

Para Mieke Bal, los actores son un elemento de extrema importancia en la selección de acontecimientos y la selección de secuencias debido a que tienen una relación a fin con las mismas y, por tanto, los actores son causantes o son sufrientes de estas. Bal deja fuera de su consideración a los actores que no causan ni sufren acontecimientos funcionales, y no tienen un papel funcional en la estructura de la historia. Igualmente, esto no quiere decir que este tipo de actor no tenga relevancia (*Teoría de la Narrativa*, 1990, pág. 33).

A su vez, según Bal, es importante la subdivisión de los actores en clases. Se basa en que el pensamiento y la acción humana tienen una intención. A partir de ello, elabora un modelo que representa las relaciones de los actores a través de la intención. Entonces, siguiendo este razonamiento, entendemos que los actores aspiran a un objetivo. La intención de la que estamos hablando puede ser: el logro de algo agradable o favorable y la huída de algo desagradable o desfavorable (pág. 34).

Por otro lado, a partir del *Diccionario de Teoría Narrativa* (2002), encontramos distintas tipologías para clasificar a los personajes. Estas tipologías son: por su dimensión sintáctica, por su intervención en la intriga, por su papel de hablante/focalizador, por su capacidad simbólica, por su complejidad caracteriológica.

En relación al tiempo podemos decir que es dónde se ordenan los acontecimientos narrativos. Y el espacio de la narración refiere a los lugares dónde transcurren los acontecimientos narrativos.

4.3- Conceptos para el análisis del film

Para analizar el film en sus elementos estructurales narrativos utilizaremos los conceptos expuestos por Casetti y Di Chio en el libro *Cómo analizar un film* (1991), así como también algunas definiciones de Marcel Martin en *El lenguaje del cine* (2002) y de Robert Stam en *Teorías del cine* (2001).

A su vez, recurriremos a las definiciones del *Diccionario Técnico Akal de Cine* (2004), para ubicar al film con respecto al género. El género de la película está determinado según los temas que aborda.

Con respecto al punto de vista y focalización traemos a colación la definición presentada por Casetti y Di Chio. El punto de vista cumple la función de identificar una porción de la realidad, dejando afuera a otras partes de ella. Asimismo, nos permite el acceso a determinada información, y otras también quedan fuera. En definitiva, observamos desde una perspectiva en concreto. Y en cuanto a la focalización es el movimiento de selección que elige cierta realidad, y por consiguiente deja por fuera otras perspectivas (Casetti & Di Chio, 1991, pág. 237-238).

Pueden encontrarse tres puntos de vista posibles: 1)- El punto de vista del narrador y el de narratario coinciden. 2)- El punto de vista del narrador es superior al del narratario. 3)- El punto de vista del narrador es inferior al del narratario.

En relación al concepto de personajes, Casetti y Di Chio presentan en su libro, *Cómo analizar un film* (1991), una serie de categorías para comprender a los personajes de un film. Así propone tres divisiones según: el personaje como persona, el personaje como rol, el personaje como actante (esta última categoría se asemeja a la categoría usada por Mieke Bal, en el capítulo 7 del presente trabajo, donde analizamos la novela).

El personaje como persona implica analizarlo como un individuo que posee un perfil intelectual, emotivo y actitudinal, así como una retahíla de características que definen su comportamiento, sus reacciones y sus gestos (pág. 178). Casetti y Di Chio proponen las siguientes diferenciaciones: plano-redondo; lineal-contrastado; estático-dinámico.

A su vez, al ver a un personaje según el rol, este puede ser: activo-pasivo; influenciador-autónomo; modificador-conservador; protagonista-antagonista (pág. 178-180). No todos califican para estas categorías, por ejemplo, los personajes que presentan una escasa participación en el film, por lo tanto, se los entiende como personajes secundarios y personajes terciarios.

El autor Syd Field, en su libro, *El Manual del Guionista* (2013), propone que un personaje es la acción, afirma que “una persona es lo que hace, no lo que dice”. A partir

de ello, desprende ciertas características necesarias al momento de formular un personaje: la necesidad dramática, referida a lo que el personaje quiere lograr; el punto de vista, es cómo el personaje ve el mundo. El cambio apunta a si el personaje experimenta algún cambio a lo largo del guión; la actitud, esta característica permite darle profundidad, la actitud puede ser positiva o negativa, de superioridad o de inferioridad, una actitud crítica o ingenua (pág. 39-41).

El autor, Robert McKee, en su libro, *El guión, Story* (1997), presenta una serie de características que también nos ayudan a comprender las distintas naturalezas de los personajes. Para ello define a la caracterización como la suma de todas las cualidades observables, es lo que hace que el personaje sea único: su apariencia física, sus amaneramientos, su forma de hablar, sus gestos, su edad, su sexualidad, sus actitudes, sus valores y hasta su coeficiente intelectual (pág. 446). Así la personalidad se expresa a través de las decisiones tomadas ante distintos dilemas (pág. 447).

También, se expresa con respecto a la dimensión del personaje, que está conformada por contradicciones. Por ejemplo, la ambición guiada con un sentimiento de culpa. Las contradicciones deben de ser coherentes (pág. 450). Se tiene en cuenta que no todos los comportamientos poseen explicaciones definitivas, de manera que esto no limite al personaje en la mente de los espectadores. Sugiere dejar espacio para un poco de irracionalidad. Entonces, el diseño del reparto hace referencia a que todos los demás personajes forman parte de la historia por las relaciones que establecen con el protagonista y por la manera en que lo ayudan a delinear la naturaleza del mismo. (pág. 451).

Podemos definir al tiempo en el cine comprendiendo que hay por lo menos dos tiempos. Por un lado, el tiempo físico, que es la duración real del film y, por otro lado, el tiempo dramático, que se refiere a la duración ficticia de los acontecimientos que se desarrollan. Esto permite que los acontecimientos del film puedan narrar desde un par de horas hasta toda una vida (*Diccionario Akal de Cine*, pág. 544).

A propósito del espacio filmico, este es creado únicamente por el cine y comprende a la dimensión creada en la pantalla, dentro de un film. Es, por tanto, un espacio bidimensional capaz de alterar la capacidad del espectador para hacerlo comprender que se trata de un mundo tridimensional. Para conformarlo, el cineasta tiene a su disposición los elementos de composición del encuadre, los movimientos de

cámara y el lenguaje del montaje (*Diccionario Akal de Cine*, pág. 205-206).

4.4- Tipologías para la adaptación cinematográfica

El concepto de adaptación requiere, a su vez, un exhaustivo estudio de sus características para su comprensión ya que es el concepto clave en nuestra investigación.

José Luis Sánchez Noriega en *De la literatura al cine* (2000), sostiene que la adaptación es el proceso de transformación de una obra literaria en una obra cinematográfica. Su trabajo nos permite visualizar que la práctica de la adaptación está arraigada en los inicios del cine o, más bien, desde que el invento de los hermanos Lumière pasa de ser una atracción y se transforma en un medio para contar historias. Con este propósito, se inspira en la narrativa tradicional, las cuales ya están de por sí inscriptas en una red de relaciones intertextuales (pág. 45).

Sánchez Noriega sostiene que adaptar es trasladar o transportar, se refiere al hecho de experimentar nuevamente a una obra en un lenguaje distinto al que fue concebida originalmente (pág. 47). Esta definición es la que nos da un punto de apoyo para nuestra investigación. Y a su vez, nos permite observar la terminología que utilizaremos con frecuencia en el referido trabajo.

Otro elemento relevante es la compatibilidad entre la adaptación y la autoría cinematográfica ya que la adaptación también es una obra que posee un autor. En tal sentido una variedad de directores cinematográficos ampliamente consolidados como autores, en ocasiones, se apoyan en el fenómeno de la adaptación para concebir sus films. Ejemplos varios: Alfred Hitchcock, John Ford, Fritz Lang, entre otros. En este punto entiendo que es el autor el que tiene un mayor papel de trascendencia en el film.

A su vez, la adaptación encierra las problemáticas muy importantes de la legitimidad y la fidelidad. Concretamente, Sánchez Noriega categoriza a la legitimidad en seis aspectos:

- a) Necesidad de historias, en sus inicios el cine estaba necesitado de historias y una gran fuente de ellas, evidentemente fue la narrativa en sus distintos formatos.
- b) Garantía de éxito comercial, una obra literaria reconocida garantiza un éxito comercial.

- c) Acceso al conocimiento histórico, cuando se debe narrar un hecho histórico, según el autor, resulta más accesible acercarse a una obra cinematográfica que a un tratado histórico por sus componentes narrativos.
- d) Recreación de mitos y obras emblemáticas, parte de la admiración del cineasta hacia un mito o una obra que lo cautiva.
- e) Prestigio artístico y cultural, la adaptación se presenta ante el público como una operación cultural, un acontecimiento social.
- f) Labor divulgador, la adaptación, a su vez, promueve y extiende el alcance de las obras, llevándolas a nuevos públicos (pág. 50-52).

Con respecto a la fidelidad, el autor plantea dos términos que determinan la cuestión. La fidelidad parte de una preocupación del espectador, generalmente la inmediata percepción de que la novela es *más y mejor* que la película (pág. 54). De esto, se desprende una discusión muy cotidiana, aunque también central cuando hablamos de una película adaptada, debido a que es una sensación muy frecuente. Sin embargo, es, quizá, una trampa del espectador que busca incesantemente un texto dentro del otro, la novela dentro del film y, en contraposición, restándole el lugar a la nueva obra, esto es, el film como algo en sí mismo. En definitiva, la comparación es una cuestión de desequilibrios, puesto que cada medio de expresión es en sí mismo algo propuesto como diferente, como un lenguaje propio.

Sánchez Noriega adelantó también que cuando nos proponemos adaptar una novela (u otro texto literario) al cine, se toma la historia existente en el texto y se transfiere de un lenguaje literario a uno cinematográfico. Para ello, serán más adaptables las que tengan ciertas características, generalmente visuales, más cercanas al lenguaje cinematográfico (pág. 57). Muy específicamente, refiere a las ideas de Peña-Ardid (1991) de la siguiente manera: es más adaptable cuando sea un texto literario donde predomine la acción externa o que la acción pueda trasladarse por completo a la pantalla, o de procesos psicológicos que sean narrables visualmente (pág. 27).

De este conjunto de conceptos, Sánchez Noriega propone una tipología que nos permita llevarnos a una clasificación de las adaptaciones que pueda ser usada como herramienta en este trabajo.

La tipología o categorización que enunciamos nos permite acercarnos a las adaptaciones y ubicar los elementos que tienen en común. Estas categorías no pretenden ser absolutas, sino que, por el contrario, son susceptibles de cambios, rechazos o extensiones de cada una de ellas (pág. 63).

A continuación, explicaremos brevemente cada tipología que el autor propone y que serán utilizadas en el trabajo.

En primera instancia, según el diálogo entre fidelidad/creatividad (1). La discusión de la adaptación girará en torno a cuánto la obra cinematográfica ha sido fiel con la obra original o, por el contrario, si la nueva obra se despega demasiado de la original, quizá obteniendo nuevos significados. En este apartado se enuncian cuatro tipologías que hablan de las distancias:

- a) Adaptación como ilustración
- b) Adaptación como transposición
- c) Adaptación como interpretación
- d) Adaptación Libre

1a) Adaptación como ilustración refiere a plasmar en el relato fílmico a los personajes y las acciones de la historia en su forma literaria, sin proponer transformaciones derivadas del cambio de discurso, de la organización dramática del relato, de la puesta en escena y de toda descripción visual. A este tipo de adaptación se le puede llamar también como: adaptación literal, fiel, académica, o adaptación pasiva (pág. 64).

1b) Adaptación como transposición se la comprende como el medio camino, o medio término entre una adaptación fiel y la interpretación, esto es, existe la voluntad de servir al autor literario, reconociendo los valores de su obra, y, a su vez, llevar a cabo un texto fílmico que tenga una identidad por sí mismo. Esto es la búsqueda de mecanismos específicos del lenguaje cinematográfico para una construcción auténtica, que a su vez busca ser fiel a la obra literaria. Se la puede denominar traslación, traducción, o adaptación activa (pág. 64-65).

1c) Adaptación como interpretación, no retoma la obra literaria completamente, ni tampoco busca representarla tal cual es mediante otro medio, sino que se aparta notoriamente de la obra literaria, generando un nuevo punto de vista y

transformaciones que generan diferencias importantes en la historia, en los personajes, en el estilo, entre otros. Aunque conserva el mismo espíritu y tono narrativo, realizando ciertas analogías en la enunciación original, se la puede denominar: apropiación, paráfrasis, traducción, lectura crítica o de otras maneras (pág. 65).

1d) Adaptación libre, responde a diversos intereses y actúa en distintos niveles como lo pueden ser: el esquema dramático sobre el que se expresa la historia y la atmósfera del texto, los valores temáticos ideológicos del mismo, etcétera. Adquiere un grado mínimo de fidelidad hacia la obra literaria, se la denomina: reelaboración analógica, variación, digresión, pretexto o transformación (pág. 65-67).

En segunda instancia, según el tipo de relato (2). El autor se refiere a Vanoye (1996) para dar dos opciones estéticas de adaptación para exponer dos tipos de relatos, el relato clásico y el relato moderno (pág. 137-144). Es adecuado traer a colación la aclaración de Bordwell y Thompson (1995), sobre el relato clásico que refiere a la acción dramática que presenta a personajes individuales que actúan por el deseo, el cual, encuentra oposición en algo o alguien, generando un conflicto.

Con respecto al relato moderno, estos pueden presentar una serie de rasgos complejos de los cuales no todos son necesarios o están siempre presentes en el relato. Estos elementos pueden ser: la subjetividad, la reflexión sobre el propio lenguaje, los finales abiertos, entre otros (pág. 82 a 84).

En el orden de seguir a cada uno de estos tipos de relatos, Sánchez Noriega propone también dos categorías:

- a) coherencia estilística
- b) divergencia estilística

2a) Coherencia estilística refiere a mantener el estilo, conservar la estructura de un relato clásico de una obra hacia un film de estructura clásica. Este caso es el más frecuente en la mayoría de las adaptaciones cinematográficas (pág 68).

2b) Divergencia estilística tiene que ver con que un texto literario de estilo clásico sea llevado hacia un film de estilo moderno. Esto requiere una interpretación muy libre y audaz con respecto al original (pág 68-69).

En tercera instancia, propone una tipología según la extensión de la obra (3). En este aspecto, se pueden encontrar tres tipos de adaptación. Brevemente, ellas son:

- a) Reducción
- b) Equivalencia
- c) Ampliación.

3a) La reducción es un proceso habitual en las adaptaciones cuando nos referimos, por ejemplo, a una novela de largo aliento en su proceso para transformarla en el texto fílmico, debido a que durante la transformación se deben reajustar la historia de la novela, simplificando o quitando algunos de sus elementos narrativos tales como personajes, escenarios, entre otros (pág. 69-70).

3b) La equivalencia se da cuando tanto el texto literario como el texto fílmico poseen una extensión similar.

3c) La ampliación parte de un texto literario más breve que luego se transformará en un texto cinematográfico más extenso. La ampliación transforma fragmentos narrados en diálogos, desarrolla acciones implícitas o sugeridas y puede también añadir personajes o episodios nuevos.

En cuarta instancia, la tipología estético-cultural (4). Refiere concretamente a las posibilidades de transformación de la adaptación cinematográfica en aspectos que refieren a lo estético-cultural, dónde pueden presentarse cambios drásticos o similitudes esenciales. Esta tipología en cierto sentido se asemeja a la primera, a la dicotomía fidelidad/creatividad.

Ciertamente, manejaremos estas categorías para nuestro futuro análisis en el trabajo de investigación.

4.4.1- Tabla de Tipologías de la adaptación

La siguiente tabla, extraída del libro *De la literatura al cine* (2002) de Sánchez Noriega, expone las tipologías referidas a la adaptación de una novela de la siguiente manera (pág. 76):

1) Diálogo entre fidelidad/creatividad	1a) Adaptación como ilustración
--	---------------------------------

	1b) Adaptación como transposición
	1c) Adaptación como interpretación
	1d) Adaptación libre
2) Tipo de Relato	2a) Coherencia estilística
	2b) Divergencia estilística
3) Extensión de la obra	3a) Reducción
	3b) Equivalencia
	3c) Ampliación
4) Propuesta estético/cultural	4a) <i>Saqueo</i> : simplificación y/o dulcificación
	4b) Modernización o actualización creativa

4.4.2- Esquema de análisis comparativo de la adaptación

Para el desarrollo del análisis comparativo que nos proponemos llevar a cabo, nos adherimos al siguiente esquema sugerido por Sánchez Noriega:

1- Texto literario y texto fílmico.	Breve introducción a los textos que se van a analizar
2- Contexto de producción.	Información acerca del proceso de elaboración de ambos textos
3- Segmentación comparativa.	División de ambos textos en secuencias o capítulos. Señalando las similitudes, correspondencias y diferencias
4- Análisis de los procedimientos de adaptación.	
4.1- Enunciación y punto de vista	Transformaciones que el autor fílmico ha operado sobre el material literario -Cambios en el título -Tiempo de la enunciación y tiempo del enunciado -Focalización del relato
4.2- Transformaciones en la estructura temporal	-Distancia temporal entre ambos textos -Ubicación temporal -Orden: linealidad, y anacronías.

	-Duración: Sumario, dilataciones, elipsis, escenas y pausas. -Frecuencia: Repeticiones, e iteraciones
4.3- Espacio Fílmico	Cuadro, fuera de campo, perspectiva, profundidad de campo
4.4- Organización del relato	Modificaciones en la organización del relato
4.5- Supresiones	-De acciones -De descripciones -De personajes -De diálogos -De episodios completos
4.6- Compresiones	Acciones o diálogos que son condensados en el texto fílmico
4.7- Traslaciones	-De espacios -De diálogos -De acciones y/o personajes
4.8- Transformaciones en personajes y en historias	-De narración en diálogos -De diálogos directos en indirectos -De acciones -De personajes
4.9- Sustituciones / Equivalencias	
4.10- Añadidos	
4.11- Desarrollo	
4.12- Visualizaciones	
5- Valoración global	

5 - METODOLOGÍA

5.1-Hipótesis

Este trabajo de investigación se propone comparar una novela y un film con el fin de analizar qué mecanismo de adaptación cinematográfica fue aplicado y, a partir de ello, explorar qué elementos son similares y qué elementos se diferencian de la obra original.

5.2-Diseño general de la investigación y metodología

En este trabajo optamos por un diseño de perspectiva cualitativa debido a que el análisis parte de una mirada interpretativa que coloca en relación a las dos obras.

Nuestro método de investigación es un análisis comparativo entre una novela y un film, con el fin de explorar el mecanismo de adaptación y señalar las diferencias y las similitudes con la obra original.

5.3-Objeto de estudio

El objeto de estudio de este trabajo de investigación son, por un lado, la novela escrita por Juan E. Gruber, *Así habló el cambista* (1978) y, por otro lado, el film homónimo (2019) dirigido por Federico Veiroj.

5.4- Descripción de las técnicas

Nuestras técnicas de investigación comprenden la observación y el análisis mediante la lectura y visualización del objeto de estudio.

Analizaremos y describiremos a la novela y el film en sus elementos narrativos fundamentales.

Luego, utilizaremos las tipologías de José Luis Sánchez Noriega para definir qué procedimiento fue utilizado para la adaptación cinematográfica.

6- Breve introducción recopilatoria historiográfica sobre la adaptación

6.1-Introducción

Entendemos necesario realizar una visión historiográfica de la adaptación, debido a que es indispensable como forma de entender nuestro trabajo.

Una forma de acercarnos al problema se expresa en el marco teórico donde planteamos los paralelismos y convergencias en la relación entre literatura y cine.

Carmen Peña-Ardid en *Literatura y cine* (1992), sostiene que es un amplio campo de investigación y se pregunta a qué disciplina compete el análisis de estas relaciones: Semiología, Estética, Teoría de la Comunicación o Literatura Comparada. También alude a la observación de la autora Jeanne-Marie Clerc, que entiende que la Literatura Comparada limita el área al campo estrictamente lingüístico e ignora de modo sistemático al cine y el universo de la imagen tecnológica (pág. 13).

La autora se centra en entender para qué sirve o qué nos puede enseñar la confrontación del cine con la literatura. Se compara la novela con el cine de ficción narrativo y particularmente se sigue la huella en la novela contemporánea. Es aquí donde se centra en la noción bajtiniana de dialogismo y, cómo Julia Kristeva, toma la idea y presenta el concepto de intertextualidad. De ello se desprende la reflexión de cómo las modernas teorías literarias y cinematográficas ponen en duda las intenciones de los autores que nunca son plenamente dueños de su discurso. En este mismo sentido, Kristeva comprende que es imposible que una producción textual sea independiente de textos predecesores.

El concepto de intertextualidad permite la posibilidad de entender la relación entre literatura y cine. Esto se debe a que el concepto entiende al texto como enunciados pertenecientes a sistemas semióticos de diversa naturaleza. Es así como el lector, o el espectador puede reconocer, los diferentes sistemas y, en ellos, tanto las referencias explícitas como las estructuras y modos de decir. También podría entender cuando estas referencias son trasplantadas a otro sistema, independiente de que haya sufrido modificaciones (pág. 15).

Peña-Ardid plantea a la relación entre literatura y cine como una tradición de relaciones conflictivas y destaca un clima de malentendidos y prejuicios en el que han vivido ambos medios. Los estudios comparatistas contribuyeron a generar jerarquías

que trajeron como consecuencias aún más rivalidades entre el arte fílmico y el literario. La autora explica que, parte de este hecho proviene de la intención de la búsqueda de límites expresivos y a la búsqueda de darle sentido a estos dos sistemas artísticos (pág. 21).

6.2-Estudios preliminares

Los primeros estudios que se encargaron de comprender a la adaptación, es decir, al proceso de transformación de una obra literaria a una obra cinematográfica, tuvieron un acercamiento que se le denominó comparatista, inspirado en la metodología utilizada hasta el momento por la literatura.

La tradición comparativa se remonta más atrás en el tiempo, dentro del universo de la teoría cinematográfica, utilizó los distintos géneros literarios, y a través del estudio de analogías y diferencias, podría llegar a conocer el propio carácter del cine (Peña-Ardid, 1992).

Entre 1915 y 1935 se consolida una tradición teórica denominada formativa, la cual pretendía quebrar con las formulaciones críticas realistas. Esta última tuvo relevancia sobre el cine en sus orígenes, ya que se lo asimilaba a una perfecta ilusión del mundo y de la vida, mediante el mero registro de hechos. Es, por ende, que los teóricos formativos sujetaron la idea de que el cine era un arte en la medida de que transfiguraba la materia representada y constituía un sistema significativo nuevo e independiente de las relaciones de reproducción de los objetos mismos (pág. 52).

Además, se tenía como objetivo asignarle al cine un lugar entre las artes en condiciones de igualdad, autonomía e independencia, sobre todo, para así diferenciarlo de los demás medios de expresión que pudieran parecer más cercanos. Es por ello que, se entiende que, desde el nacimiento de la teoría cinematográfica, la misma, se perfiló como esencialmente comparatista. Esto ya se comenzaba a mostrar en el año 1916, a través de la obra *The art of moving pictures*, del poeta americano Vachel Lindsay. Esta obra dio fe en muchos de los mejores trabajos de Sergei Eisenstein. Ante esto cabe destacar que los primeros estudiosos que se dedicaron al cine y escribían sobre él muchas veces venían de la pintura, la poesía, o el teatro, como fue en el caso de Lindsay y Eisenstein (pág. 52).

En aquel entonces, debido a que el estudio del cine era incipiente, los límites y condiciones del mismo eran difíciles de precisar, ya que estamos hablando de una época en la que todo aún se estaba por descubrir, hacer y entender.

El comparativismo que se le atribuye a la incipiente teoría cinematográfica, perdura hasta hoy, con la diferencia de que a lo largo del tiempo se han modificado, transformado los distintos enfoques. Este suceso se explica mejor a causa de los lazos que en aquel entonces parecían unir el cinematógrafo a las formas artísticas tradicionales (pág. 53).

Los primeros filmes documentales tomaron escenas de la realidad, por ello, el interés del público popular se desplazó hacia las imágenes compuestas, que comprendían lo que se conoce como escena, las que a su vez se componían por actores y argumentos. Cabe aclarar que las escenas de las que hablamos se asemejaban mucho a las escenas teatrales. Es así como muchos de los teorizadores del cine se interesaron por la relación del cine con el teatro. En un principio, se dialogó como teatro de los pobres, o teatro del proletariado, generando un giro más adelante asociando al cine con las formas del teatro burgués (pág. 54).

Paralelamente, se comenzaba a emparentar al cine con la tradición narrativa esencialmente literaria, puesto que resultó ser un medio capacitado para contar historias. Un ejemplo de ello es lo que se denomina el cine romans. Este tipo de cine fue situado por el autor Alain y Odette Virmaux, en relación a que en 1910 la publicidad en América, como también en Europa, era un mecanismo y una técnica en aumento exponencial. Siendo así que se generó la costumbre de que a los films de episodios se los acompañara con la publicación de los relatos en folletines de la prensa diaria, lo que fue acogido con éxito entre los espectadores-lectores. De ello se desprende que la rápida sucesión de las imágenes que se mostraban no era bien captadas o comprendidas, en consecuencia, se generó la necesidad de cautivar mediante el texto impreso la rápida sucesión de las mismas. Los textos escritos cumplieron un papel primordial en la interpretación del sentido de estas imágenes (pág. 55).

Cabe señalar que, en los primeros años del siglo XX, la atención prestada al cine fue más bien escasa. Sin embargo, en los años veinte algunas revistas literarias de España, Italia, y Francia presentaban ya las primeras críticas relacionadas al cine. La relación entre literatura y cine aparece por primera vez reflejada en una encuesta

denominada *Lettres, la pensée moderne et le cinema*, publicada en el número 16-17 de la revista francesa *Les Cahiers du mois*, en 1925. En Italia, entre los años 1926 y 1927, las revistas *Convengno* y *Solaria* abarcan reflexiones sobre el cine. Lo mismo sucede en España con varios artículos publicados en múltiples diarios de la época. Un claro ejemplo de ellos es *La Gaceta literaria*, la cual albergó una sección cinematográfica dirigida por Luis Buñuel (Gutierrez Carbajo, 2016, pág. 14).

Sucedió también, en aquellos primeros años, que el cine comenzó a influir en los procedimientos de los escritores y de sus obras literarias. Por ejemplo, Vicente Huidobro escribió en 1921 la novela titulada *Cagliostro*, considerada como una novela fílmica que el autor mismo la comprendió como un texto visual influenciado por la técnica del cine.

Estas discusiones iniciales promovieron una necesidad de acercar más aún la literatura y el cine en sus aspectos poéticos y narrativos, dando lugar a lo que vendría en esos mismos años, con el aporte de los formalistas rusos.

6.3-Los formalistas rusos y el círculo de Bajtín

Los formalistas rusos, desde épocas muy tempranas, pensaron al cine y a la literatura como formas comparables, aunque autónomas. El interés de este grupo por expandir sus reflexiones sobre la literatura al estudio del cine, se retoma en los años setenta desde la semiología cinematográfica (Peña-Ardid, 1992).

El aporte de los autores formalistas rusos fue establecer una serie de nociones e instrumentos que se aplicaron al estudio de la obra fílmica. Estos instrumentos procedieron de la poética literaria y, por tanto, para describir los fenómenos fílmicos buscaron el apoyo en los modelos literarios. Es así como se expone que los formalistas no crearon una teoría cinematográfica propiamente dicha, sino que la estudiaron apoyándose en la literatura (pág. 63).

De aquí se desprende que la noción de extrañamiento de la realidad o, expresado en otras palabras, la habilidad del arte que da una visión nueva de las cosas, se traslada al dominio del cine mediante la oposición a las concepciones analógicas, con el fin de defender la infidelidad a la realidad que es registrada por la cámara, mediante el empleo de procedimientos formales estilísticos.

Dentro de esta concepción y, tomando en cuenta que los materiales fílmicos tienen una mera función instrumental, se trae a colación el intento de instaurar un cine arte y una zona de no arte, generando así, a imagen y semejanza, la diferenciación entre la lengua práctica y la lengua poética o literaria. Es aquí donde se llega al punto más singular del trabajo de los formalistas rusos, el cual es el análisis del cine como lenguaje o, mejor expresado, como una lengua. Se abre el universo dentro de la ciencia de la lengua. Comprendiendo los conceptos planteados por Jakobson, si el objeto de la ciencia literaria era la literatura, el nuevo arte debía de ser estudiado como un lenguaje específico y convencional (pág. 64).

Con respecto a aportes individuales, Shklovski comenzó una búsqueda de equivalencias para comprender a los conceptos y, muchas veces, llegó al rango de la analogía. De aquí se desprenden los procedimientos formales que comprenden a lo real como un signo semántico, entendiéndolo como un elemento dentro de un lenguaje cinematográfico.

A su vez, Shklovski estaba convencido de que el cine alteraría el desarrollo de la literatura. Observó que inmediatamente la literatura comenzó a imitar al cine, en lo que refiere a sus procedimientos. En definitiva, afirmó que la relación entre literatura y cine sería siempre problemática, puesto que se diferencian en el material utilizado como base, aunque la literatura tendría la ventaja de tomar la arbitrariedad, de la acción y la rapidez del cine. Se puede decir entonces, que se genera una relación de retroalimentación (Gutiérrez Carbajo, 2016, pág. 19-20).

En este sentido, distingue dos tipos de cine: el cine poesía y el cine prosa. Sus diferencias se centran tanto en el ritmo, como en la importancia de los momentos-técnicos formales de los elementos semánticos.

Tinianov, otro formalista ruso, entiende que en el cine el mundo visible es dado en cuenta sólo en correlación semántica, de lo contrario, considera que el cine sería únicamente una fotografía (Peña-Ardid, pág. 65). Con ello, encontró un paralelismo entre las propiedades de la lengua poética y los procedimientos fílmicos. En sus palabras, lo entendió de la siguiente manera:

(...) las imágenes «alternan como un verso, una unidad métrica sucede a otra»; el cine «realiza saltos de una imagen a otra, como la poesía de una línea a la siguiente»; el ritmo es la «interacción de momentos estilísticos y métricos en el

desarrollarse de la película, de su dinámica (Shklovski, 1971, como se citó en Guitérrez Carbajo, 2016).

Las nociones de un estilo de cine o de un cine en construcción, definieron los elementos con los que trabajaría el nuevo medio, elementos que traerían consigo transformaciones que operarían sobre el material de partida. Es aquí donde entra en juego el montaje en analogía en cómo operan las palabras en la poesía, debido a que introdujo una nueva dimensión significativa que traía consigo correlaciones entre los efectos rítmicos que en ellas se creaban, por tanto, ya no solo se hablaba de una mera sucesión de imágenes diferenciales.

Peña-Ardid (1992) reflexiona acerca de que los formalistas rusos no se plantearon la cuestión de la influencia del cine sobre la literatura, sin embargo, se puede observar como las analogías de la literatura sobre el cine aparecen continuamente en forma de procedimiento.

Sergei Eisenstein, fue el cineasta soviético que descubrió las equivalencias estructurales entre el cine y otras formas artísticas, las cuales, implicaban especialmente a la literatura. Consideró al montaje como el principio creador esencial del film. Su interés fundamental fue demostrar en qué medida los lenguajes, las formas artísticas se acomodaban a las leyes sintácticas de este. A diferencia de otros teóricos, nunca lo trató como algo específico de su propio lenguaje, sino que lo trató como una aplicación particular del principio general del montaje y, por tanto, entiende así que esta aplicación es preexistente al cine ya que se encontraba en artes muy diversas. En adición, Eisenstein perteneciente al estructuralismo, concebía dicha herramienta en un sentido básico y generador de lo que llamó sintaxis de la lengua de las formas del arte. En este caso, se refiere a la materia de composición estructural y no al uso del montaje dentro de las materias de expresión (Peña-Ardid, 1992, pág. 71-76).

Eisenstein defendió una teoría sintética de las artes, en donde se presenta una jerarquización de las mismas, y le otorgó al cine la posición de la cima, ya que el cine converge a todas las demás artes, sintetizándolas. En este sentido, la teoría del cine es la teoría general del arte y, por tanto, requiere un cuidadoso estudio de todas las demás. Es por ello que, en sus estudios, el autor converge la crítica literaria, la teatral, la pictórica, la lingüística, la estética general, entre otras (Gutiérrez Carbajo, 2016, pág. 17).

Estos aportes fueron investigaciones trascendentales para los posteriores estudios semiológicos debido a la importancia de sus contenidos, ya que entendió al montaje como una sintaxis fílmica, lo que lo acercó al estudio de la semántica. Esto permitió realizar estudios análogos donde se podía encontrar figuras retóricas como lo son la metáfora y la metonimia dentro del lenguaje fílmico (pág. 17-18).

En adición, según como explica Robert Stam (2001), en *Teorías del cine*, el movimiento formalista se desarrolló entre 1915 y 1930 aproximadamente. Sus integrantes compartían un mismo anhelo, el construir una base sólida de la teoría del cine basada en la Poética. A su vez, aspiraban que ésta pudiese ser comparable con la literatura, que también iba de la mano de la creación de este grupo (pág. 65).

A causa de que el cine era, en este marco de tiempo, un cine que iba en camino a establecerse como arte legítimo, les proporcionaba, en buen grado a los formalistas, el espacio necesario para ampliar las ideas científicas y trabajarlas desde la literatura. Este espacio fue denominado por ellos de diferentes maneras: “cinematología”, “cinépoeítica” y “cineestilística”. Siendo así, en este terreno inexplorado, el grupo comenzó a investigar y estudiar una amplia variedad de temas. Gran parte de estos cimientos se retomaron en teorías posteriores (pág. 65-66).

Otra característica de los formalistas rusos fue el énfasis, el cual, se mantuvo constante hacia la construcción de las obras de arte, lo que llevó a apreciar al arte como sistema de signos y convenciones, más que como un registro de fenómenos naturales. En esta medida, se convirtieron en los primeros en explorar con rigor la analogía entre lenguaje y cine. En este mismo sentido, siguieron las huellas del lingüista suizo, Ferdinand de Saussure e intentaron realizar una sistematización del mundo de los fenómenos fílmicos, donde se puede encontrar una semantización de signos (pág. 67).

Es así que podríamos afirmar que la postura tomada por los formalistas se perfiló hacia un uso de lo poético en el cine, utilizándolo en analogía al uso literario del lenguaje que se postulaba para los textos verbales. Por ejemplo, para uno de sus integrantes, Tinianov, el montaje era comparable a la prosodia en la literatura, en otras palabras, el montaje sería una analogía a la enunciación y acentuación.

En un período posterior al formalismo ruso, tomó presencia el denominado Círculo de Bajtín, o Escuela de Bajtín, donde se creó una crítica del método formalista que desmenuzó las premisas subyacentes a la primera etapa del formalismo. Esta

crítica se encuentra en la obra, *El método formal en los estudios literarios*, publicada en el año 1928. Stam trae a colación esta crítica debido a que expone que fue rica en implicaciones para la teoría cinematográfica (pág. 69).

Para esta escuela, la estructura artística no es reflejo de la realidad, sino que es reflejo de los pensamientos de las esferas ideológicas. Una de las diferencias con el formalismo es la actitud crítica que toma en relación a la especificación artística y proponen un enfoque translingüístico y materialista de ella. Esto se expresa en cuanto al razonamiento de los autores pertenecientes a esta escuela, Bajtín y Medvedev, donde entienden que todo fenómeno artístico está determinado simultáneamente por dichas esferas ideológicas. Por ende, toman en juicio que los formalistas se limitan a invertir, por ejemplo, el lenguaje práctico con el lenguaje poético, lo material con lo dispositivo y la historia con la trama. En concreto, su crítica se centra en que esta inversión no es dialéctica.

Si bien, hay un compartimiento en ciertos rasgos con la poética de los formalistas, la cual niega la visión romántica del arte, y realizan un rechazo de la reducción del arte en relación a la clase y economía, con el fin de enfatizar en la especificidad del arte en servicio de sus propios propósitos; entienden que los formalistas rusos crearon un modelo inadecuado para dar cuenta de la evolución inherente, e inmanente de la literatura y, por tanto, esto se incrementa aún más cuando se lo coloca en relación con el resto de ideologías económicas y políticas.

6.4-El papel de los estructuralistas

En los años sesenta y setenta se redescubrieron a los formalistas rusos debido a que sus trabajos fueron ampliamente traducidos.

Roland Barthes, mediante el análisis semántico, comprende que existe un lenguaje que no solo se somete al arte, o a la verdad, sino que comprende una duplicidad. En éste análisis descubre tanto en lo fílmico como en lo literario, la proyección de un doble movimiento. Esto lo denomina connotación y denotación.

Brevemente, este doble movimiento de connotación y denotación podemos comprenderlo como dos mensajes. En *El mensaje fotográfico* de Barthes (1961) comprendemos que, por un lado, el mensaje denotado representa plenamente a su sustancia, es decir, es el análogo mecánico de lo real. Por otro lado, el mensaje

connotado está constituido por un sistema de símbolos universales que pueden corresponder a una determinada época o a un conjunto de estereotipos (pág. 13-14).

Esto fue luego desarrollado por Metz, quien rescata que la figura fundamental de connotación fílmica es la sinécdoque. Adelantó que el objetivo es establecer las especificidades del cine a través de los conceptos lingüísticos (Gutiérrez Carbajal, 2016, pág. 26).

En palabras de Gutiérrez Carbajal, Metz afirma lo siguiente:

(...) llega a la conclusión de que existe una organización del lenguaje cinematográfico, una especie de «gramática» del filme. Dicha organización no es arbitraria (contrariamente a las verdaderas gramáticas) y no es inmutable (evoluciona mucho más rápidamente que las gramáticas verdaderas) (pág. 26).

Siguiendo esta línea de pensamiento, Jorge Urrutia afirma que: la (...) “concepción del discurso fílmico como un lenguaje compuesto de varios lenguajes y de varios códigos permite una salida hacia un estudio semiótico del cine” (Urrutia, 1984, como se citó en Gutiérrez Carbajal, 2016, pág. 27).

A su vez, Pasolini se refiere a este tema afirmando que existe antes que nada un lenguaje de la acción. Refiere con ello que el actuar de los hombres es el primer lenguaje, el cual constituye a la lengua hablada o escrita, por lo que se impone por tanto una semiología del lenguaje de la acción, o de la realidad. Afirma que: “el cine lo hacemos viviendo” (Pasolini, 1969, como se citó en Francisco Gutiérrez Carbajal, 2016, pág. 30).

Estos pensamientos contribuyeron al debate que buscaba definir al cine como lenguaje. Es así que, en el congreso de Pesaro, destacó la discusión que surgió entre estos autores estructuralistas, donde Umberto Eco afirmó que los fenómenos de comunicación y de significación en las obras literarias y artísticas son sistemas de signos y, por ende, pueden ser estudiados con los códigos generales que regulan la emisión y la comprensión (Gutiérrez Carbajal, 2016, pág. 32).

En conclusión, estos autores del estructuralismo se plantean comprender al cine como un lenguaje propio, otorgándole el mismo tratamiento que al lenguaje literario, con respecto a la independencia y a una especificidad propia.

En realidad, la correspondencia entre cine y literatura están unidas por la matriz saussoriana de la lengua. Por tanto, la escritura como sucedánea de la lengua vale tanto para la grafía como para la escritura con luz.

6.5-La discusión fidelidad/creatividad

A partir de las necesidades comerciales que rodeaban al cine en sus inicios, las obras literarias le pretendieron proporcionar un reconocimiento a nivel cultural en donde se lo entendería como un arte, debido a que en los inicios del siglo XX, la literatura poseía un estatus establecido. Sin embargo, esto mantenía lejos las características fundamentales del nuevo arte, su esencia visual y, con ello, las posibilidades expresivas (Peña-Ardid, 1992, pág. 22).

En sus inicios, el problema de la adaptación generó diversas discusiones que solamente convergían en afirmar que el cine creado a partir de textos literarios poseía apenas una capacidad inferior, divulgadora y reduccionista a los que se le atribuía carencias expresivas en el propio lenguaje cinematográfico, por sus condiciones de producción, o de recepción debido a su público de masas de un nivel cultural mínimo (pág. 22-23).

En este sentido, para adaptar una obra literaria a una obra cinematográfica es necesaria la transfiguración de los contenidos semánticos, de las categorías temporales, las instancias enunciativas y los procesos estilísticos que le dan sentido y significado a la obra original. Su extensión es también un punto de conflicto, porque transformar implica reducir y condensar el material original a veces de una forma contundente. Sin embargo, ésto nos invita a cuestionarnos si toda adaptación es necesariamente una simplificación, o reproducción estética inferior de la obra original.

André Bazin, crítico y teórico del cine, uno de los fundadores de *Cahiers du Cinéma*, propone otro punto de vista en el debate sobre la fidelidad de la obra de origen hacia la nueva, como un falso dilema moral de legitimidad. Por el contrario, entiende que el cine podría aprender y sacar muchos beneficios de la literatura como arte madura a seguir, siempre y cuando pretenda buscar una equivalencia integral hacia el texto escrito, siendo así que el cineasta saldría ganando con respecto a la proyección de acercarse más a la fidelidad de la obra. En definitiva, para Bazin, adaptar no es traicionar la obra original, sino respetarla (pág. 24-25).

Esto contribuyó a que se produjera un giro en la discusión sobre las polémicas iniciales de la adaptación, entendiendo a esta última como un campo propio, respetable y que contribuía al desarrollo del cine.

En esta discusión, Gianfranco Bettetini afirma que la traducción-adaptación no se debe considerar meramente como reduccionista, no sólo traslada el universo semántico sino que, también debe prestar atención a los componentes pragmáticos. A su vez, el autor ofrece una respuesta al debate planteado por sus predecesores como Bazin, y otros, entendiendo que los sistemas de equivalencia son posibles a través de la actitud narrativa del sujeto de la enunciación. Así mismo, expresa:

(...) Cuanto afecta al desarrollo de la fábula y a todas las soluciones narrativas aparentemente ligadas a las formas simbólicas del lenguaje verbal, como el medio narrativo, el discurso indirecto, el discurso indirecto libre, los éxtasis narrativos y las transiciones temporales, son traducibles a las formas motivadas de los lenguajes audiovisuales (Bettetini, 1984, como se citó en Peña-Ardid, 1992).

En concreto, comprendemos que a través de la lectura de Peña-Ardid, que Bettetini ofreció a la comparación entre obra literaria y obra cinematográfica un marco metodológico, que fue práctico para tener presente las diferencias y las zonas de influencias recíprocas entre las distintas obras.

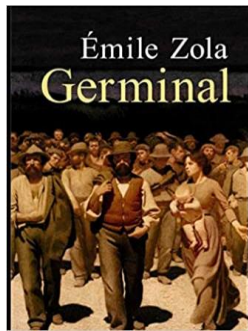
Jeanne-Marie Clerc propone una perspectiva sobre los estudios de la transposición fílmica como adaptación con un sentido histórico y crítico que versa sobre el concepto de auténticas operaciones de reescritura. Entiende que el problema va más allá de la confrontación del film con la obra original. Con ello, expresó que las modificaciones que se dieron debido a la transposición icónica están ligadas al contexto histórico, que es el responsable de su evolución mediante dos elementos: la demanda del público y las condiciones del mercado cinematográfico. A su vez, estos se vinculan directamente con la concepción del arte y el avance de las técnicas (pág. 29-30).

6.6 -Algunos ejemplos de los inicios de la adaptación

Luego de haber hecho el recorrido histórico, creemos necesario ilustrar los inicios de esta fuerte relación entre literatura y cine. A continuación, citaremos algunos ejemplos fundamentales:

Obra literaria	Obra cinematográfica
<p data-bbox="373 275 616 309"><i>The widow jones</i></p>  <p data-bbox="485 477 783 510">(Cartel promocional)</p> <p data-bbox="209 622 762 689">Comedia musical teatral. Estrenada en Broadway – 1895</p>	<p data-bbox="810 275 1145 309"><i>The kiss (cortometraje)</i></p>  <p data-bbox="1015 483 1390 517">(Fotograma de la película)</p> <p data-bbox="810 555 1265 589">Director: Thomas Edison - 1896</p> <p data-bbox="810 629 1262 663">Distribuido por Raff y Gammon</p>
<p data-bbox="204 721 467 754"><i>Don Juan Tenorio</i></p>  <p data-bbox="472 1122 783 1155">(Portada de la novela)</p> <p data-bbox="204 1234 580 1267">Autor: José Zorrilla - 1844</p>	<p data-bbox="810 721 1074 754"><i>Don Juan Tenorio</i></p>  <p data-bbox="1046 1106 1390 1140">(Fotografía del director)</p> <p data-bbox="810 1218 1273 1285">Es el primer film distribuido internacionalmente para México</p> <p data-bbox="810 1323 1358 1391">Director: Salvador Toscano Barragán - 1898.</p>
<p data-bbox="204 1422 403 1456"><i>L'assommoir</i></p>  <p data-bbox="472 1827 783 1861">(Portada de la novela)</p> <p data-bbox="204 1906 448 1939">Autor: Zola-1877</p>	<p data-bbox="810 1422 1222 1456"><i>Les Victimes de l'Alcoolisme</i></p>  <p data-bbox="1015 1816 1390 1850">(Fotograma de la película)</p> <p data-bbox="810 1928 1273 1962">Director: Ferdinand Zecca- 1902</p>

Germinal



(Portada de la novela)

Autor: Zola - 1885

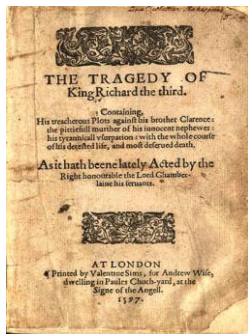
La huelga



(Fotografía del director)

Director: Lucien Nonguet - 1903

Ricardo III



Autor: William Shakespeare - 1591 - 1592

Ricardo III



(fotograma)

Director: Frank R. Benson - 1911

Sangre y arena



Autor: Vicente Blasco Ibáñez - 1908

Sangre y arena



(fotograma)

Director: Ricardo de Baños Martínez - 1916

En este caso, el guionista y codirector es el propio autor de la obra: Vicente Blasco Ibáñez

Fantomas



(Portada de Novela de Folletín)

Autores: Pierre Souvestre y Marcel Allain - 1911

Fantomas



Director: Louis Feuillade - 1913

Como podemos observar, en estos primeros ejemplos de adaptación, ya se desarrollaba incluso casi una década antes del invento del cinematógrafo, cuya primera proyección pública fue el 28 de diciembre de 1895, fecha popularmente otorgada al nacimiento del cine como lo conocemos hoy. Estas primeras películas contribuyeron, más tarde, a las teorías del *précinéma*.

Los demás ejemplos demuestran una variedad de distintos tipos de textos originales, es decir, además de la novela, la obra teatral (drama y comedia) y la novela de folletín.

Bazin sostiene que el inicio de las adaptaciones demuestra la influencia recíproca de todas las artes, por lo que se entiende que estos procedimientos tienen una relación de considerable y profunda antigüedad (Gutierrez Carbajo, 2016, pág. 70). A esto se le llama la correspondencia de las artes, concepto que explica Étienne Souriau en su libro.

En las palabras de Bazin hay cierto aire formalista que fue la piedra fundacional de la teorización, de donde devinieron los primeros pensamientos y reflexiones sobre la relación entre la literatura y el cine, situación que nos convoca en esta investigación.

En este mismo sentido, continuaron el camino los estructuralistas, abriendo, como mínimo, dos paradigmas o dos perspectivas diferentes en dónde se puede inscribir la discusión de la adaptación.

Por un lado, la perspectiva de la traducción (de Eco y Gutiérrez Carbajo, entre otros) y, por otro lado, la perspectiva de la intertextualidad (de Kristeva, Sánchez Noriega, entre otros).

A su vez, los aportes previos de la concepción del dialogismo (de Bajtín) y la perspectiva de transtextualidad (de Genette), nos permiten comprender esta relación desde distintas ópticas.

A partir de esta indagatoria que realizamos cronológicamente a través de la línea del tiempo, logramos localizar las diversas perspectivas. Estos conceptos colaboran a comprender la discusión desde diversos ángulos y nos acercan a la relación entre literatura y cine.

Nuestro trabajo de investigación se inscribe dentro del paradigma de la intertextualidad.

7- Análisis de la novela *Así habló el cambista* (1979)

Con el objetivo de realizar un análisis comparativo, primero consideramos necesario analizar y describir la novela *Así habló el cambista* porque es aquí donde podremos vislumbrar las características propias del formato de la novela y del lenguaje literario.

7.1- Reseña biográfica del autor

Juan Enrique Gruber nació en la capital de Polonia, Varsovia, en 1924. Se instaló en Montevideo, Uruguay, a partir de 1940. Hasta 1974 fue un hombre de negocios relacionado con la industria. Y fue a partir de ese año que decidió dedicarse a la escritura.

Decidió no publicar su primera novela denominada *Las viviendas eternas* y un guion cinematográfico que llamó *Damazzy*. Además, escribió ensayos y publicó diversos artículos periodísticos.

En 1979, publicó su segunda novela *Así habló el cambista*, la cual editó y publicó en Montevideo a través de la editorial Rosgal y, en Buenos Aires a través de la editorial Tres puntos.

En 1981, publicó su tercera novela, a la que llamó *El Abeto*, publicada nuevamente por las dos editoriales en Montevideo y en Buenos Aires. En este mismo año, falleció en Montevideo a la edad de cincuenta y siete años mientras trabajaba en su cuarta novela a la que había denominado *La tierra del paladín*.

7.2- Análisis de la novela

Para iniciar este análisis, nos proponemos descomponer a la novela en sus fundamentos básicos con el fin de seleccionar ciertas partes de la misma que consideramos trascendentes para luego visualizarlas, con el fin de realizar en el capítulo (9), el análisis comparativo con la adaptación cinematográfica.

La novela presenta una división de tres partes: la primera parte está compuesta por los capítulos que van del uno al siete; la segunda parte contiene los capítulos que van del ocho al catorce; y la tercera parte contiene los capítulos quince y dieciséis.

En la primera parte de la novela, el narrador realiza la construcción del personaje protagonista, el cambista. Para ello describe la ciudad de Montevideo, Uruguay que es el espacio donde se desarrollan la mayoría de los acontecimientos relevantes de la historia. Además, presenta a dos de los personajes secundarios trascendentes en la trama, Gudrun y Moacyr. También se destacan los padres del protagonista, sus suegros y su jefe, quienes influyen en la construcción de su personalidad.

Observamos que en esta primera parte presenta, a través del monólogo interior, cómo el protagonista piensa, cómo son sus ideas, su moral y demás. Entendemos que es un hecho a destacar ya que esta modalidad discursiva se repite constantemente a lo largo de toda la novela.

En la segunda parte de la novela, aparece un nuevo personaje, Iris Romero Bellinzonacchio, apodado Harry y una mujer que lo acompaña. Este nuevo personaje es el causante del conflicto más trascendente de la novela.

En adición, observamos en esta parte una interesante descripción del contexto histórico de Argentina y Uruguay, a causa de los golpes de Estado y cómo esto repercute en la atmósfera montevideana donde está inscripta la historia. Más adelante, aparece otro nuevo personaje llamado Blas Zapicán Bompland, el antagonista de la novela, personaje que representa el conflicto principal de la novela.

En la tercera parte, se produce el desenlace del conflicto.

7.2.1- El género de la novela

Al ubicar a la novela dentro de un género narrativo (por su temática), entendemos que pertenece a lo que se conoce como novela criminal, que puede tomar forma de novela detectivesca, negra o policíaca, thriller, entre otros. En el caso de *Así habló el cambista*, la situamos en el género de novela criminal porque comparte varias características según su definición.

El *Diccionario de Teoría Narrativa* (2002) de José R. Valles Calatrava y Francisco Álamo Felices, expresa que:

La novela criminal se caracteriza por su tema relativo a un delito (y su investigación o búsqueda de los criminales), su acumulación de funciones cardinales relativas a la investigación de un delito o comisión de crímenes, la

redistribución actancial de personajes como el detective y el criminal y fuerzas como el crimen y la justicia, la organización secuencial básica crimen – búsqueda/no búsqueda– localización/no localización en un nivel proairético y la de enigma –investigación racional– solución lógica en el hermenéutico, y la codificación de la ideología jurídica. Pese a que hay numerosas fórmulas constructivas concreta (...), en realidad existen dos tendencias fundamentales, la novela de enigma y la negra, cada una con sus modalidades de relato protagonizado por investigador o delincuente (pág. 277).

El protagonista es un criminal, un profesional corrupto que saca provecho de su posición y de su negocio para su interés personal, cometiendo diversos crímenes relacionados al mundo de las finanzas.

Como novela criminal, no se presentan otras características tales como: una investigación policial estratégica, policías o detectives involucrados. Es la historia personal de un criminal que se enfrenta a conflictos internos, principalmente llevados adelante por su ambición, que lo involucran en determinadas situaciones dentro de ese mundo criminal.

Un ejemplo de ellas, sucede en el capítulo seis, dónde el protagonista se involucra con los legisladores del parlamento uruguayo. Allí realiza una serie de negocios, préstamos de dinero, con el fin de comprar autos importados a precios más bajos a través de un privilegio legislativo. A lo largo de la novela se repiten estos hechos que evidencian el género al que pertenece la novela.

A su vez, a la novela se la puede ubicar dentro del género de la novela psicológica. De acuerdo con el *Diccionario de Teoría Narrativa* (2002), esta modalidad de novela se centra en explorar la realidad interior, en este caso, del personaje protagonista. En esa realidad interior, conocemos sus rasgos psicológicos, sus procesos cognitivos y principalmente sus deseos (pág. 521).

Esto se expresa a través de los diversos monólogos internos del personaje principal. El monólogo interno es un tipo de monólogo y una modalidad del discurso directo donde un personaje reproduce sus pensamientos internos, sin un interlocutor que lo controle, no presenta tutela narrativa alguna y se expresa de forma alógica, presentando una sintaxis básica con el fin de mimetizar el proceso subconsciente del pensamiento. Este concepto tiene sus orígenes en el *stream of consciousness* (W. James y la tradición anglosajona), *discurso inmediato* (Genette) o *monólogo autónomo* (Dorrit Cohn), dónde el primero privilegia a los aspectos reproductivos del

proceso mental y, los dos siguientes, destacan la carencia de tutela narrativa del discurso del personaje, la autonomía e independencia de la voz del personaje en relación a la voz del narrador.

Por su temática e inscripción histórico-cultural, podemos situar a la novela en el género denominado realismo crítico o realismo social. Este movimiento tuvo sus inicios dentro del naturismo en el siglo XIX y se desarrolló en el siglo XX. Algunos ejemplos son: *Las uvas de la ira* (1939) de John Steinbeck (adaptada al cine por John Ford en 1940); *Trainspotting* (1993) de Irvin Welsh (adaptada al cine por Danny Boyle en 1996); o la novela *La cabaña del tío Tom* (1852) escrita por Harriet Beecher Stowe (adaptada al cine en tres oportunidades: 1927, 1965 y 1987); entre muchas otras.

7.2.2- Tipo de narrador, punto de vista y focalización

El narrador se considera el concepto fundamental en el análisis de los textos narrativos, lo que confiere al texto en su característica específica es: la identidad del narrador, el grado y la forma que está presente en el texto y las elecciones tomadas por el autor en su texto. También, tradicionalmente, tiene una profunda relación con el concepto de focalización, ya que juntos, el narrador y la focalización determinan lo que se conoce como narración (Mieke Bal, *Teoría de la narrativa*, 1990, pág. 126).

Cuando hablamos de focalización se la comprende como una modalidad discursiva de la historia. Es generada por la elección de una o varias perspectivas a través de la cual se representa la formación diegética que se halla entre el narrador homodiegético o heterodiegético. Estos presentan tres posibilidades: la omnisciente, la interna y la externa. Por tanto, esta modalidad condiciona la cantidad, amplitud de información de los sucesos, espacios y personajes, como también condiciona la orientación y posición de la moral, la ideología y la capacidad afectiva. Este término fue elaborado por Genette entre 1972 y 1983 (*Diccionario de Teoría Narrativa*, 2002, pág. 376-377).

Así habló el cambista exhibe una focalización interna, también llamada de personaje, debido a que se muestra al universo de la novela a través de la visión de un personaje que interviene en la acción narrativa y actúa como focalizador. También actúa como filtro mediador de esa representación, y por tanto puede limitar la profundidad como la dimensión en relación a la cantidad de información por el

posicionamiento y el grado de conocimiento de los hechos y acontecimientos por parte del personaje (pág. 378).

A su vez, Genette propone tres tipos de focalización interna (fija, múltiple, variable), de las cuales, en nuestro caso comprendemos que la novela es pertinente a la focalización fija. Ya que el cambista es quien centraliza la focalización porque es el único personaje que se comporta como narrador homodiegético y protagonista (pág. 378).

Encontramos necesario también presentar al menos una definición básica de narrador. Entendemos entonces que el narrador es la voz que se encarga de describir el espacio, el desarrollo del tiempo, a los personajes de la novela y sus acciones (*Diccionario de Teoría Narrativa*, 2002, pág. 457).

Genette en su tipología vincula al narrador con el fenómeno de la voz, junto a el tiempo de la narración, y el nivel narrativo. A todo esto, lo denominó persona. Con respecto a la persona vinculada a su posición en la historia, los narradores pueden ser: homodiegético, heterodiegético, autodiegético. En nuestro caso, *el cambista* es un narrador autodiegético porque interviene en la historia, la cual la cuenta como personaje protagonista (*Diccionario de Teoría Narrativa*, 2002, pág. 458).

En relación al concepto del punto de vista a lo largo de la discusión narratológica se encuentran diversas perspectivas desde los formalistas rusos, la crítica y novelística inglesa y norteamericana, alemana, francesa, hispánica, así como también numerosos semiólogos. La tipología más popular y completa de la tradición anglosajona son los aportes de Norman Friedman. Dicha tipología está compuesta por: el modo cinematográfico, el modo dramático, la omnisciencia autoral, la omnisciencia neutral, la omnisciencia selectiva, la omnisciencia selectiva múltiple, el yo protagonista y el yo testigo (*Diccionario de Teoría Narrativa*, 2002, pág. 523 -524)

En el caso de la novela que estamos analizando comprendemos que el punto de vista se trata del yo protagonista, donde la narración la efectúa el héroe.

7.2.3- Personajes

A continuación, desarrollaremos la función de cada uno de los personajes de la novela según las distintas tipologías presentadas en el marco teórico y las

características de cada uno. Para facilitar el análisis, presentaremos también una tabla con la lista de los personajes:

Personajes	Tipología
1- “El cambista” / Sr. Policarpo Gómez	Protagonista
2- Gudrun	Esposa del cambista
3- Moacyr Souza Luque da Fonseca Caiado	Asesino a Sueldo
4- Iris Romeo Bellinzonacchio, apodado Harry	Agente, hombre de negocios
5- Blas Zapicán Bompland	Antagonista / Chantajista profesional
6- El padre del cambista	
-La madre del cambista	
-El señor Zwischenbauer (suegro)	
-La señora Zwischenbauer (suegra)	
7- El jefe/patrón	
- El segundo	Ayudante administrativo
- Jacyr	Socio de Moacyr
- El senador	Cliente del cambista
- El viejo zorro	Socio del cambista
- El doctor Block	Médico

1- “El cambista”/ Sr. Policarpo Gómez:

Es el protagonista, el sujeto funcional en la historia narrativa siendo el personaje principal de la narración y, a lo largo de la novela, se opone a su antagonista, que en este caso pueden ser varios personajes, como Bompland, Bellinzonacchio o él mismo. Con esto queremos decir que, a su vez, este personaje se comporta como un protagonista antihéroe, debido a que presenta una ausencia en las cualidades propias de un héroe como, por ejemplo, llevar a cabo negocios corruptos e ilegales. Asimismo, es un personaje que está en conflicto con su entorno, ya que demuestra estar disconforme y lo expresa a través de las continuas quejas a lo largo de la novela. Es también una representación física y material del deterioro de los valores morales del

contexto histórico presentado por la novela (*Diccionario de Teoría Narrativa*, 2002, pág. 226).

Es también la voz narradora de la historia, como hemos señalado, la novela es presentada en primera persona, la historia llega al lector a través de los pensamientos y acciones que relata el protagonista.

El personaje como tal no tiene un nombre, sino apenas un seudónimo que utiliza en ciertos capítulos, el cual, es el de Sr. Policarpio Gómez.

Además podemos agregar, siguiendo las tipologías de Mieke Bal, que el actor “el cambista”, persigue a un objeto que desea fervientemente a lo largo del relato, el dinero, la ambición de aumentar su patrimonio material y ascender en su estatus social. En varias ocasiones este personaje se comporta como su propio oponente, siendo la causa de sus contradicciones por la cual no puede conseguir sus propios objetos de deseo (*Teoría de la Narrativa*, 1990, pág. 34-38). Sin embargo, demuestra ser competente para proceder a cumplir sus anhelos, tiene la determinación, y a lo largo de la historia va construyendo la determinación, el poder y la habilidad necesaria para llevarlo a cabo.

2- Gudrun

Es el interés amoroso y, luego, pasa a ser la esposa del cambista y madre de sus tres hijos. Es un personaje secundario que comparte los momentos más íntimos con el protagonista. Desde el momento en que la conoció, definió sus características personales y, bajo el encanto del enamoramiento, la percibió como una jovencita muy bella e inocente, de aspecto de hada. A medida que la fue conociendo en profundidad, descubrió otros atributos definidos por el cambista como no muy inteligente y que solo sirve para ama de casa y para gastar dinero. Otra de las características notorias es que es distante, despreocupada y fría con las demostraciones de amor del protagonista.

No es un personaje que le aporte al cambista ningún recurso o facilidad para cumplir o alcanzar sus deseos personales, sino que por el contrario es un contrapeso del cual él siente la necesidad de protegerla, por su inocencia de cómo funciona el mundo percibido desde la mente del protagonista, un mundo peligroso y conflictivo.

3- Moacyr Souza Luque da Fonseca Caiado

Es un personaje secundario, presentado como un jagunço, en palabras del narrador: “era algo así como un asesino a sueldo” (*Así habló el cambista*, 1979, pág. 32). El protagonista lo conoce, cumpliendo las órdenes de su jefe, mediante sus viajes de negocio al Brasil. Este personaje es amigable con el protagonista, aunque éste se siente un poco intimidado por quién es, tanto en su apariencia física, su forma de expresarse y el trabajo que ejerce.

Este personaje cumple la función de ser ayudante y dador debido a que colabora con el protagonista para que cumpla su objetivo y, a su vez, le otorga las herramientas para lograrlo, esto sucede cerca del desenlace de la historia. Moacyr se convierte en la solución a los problemas del protagonista con respecto a la situación con Bompland: lo invita a un visita en su hogar en Brasil con una propuesta de trabajo, que comprende que el cambista trabaje con él en un negocio de transportes (que esconde otras facetas ilegales). Es así, que el cambista queda protegido por la organización de Moacyr.

4- Iris Romeo Bellinzonacchio, apodado Harry

Es un personaje secundario que aparece brevemente cuando comienza la segunda parte de la novela, con una propuesta de negocios para el protagonista. A partir de este negocio, surge el gran conflicto del resto de la novela. Esto consiste en que Harry quiere depositar una desmesurada suma de dinero argentino en el cambio del protagonista, utilizando el negocio como un banco clandestino. Sin embargo, el protagonista, en un principio, se niega a aceptar dicho depósito porque desconfía del origen del dinero y, más aún, con la situación social y política que devenía en el país vecino. En última instancia, acepta el depósito porque dicha suma de dinero lo termina seduciendo.

Con la promesa de retornar para cobrar el dinero, este personaje, sin previo aviso, desaparece, lo que le genera al cambista una inmensa preocupación y arma en su imaginación un amplio abanico de posibilidades donde podría estar involucrado su cliente.

5- Blas Zapicán Bompland

Es considerado el antagonista de la novela, en otras palabras, el personaje que cumple el rol antitético del héroe o antihéroe, ya que lucha en contra o se opone con los objetivos o anhelos del protagonista. En este caso, Bompland se presenta, reclama

el dinero de Harry y amenaza al cambista con fotografías y una grabación de la tortura de dicho personaje. El objetivo de Bompland es ir en contra del cambista y de su deseo, tratando así de arrebatarse su principal fuente de dinero, el depósito de Harry.

Este personaje es un misterio, su identidad no se termina de concretar a lo largo de la novela, ni tampoco se revela. Los únicos datos que podemos obtener provienen de la percepción del cambista: “este hombre estuvo preso” (*Así habló el cambista*, 1979, pág. 223), fue su intuición. Esto lo conectó con el hecho de que Harry no apareció en dos años.

6- El padre y la madre del cambista/el Sr. y la Sra. Zwischenbauer

A continuación, presentaremos a los personajes que aportaron en dimensionalidad al personaje principal. Son personajes terciarios, o tritagonistas, que su papel en el relato es menor y de escasa relevancia para el desarrollo de la historia.

El actor carece de un papel funcional y por ende no causa ni sufre acontecimientos funcionales. Sin embargo, según lo expresado por Bal, esto no le quita su relevancia. En este caso, estos actores, el padre, la madre del cambista, y sus suegros, influyen en la composición del carácter y personalidad del protagonista, así como también en la toma de ciertas decisiones que tienen que ver con la moral del mismo.

El padre del cambista es un inmigrante italiano que llegó al país a trabajar en una industria textil. Algunos de los hechos que marcaron al cambista fue que su padre nunca pudo tomarse unas vacaciones y trabajaba dieciséis horas. El cambista aprendió de su padre que el mundo funcionaba de tal manera que existía un mundo ilegal del cuál se podía sacar provecho, dejándose tentar “por un cobro bajo la mesa de un salario adicional” (*Así habló el cambista*, 1979, pág. 65).

La madre del cambista, por el contrario, es una figura de represión, en sus palabras: “mamá nació con un cierto tipo de insuficiencia cerebral que se manifestaba en algo así como la imposibilidad de conversar sobre cualquier asunto sin levantar la voz” (pág. 68). Ve a su madre como una madre fascista, cuenta que cuando vivían en Italia, integró ciertos grupos mussolinianos para gente joven y subió en la jerarquía de dicho grupo.

El Sr. y la Sra. Zwischenbauer, son sus suegros, alemanes radicados en Uruguay

desde hace más de tres generaciones. Los conoció porque estudiaba junto con la hermana mayor de Gudrun y fue así cómo comenzó a frecuentar la casa de este matrimonio. Los describe como las personas más honestas, cultas, e íntegras que conoció y adoró desde el comienzo. Aquí se puede percibir un claro contraste entre sus padres y sus suegros, los cuales presentan una moral opuesta, a la cual, el cambista pretende aspirar.

7- El jefe, el segundo, el senador y Jacyr, el viejo zorro.

Estos personajes aportan al contexto histórico propio de la diégesis y responden a las necesidades de la misma. La función de ellos, su accionar como personajes, toman fuerza en el mundo práctico relacionada a la profesión del cambista, en el mundo de los negocios. Estos son personajes que ayudan al protagonista a desarrollar sus transacciones en dicho mundo.

7.2.4 - Tiempo

El tiempo de la historia es la dimensión cronológica de la diégesis, donde se ordenan los acontecimientos narrativos. Además, con respecto al tiempo de la narración, siguiendo las definiciones propuestas por Genette, la novela presenta un relato ulterior. Este refiere a un relato armado en el pasado, en el cual la instancia narrativa, la voz que narra, se sitúa en una posición temporal posterior a los hechos de la historia que se cuenta, en otras palabras, el cambista transcurrió las vivencias que nos está contando.

Así habló el cambista presenta una peculiaridad con el tiempo narrativo. El cambista a través de sus pensamientos narra los momentos y emociones que van conformando el tiempo psicológico del personaje. Este recurso lo utiliza numerosas veces a lo largo de la novela. A través de esto, podemos decir que la voz narradora también utiliza con frecuencia el recurso narrativo de la pausa. En este sentido, esta pausa es entendida como una parada o detención en el relato. Para Genette, hay dos tipos de pausas: la pausa descriptiva y la pausa digresiva. En la novela se presentan las dos, aunque con más frecuencia la última, donde la voz narradora del protagonista es utilizada para la suspensión del relato y para comunicar o hablar de otros temas que difieren a la situación que está vivenciando, generalmente son temas con una carga ideológica de sus propios pensamientos o de su propia moral.

La primera parte de la novela sirve como introducción y presentación a la mayoría de los personajes, por lo que el tiempo se ajusta a tal tarea. Expresado de otra manera, el tiempo está relacionado al momento en la vida del protagonista en el cual se relaciona con ellos. A modo de ejemplo, en el capítulo cuatro, recuerda cuando vio a Gudrun por primera vez. La voz narradora se acerca a estos hechos desde los recuerdos, pero su presente transcurre en 1978, tal como lo escribe en las cartas que nunca envió (pág. 96).

En la segunda y tercera parte de la obra, el tiempo de la historia, de la novela es lineal, sigue una cronología ordenada que parte de 1976, cuando sucede el golpe de estado en Argentina y avanza hasta el año 1982 aproximadamente. De todos modos, en ese período, suceden también ciertos episodios donde la voz narradora nos conduce al pasado, utiliza el recurso narrativo de la analepsis. En otras palabras, es la ruptura de los hechos ordenados en el tiempo de la historia que consiste en regresar al pasado.

7.2.5 - Espacio

Entendemos al espacio como la conformación de la ambientación del lugar dónde transcurren los acontecimientos de la historia.

El narrador-protagonista describe a un Montevideo entre los años 1976 a 1982. Mayoritariamente, describe la Ciudad Vieja, donde está localizado el cambio y parte de su mundo de vida. Es una narración muy detallista de la vida pública de dicha zona de la ciudad. También, realiza una descripción de la disposición de los conciudadanos y de sus actitudes con el lugar. Surgen así críticas y comentarios sobre la funcionalidad de los servicios públicos disponibles, que van desde el transporte público hasta las oficinas del banco o de otras instituciones del Estado. En este mismo sentido, describe el desarrollo político, tanto de la ciudad de Montevideo y sus ciudadanos como de la ciudad de Buenos Aires.

El cambista se interesa por los detalles del comportamiento social que lo rodea, realiza un seguimiento de los hechos y del contexto histórico que estaba viviendo el país en esa época, los primeros años de la dictadura cívico-militar. Es por ello, que este contexto enmarca a los personajes que sufren las consecuencias del movimiento político y, por tanto, concomitantemente describe el estado mental y emotivo de sí mismo en relación a dicha ambientación.

De aquí se desprende la atmósfera de la historia y como podemos observar nos provoca, a través del estilo narrativo, la vivencia de las emociones turbulentas que sufre el personaje protagonista. La descripción de dicha atmósfera que se deduce del ambiente va fuertemente vinculada con la atmósfera psicológica o mental del cambista, sus ojos nos muestran los lugares desde determinada óptica, la propia inestabilidad del personaje en relación a sus decisiones, consecuencias de su anhelo. A causa de ello, por momentos en la novela, el cambista percibe a la atmósfera como extremadamente amenazadora.

8- Análisis de la película *Así habló el cambista* (2019)

A continuación, el análisis del film, *Así habló el cambista* (2019), dirigido por Federico Veiroj. En este capítulo lograremos observar algunas características propias del lenguaje cinematográfico que nos serán de utilidad para notar las similitudes y diferencias entre novela y film.

8.1- Reseña biográfica del director

Federico Veiroj es director, guionista y productor de cine. Nacido en la ciudad de Montevideo, Uruguay, en 1976. Es egresado de la Licenciatura en Comunicación, en la Universidad Católica del Uruguay.

Ha dirigido cinco largometrajes: *Acné* (2008), ópera prima, nominada a mejor película iberoamericana en los Premios Goya, *La vida útil* (2010), *El apóstata* (2015), *Belmonte* (2018) y *Así habló el cambista* (2019).

8.2- Análisis de la estructura del film

Casetti y Di Chio en *Cómo analizar un film* (1991), nos da pistas en cómo desarrollar el análisis y propone dividir el film en episodios, en secuencias, en encuadres y en imágenes.

Los episodios son momentos claves en el interior de un film donde claramente se pueden diferenciar los acontecimientos. Tomando las categorías de Casetti y Di Chio, en *Así habló el cambista*, encontramos tres grandes episodios:

El primer episodio corresponde a la presentación de la mayoría de los personajes y su relación con el protagonista. Además, representa el contexto histórico del Uruguay desde la dictadura cívico-militar. Es así como en este episodio conocemos al protagonista en profundidad, observando cómo escala en su ambición pasando de ser un mero empleado subordinado, a sobrepasar a su jefe y suegro, demostrando así que las decisiones tomadas por el protagonista son portadoras de un carácter deshonesto.

El protagonista comienza a hacer negocios con los parlamentarios uruguayos, algo que su jefe no estaba de acuerdo. También realiza negocios con Don Marins y Moacyr, dos empresarios brasileiros. El resultado de los negocios con los parlamentarios lo lleva a tener que asumir la culpa y termina preso. La relación con su

jefe empeora, pero este movimiento le permite crecer y superarlo. Estando preso, conoce a su futuro socio, el viejo zorro, Alfredo Zúñiga que le propone expandir sus ganancias, utilizando una metodología deshonesta de lavado de dinero.

Aproximadamente, este episodio transcurre desde: el minuto 00:00 hasta el minuto 38:44. Además, conocemos a los siguientes personajes: el Sr. Schweinsteiger, su jefe y futuro suegro; Gudrun, su futura esposa; el señor Castillo, uno de sus clientes más importantes que lo enlaza con el parlamento de Uruguay; Alfredo Zúñiga, que lo ayuda en los negocios con el Brasil; Don Marins, que le presenta a Moacyr, un asesino a sueldo de nacionalidad brasilera.

El segundo episodio comienza con el viaje realizado por Humberto Brause y Gudrun a la capital de Argentina, Buenos Aires. Y a su vez, a la vuelta del viaje a Montevideo, se presenta en su cambio Harry y Marcela con una propuesta de negocios ilegal, que comprendía depositar una enorme cantidad de dinero en su cambio y a su vez otra parte en bancos del exterior. Propuesta que resulta atractiva e innegable para la ambición de Humberto. Luego, transcurre el tiempo y Harry no aparece para retirar su dinero, por lo que Humberto considera que el dinero es de su propiedad y por ello se propone disfrutar de sus ganancias. Humberto sufre de un ataque al corazón durante sus vacaciones familiares y, a su ingreso al hospital, conoce al Doctor Bloch, personaje que lo trata. Este episodio culmina en la escena donde Humberto le pide el divorcio a Gudrun en el auto y ella no se lo concede.

Este episodio transcurre desde el minuto 38:45 hasta el minuto 56:55.

Por último, el tercer episodio comienza con el regreso de Humberto a la oficina, en donde el ambiente de trabajo en el cambio se ha complicado, debido a la situación económica social del país. Más adelante Moacyr le propone el negocio de abrir una empresa de transporte en conjunto, en la cual esconden negocios ilícitos. A su vez, en sus negocios la situación sigue empeorando cada vez más, muere Alfredo Zúñiga lo que implica que se complique el sistema de negocios de Humberto, ya que a nombre de Zúñiga estaba depositado gran parte de “su dinero”, que es de Harry, situación que concluye con la aparición del personaje Bonpland.

Bonpland, un militar argentino teniente de fragata, que lo amenaza con las fotos que ilustran la tortura que recibieron Harry y Marcela. El militar está interesado en el dinero de los desaparecidos y lo instruye a Humberto para que le dé el dinero. A la

salida de su cambio, Humberto finge un ataque al corazón para escapar de las consecuencias. En el hospital, internado, se le ocurre la idea de llamar a Moacyr para que lo ayude con su problema.

Huye a Brasil, se reúne con Moacyr y planean su vuelta a Montevideo, con el negocio concretado entre ellos. Al final se libran de Bonpland. Este episodio transcurre desde el minuto 56:56 hasta el minuto 97:48, final del film.

8.2.1- El género de la película

Este film presenta ciertas características que permiten ubicarlo dentro del género de cine negro. Este término, definido en el *Diccionario Técnico Akal de Cine* (2004), expresa que se presenta un mundo en el cual los personajes conviven en un escenario violento, oscuro y brutal, debido a la naturaleza del contexto histórico, dónde suceden los hechos complejos de la dictadura cívico-militar. Esto es un reflejo producto de la psicología del país, expresando en el film el negativismo del ambiente (pág. 106-107).

Por tanto, los personajes del film se presentan como sórdidas y neuróticas, y su accionar es el resultado de una desconfianza generada en respuesta a la naturaleza humana a sus comportamientos y la propagación de estas actitudes en las instituciones. Humberto Brause es un claro ejemplo de ese comportamiento cínico, además de ser un cambista corrupto, sus pensamientos lo conducen a la neurosis y, en determinados momentos, podrían afectar a su negocio y, por ende, a su vida.

Y es presentado por un estilo que pone énfasis en una atmósfera que está en constante tensión y promete la sensación de violencia. En la fotografía del film se puede apreciar la representación de este estilo mediante la densidad de las sombras, el abrupto contraste entre atmósferas, una paleta de colores definida por una evidencia del claroscuro a través de los tonos.

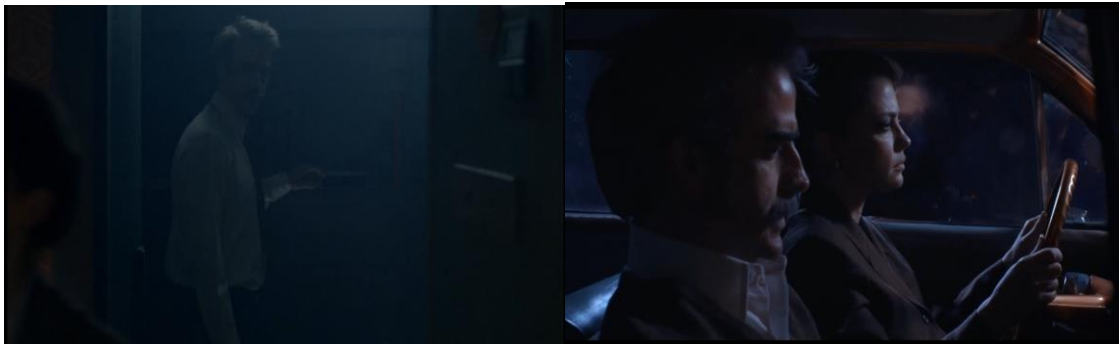
A su vez, la película también demuestra ciertos matices que son propios del cine de gangsters, Humberto Brause es un criminal y pretende hacer todo lo posible para ascender en su ambición y escalar hacia la cima del poder. Según el diccionario, este género busca provocar en el espectador ciertas emociones que revelan que todos quisiéramos triunfar en el mundo que nos rodea, viéndonos representados en estas figuras criminales podremos sentir el poder que ellos sienten y por un breve tiempo

sentir el triunfo que ellos logran (pág. 88).

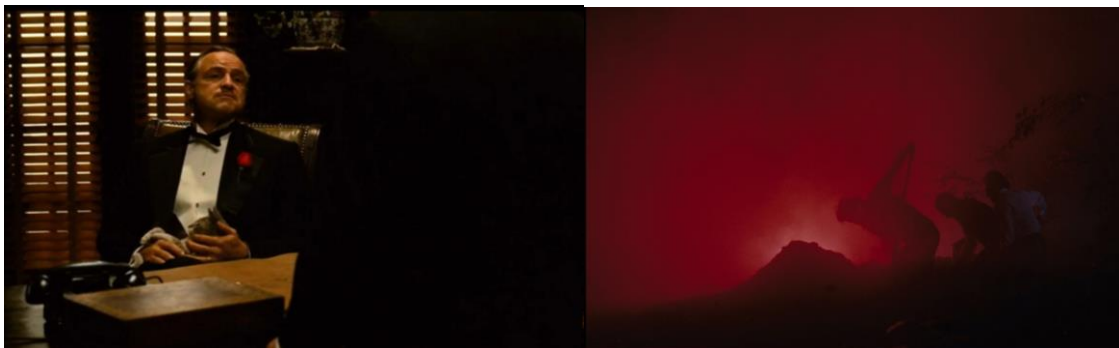
A continuación, seleccionamos algunos fotogramas del film y de otros films consagrados del cine negro y del cine de gánsters para visualizar estos fundamentos presentados anteriormente.



(Perdición, 1944) - (El halcón maltés, 1941)



(fotogramas de *Así habló el cambista* que reflejan el estilo de cine negro)



(El padrino, 1972) - (Goodfellas, 1990)






(fotogramas de *Así habló el cambista* que reflejan el estilo de cine de gánsters)

8.2.2- El punto de vista y focalización





En el film *Así habló el cambista*, el punto de vista parte de la visión del personaje principal Humberto Brause, al mundo a través de su mirada y de sus creencias. Se puede entender que el punto de vista y del narrador convergen en la misma persona, en este caso Humberto. La narración se produce en primera persona donde el “yo” forma parte directa en la historia, ya que la narración sabe lo mismo que el personaje, Humberto nos cuenta su historia a través de una voz en off. La moral del personaje concuerda con la moral del film, expresado de otra manera, los acontecimientos pueden verse desde las convicciones del personaje protagonista (pág. 239-243).

8.2.3- Personajes

A partir del visionado del film, presentamos una lista de los personajes.

1-Humberto Brause	
2-Gudrun	
3-Sr. Schweinsteiger	
4-Javier Bonpland	
5-Moacyr Souza	

<p>Harry</p>	
<p>Don Marins</p>	
<p>Marcela</p>	
<p>Castillo</p>	
<p>Alfredo Zúñiga, el viejo zorro</p>	

Elbio	
Doctor Bloch	
Conde	
Elvira	

1-Humberto Brause

Es el protagonista del film, sus acciones impulsan la narrativa. En este caso, la narración coincide con el punto de vista de Humberto. En otras palabras, descubrimos los hechos de la narración a través de la perspectiva de este personaje. Desde el comienzo de la película, conocemos cuál es su deseo, la ambición por el dinero. Este deseo tiene una fuerza tan profunda en él que a lo largo del metraje no se produce ningún cambio en su comportamiento, sino que, como una enfermedad, se propaga y cala cada vez más profundo, incluso en los momentos de mayor tensión.

Las cualidades observables de Humberto son: aparenta ser un hombre de entre cuarenta y cincuenta años, de buena presencia, es ambicioso y, por ende, muy dedicado a su trabajo y a las minuciosidades técnicas del mismo. Esta habilidad le

permitió ser ágil en los negocios lo que le dió el valor para ir más allá de las reglas del juego. Es un personaje dinámico que evoluciona en este aspecto. Por el contrario, Humberto demuestra ser un padre ausente y poco comprometido y vinculado con sus hijos. Esta observación se puede apreciar en la secuencia que va desde el minuto 38:11, hasta el minuto 38:44.

A su vez, el trato con su mujer, Gudrun, es una relación compleja en donde ha tomado en varias ocasiones la iniciativa de generar una conversación, pero no parece encontrar la respuesta que espera hasta el final. Humberto ha sido un hombre excelente, hasta brillante en su trabajo que le ha traído algunas satisfacciones materiales, pero en sus relaciones personales ha sido un hombre frustrado y decepcionado.

Según la categorías de Casetti y Di Chio en *Cómo analizar un film* (1991), entendiendo al personaje como persona, Humberto, a través de sus acciones, demuestra ser un personaje redondo y contrastado debido a las contradicciones que se dejan ver sutilmente a lo largo de la historia. Por ejemplo, cuando traiciona a Gudrun, que estaba embarazada de su primer hijo, con una prostituta, hace el esfuerzo para reconquistarla y buscar su aprobación, tanto de ella como de sus suegros, yendo al coro de la iglesia (secuencia que se ubica entre el minuto 16:32 hasta el 23:42).

Con respecto a la proposición de comprender a los personajes como el rol que toma, Humberto es un personaje activo, porque, como hemos señalado, lleva adelante las acciones que están directamente relacionadas con la progresión narrativa.

2-Gudrun

Es un personaje secundario, es el interés amoroso y la esposa del protagonista. Su relevancia y su presencia en la historia ayuda a determinar ciertas características de Humberto, principalmente enfatiza las contradicciones respecto a su rol en la familia. Gudrun, presenta una característica única que la define durante toda la narración, es una mujer fría y de pocas palabras, que tiende a minimizar las ambiciones de Humberto, un ejemplo de ello se demuestra en la escena que transcurre en el minuto (12:30). Allí podemos ver que Gudrun no comprende los gustos pretenciosos de Humberto, mediante una conversación cotidiana que revela el punto de conflicto entre la pareja, la ambición ciega de Humberto y la pasividad inocente y la distancia de Gudrun.

Otro ejemplo, es cuando Humberto sale de la cárcel, y durante la cena, le cuestiona por qué nunca lo fue a visitar, a lo que ella le responde: de eso no vamos a hablar nunca (la escena se desarrolla entre los minutos 30:10 hasta 31:24). Esto demuestra la negación de Gudrun con respecto a la ocupación de Humberto, finge no saber acerca de los negocios corruptos de su esposo. En resumen, es un personaje plano ya que se mantiene igual, con la misma actitud a lo largo del film.

3-Sr. Schweinsteiger

Es el jefe de Humberto y padre de Gudrun. Es un personaje secundario, plano, que observa la transformación de Humberto, viéndolo desde el inicio como un aprendiz, hasta que Humberto lo involucra en el negocio con los parlamentarios. Cuando Humberto va a la cárcel y completa su maniobra, el sr. Schweinsteiger revela su gran decepción, debido a que su honor fue manchado y corrompido irrevocablemente, tirando así a la deriva treinta años de su trabajo, lo que culmina en la escena dónde lo confronta (minuto 33:04 hasta 34:23). Como resultado, Humberto toma su lugar y su papel en la historia pronto se desvanece.

4-Javier Bonpland

Es el antagonista en la historia, su objetivo es quitarle el dinero de Harry a Humberto. Se presenta como un teniente de fragata argentino. Las cualidades que se observan en este personaje son: es un hombre rígido, que no muestra emociones, se presenta imparcial y con una presencia fuerte y determinada a cumplir su propósito, es sutilmente violento. Lo amenaza a Humberto con fotografías y una grabación de sus gritos de la tortura de Harry y Marcela. No queda claro cómo Bonpland llegó a sus víctimas, ni tampoco si estaba siguiendo alguna orden.

Es un personaje plano y lineal que se mantiene en armonía a sus características en todo momento de su aparición, esto medido por su papel en la narrativa, el cual surge cerca del desenlace de la historia del cambista. Su aparición es en el minuto 1:07:12 (cuando se presenta en la oficina del cambista), e implica para Humberto todo signo de temor, intranquilidad e inseguridad. Si bien su primera aparición en la película sucede en el minuto 40:50, en una situación que queda como mínimo misteriosa, su trascendencia recién cobra sentido luego cuando Bonpland se presenta en su oficina. Esta aparición revela la presencia siniestra de Bonpland, debido a que el mismo ronda las oficinas de Conde (el cambista de Buenos Aires), quién se lo lleva a

alguna parte, es decir, Conde cae en las manos de los militares argentinos. Esa siniestralidad se refuerza con la escena posterior a este encuentro con Bonpland, dónde Humberto presencia un terrible episodio de violencia en las calles bonaerenses, dónde una persona es asesinada y Humberto huye a esconderse por temor a que aquellas balas fueran para él.

5-Moacyr

Es un personaje secundario, que representa el vínculo de Humberto con los negocios en Brasil. Aparece por primera vez, cuando Humberto va a ayudar a Don Marins, un empresario brasilero, con sus negocios. Moacyr es la respuesta a los problemas de Humberto, ya que este se dedica también al sicariato. Moacyr se convierte en la herramienta fundamental para la solución del conflicto final de Humberto. Las cualidades observables de este personaje son: parece ser un hombre frío, aunque simpático; para él ser un asesino es como cumplir cualquier oficio de lo más mundano.

Harry y Marcela

Son una pareja de personajes terciarios, su presencia significa el surgimiento del conflicto para Humberto. Le traen la propuesta de depositar una descomunal suma de dinero en el cambio, a lo que Humberto lo ve como una gran y única oportunidad de ganancia que sacará provecho para uso personal. Harry y Marcela son enviados por Conde.

Personajes terciarios:

- Don Marins: es un hombre de negocios del Brasil, jefe de Moacyr, y por este vínculo Humberto lo conoce.
- Castillo: representa a los parlamentarios, vínculo con el que Humberto comienza sus negocios que lo llevan a la cárcel y a superar a su jefe y suegro.
- Alfredo Zúñiga: apodado como el viejo zorro, que Humberto conoce en su estadía en la cárcel. Lo ayuda a Humberto a depositar dinero ilegal en el banco para así lavarlo.
- Elbio: es el secretario de mayor confianza de Humberto.
- Doctor Bloch: es el médico que atiende a Humberto cuando sufre de sus

infartos del corazón.

- Conde: cambista argentino, quién envía a Harry y a Marcela a hacer negocios con Humberto.
- Elvira es la secretaria de Humberto, trabaja en el cambio.

8.2.4- Tiempo

Los acontecimientos de la historia de la película transcurren de forma cíclica, debido a que éstos acontecimientos están ordenados de tal manera, que el punto de partida de los hechos y el punto de llegada son análogos (Casetti y Di Chio, 1991, pág. 152-154). Humberto Brause comienza siendo un joven cambista, empieza trabajando de aprendiz para su jefe, con el paso del tiempo revela a través de sus acciones y decisiones tomadas en los negocios una ambición fuerte y peligrosa que trasciende los límites de lo legal. Un ejemplo de ello es el primer negocio que realiza con los parlamentarios (secuencia desde el minuto 14 hasta el minuto 16 aproximadamente). Estas acciones corruptas empiezan a escalar, y culminan con el desenlace de la película, las interpretamos como una analogía que representa la profundidad y el alcance de los deseos ambiciosos de Humberto.

Se comprueba en el desenlace que Humberto se mantiene casi igual que al principio del film, ha logrado crecer en sus ambiciones, superando determinados obstáculos que se le presentaron a lo largo del camino. Sin embargo, la actitud del personaje hacia su mundo se mantuvo constantemente. Además, a lo largo de ese camino, a través de sus acciones se observa un deterioro en su moral y en sus principios, no solo como cambista, sino también como marido y como padre, lo cual revela su trayectoria criminal.

En cambio, esto no es más que una profundización en sus anhelos iniciales análogos. Un claro ejemplo de ello es la escena final (secuencia que va desde el minuto 1:30:00, hasta 1:33:20) donde se lo ve a Humberto que llega a su casa del trabajo, sigue mostrando características de su personalidad que ya se ha podido ver desde el inicio del film, ya que se lo ve tieso, nervioso, rígido, y serio, se sienta en el sillón, luego de observar a su alrededor, donde se puede apreciar los logros materiales que ha podido conseguir, y le pregunta a su mujer: “Gudrun, vos me querés a mí?”. Esta secuencia demuestra una similitud con los personajes que conocemos en las películas de gánsteres, donde pagan el precio de la vida criminal, es decir generalmente dejan ver

un vacío que está latente en sus historias personales, a pesar de los logros cumplidos.

A su vez, la película inicia con una secuencia que representa una escena de la Biblia en donde Jesús intenta detener a quienes hacen transacciones con la moneda, lo cual podemos verlos como los primeros cambistas de la historia (secuencia que va desde el minuto 1:38, hasta el minuto 2:30). Y, cerca del desenlace, se retoma esta escena de la Biblia en una obra teatral que Humberto y Gudrun presencian (secuencia desde el minuto 86:30, hasta el minuto 87:43). Lo que conforma simbólicamente un recordatorio del mensaje que Jesús había promulgado, en palabras de Humberto, “los cambistas somos el origen de todos los males”. El mensaje está claro desde el principio hasta el final, Humberto sabe quién es y quién decide continuar siendo.

En el primer episodio, el tiempo se comporta de forma no lineal ya que comienza en 1975, y vuelve hacia 1956, para así introducir como Humberto conoció al señor Schweinsteiger y a Gudrun. A partir de ahí avanza linealmente (1956, 1962, 1966, 1970,) hasta volver al año 1975, cuando comienza el segundo episodio. Utiliza este ordenamiento del tiempo para presentar los momentos claves en el desarrollo del crecimiento del personaje protagonista, para prepararlo para la situación que le presenta Harry y su dinero.

La duración de la película es de noventa y siete minutos.

8.2.5- Espacio (atmósfera: iluminación, vestuario, decorados, color)

El espacio filmico es el espacio que podemos observar a través de la pantalla, inscripto en el film. Es decir, los distintos ambientes donde transcurre y se desarrolla la historia del cambista. La atmósfera es el ambiente, o el clima creado en cada escena a partir de una serie de elementos: el decorado, el vestuario, el maquillaje, la paleta de colores, la iluminación. Como también, el estilo interpretativo, los ángulos y el movimiento de cámara, el montaje y el sonido (*Diccionario Técnico Akal de Cine*, pág., 205-206).

Con respecto al decorado, el film ambienta los interiores, como los exteriores ajustándose a los años setenta, y en algunas escenas, en los años cincuenta y sesenta. Específicamente podemos observar el reflejo de esta época en el interior del cambio, el decorado de la pared, las lámparas de estilo de vidrio opalina, el teléfono, y el amueblado. En cuanto al exterior esto se ve reflejado principalmente en los

automóviles.

A su vez, el vestuario y el maquillaje acompañan a éste estilo particular del decorado en toda la ambientación. Por ejemplo, se ve muy bien reflejado en los peinados en general, como las patillas de los hombres, el peinado característico de las mujeres de la época, principalmente reflejado en Gudrun que luce rizos grandes y marcados. Con respecto a la vestimenta, vemos en los hombres trajes clásicos, con hombreras, chaleco y camisa, portafolios de cuero y sombreros estilo fedora. En cuanto a las mujeres los trajecitos característicos de la época, por ejemplo vestidos estilo jackie, así como también, camisas amplias acompañadas de polleras y un pañuelo o una vincha.

La paleta de colores e iluminación acompañan con una tonalidad bien demarcada, en los interiores generalmente predomina colores cálidos, especialmente colores tierra y madera, marrones y naranjas oscuros con algún detalle que los complementa, como el amarillo o verde. En el exterior, predomina una tonalidad gris y azulada, en mayoría fría que denota desánimo, desolación y tristeza que describen el contexto histórico del film.

A continuación, realizamos una selección de fotogramas que demuestran estas observaciones, acompañada de algunas paletas de colores que también lo describen.



(Ejemplo de interiores)



(Ejemplo de exteriores)



(Ejemplo de vestimenta)

9- Encuentros y desencuentros entre el texto literario y texto fílmico

9.1 - Segmentación comparada

En este capítulo analizaremos la novela *Así habló el cambista*, escrita por Juan. E. Gruber, publicada en 1979 y la película del mismo nombre, dirigida por Federico Veiroj, realizada en el año 2019.

A continuación, presentamos la segmentación comparada de las obras:

Texto literario	Texto fílmico	Procedimiento de adaptación
Primera parte		
<p>Capítulo I</p> <p>-Presenta a la ciudad de Montevideo -Es 1978 y el protagonista tiene que ir al aeropuerto. Y recuerda cuando en 1957 hizo su primer viaje de chalecos.</p>	<p>Secuencia I</p> <p>-La película comienza con la escena de la Biblia</p> <p>MONTEVIDEO 1975</p> <p>-Secuencia inicial de créditos -La voz en off del cambista se presenta.</p>	-Traslación
<p>Capítulo II</p> <p>-Cuenta cómo conoció a Moacyr</p>	<p>Secuencia II</p> <p>-MONTEVIDEO 1956</p> <p>Presenta al jefe, que a su vez también es su suegro -Presenta a Gudrun</p>	
<p>Capítulo III</p> <p>-Presenta a la Brookings Institutions</p>	<p>Secuencia III</p> <p>-El jefe le coloca el chaleco con dinero. Viaja hacia Europa. Es el discípulo de su suegro -Falsificar el carné de Gudrun. Para así ir a una cita con ella</p>	-Supresión de la novela
<p>Capítulo IV</p> <p>-Relata la historia de sus padres y cuando conoció a Gudrun</p>	<p>Secuencia IV</p> <p>MONTEVIDEO 1962</p> <p>-El jefe no quiere hacer negocios con los políticos. -Se presenta a Castillo, quien representaba a la bancada de los</p>	

	Diputados, que necesitan girar dinero al exterior. Sin embargo, el cambista a diferencia del jefe si le provee su firma para lograrlo. En el Palacio Legislativo se presenta a los Diputados.	
Capítulo V -Contrae gonorrea y contagia a Gudrun, quién luego se entera que está embarazada y decide hacerse un aborto.	Secuencia V -Tiene gonorrea y se lo confiesa a Gudrun, que se va de la casa.	
Capítulo VI -Cita de <i>La Biblia</i> -El cambista hace negocio con los legisladores -El protagonista y el patrón van a la cárcel	Secuencia VI -Escándalo nacional con el negocio de los políticos. En la oficina del jefe se presenta un abogado -Va preso por los negocios realizados con los políticos. Allí conoce al Viejo Zorro.	
Capítulo VII -El cambista vive por primera vez un episodio violento en su oficina -El ministro del interior le pide para armar una trampa a los sediciosos.	Secuencia VII MONTEVIDEO 1966 -Vuelve al negocio con los políticos y desplaza a su jefe, quien se va del cambio.	
Segunda Parte		
Capítulo VIII -Se presenta a Iris Romeo Bellinzonacchio, apodado Harry y le ofrece un negocio irresistible.	Secuencia VIII MONTEVIDEO 1970 -Va al Amazonas -Conoce a Don Marins que es el jefe de Moacyr, a quien lo considera un hombre de confianza.	-Traslación
Capítulo IX -Describe escenario de golpe de Estado en Argentina. -Como Harry no aparece, el cambista aprovecha el dinero y se va de vacaciones junto a su familia y le da un infarto.	Secuencia IX -Viaja a Buenos Aires. Muestra el contexto político y social en Argentina. BUENOS AIRES 1975 -Interactúa con Bonpland en el ascensor del edificio de un cambio -Presencia tiroteos en la calle. El cambista piensa que es para él. Sale del auto y se esconde detrás de una columna. Muere un hombre.	-Añadido
Capítulo X	Secuencia X	

<p>-El cambista vuelve a su trabajo después del infarto. Deja el coro y le pide el divorcio a Gudrun. -Se le complica el panorama en el trabajo -Llega Moacyr y le ofrece ser socio en un negocio de camiones.</p>	<p>-De vuelta en Montevideo, la secretaria le anuncia que los espera Harry en su oficina. -Al principio se niega y luego es seducido por la suma de dinero y sucumbe a la tentación de aceptar ese negocio.</p>	
<p>Capítulo XI -Aparece Blas Zapicán Bompland solicitando el dinero de Harry. -Le muestra las fotos de Harry muerto y torturado</p>	<p>Secuencia XI -Se va de vacaciones con la familia y le da un ataque al corazón en la playa. -Es llevado al hospital, donde se presenta al Doctor Block.</p>	
<p>Capítulo XII -Regresa a la Brookings Institution, donde discute sus próximas decisiones.</p>	<p>Secuencia XII -Le pide el divorcio a Gudrun en el auto, al que le responde con un rotundo no.</p>	<p>-Supresión de la novela</p>
<p>Capítulo XIII -El cambista decide que la mejor opción es irse a Curitiba para reunirse con Moacyr.</p>	<p>Secuencia XIII -Se ve con Moacyr, en un muelle. -Le plantea ser parte del negocio de la flota de camiones</p>	<p>-Traslación de espacio</p>
<p>Capítulo XIV -En su mente sigue pensando qué hacer. Y como no puede marcar pasaje a Curitiba, se le ocurre otra idea, fingir un infarto.</p>	<p>Secuencia XIV -Lo llama Elbio, el segundo, para decirle que falleció el Viejo Zorro, que conoció en la cárcel, es él quien tiene el comprobante del banco, ya que parte de la plata de Harry lo depositó a su nombre. -Va con el segundo a la casa del Viejo para buscar el comprobante con el número de la cuenta.</p>	<p>-Añadido</p>
<p>Tercera Parte</p>		
<p>Capítulo XV -Estuvo un mes internado -La solución a su problema se le presenta, Moacyr lo invita a su casa de la playa en Brasil. Se va en ambulancia, por miedo a que Bompland lo estuviese esperando fuera del hospital.</p>	<p>Secuencia XV -Harry no apareció por 3 años. Cuando llega al cambio le anuncia la secretaria que el señor Harry lo está esperando. -Se presenta Bompland, como teniente de Fragata de Buenos Aires. Viene a retirar el dinero del señor Moreno.</p>	

	-Muestras fotos y saca una grabadora que contiene una cinta de la tortura (realizada a Harry y Marcela)	
<p>Capítulo XVI</p> <p>-Se fue un año a Brasil.</p> <p>-La empresa de transporte se instaló en Montevideo, reformando el edificio. Vendió el cambio</p> <p>-Bompland no aparece más.</p> <p>-Fragmento de la Brookings Institution</p>	<p>Secuencia XVI</p> <p>-En el garaje del edificio finge un ataque al corazón.</p> <p>-Humberto va al hospital</p>	-Supresión de la novela
	<p>Secuencia XVII</p> <p>-En el hospital Bompland le manda una carta de amenaza</p> <p>-El cambista llama a Moacyr desde el hospital, a escondidas.</p> <p>-Lo ve a Bompland en el hospital</p>	-Traslación de acción
	<p>Secuencia XVIII</p> <p>-Escapa del hospital en ambulancia, van hacia Brasil. Al llegar a la casa de Moacyr, le cuenta el problema con Bompland.</p> <p>-Humberto va al teatro junto con Gudrum, y ven una recreación de la escena de <i>La Biblia</i>.</p> <p>-Vuelve a Montevideo y le tiende una trampa a Bompland.</p> <p>-La empresa del cambista se une con la empresa de Moacyr.</p> <p>-Bompland entra al negocio y el cambista lo mata.</p>	<p>-Traslación</p> <p>-Añadido</p>

9.2 - Procedimiento de adaptación - profundización del análisis comparativo

9.2.1 - Enunciación y punto de vista

Como hemos expresado en el análisis de la novela, la obra presenta una focalización interna o de personaje, esto refiere a que conocemos la trama a través de la visión del protagonista. El film mantiene ese estilo narrativo a través de la enunciación mediante el personaje principal, mediante el punto de vista que centra el foco en la acción narrativa. Se demuestra así que tanto en la novela como en el film no presentan cambios en ese aspecto.

En cuanto a la narración de la novela se produce a través del héroe o yo protagonista como también sucede en el film, donde la voz en off narra desde el yo de Humberto, que nos otorga el punto de vista y visión sobre los acontecimientos en el film.

La enunciación y el punto de vista se mantienen iguales durante todo el film, ya que en todo momento vemos por los ojos de Humberto y sabemos lo que él sabe.

9.2.2 - Transformaciones en la estructura temporal

La estructura del tiempo de la novela es lineal, los hechos de la trama siguen una cronología ordenada. En los capítulos uno, dos, tres y cuatro, de la novela no corresponden a la linealidad cronológica. Estos capítulos introducen a los personajes más importantes de la novela.

En cambio, el texto fílmico presenta algunas transformaciones, ya que los hechos de la trama transcurren de forma cíclica. Esto se demuestra en la manera en que estos acontecimientos se han ordenado de forma análoga, donde el punto de partida y el punto de llegada se asemejan narrativamente. Como señalamos en el capítulo 8.3.4, Humberto crece en su carrera como hombre de negocios, pero su crecimiento personal o desarrollo de personaje se mantiene igual que al principio, ha obtenido todo lo que anhelaba, aunque las relaciones cercanas se van deteriorando y su vacío interno permanece igual.

Con respecto al orden temporal, la novela comienza en 1978 y en los momentos de analepsis regresa a 1957 cuando el protagonista recuerda su primer viaje que

utilizaba un chaleco donde llevaba dinero ilegalmente. Los hechos suceden linealmente, intercalando algunos recuerdos y finaliza en 1982. Con respecto al orden temporal del film, comienza en 1975 y regresa a 1956 para explicar cómo Humberto conoció al Sr. Schweinsteiger y a Gudrun. A partir de ahí, los hechos avanzan linealmente de 1962, 1966, 1970 hasta regresar a 1975.

En orden temporal no se observan transformaciones. Sin embargo, señalamos elementos narrativos que son omitidos o trasladados a otro orden, o momento del film.

En el capítulo II, observamos al protagonista en uno de sus viajes de negocios donde conoce a Moacyr. En el film, este acontecimiento sucede en distinto tiempo que en la novela, concretamente en la secuencia VIII. Además, en el capítulo IV, el cambista cuenta la historia de sus padres en relación a la formación de su propio carácter. Estos acontecimientos no aparecen en el film.

La novela presenta en su narrativa lo que se conoce como pausa digresiva. Este recurso se presenta en el capítulo III, cuando el protagonista suspende el relato ante la emergencia de su pensamiento. Se crea así un tiempo paralelo. Este acontecimiento es omitido en el film. En el capítulo 9.2.4 de este trabajo, explicaremos este recurso.

9.2.3 - Espacio fílmico

La novela se desarrolla principalmente en Montevideo en los primeros años de la dictadura cívico militar y se centra en la Ciudad Vieja, lugar donde se ubica el cambio en donde trabaja el protagonista. También describe otros lugares como el centro de la ciudad de Buenos Aires, Curitiba, y también los interiores de la casa de los padres del cambista, y de los padres de Gudrun. Cabe señalar que todos los espacios son definidos por la voz narradora del protagonista.

Estos espacios están descritos por la visión del protagonista, nos transmiten su estado mental que refleja un ambiente hostil y peligroso, y que a su vez lo motiva en su ambición.

En cuanto al espacio fílmico, la cámara se centra en Humberto, y lo sigue durante toda la duración del metraje, no existe una escena en la que Humberto no esté presente, con excepción de la escena del comienzo donde se recrea el pasaje de *La Biblia*.

El encuadre enfatiza la presencia de los personajes colocándolos en el centro de la acción, separándolos del fondo mediante una profundidad de campo corta logrando un efecto de difuminado muy notorio. La mayoría de las escenas transcurren en interiores, donde en gran parte del tiempo se presenta a los personajes enfrentados en plano y contraplano.

En cuanto a los exteriores, son escenas controladas y limitadas que se apoyan en cuadros bastante cerrados, con el fin de limitar el espacio. En ellos, se genera un ambiente posible de controlar con ciertos elementos de utilería, como los autos de la época y la vestimenta de los personajes vinculados a la escena.

El color en los ambientes exteriores tiende a presentar una paleta pálida y grisácea, que se asemeja a un día nublado. Hay una fuerte presencia de colores azules desaturados, que generan una sensación de desazón, tristeza, incertidumbre y también nos ubica en una época pasada. En los interiores, predominan los colores cálidos como el marrón, el rojo y el amarillo que conforman la atmósfera que Humberto frecuenta con comodidad. En el cambio es donde transcurren los principales acontecimientos de la trama, donde lo visita Harry y Bompland, por tanto, es el lugar donde se albergan los conflictos más importantes. Asimismo, estos colores cálidos, principalmente el amarillo, pueden representar las ideas de locura, desenfreno y ambición que caracterizan al protagonista.

En los momentos de mayor tensión para Humberto se visualiza un cambio en la tonalidad de la paleta de color. Por ejemplo, en la secuencia X donde Harry llega al cambio para proponerle los negocios, el color es cálido e iluminado. En cambio, dentro de la misma secuencia, cuando Humberto acompaña a Marcela, entonces la tonalidad de colores cambia a colores más oscuros, y fríos.

Otro ejemplo ocurre en la secuencia XV, cuando lo visita Bompland, la luz es mucho más contrastada, su oficina ya no es la misma con respecto al color. Se pueden apreciar sombras más intensas, nuevamente teñidas de una coloración azulada y oscura. Así también, el encuadre es más cerrado, el diálogo sucede en planos y contraplanos medios cortos a primeros planos. Debido a la tensión que experimenta Humberto en la visita de Bompland, el plano se va cerrando cada vez más a lo largo de dicha secuencia que tiene como desenlace su infarto fingido en la cochera. Termina en un primer plano muy cerrado de su rostro sobre el volante del auto.

En la secuencia XVI, cuando Humberto está en el Hospital, ese ambiente generado a partir de una paleta de colores azulada y oscura se mantiene firmemente hasta su escape hacia Brasil, donde los colores vuelven a ser cálidos. Así también, este uso del color y de la ambientación a través de la luz, se ve reflejado también en la secuencia VII, donde Humberto desplaza a su jefe y suegro, en la secuencia XI, cuando a Humberto le da el primer infarto, y por último, en la secuencia VI, cuando está en la cárcel y lo visita su suegro.

A través de este contraste de tonalidades cálidas y frías en la paleta de colores, el film describe los espacios desde el punto de vista del protagonista, que alude a su estado mental. De esta manera el film describe los espacios que en la novela los percibimos a través de la descripción del cambista. Por tanto, podemos afirmar que en ambas obras se presentan equivalencias.

9.2.4 - Organización del relato

Con respecto al orden del relato, entre el texto literario y el texto fílmico se producen los recursos de traslación, supresión y añadidos.

En cuanto al fenómeno de la traslación podemos señalar cuatro:

La primera sucede cuando, en el texto literario, el narrador nos presenta a Moacyr en el capítulo II, mientras que en el texto fílmico sucede en la secuencia VIII, donde nos encontramos ya más avanzados en la trama, esto acontece luego de que Humberto desplaza a su jefe en el negocio del cambio.

Aquí se presenta una diferencia entre obras. En el film, Humberto se va al Amazonas para conocer a Don Marins y Moacyr, mientras que, en la novela, el cambista conoce a Moacyr y sus "jagunços", asesinos a sueldo, en Curitiba, en el estado de Paraná. Este es un cambio espacial y también de orden en el relato, ya que sucede en otro momento y en otro lugar.

La segunda traslación sucede con la cita de *La Biblia* que aparece en la novela en el capítulo VI, mientras que el film utiliza dicha secuencia para iniciar y para cerrar la trama del metraje, en las secuencias I y XVIII.

La tercera es una traslación de espacio y se produce en la secuencia XIII, donde Humberto se encuentra con Moacyr en un muelle de las costas de Uruguay, y le plantea

ser parte del negocio de flota de camiones. En el texto literario, en el capítulo XIII, este evento sucede en Curitiba, Humberto se traslada a Brasil por negocios y es allí donde conversan sobre el tema.

La cuarta es una traslación de acción que sucede en la secuencia XVII, con respecto al capítulo XV de la novela. En el texto literario, el cambista está internado en el hospital fingiendo su dolencia, Moacyr lo invita a su casa de la playa en Brasil. Mientras que, en el film, es Humberto quien toma la iniciativa de llamar a Moacyr desde el hospital, a escondidas. Esto sucede porque Humberto se siente amenazado en su estadía allí, ya que, primero, recibe una amenaza mediante una tarjeta y luego, durante la noche lo ve a Bonpland deambulando por los corredores. Este cambio fue hecho con el fin de que el protagonista tome acción sobre los hechos y que el desenlace a su conflicto parta de su decisión activa.

La supresión sucede cuando se eliminan los capítulos que involucran a la Brookings Institution, que son en el texto literario los capítulos III, XII y XVI en un fragmento del mismo. En la novela estos suceden en la mente del protagonista, se los puede interpretar como sueños, dónde representa a un mundo ideal en el cual tiene voz y voto para tomar decisiones que pueden cambiar el mundo. En estos sueños el protagonista utiliza un seudónimo, Policarpio Gómez, y a su vez, estos suceden en conferencias en Nueva York, en la sede de la Brookings Institution. En este lugar, el protagonista discute sus ideas como si estuviera en un parlamento. Su objetivo: “(...) está dedicada a estudiar a fondo lo que ellos llaman “el perfil humano dinámico” para determinar la conducta futura de los gobernantes acorde con la necesidad de los habitantes de nuestro globo (...)” (pág. 45-46). En resumen, en estos sueños, conocemos la conformación moral del protagonista. Como señalamos, esto sucede y se reitera a lo largo de varios capítulos en la novela. En este mismo sentido, el protagonista escribe cartas que nunca llega a enviar, que están dirigidas a su suegra (pág. 96), a Gudrun (pág. 133) y al cónsul general de la República Argentina (pág. 328).

Estos elementos no aparecen en el film porque entendemos que el director focalizó en los elementos esenciales de la novela que le servían para contar la historia del cambista, procurando que el espectador no perdiera el hilo fundamental. Estos sueños en la novela nos acercan al protagonista. No obstante, en el lenguaje cinematográfico, la imagen de ellos puede despistar a un espectador poco atento o

simplemente pueden encerrar el film en la cabeza del personaje, lo que no favorecería en su credibilidad o en su certeza.

En caso que se tomara en cuenta estos elementos, el film sería otro, ya que si nos situáramos solamente desde la perspectiva de los hechos a partir de la visión del cambista, sería un film quizá más psicológico y, por ejemplo, el misterio en relación a la identidad de Bompland cobraría más relevancia y la personalidad paranoica del protagonista también encajaría más y sería la línea fundamental de la narrativa fílmica. Quizá, la novela haya buscado más ese aspecto narrativo por sobre otros elementos ya que la historia es narrada siempre desde la perspectiva del cambista.

A partir de estas reflexiones concluimos que el director toma una decisión narrativa, y es aquí donde distinguimos claramente la dirección que toma Veiroj en el proceso de adaptación.

Con respecto a elementos añadidos en el film en relación al texto literario, encontramos tres. El primero de ellos sucede en la secuencia IX, cuando Humberto interactúa por primera vez con Bompland en el ascensor del edificio del cambista de Buenos Aires. Este hecho parece irrelevante en el comienzo del film, aunque denota la situación compleja que se vivía en Buenos Aires en relación al contexto violento de los inicios de la dictadura en Argentina. En cambio, este hecho cobra relevancia cuando volvemos a encontrarnos con Bompland en el momento en que aparece en la oficina de Humberto en la secuencia XV. A partir de ese momento, dicho personaje cobra su trascendencia como antagonista y comprendemos su papel en relación a la dictadura argentina. Esa elección del director denota su intención de conformar al personaje antagonista, de manera que no quede duda de quién es. En la novela, este mismo personaje no termina de definirse y su presencia es un misterio.

El segundo añadido se produce en la secuencia del film XIV, Elbio llama a Humberto para comunicarle que falleció el Viejo Zorro y que tiene el comprobante del banco donde está depositado parte del dinero de Harry. En esta secuencia, Humberto y Elbio van a la sala velatoria en procura de dicho comprobante y, como no lo encuentran, van a la casa del fallecido con su esposa para continuar la búsqueda. Finalmente lo encuentran y resuelven el problema. Este pequeño conflicto no sucede en la novela en ningún punto. El director decidió añadir este evento para demostrar las complicaciones que venía sufriendo Humberto por aceptar el dinero de Harry. En

la novela, los conflictos que sufre el personaje protagonista tienen más que ver con problemas contextuales de la situación cambiaria. Por ejemplo, el cambista se entera de que varios bancos estadounidenses cierran abruptamente y esto lo perjudica ya que parte del dinero de Harry estaba depositado allí. La situación planteada en la novela es más compleja que en el film y por una cuestión de tiempo en pantalla y de una focalización narrativa, entendemos que el director tomó esta decisión para demostrar el mismo conflicto, pero llevándolo a una situación menos compleja y por tanto más concreta y directa, más apta para el lenguaje cinematográfico. Por lo tanto, el film simplifica la trama para el espectador.

El tercer añadido sucede en la secuencia XVIII, cuando Humberto junto a los secuaces de Moacyr, matan a Bompland en el subsuelo de la oficina del cambio. En el texto literario esto no sucede, ya que Bompland no vuelve a aparecer. De hecho, el cambista cree verlo en un bar, aunque no está seguro. Por tanto, el desenlace de la trama en el texto fílmico es distinto al texto original, marcando una distancia tanto estilística como narrativa, que distingue al director y a los guionistas con respecto a la obra original. Esto le da un final cerrado al metraje, mientras que la novela se mantiene con un final abierto donde el lector puede imaginar otro final.

9.2.5 - Transformaciones en personajes y en historias

El texto fílmico presenta transformaciones con respecto a los personajes de la novela. Una primera diferencia está presente en la nomenclatura de los mismos que podemos observar de la siguiente manera: en la novela, el antagonista se llama Blas Zapicán Bompland y en la película se presenta como Javier Bonpland. En la novela el nombre completo del “*jagunço*” es Moacyr Souza Luque da Fonseca Caiado y en la película se llama Moacyr Souza. El “segundo”, denominado así en la novela, en el texto fílmico se lo presenta como Elbio. En la novela, al personaje Iris Romeo Bellinzonechio, apodado Harry, mientras que en el film se presenta solamente como Harry. Más adelante en el metraje, Bonpland revela que su apellido es Moreno. A su vez, la pareja de Harry, en la novela no tiene nombre. En cambio, en el film, se presenta como Marcela. También hay un cambio con respecto al doctor que atiende al protagonista en sus internaciones, en la novela se llama Block y en el film se denomina Bloch, según los créditos.

Observamos también importantes cambios en la relación entre los personajes.

Es el caso del suegro del protagonista, que cambia su nombre y también su función en la narrativa. En la novela el suegro se llama Sr. Zwischenbauer y, en la película, Sr. Schweinsteiger. A este personaje se le agrega una función más en la trama del film, su suegro también es el jefe. Podemos ver que convergen dos personajes en uno. En la novela el jefe es un obstáculo a superar para el protagonista, en cambio, en el film esta relación se complejiza al momento de desplazarlo, ya que Humberto debe enfrentar un vínculo más cercano que le genera una responsabilidad afectiva.

En este mismo sentido, el film omite al personaje Jacyr, que en la novela cumple la función de ser el asistente de Moacyr. Pero, se agrega el personaje de Castillo, quién es el contacto de Humberto con los parlamentarios, mientras que en la novela el protagonista se comunica directamente con ellos. Lo mismo sucede con Conde, un cambista argentino, ya que solo aparece en el film, y no aparece en la novela como tal, este personaje crea el vínculo entre Harry y Humberto, y también con la aparición de Bonpland. Así también, en la película, se crea el personaje de la secretaria, Elvira. En oposición, la película quita a los padres del protagonista y, por último, en la novela el protagonista tiene tres hijos (dos hijas y un hijo), mientras que en la película tiene dos (un hijo varón mayor y una niña más pequeña).

Con respecto al personaje Javier Bonpland que en el film se presenta como teniente de Fragata proveniente de Buenos Aires, Argentina, en la novela nunca revela ningún rasgo evidente de su identidad. La única información que tenemos de este personaje son las conjeturas que realiza el protagonista en su mente, lo caracteriza como un delincuente y asume que alguna vez estuvo preso. Luego, lo percibe como un asesino, porque conecta con el hecho de que Harry no había aparecido en dos años y reafirma este hecho cuando el mismo Bompland le muestra las fotografías. La película descarta cualquier suposición o misterio y plantea directamente que el personaje en cuestión es un militar de la dictadura argentina que viene con un objetivo específico y lo expone sin rodeos. Su presencia ya se había definido previamente, cuando aparece en las oficinas de Conde y se lo lleva a la fuerza. Esto nos demuestra que el film tiñe a este personaje de ciertas características que lo enmarcan en un determinado lugar y con una función clara, un militar argentino que acata órdenes propias de su posición.

Tabla de comparación entre transformaciones

A continuación, la tabla expone brevemente las diferencias antes señaladas:

Novela	Film	Diferencias
Protagonista/sin nombre Seudónimo: Policarpio Gómez	Humberto Brause	-Nomenclatura
Blas Zapicán Bompland	Javier Bonpland	-Nomenclatura -Identidad
Moacyr Souza Luque da Fonseca Caiado	Moacyr Souza	-Nomenclatura
El segundo	Elbio	-Nomenclatura
Iris Romeo Bellinzonacchio, apodado “Harry”	Romero, apodado “Harry”	-Nomenclatura
<i>Sin nombre</i>	Marcela	-Nomenclatura
Dr. Block	Dr. Bloch	-Nomenclatura
Sr. Zwischenbauer	Sr. Schweinsteiger	-Nomenclatura -En la novela, es su suegro. En el film, es su suegro y su jefe.
Jacyr		-Es omitido en el film
	Castillo	-Es creado para el film
	Conde	-Es creado para el film
	Elvira	-Es creado para el film
Los padres del protagonista		-Son omitidos en el film
Dos hijas y un hijo	Un hijo varón mayor y una hija menor	-Cambios en la composición de la familia del protagonista

9.3 - Valoración global

Como habíamos señalado en el capítulo 4.4 de Sánchez Noriega, nos propone cuatro tipologías para comprender y ubicar al tipo de adaptación que hay entre novela y film.

La primera tipología determina el diálogo que existe entre fidelidad y creatividad con relación a la adaptación entre la obra original y el film.

Bajo esta circunstancia, observamos que el film contiene ciertas características que coloca esta adaptación en la tipología de: la adaptación como transposición.

Recapitulando, la adaptación como transposición es el medio camino entre una adaptación fiel y una interpretativa. En otras palabras, se respeta ciertos aspectos del texto literario, mientras que se pueden dar algunos cambios basados en la interpretación.

Esto lo podemos ver en los siguientes aspectos: la película generó una identidad por sí misma mediante los rasgos cinematográficos propios del lenguaje.

En primer lugar, la fotografía que convierte al texto en imágenes en movimiento. En segundo lugar, el sonido. En tercer lugar, la composición de los acontecimientos entorno a los personajes y su contexto. Y, por último, el montaje, que genera un ritmo específico y determina el estilo de la narración. También, en cuanto al estilo, está dado por las decisiones estilísticas del director y su equipo artístico, dónde determinaron cada uno de estos puntos según una única estética pensada para el film.

Estos rasgos conforman la identidad del film que lo separa de la obra literaria original. En tal sentido, el film nos presenta una visión definida y concreta de la novela, las imágenes y el sonido materializan la acción. Si bien el lector puede hacerse una idea cargada de imágenes conformadas por la descripción del autor en cuanto a escenario contextual, características de los personajes, pasajes sonoros, entre otros aspectos; esta idea puede variar para cada lector. En cambio, el film propone una única lectura, como dijimos, una visión definida, una identidad.

En cuanto al guion, es un texto encargado de moldear la estructura del film. A partir de él, se decide qué elementos van a estar presentes y qué otros no, conformando

así la identidad y la estructura que le da sentido al film. En el caso del guion, toma distancia de la novela y esto afirma el concepto de adaptación como transposición.

La obra de Gruber cuenta la historia de un personaje sin nombre, un cambista que anhela crecer en su negocio y subir a la cima del poder en su mundo. Esto se mantiene en la adaptación, Humberto Brause es este cambista que anhela llegar a la cima de su negocio corrupto, es decir, el punto de vista y la focalización (9.2.1) se mantienen iguales que en la obra original.

Asimismo, el director tomó la decisión de ser fiel al tiempo narrativo (9.2.2), porque al igual que en la novela, el tiempo va de la mano con la presentación de los personajes en relación a los momentos de la vida del cambista. Sucede lo mismo cuando nos referimos al espacio dónde transcurren los hechos. Aunque, como vimos en el 9.2.3, podemos distinguir algunas diferencias. No obstante, en términos generales, mantiene el espíritu y tono narrativo igual que la novela.

Sin embargo, se presentan algunas pequeñas diferencias que ya explicamos anteriormente, en el capítulo 9.2.4, referidas a los elementos añadidos. La diferencia más importante entre novela y film es el desenlace. Allí explicamos que Humberto, en asociación con Moacyr, asesinan a Bompland. Este acontecimiento se aparta de la obra original y genera una diferencia en un aspecto importante de la trama y también en la caracterización del personaje de Bompland. Es entonces dónde vemos la interpretación del director que le añade su propia visión en relación a la obra original.

Con respecto a la segunda tipología propuesta por Sánchez Noriega, habla de dos opciones en relación a la estética del film: coherencia y divergencia estilística. Con ello se refiere a la estructura del relato, en otras palabras, si la adaptación mantiene o no el estilo del relato referido a si es un relato clásico o moderno.

Entendemos que el film mantiene una coherencia estilística en su mayoría, debido a que ambas obras están conformadas estructuralmente por un relato clásico en la mayor parte de sus aspectos: el protagonista actúa en función de perseguir su deseo, el cambista desea crecer en su negocio, obteniendo prestigio y cada vez más dinero. En ello, encuentra una oposición o resistencia que, en primera instancia, es el jefe, y luego, es Bompland. Esto sucede tanto en la novela como en la película.

En relación a la tercera tipología de Sánchez Noriega, enlista tres opciones

según la extensión de la obra: reducción, equivalencia y ampliación. Desde nuestro análisis, visualizamos a la adaptación fílmica como la combinación entre la reducción y la equivalencia.

En algunos aspectos se aplica la reducción, por ejemplo, cuando se decide quitar algunos elementos, esto se puede ver en los personajes y en ciertos momentos de la novela ya señalados previamente. Y, la equivalencia se comparte debido a que ambos, la novela y el film, contienen una extensión similar con respecto a su estructura y los elementos narrativos que se reproducen con esa equivalencia.

Por último, referido a la cuarta tipología estético-cultural, la adaptación comparte similitudes esenciales con la obra literaria. Como hemos señalado, esta tipología tiene una importante vinculación con la primera tipología de Sánchez Noriega, ya que se refiere al estilo y a la conservación del mismo. Si bien, señalamos algunos elementos que difieren entre una obra y otra, ellos conservan a grandes rasgos la propuesta original.

9.4 - Comparación texto/imagen

9.4.1 - Elementos similares entre novela y film

A continuación, haremos una selección de momentos que ilustran similitudes entre novela y film.

Momento 1: Cuando el cambista intenta rechazar la oferta de Harry:

“Empecé a poner en marcha el mecanismo que perfeccioné hace tiempo para deshacerme de clientes inoportunos

–Están Uds. en un error –les dije–, aquí hacer estas cosas es muy peligroso... quiero decir... ser depositario de plata sin debida identificación. Los bancos serios no hacen más que aguijonear a las autoridades para que persigan a los competidores clandestinos.

–¡No bromés! –me contestó Harry–. Si sabemos que a –mencionó el nombre del cliente que nos lo había enviado– le manejás sus billetes.

–No es así, querido, además no puedo discutir asuntos de otros. De cualquier manera, si algo tengo que ver con estas cosas, es con algunos saldos de transacciones antiguas... sabés, las que se hacían antes de que aquí nos apretaran las clavijas...

¿Pero para qué seguir? Les dije que la suma era demasiado grande, que corrían riesgos en la eventualidad de que me pasase algo; “a vos”, me contestaron, “no te ocurrirá nada”. Les dije que la plaza estaba saturada de dinero black y que no había forma de colocarlo a interés; “no te preocupes, es solo por un par de meses”, fue la respuesta.

Les sugerí que fueran a lo de un colega que “dispone de alguna facilidad especial”. “¡No embromés, pibe!”. Pasé un buen rato aclarándoles que una suma de esta envergadura no podía guardarse aquí. Habría que depositarla en una cuenta en el exterior, pagar un remesero (les mentí), y en caso de necesidad se tardaría unos cuantos días para traerla. “Ta bien, ya lo sabemos”. Les expliqué que del exterior vendría una transferencia y se perdería en el cambio que normalmente favorece al billete. “Ta bien, pibe, no embromés más”. Finalmente, como en una especie de tiro de gracia, les manifesté que, de cualquier manera, aún cuando no les pagaría intereses, tendría que haber un preaviso de treinta días para retirar cualquier suma” (extraído de pág. 163).

En la película, dicha secuencia se presenta en: 44:05-46:11



Observación general del momento 1:

En el film, Humberto llega a su oficina, el cambio, y su secretaria le anuncia que Harry lo está esperando. Ingresa a su despacho y Harry lo saluda, y al mismo tiempo, presenta a su acompañante, Marcela. Entonces le recuerda a Humberto que su conocido cambista bonaerense, Conde, los envía para proponerle el negocio más grande que haya hecho. Humberto comienza a indagar sobre los detalles del dinero e inmediatamente después trata de rechazarlo.

Primero, explica el contexto del momento, afirma que las autoridades están muy atentas a los grandes movimientos de dinero, lo que sugiere que se debería depositar en varias cuentas en el exterior y, por tanto, ello conllevaría varias semanas para que ese dinero pudiera regresar. Harry insiste, y le responde que en el auto hay siete valijas más, repletas de dinero. Humberto reacciona sorprendido, aunque se contiene y le responde que deberían hacer el negocio con otro colega. Igual así, si fuera a llevarlo adelante, propone hacerlo, pero por un porcentaje más elevado que los demás. En ese momento, Marcela le afirma que el negocio se va a hacer con él. Entonces, Humberto arroja su contrapropuesta y sube aún más el porcentaje. Finalmente, Harry cierra el trato, diciendo: “hagámoslo”.

Como podemos apreciar aquí, la decisión del director y de los guionistas fue acercarse al material original, trasladando el mismo contenido de información, narrativa y proceso de la negociación, generando así un diálogo nuevo y fresco, que rescata la esencia del original.

Momento 2: Cuando Humberto sufre su primer ataque al corazón.

“¿Qué quieren que diga? La tranquilidad material es la base de la tranquilidad espiritual, y la tranquilidad espiritual es la piñata de la cual caen los regalos más hermosos: amor conyugal, armonía familiar, una sensación de sobria abundancia, tiempo para gozarlo todo... sigan enumerando... ¡sigan nomás! ¡Ah, mis buenos tiempos! ¿Se dan cuenta de lo que significa poder limitarse a un manejo tranquilo del negocio sin la necesidad de crear un capital adicional para ensanchar horizontes? La cuenta de Bellinzonecchio contenía ya todos los horizontes con los cuales hubiera podido soñar” (extraído de pág. 175)

(...)

“Tanta bonanza no podía durar permanentemente. En mi subconsciente ya entonces lo sabía.” (extraído de la pág. 179)

(...)

“Dicen que las fisuras en las azoteas se producen no cuando llueve, sino cuando el sol brilla; puedo agregar que uno encuentra su automóvil con una rueda en llanta más frecuentemente cuando está parado que cuando marcha.

Este fue mi propio caso, porque aquel maravilloso período post-Bellinzonecchio de tranquilidad, armonía, tibieza y fácil convivencia, terminó con un infarto que casi me mandó al otro mundo.

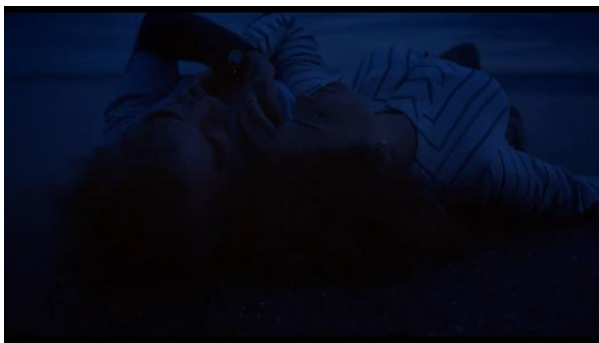
Si en aquel momento me hubiera muerto, lo hubiera hecho, por cierto, con la agradable e imaginaria impresión de abandonar este mundo en la estupenda playa de Manantiales, durante una noche de calor, acompañada por un espectacular y silenciosa tormenta eléctrica, en vez de hacerlo en nuestra cama matrimonial, que fue en dónde en realidad sufrí el ataque.” (extraído de la pág. 179, 180)

(...)

“–Gudrun –le digo con voz muy suave–, Gudrun, por favor, me estás pisando el brazo –Gudrun no me contesta, parece no haberme oído. Me acaricia la mejilla. Tiene arena pegada en la palma. Es desagradable–. ¡Gudrun, por favor! Retirá tu rodilla, me estás rompiendo el brazo.”

(pág. 182).

En la película, dicha secuencia se presenta en: 49:26-51:49



Observación general del momento 2:

En este momento del film Humberto nos explica qué significan los beneficios del dinero de Harry. Se propuso recuperar el terreno perdido con los hijos y mientras nos cuenta, vemos que les da dinero. Con esto nos ilustra cómo es para él retomar el rol y acercarse a la paternidad. Luego, mientras están paseando en el yate con Gudrum y sus hijos, nos sigue contando cómo se siente en relación a la paz y la tranquilidad que tiene en ese momento.

Cuando todo parecía seguir su curso, Humberto sufre un infarto. En la escena lo vemos acostado en la arena, junto a Gudrum que se desliza, acercándose, y le acaricia el rostro. Sin embargo, Humberto reclama que está incómodo y siente un dolor fuerte en el brazo.

En la novela, como señalamos en el párrafo citado, los eventos suceden de la misma forma y siguen el mismo curso. Pasa del apogeo del bienestar y la tranquilidad material como espiritual, a un repentino ataque al corazón.

Un detalle que vale la pena señalar, es la manera en como el director representó en imágenes el siguiente pasaje:

“Si en aquel momento me hubiera muerto, lo hubiera hecho, por cierto, con la agradable e imaginaria impresión de abandonar este mundo en la estupenda playa de Manantiales, durante una noche de calor, acompañada por un espectacular y silenciosa tormenta eléctrica, en vez de hacerlo en nuestra cama matrimonial, que fue en dónde en realidad sufrí el ataque.” (pág. 179- 180)

En el film vemos dicha escena que acompaña las palabras soñadas de Humberto, describiendo su tranquilidad absoluta. Y, luego, el infarto lo presenciamos en otra situación soñada, cuando escuchamos el trueno. Da inicio a la breve secuencia de imágenes, de la cual seleccionamos algunos fotogramas, que describen ese infarto soñado. Expresado de otra manera, el infarto sí sucedió, pero no bajo esas circunstancias reales, tanto en el film como en la novela. En definitiva, el director representó en una escena dicho sueño.

Momento 3: Humberto está internado y se queja

“Creo que Gudrun efectivamente estaba profundamente dormida. Es una gran dormilona, razón suficiente a mi juicio para despertarla de vez en cuando a deshora.

–¿Estás ahí, Gudrun?

–Sí, querido. ¿Precisás algo?

–¿Qué te pasa? No seas imbécil, Gudrun. Si precisara algo, no te estaría despertando, sino que tocaría el timbre para que me atendiera una enfermera. ¡No soy tan desconsiderado!

–¿Qué querés? ¿Por qué me despertás?

–Las enfermeras aquí son unas muchachas estupendas, muy simpática. Son los médicos los que me revientan. Se pasean con aire superior. Claro que están todo el día mirando desde arriba a gente mucho más capaz que ellos. Imaginate la vida de un médico. Puede pasarse de mandón con un presidente, un general, un empresario importante, o hasta con el principal cambista de plaza. Cuando un médico se levanta de mal humor, se desquita haciéndole meter a cualquiera de nosotros una jeringa en el brazo o un tubo de goma en el ano. ¿Te das cuenta cuántas oportunidades tiene para dar rienda suelta a sus instintos?

–¿Te pasa algo, querido?

–Pero ¿qué te pasa a ti, Gudrun? No seas estúpida. Me estás irritando. ¿Qué te crees? ¿Uno no puede cantar cuatro verdades sobre esta mafia sin que tu tergiverses todo? No deberías preguntarme si me pasa algo. Me ofendés. Si te digo que los médicos son unos hijos de puta, deberías hacer un esfuerzo y usar tu cerebro para pensar que a lo mejor los médicos son unos hijos de puta nomás, y los que me están atendiendo lo son en mayor grado aún que los otros porque huelen el dinero. Pero en vez de esto, ¿qué hacés tú? ¿Qué me contestas cuando en un paroxismo de angustia te digo que algo me tiene tan preocupado que no me puedo dormir, mientras que tu roncas a pata suelta? ¡Me preguntas qué es lo que pasa! ¡Imbécil! Yo te voy a decir lo que pasa: ¡me das asco! Sí, Gudrun. ¡Me das asco! Te tengo en este cuarto solo para poder conversar contigo y cuando quiero hacerlo te ponés agresiva (...)

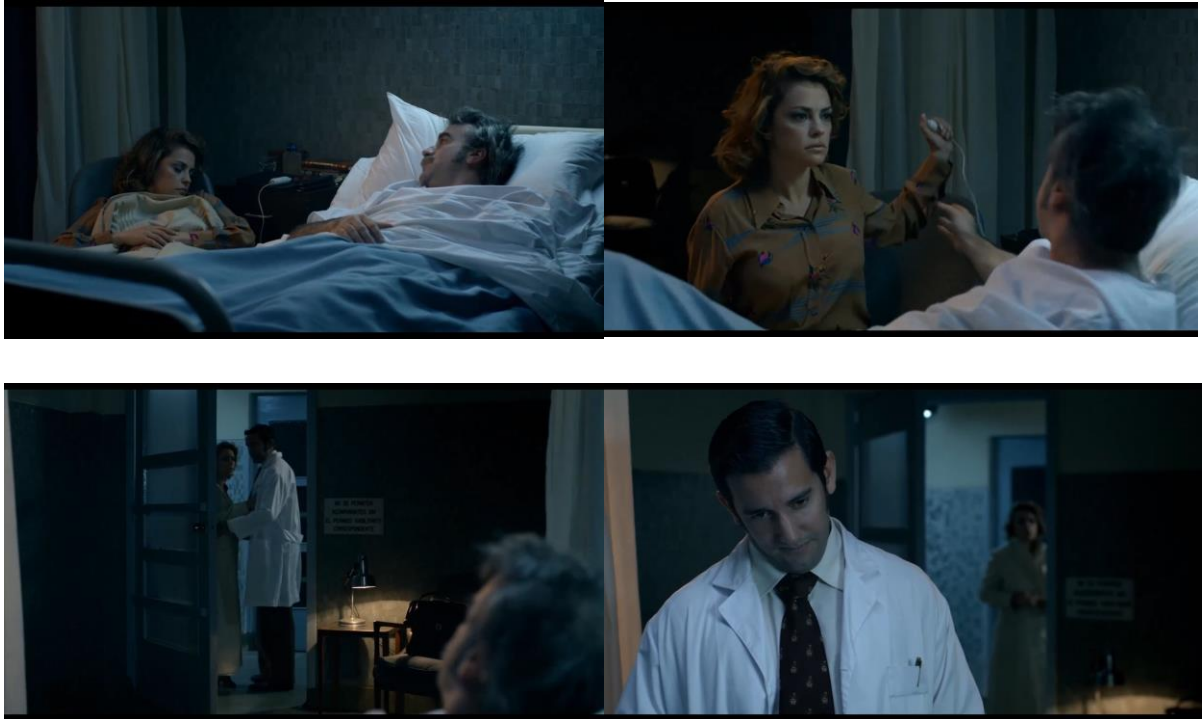
A esta altura, Gudrun se acercó a la cama para pulsar la perilla del timbre. Con toda la fuerza que pude le golpeé la mano. Gudrun dejó caer el timbre, me escudriñó por un momento y salió del cuarto sin prestarme más atención. En menos de un minuto volvió en compañía del Dr. Block.

–¿Qué le pasa, mi buen amigo? –preguntó éste–. Gudrun me dice que Ud. se está quejando.

–Ah, pero mi querido Dr. Block, ¿qué está haciendo por aquí tan tarde? ¿Picardías con las enfermeras? ¡Ja, ja, ja! Pero hablando en serio, claro que me quejo. ¿Quién no se quejaría, Dr. Block? Como para no quejarse. Pero esta Gudrun siempre tan alarmista. Le voy a hacer una pregunta: ¿Por qué Ud. y Gudrun conversan a espaldas mías? Siempre lo hacen... cada vez que termina

su visita, ella sale con Ud. al pasillo... ¿por qué? ... ¡Me irrita!”
(pág. 186, 187, 188).

En la película, dicha secuencia se presenta en: 52:22 -54:57



Observación general del momento 3:

En el film, la voz en off de Humberto nos cuenta que el ataque al corazón despertó en él su ser más temperamental. Se despierta e inmediatamente comienza a atacar a Gudrun, que duerme a su lado, en el sillón de acompañante del sanatorio. Gudrun, preocupada por él, no deja de preguntarle qué le sucede. Como Humberto cada vez se excita más, Gudrun llama al doctor Block a través del interruptor que está al lado de la cama, como se ve en el fotograma seleccionado, a lo que Humberto le golpea la mano.

Humberto se exaspera aún más, y ve que el doctor Block tranquiliza a Gudrun con cierta complicidad, lo que lo enerva aún más y el doctor finalmente se acerca a conversar con él. Los intentos de Block para tranquilizarlo fracasan y los enfermeros se acercan para doparlo.

Esta escena reproduce fielmente la esencia del diálogo original en la novela, trasladando varios pasajes e incluso expresiones muy similares como, por ejemplo: “me das asco, Gudrun” o cuando le dice, “vos sos imbécil, Gudrun, si precisara algo no te despertaría a vos, tocaría el timbre y llamaría a una enfermera de verdad. No soy ni tan idiota ni tan desconsiderado”. “Te digo que son los médicos que se pasean con ese aire superior. Imagínate la vida de un médico, mandoneando todo el día presidentes, generales. Un día el médico se levanta de mal humor y podés terminar con un tubo de goma en el ano”. Estos pasajes son muy similares en relación al material original, como dijimos, conservan la esencia y el tono de los sentimientos que cruzan por el personaje protagonista.

Momento 4: Cuando aparece Bonpland

“Bonpland estaba sentado en el sofá fumando frente a la mesita de café.

(...)

Le indique el sillón para los clientes del lado opuesto a mi mesa de trabajo, mientras me sentaba con la sensación ridícula de haber buscado algún tipo de protección detrás del escritorio, por la simple razón de que Bonpland. Tonterías, ¿no?

–Vengo de parte de Bellinzonacchio, para retirar el dinero –dijo Bonpland. Me miró a los ojos.

(...)

–Disculpe, señor... –consulté la tarjeta para ganar tiempo–. Sr. Bonpland, si Ud. me permite, debo decirle algo. Pero primero una pequeña pregunta: ¿es su primer viaje a Montevideo?.

Mi intervención lo tomó de sorpresa; le hizo vacilar, porque recién después de algunos “oh” y “ah” acertó a decirme:

–Sí, ¿Pasa algo?

–No, se trata simplemente de un pequeño detalle que todos los que nos frecuentan conocen. Quiero decir que, aquí, un corredor de cambios no reacciona cuando se menciona el apellido de alguien... ¿Me entiende?

–No. ¿Ud. no vio el auto de Bellinzonacchio?

–No. Pero, por favor, entiéndame, aunque yo hubiera conocido a este señor, ¿cómo se llama?

–Bellinzonacchio, Iris Romeo, por mal nombre llamado Harry.

–Qué nombre más raro, ¿no le parece? Pues, aunque yo hubiera conocido a este señor, mi obligación sería la de hacerme el desentendido. Cuando viene a un cambio, señor Bonpland, debe venir acompañado por la persona interesada o traer algún documento que lo habilite. Es la regla, mi amigo.

El visitante me miró con calma.

–Sí, claro. Lo entiendo –me dijo.

(...)

–¿Ud. traer fotos de documentos en colores? –le pregunté. Y por un buen rato– : ¡Dios mío! –fue lo último que acerté a decir en forma coherente.

–Sí, por supuesto, en colores.

En aquel momento ya estaba mirándolas a través del vidrio de aumento.

No eran fotografías de documentos. A medida que iba abriendo el estuche fueron apareciendo instantáneas visiblemente sacadas con flash, mostrando en

una secuencia parecida a la de las revistas de tiras cómicas para niños, distintas etapas de la muerte de Iris Romeo Bellinzonacchio.

(...)

–Tengo un mensaje para Ud. –dijo Bompland, a la vez que hurgaba en su portadocumentos, extrayendo un minúsculo grabador. Lo colocó sobre mi mesa apretando al mismo tiempo un botón que de inmediato dejó oír un horroroso gemido. Uno solo. Alcanzó para hacerme saltar de mi sillón y con el vidrio de aumento golpear el forro de cuero del pequeño aparato. Bompland me miraba tranquilamente mientras yo, sin ton ni son, descargaba mi frenesí, ahora con el puño crispado. Finalmente arrojé el grabador al piso, donde rebotó sobre la espesa alfombra sin hacer ruido, a la vez que yo intentaba terminar su destrucción con el taco de mi zapato. Bompland lo recogió, extrajo el casete, que colocó en su portafolio, y tiró el grabador en la papelería. Al primero de mis golpes la voz se había acallado.

– Si Ud. no quiere ... – me dijo.

Yo seguía de pie, y por segunda vez empezaba conscientemente a luchar para recuperar mi aliento. Tal como me lo había enseñado el médico para los casos de taquicardia, empecé por entrenar el abdomen hasta tener casi la sensación de que el estómago tocaba la espina dorsal; expire luego el aire de los pulmones y apreté con toda la fuerza posible los músculos del esfínter haciendo al mismo tiempo un esfuerzo parecido al que se requiere para eliminar la materia. Mantuve esta posición por algunos segundos hasta que sentí la sangre afluir al rostro. Me di cuenta repentinamente de que había manchado la ropa interior. Mi cuerpo en algún momento se había descontrolado. Sentía ahora la inmundicia corriendome a lo largo de la pierna.”

(pág. 222-226).

En la película, dicha secuencia se presenta en: 67:12-70:21



Observación general del momento 4:

En la película, Humberto ingresa a su oficina pensando que se va a encontrar con Harry, siendo la peor noticia que recibía en tres años ya que anhelaba quedarse con su dinero. Sin embargo, cuando cierra la puerta de su despacho, da frente con otro sujeto que se presente como teniente de Fragata, Javier Bonpland, proveniente de Buenos Aires, Argentina.

De inmediato, le anuncia que viene a retirar el dinero del señor Moreno, Harry, para los amigos. Humberto se defiende, explicándole que ningún corredor de cambio reacciona con la mención de un nombre. Le dice que sus obligaciones le impiden tratar el tema con él. Bompland le responde que Harry le contó todo. Y Humberto insiste, preguntándole si tiene alguna documentación que represente a la persona que se supone que él conoce, y que dice que representa. A lo que Bompland le extiende un sobre y, mientras Humberto va sacando las fotos, coloca sobre la mesa un grabador. Bonpland reproduce la cinta, donde se escuchan alaridos.

Humberto reacciona asustado, empuja el grabador y se defeca sobre sí mismo.

Los hechos del film reproducen con gran similitud los acontecimientos narrados en la novela. El director y su equipo preservaron un momento clave del relato, exponiendo su relevancia en el momento más conflictivo de la narrativa.

9.4.2- Elementos diferentes entre novela y film

A continuación, haremos una selección de momentos que ilustran las diferencias entre novela y film.

Momento 1: Cuando el cambista conoce a Gudrun y sus suegros

“Gudrun era la hija menor del matrimonio Zwischenbauer, alemanes radicados aquí desde tres generaciones (creo), y gente que hasta hoy considero como los seres más simpáticos que jamás he conocido. ¡Los adoro!, y en primer lugar porque son la absoluta excepción a la regla que establece que todo el mundo, en mayor a menor grado, tiene algo de deshonesto.

Estoy seguro de que jamás han traído un contrabando, por pequeño que sea, pagado algo a alguien bajo la mesa, comprado dinero extranjero en el mercado negro, trabjado o dado trabajo sin aportar lo que corresponde a la seguridad social, omitido algún activo en la declaración discal o faltado el domingo al templo protestante de la calle Blanes. (...)

El solo nombre con el cual los Zwischenbauer habían bautizado a su hija menor, Gudrun, me cohibió durante mi primera visita a su familia, visita que constituía también el primer contacto con una residencia exponente del gusto propio de una clase social más refinada que la mía. Fue entonces que vi a Gudrun por primera vez, cuando moldeada por una blusita y shorts blancos entró descalza por la puerta del patio con una canasta de ropa planchada. Creo que en la vida de todo hombre hay un instante, quizás uno solo, durante el cual ve a una adolscnte en el momento preciso en que la joven alcanza la cima de su gracia y belleza. Y este para mí fue el instante, porque a pesar de su aspecto un poco transpirado en aquella tarde calurosa, parecía un hada joven. Transcurrieron más de veinte años, ya, y en mis insomnios puedo oír todavía la risa que precedió su entrada.” (pág. 75 y 81)

En la película, dicha secuencia se presenta en: 05:53-07:40



Observación general del momento 1:

En el film, Humberto está aprendiendo los fundamentos del oficio junto al señor Schweinsteiger en su casa, cuando Humberto nota la partitura de Bach y el señor Schweinsteiger llama a su hija, Gudrun para que les toque un poco de música. En voz en off, el protagonista nos narra su deslumbre y su encantamiento con la joven que aparece allí.

Aquí encontramos una importante diferencia entre el film y la novela por dos elementos: el señor Schweinsteiger en el film es el jefe y el futuro suegro de Humberto, mientras que, en la novela, como señalamos, este personaje tiene otro nombre y son dos personas diferentes, por un lado, su suegro y, por otro, el jefe. El otro elemento, es el momento exacto en que Humberto conoce a Gudrun. En la novela, el protagonista la conoce porque va a su casa para estudiar con la hermana mayor de Gudrun, ya que eran compañeros en el liceo. En la novela, Gudrun se presenta en una escena distinta, un día de verano, entra corriendo, descalza, con una canasta de ropa y el protagonista la compara con una figura de hada. En el film, Humberto la ve y queda pensando en cómo conquistarla.

Momento 2: Cuando Humberto va preso

“Y fuimos, entre otros, mi patrón y yo. No dijimos nada. ¿Qué íbamos a decir?”

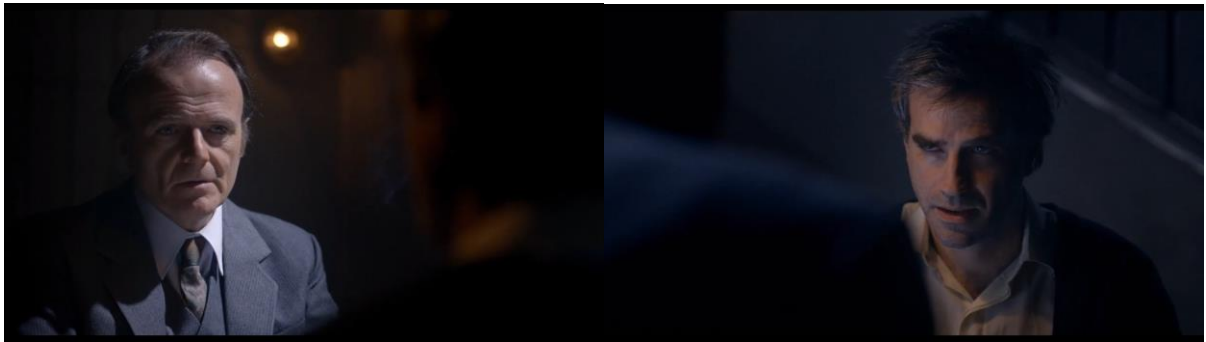
No hubo indiscreciones ni documentos probatorios; hubo lo que se llama “falta de documentación”, y no podía ser de otra manera. No se pudo probar nada. Pero con eso no alcanzaba.

En el Uruguay, como es lógico, se procesa a la gente antes de sentenciarla. Pero ser procesado significa que uno va casi simultáneamente a la cárcel por un período más o menos largo, mientras se sigue estudiando la causa. Mala suerte. Eso sí, y es bueno decirlo, entre las docenas de personas amigas que han sido encarceladas, y también entre las que no lo han sido, me queda por ver alguna que no haya cometido una trasgresión, o por lo menos una irregularidad, aunque más no sea del punto de vista formal.

No se consiguieron comprobar los cargos achacados, pero de cualquier manera si sabía que estábamos metidos en el asunto y nosotros dos sabíamos también que nos convenía no levantar demasiado la voz cuando protestamos nuestra inocencia. Íbamos a ir presos de cualquier manera; primero porque ¿quién podía dudar de que habíamos andado transgrediendo los reglamentos vigentes?, y además porque alguien tenía que ir preso y ¡basta! a cambio de un comportamiento ejemplar, en el sentido de una cristiana resignación, se obtiene una garantía tácita de que en la próxima tanda le iba a tocar a otro.”

(pág. 121)

En la película, dicha secuencia se presenta en: 24:24-26:21



Observación general del momento 2:

En el film, Humberto se reúne con su suegro en la cárcel. El señor Schweinsteiger lo acusa a Humberto de haberle ensuciado su imagen que, si fuera por él, lo mataría, pero que no lo hace porque no quiere dejar a su hija sin marido, ni a sus nietos sin padre.

En la novela, este momento sucede de otra manera. En primera instancia, como ya hemos señalado, como el suegro y el jefe son dos personajes distintos, el jefe va preso junto al cambista.

Esto demuestra un rumbo distinto en la narrativa, entre novela y film, ya que la presión que le ejerce el señor Schweinsteiger a Humberto es más íntima y ligada a otras responsabilidades tales como la familia. Es un conflicto más interno y permite conformar el carácter del personaje de Humberto de una manera diferente. De esta forma, el impacto en el espectador puede ser mayor y más fuerte porque la traición de Humberto a su suegro y jefe connota un doble engaño, porque traiciona tanto a su empleador como a su familia y, también, a la persona que le enseñó todo en el negocio del cambio.

Momento 3: cuando le pide ayuda a Moacyr

“Media hora después de haberse ido el auditor, llegó mi segundo. Le reiteré formalmente el cierre de todas las actividades al margen de los estafalarios reglamentos que el actual gobierno había heredado de sus antecesores y estaba retocando ahora con una andanada de circulares y decretos.

Le indiqué que íbamos a transformar nuestra actividad en una corresponsalia de fletes para Moacyr, el curitibano.

—¿La empresa Jagunço? —me preguntó.

Tuve un sobresalto.

—¿Jagunço? ¿Qué quiere decir eso?

—No sé. Hay correspondencia para Ud.; viene en sobre con ese nombre. Algunos son saludos de navidad para la oficina, por eso los abrimos. Del Sr. Moacyr.

Me alcanzó un par de cartas. Había una lujosa tarjeta con la Virgen y el niño, también una reiteración de deseos para una pronta mejoría y la oferta de su casa en el balneario Cabeçudo, donde el flamante transportista aspiraba a recibirme durante mi convalecencia. La carta había llegado tarde, y Gudrun ya había arreglado todo por teléfono con él. Cabeçudo iba a ser mi próximo destino. Se trataba de un pequeño balneario lejos de la carretera que recorren a menudo los uruguayos y argentinos.” (pág. 307 -308)

En la película, dicha secuencia se presenta en: 76:23-81:28



Observación general del momento 3:

En el film, Humberto está descansando y Gudrun le alcanza un regalo que había recibido. Gudrun lee la nota que lo acompaña: “Esperando una pronta mejoría para volver a lo nuestro. Su amigo, B”. Esto es claramente un mensaje de amenaza de Bonpland. En ese momento, entran sus dos hijos y tocan una partitura. En ello, Humberto se pone nervioso y saca su billetera dónde vemos el número de Moacyr, como vemos en el fotograma seleccionado.

A continuación, en la noche, Humberto va a la cafetería y soborna al mozo para que sirva un café. Mientras está tomando el café, ve en el pasillo que Bonpland está hablando con una enfermera que le indica un lugar y éste se dirige allí. Humberto, nervioso, se esconde y se escabulle. Ingresa a una oficina donde hay un teléfono y realiza una llamada en procura de Moacyr. Luego, Humberto vuelve a la cama.

En la novela, el protagonista no toma acción sobre su escape a Brasil, ni tampoco Bonpland aparece en el sanatorio ni le envía una tarjeta de amenaza. En cambio, Moacyr le envía una tarjeta de dónde le deseaba mejorías y, a su vez, una invitación para que lleve adelante su convalecencia en el balneario brasileiro. Así mismo, Gudrun arregla los detalles del viaje.

Momento 4: el desenlace de Bonpland

“Pero en fin. Bien poco me importaba quién iba a pagar los gastos. Lo fundamental era poner en marcha el mecanismo; y así, pocos días antes de mi regreso a Montevideo, llegó aquí el personal idóneo: dos expertos en transporte, a quienes habían sido asignado un sector del mostrador de la calle Ituzaingó, dónde iban a atender a gente de habla portuguesa y, de ser necesario, a Blas Zapicán Bompland o a un sustituto, si es que llegaba a mandarme alguno.

El día que el asesino muestre la cara cuya descripción les había hecho en la forma más minuciosa posible, lo haría pasar a mi escritorio y, esté yo presente o no, lo forzarán a bajar al baño del sótano, dónde procederán a deshacerlo. Lo sacarán en un auto del edificio y abandonarán el cuerpo molido en alguna esquina, al alcance de la policía. Para que tenga el aspecto de la víctima de un asalto, se le quitará todo lo que lleve encima, salvo los documentos, porque queremos que cuando termine su prolongadísima cura vuelva a Buenos Aires. Le enviaremos más tarde dinero para que tenga buena atención médica, y además para que pueda pagar sus gastos de regreso a la Argentina. Estoy entreteniéndome ahora en proyectar los detalles de la remesa. A esta altura, es apenas una cuestión de imaginación. Como no es un problema complicado, a cualquiera se le ocurrirían media docena de ideas.

(...)

¡Como para aburrirse! Ayer me pareció ver desde el auto a B.Z.B. tomando algo en un vasito chico junto a la ventana del boliche más sucio de la zona portuaria de Montevideo. Todavía quedan muchos. Todos llenos de prostitutas y macrós. ¡Que asco!”

(pág. 327 y 330).

En la película, dicha secuencia se presenta en: 88:09-90:00





Observación general del momento 4:

En el film, la secuencia comienza con la fachada del nuevo negocio de transportes de Humberto y Moacyr. Se lo ve a Humberto ingresar en el local y un plano medio de Bonpland que lo observa del otro lado de la vereda, acto seguido, lo sigue e ingresa también. Mientras vemos un panorama de cómo ajustan los detalles decorativos de la nueva oficina, Bonpland sigue a Humberto hasta el sótano donde tiene la caja fuerte. Humberto sabe que Bonpland lo está siguiendo.

En el sótano, Humberto abre la caja fuerte y, en ese momento, uno de los jagunços ataca por las espaldas a Bonpland, mientras que otro jagunço se acerca con un cuchillo y lo apuñala.

Los sucesos del desenlace de Bonpland son distintos. En la novela, el protagonista nos explica la ausencia de Bompland y qué harían ellos en caso de que Bompland apareciera para volver a amenazarlo. Luego, en la última página de la novela, menciona que lo ve sentado en un bar, pero nada sucede.

En cambio, el film tiene un final activo y participativo con respecto a la actitud del protagonista, dónde Humberto arma una emboscada junto a Moacyr. Su objetivo es atraer a Bompland al cambio y asesinarlo. A su vez, esto se concreta. Humberto y los secuaces de Moacyr liquidan al militar argentino, asesinándolo en el sótano del cambio.

Por esto, la película tiene un final cerrado, el conflicto se resuelve. La novela, en cambio, deja abierta la posibilidad de que, en algún momento, Bompland pueda volver a aparecer para instigarlo. Sin embargo, como sabemos el protagonista tiene un plan de contraataque.

Capítulo 10- Conclusiones

10.1 - Conclusión – Leticia Maldonado Rizzo

Llegado al final de este trabajo de investigación y retomando el camino realizado, puedo afirmar que, a través de la comparación entre las siguientes dos obras, una literaria, *Así habló el cambista*, escrita por Juan. E. Gruber, en el año 1978, y una cinematográfica homónima realizada por Federico Veiroj, en el año 2019, hemos podido catalogar los mecanismos de adaptación que se aplicaron en la obra fílmica.

Antes de seguir exponiendo sobre lo que hemos descubierto en este trabajo, no es menor recordar que desde un principio nuestro objeto de estudio fue la adaptación. Esta decisión que fue tomada por parte de los integrantes del equipo, surgió a partir del interés y gusto personal por la literatura y el cine. Estas dos artes, nos permitieron y otorgaron la oportunidad de relacionar y combinar estas dos disciplinas por medio de la adaptación.

Fue allí que elegimos la obra a ser analizada. Nos propusimos entender y descubrir la adaptación. Para ello, nuestro modo de trabajo implicó, primero, leer la novela, segundo, visionar la película y, tercero, investigar sobre la historia de la adaptación. Una vez que tuvimos una primera base en la estructura de nuestro trabajo, elegimos el paradigma en que iríamos a enmarcar nuestro estudio, el cual fue la intertextualidad.

Nos basamos en el autor José Luis Sánchez Noriega como nuestro pilar fundamental. Por tanto, fue en esa altura del trabajo donde comenzamos el desarrollo que implicó, primero analizar y describir la narrativa de la novela, segundo, aplicar lo mismo, pero para la narrativa del film y, por último, exponer los puntos de encuentros y desencuentros entre las dos obras. Como resultado final surge de este trabajo el estudio de la adaptación.

Por último, cabe destacar que este estudio logró descubrir los mecanismos de adaptación que develaron las decisiones del equipo creativo del film. Asimismo, logramos descubrir los cambios y variaciones en los elementos narrativos a la hora de crear una nueva obra fílmica y como resultado comprender dicho mecanismo.

10.2 - Conclusión – Emiliano Gonella

Este trabajo de investigación partió del interés por indagar en el vasto campo de la relación entre literatura y cine. Inicialmente, el foco estaba puesto en dicha relación en sí misma hasta que logramos encontrar un objeto de estudio. El caso de las obras de Veiroj y Gruber sirvió para acercarnos a la relación, para comprender los mecanismos de adaptación cinematográfica. Así también, resulta novedoso debido a la escasez de trabajos realizados que abordan la temática en nuestro país.

Teniendo en cuenta el objetivo general de este trabajo, debemos destacar que hemos realizado el esfuerzo por separar las minuciosidades del mecanismo de adaptación en sus componentes más importantes. Para ello, la metodología debió enfocarse en descomponer en los elementos narrativos fundamentales a ambas obras individualmente. Lo que luego nos permitió tener elementos para colocarlos frente a frente. Es allí dónde logramos enmarcar las similitudes y las diferencias resultantes del proceso de adaptación.

A través de dicha metodología, logramos descubrir ciertos elementos que fueron cambiados, añadidos o eliminados para formar la nueva obra, la adaptación cinematográfica de Veiroj. Por tanto, en otras palabras, pudimos notar el estilo del director del film y de su equipo creativo, y más aún, su proceso creativo dónde tomó decisiones para rearmar los elementos narrativos dentro del lenguaje cinematográfico.

Finalmente, este trabajo nos permitió analizar y describir los elementos que surgen en el proceso de adaptación, dando como resultado la comprensión de dicho mecanismo. Entonces, señalar las transformaciones de los elementos narrativos nos ayudó a comprender el trabajo que hay detrás de la adaptación cinematográfica.

Referencias bibliográficas

Antón Vázquez, P. (2007). *La obra novelística de Torrente Ballester y el cine : Los gozos y las sombras*. España.

Bal, M. (1990). *Teoría de la narrativa - Una introducción a la narratología*. Ediciones Cátedra, España.

Barthes, R. (1961). *El mensaje fotográfico*. *Communications* N°1, pág. 127-138.

Bordwell, D. & Thompson, K. (1995). *El arte cinematográfico*. Ediciones Paidós, España.

Caballero La Rosa, E. A. (2017). *La adaptación de las obras literarias: La ciudad y los perros (1985) y Mariposa negra (2006), en largometrajes del cine peruano*. Perú.

Casetti, F & Di Chio F. (1991). *Cómo analizar un film*. Editorial Paidós, España.

De la Torre Liébanas, S (2018). *Cine y literatura: las adaptaciones. Comparación y análisis en Don Juan Tenorio de José Zorrilla*. España.

Di Giovanni, E (2015). *De la literatura al cine: la traducción intersemiótica. El caso de "Relato soñado" de A. Schnitzler y "Eyes wide shut" de S. Kubrik*. España.

Field, S. (2013). *El manual del guionista*. Plot Ediciones. España.

Gruber, J. E. (2019). *Así habló el cambista*. Penguin Random House Grupo Editorial, Uruguay.

Gutiérrez Carbajo, F. (2016). *Literatura y cine*. Universidad Nacional de Educación a Distancia, España.

Konigsberg, I (2004). *Diccionario Técnico Akal de Cine*. Ediciones Akal, España.

Marrero Bacallado, L. (2017). - *Adaptaciones cinematográficas: Estudio y análisis comparativo de obras literarias llevadas al cine*. España.

- Martin, M (2002). *El lenguaje del cine*. Editorial Gedisa, España.
- McKee, R (1997). *El guión, Story*. Editorial Alba Minus. España.
- Peña-Ardid, C. (1992). *Literatura y Cine*. Editorial Cátedra, España.
- Sánchez Noriega, J.L. (2000). *De la literatura al cine*. Ediciones Paidós, España.
- Stam, R. (2001). *Teorías del Cine*. Ediciones Paidós, España.
- Todorov, T (1991). *Los géneros del discurso*. Monte Avila Editores, Venezuela
- TV Ciudad (5 de octubre de 2019). *Corre cámara | Entrevista a Federico Veiroj*. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=qOIubVLpebY>
- Valles Calatrava, J. R. & Álamo Felices, F. (2002). *Diccionario de Teoría de la Narrativa*. Editorial Alhulia, España.

ANEXOS

-Ficha técnica del film, *Así habló el cambista* (2019)

Dirección	Federico Veiroj
Guion	Arauco Hernández Holz, Martín Mauregui, y Federico Veiroj
Fotografía	Arauco Hernández Holz
Montaje	Fernando Franco Fernando Epstein
Reparto	Daniel Hendler Dolores Fonzi Luis Machín Benjamín Vicuña Germán De Silva Alejandro Busch Paulo Betti Elisa Fernández David Roizner Selanikio Walter Rey Matias Vespa Ramiro Pallares Jorge Bolani Pilar De Leon
País de Producción	Uruguay, Argentina, Alemania
Año	2019
Género	Cine negro/Cine de gangster
Duración	97 minutos
Idioma	Español

Sinopsis del Film:

Durante los años 70, la economía de la región atrajo a muchos oportunistas a Uruguay. Las instituciones estaban en bancarrota; había un gobierno militar; los subversivos estaban tras las rejas y, para los sectores de baja reputación de las economías de Brasil y Argentina, el mercado financiero uruguayo parecía el lugar ideal para hacer desaparecer el dinero. Así es como Humberto Brause comienza una meteórica carrera en la compra y venta de divisas extranjeras, patrocinado por su propio suegro, un veterano en el negocio de la fuga de capitales. Ciego por su excesiva ambición, Humberto se lleva por delante a todo aquel que se cruce en su camino. Consigue hacerse cargo del negocio familiar y acepta una sospechosa tarea: lavar la cantidad de dinero más grande que ha visto en su vida (Filmaffinity).

Contexto de producción

La novela escrita por Gruber fue acompañada de cerca por su amigo Diego Arocena, quién estuvo a su lado, corrigió el manuscrito y sugirió cortes. Además, estuvo presente en el proceso, dándole palabras de estímulo como lo expresa en los agradecimientos iniciales de la obra.

Fue editada por la imprenta Rosgal, ubicada en la ciudad de Montevideo, que en el año 2011 cerró sus puertas. Y también, la novela fue editada por Tres Puntos, localizada en la ciudad de Buenos Aires.

Por su parte, el film se estrenó en el Festival Internacional de Cine de Toronto (TIFF) y una semana después logró realizar su estreno comercial. Así también, la película regresó al circuito de festivales, estrenándose en el Festival de Cine de Nueva York (NYFF) y en el Festival de San Sebastián (FSS). Fue elegida como candidata para representar a Uruguay en los premios Óscar. La distribución estuvo a cargo de Walt Disney Studios Motion Pictures para la Argentina y Film Factory Entertainment para todo el mundo.

La producción del film duró siete años. En 2012, Veiroj encontró la novela en una biblioteca de un centro MEC, en la localidad de Castillo, mientras realizaba un casting para otro proyecto. En ese momento, Veiroj afirma que se enamoró de la historia inmediatamente, pero debido a que se encontraba trabajando en otros

proyectos, entre ellos su largometraje *El apóstata*, entendió que sería un proyecto para el futuro. En 2015, empezó a trabajar con la productora Oriental Films e invitó a Arauco Hernández Holz para comenzar el proceso de escritura y adaptación. Con respecto a ello, Veiroj expresa que “fue mi primer aliado y gran compañero de aventuras”. El film es su primer trabajo de adaptación. Afirma que, “A mí me preguntan cómo fue adaptar, cómo fue trabajar con material de otro y en realidad no lo sentí tanto eso, porque uno se engancha con algo, en este caso tuve un flechazo. Yo lo que hago es apropiarme de esa historia o de ese personaje con esa visión del mundo, que algo parecido o afinidad conmigo debe de tener, por eso me engancha. Y no me pongo a pensar por qué, voy para adelante”. (Canal TV Ciudad, 5 de octubre de 2019, 5m19s)

La producción estuvo a cargo de Cimarrón, Oriental Films, Pandora Film Produktion y Rizoma Films con un presupuesto aproximado de un millón de dólares y el film recaudó en taquilla la cifra aproximada de 90 mil dólares.