

PROYECTO DE GRADUACION

Trabajo Final de Grado

Cuerpo B

La resignificación cultural de las historias

Para el avance de la sociedad en el ámbito cinematográfico

- ▶ Nombre y Apellido del Autor | Bruno Blanco
- ▶ Cuerpo B del PG
- ▶ Fecha de presentación | 12/09/2017
- ▶ Carrera de Pertenencia | Lic. Dirección Cinematográfica / Guión de Cine y Tv
- ▶ Categoría | Ensayo
- ▶ Línea Temática | Historia y Tendencias

Agradecimientos

A la familia por el esfuerzo y acompañamiento brindado en el desarrollo del día a día.

A las amistades y compañeros por el apoyo en cada momento y en los proyectos relacionados a la vocación.

A los docentes de las carreras con vinculación temática sobre el proyecto: Gabriel Los Santos, Jonatan Shutz, Andrés Olaizola y Christian Busquier; así como las docentes que asesoraron sobre la presentación metodológica: Lila Somma y Lía Noguera.

Índice

Introducción	4
Capítulo 1. Formas de transmitir las historias	10
1.1. La transmisión cultural, la narración y las artes	10
1.2. El guión de manual	16
1.3. Diversidad de conceptos contrapuestos	19
Capítulo 2. Teoría enmarcada	23
2.1. Versiones de manual	23
2.2. La direccionalidad del conflicto y la dimensionalidad del tema	28
2.3. Intérpretes de la historia	30
2.4. Esquemas para nuevas versiones	33
Capítulo 3. Desde el original	40
3.1. El Congo de Conrad: Análisis de <i>El corazón de las tinieblas</i> (1899)	40
3.2. La ficción de Irving: Análisis de <i>La leyenda de Sleepy Hollow</i> (1920)	42
3.3. El tano de Hawks: Análisis de <i>Scarface</i> (1932)	44
Capítulo 4. Hasta la resignificación	52
4.1. La única derrota por Coppola: Análisis de <i>Apocalypse Now</i> (1979)	52
4.2. La ciencia de Burton: Análisis de <i>Sleepy Hollow</i> (1999)	58
4.3. El cubano de De Palma: Análisis de <i>Scarface</i> (1983)	62
Capítulo 5. Redefiniendo el concepto de originalidad	68
5.1. El corazón del apocalipsis: Mudando contextos y lenguajes	68
5.2. La leyenda hecha fantasía: Variación del lenguaje y el universo diegético	73
5.3. Cicatrices sociales: Traslación de las circunstancias contextuales	78
Conclusiones	83
Lista de Referencias Bibliográficas	88
Bibliografía	92

Introducción

En el universo cinematográfico, el rol del guionista es el de construir un relato con una narrativa acorde para el medio. Existe una amplia diversidad teórica y conceptual para la elaboración de una adaptación a un guión cinematográfico, como herramienta de transmisión cultural a través del tiempo, el espacio, las generaciones, las sociedades y las distintas culturas de la humanidad. Así como el anhelo en el ambiente artístico por la originalidad, teniendo en cuenta que el progreso de la humanidad se basa en la transmisión cultural.

Por lo que se aborda este tema desde la resignificación de los relatos en el tiempo, tomando como recorte temático las siguientes obras: *Apocalypse Now!* de Coppola (1979) inspirada en *El corazón de las tinieblas* de Conrad (1899), *Sleepy Hollow* de Burton (1999) basada en la nouvelle *La leyenda de Sleepy Hollow* de Irving (1820), y las versiones cinematográficas de *Scarface* de Hawks (1932) y su homónima *Scarface* de De Palma (1983).

La propuesta es realizar un estudio desde lo conceptual, lo teórico y lo práctico sobre la realización de un guión adaptado, con el fin de analizar las bases teóricas para la creación de un guión original partiendo de una obra pre elaborada y los propios filmes mencionados.

El motivo que impulsa a realizar esta investigación se origina en la vocación hacia la materia, con una visión sobre el cine, como séptimo arte, como medio de comunicación, como una herramienta elemental para la transmisión cultural.

En este ensayo, la pregunta problema que pone en movimiento el desarrollo implica saber si la búsqueda de la 'originalidad' pone en movimiento la creación artística cinematográfica. Es decir, si es necesaria como un fin en sí mismo. Y para esto mismo, se estudian ciertas formas concretas y comunes para poder llevar adelante esta resignificación de un original previo, reconociendo los problemas comunes al realizar una

adaptación al lenguaje cinematográfico, para determinar los pasos a seguir en el proceso de transposición, referenciando a nivel práctico una selección de obras adaptadas.

Por esto mismo, el objetivo general del escrito es el de dar cuenta de la relevancia y el sentido de la resignificación de los relatos, a partir de los relatos cinematográficos mencionados.

Para llegar al mismo se tratará de llegar a los objetivos específicos de relevar los conceptos trabajados por los teóricos y por los realizadores para el desarrollo de un guión para estudiar la variedad conceptual preestablecida, para poder analizar las producciones mencionadas con los conceptos estudiados, luego categorizar los conceptos de la adaptación y la transposición de un guión, para analizar las vinculaciones de estas relaciones entre la literatura y el cine.

Este Proyecto de Graduación se inscribe en la categoría de Ensayo, debido a que el Proyecto se enfoca en el aporte del autor haciendo una profunda reflexión con aportes originales sobre la exploración y el desarrollo conceptual de este tema disciplinar.

Asimismo, la línea temática sería Historia y tendencias, teniendo en cuenta que se focaliza en el estudio analítico de las tendencias con una exploración en las producciones realizadas y la teoría desarrollada.

Para la realización de este ensayo se estudian antecedentes internos a la Universidad, entre los que cabe destacar el análisis de Rivas (2010) en su Proyecto de Graduación *La adaptación literaria cinematográfica en Argentina: Guión de adaptación cinematográfica de un cuento clásico y filmografía de la adaptación del cine Arg*, donde trabaja la relación entre dos grandes medios expresivos, la literatura y el cine, tratando como temática principal a la adaptación literaria cinematográfica.

También, se releven formas narrativas del ensayo *Una historia con múltiples protagonistas: Saliendo de la estructura clásica de guión* donde Quintero Monsalve (2016) describe cómo contar una buena historia con varios personajes protagonistas y una estructura alternativa sin tener problemas de guión.

Por otro lado, se toman los conceptos descritos por Prada Mantilla (2015) en *Una gaviota vuela en Colombia: Transposición de un texto teatral al dispositivo cinematográfico*, donde hace una descripción teórica de los pasos requeridos para la realización de una transposición, y así poder realizar con éxito la escritura de un largometraje, especulando con una instancia próxima en que se pueda llevar a cabo su realización.

Igualmente, se tiene en cuenta referencias del trabajo *Entre lentes y tablas: Creación y diseño de un guión convergente entre el cine y el teatro* donde Monsalve (2014) diseña un guión modelo convergente para la obra teatral *Calzonudo y Punto*, la cual adquiere la particularidad de contener en su puesta en escena una serie de proyecciones audiovisuales.

Del Proyecto de Graduación de Goldberg (2015), *El director de arte en un proyecto cinematográfico: Propuesta estética para el cuento Niña Perversa*, se releva la sección en que se marcan las diferencias generales entre transposición y adaptación, y en el capítulo en que se analiza el caso de transposición desde el texto *Sleepy Hollow* de Washington Irving, para llegar a la película homónima de Tim Burton.

Al mismo tiempo, como un nuevo ejemplo de creación, en *El género de ciencia ficción a la pantalla argentina: Escritura de guión de largometraje*, donde Spinelli (2015) busca su inserción en el mercado laboral a través de la escritura de guión de largometraje de ciencia ficción y presentándolo al concurso Opera Prima organizado por el INCAA.

Asimismo, el planteo de Felipe Rocha (2012) en *Cine musical: Proceso de creación de un guión de largometraje musical latinoamericano*, en el cual investiga el desarrollo teórico del cine musical y la creación de un guión de largometraje para una película musical latinoamericana.

Además, como un similar tipo de antecedente referencial, el Proyecto de Graduación *Si vis Pacem Para bellum: Creación e implementación del guión audiovisual para el*

largometraje en Latinoamérica. Allí Herrera Sepúlveda (2011) también explora la metodología para crear un guión de largometraje.

Y *Ficción televisiva: Productor y guionista: un equipo creativo*, donde Jessica Natalia Jalife (2015) se enfoca sobre el desarrollo del trabajo en equipo en la ficción televisiva, pretendiendo establecer implicaciones en la construcción de vínculos humanos y profesionales propicios para el mejor desempeño.

Finalmente, como antecedentes de la facultad, se estudia el trabajo de Mariana Amici (2009) *Guiones débiles, salas vacías: El problema de la estructura dramática en los guiones de las películas Argentinas*, donde su objetivo es detectar las debilidades del cine argentino y plantear propuestas que favorezcan la asistencia de una mayor cantidad de público para lograr una industria cinematográfica sólida.

El siguiente ensayo constará de cinco capítulos, en el primero se hace un relevamiento sobre lo que se entiende por hacer una versión, concepto que suele aplicarse en el caso de suceder una adaptación, una transposición o un *remake*, entre otros. Al mismo tiempo, se realiza un estudio sobre la confección de un guión literario, para empezar, sobre el libro de Field (1998) *El manual del guionista: ejercicios e instrucciones para escribir un buen guión paso a paso*, donde señala qué es lo que hay que hacer con una idea para poder llevarla a cabo en un guión. En esta misma línea, *De la creación al guión* donde Comparato (1993) desarrolla un manual profesional, una guía de arte y técnica de escribir para televisión y cine, de gran valor didáctico, producto de la experiencia de un gran maestro en el tema.

Por su lado, en el segundo capítulo, se profundiza el estudio sobre los conceptos teóricos de diversos autores. Ya adentrándonos más en las formas de resignificar en el cine, Seger (1993) realiza en *El arte de la adaptación: cómo convertir hechos y ficciones en películas* un estudio sobre ciertas formas de adaptar una obra de ficciones literarias o acontecimientos reales a la pantalla. Asimismo, en *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*, Sánchez Noriega (2000) establece bases teóricas y analíticas

de la adaptación, ya que indaga con voluntad de clarificar sus términos y apreciar la convergencia básica entre cine y literatura: el arte de narrar. Finalmente, en *Cine/Literatura. Ritos de pasaje*, Wolf (2001) traza un recorrido por los modos más usuales de abordaje de la transposición, para luego anclar en las dificultades específicas que este rito de pasaje plantea: la cuestión de la extensión o la economía, las diferencias entre diálogo literario y cinematográfico, la voz en off y sus variantes, y el problema del punto de vista.

Asimismo, en el tercer capítulo se hace una inspección en los textos originales seleccionados y un análisis para asociar las reversiones y las bases teóricas, donde se toma *Sleepy Hollow* de Irving (1920), *El corazón de las tinieblas* de Conrad (1899) y el film *Scarface* de Hawks (1932).

En el cuarto capítulo, se realiza un análisis de las nuevas versiones seleccionadas, apoyado por los conceptos trabajados y artículos sobre cada obra artística, comenzando con la transposición *Apocalypse Now!* de Coppola (1979), donde se adaptan los códigos literarios en cinematográficos, y el contexto bélico se traslada a otra época histórica. Del mismo modo, se analiza el film *Sleepy Hollow* de Burton (1999), donde se varía el lenguaje literario en la adaptación cinematográfica, y el género por una decisión estética del director. Y se efectúa un estudio del *remake* homónimo de *Scarface* dirigida por De Palma (1983), donde se valora la variación del contexto vinculado a las circunstancias de la época.

Y en el quinto y último capítulo se lleva adelante una reflexión sobre las apreciaciones teóricas y prácticas estudiadas, desde el cambio contextual, la variación del género, entendiendo siempre el cambio en los códigos propios de cada lenguaje.

La relevancia de este ensayo como aporte a la carrera es un estudio sobre el corpus mencionado, acompañado por una clarificación de conceptos para tener un panorama abarcativo, y al mismo tiempo conciso, para la recreación de obras, la adaptación a nuevos originales para la producción cinematográfica. Y valorar el aporte propio de un

artista en el hecho artístico de transmitir relatos en la cultura de masas. Por lo que se realizará un análisis sobre el recorte de ciertos Filmes, en base a textos sobre el Guión de Cine y TV para poder nutrir de profesionalismo técnico al hecho de la Comunicación Audiovisual, teniendo en cuenta la Dirección Cinematográfica desde la creación del proyecto.

Capítulo 1. Formas de transmitir las historias

En el Arte, la originalidad es el sueño que todo creador añora alcanzar. Al mismo tiempo esta idea de 'originalidad' puede estar en oposición al concepto de desarrollo cultural de los pueblos, ya que existen ciertos rasgos inherentes en el humano, los cuales trascienden todo tiempo y espacio. El hombre, entonces, puede progresar culturalmente debido a la transmisión de conocimientos y experiencias a través de las generaciones. En esta dicotomía, adquiere vital importancia la forma en que se construye un relato. En el ámbito del audiovisual, las formas de escritura del guión, ya sea desde el abordaje de una transposición, una adaptación o un *remake*, serían las maneras de resignificar los relatos preexistentes, para así incorporarlos en nuevas circunstancias contextuales con otros códigos y costumbres.

En este primer capítulo se realizará un repaso sobre el marco teórico para estudiar los conceptos de distintos autores, desde sugerencias sobre qué es lo que hay que hacer con una idea para poder llevarla a cabo en un guión. Esto se logra siguiendo ciertas guías de arte propuestas por diversos teóricos, tanto como la técnica empleada en escribir para televisión y cine, de gran valor didáctico, producto de la experiencia de los autores en la materia.

1.1. La transmisión cultural, la narración y las artes

A lo largo de la historia, la humanidad recurre a la narración de historias ficcionales, con el fin de organizar el discurso para conseguir de una forma eficaz transmitir el conocimiento hacia un destinatario. El modo de conseguirlo es indagar la realidad, debido a que esta impronta de narrar surge por la necesidad de representar el mundo, entendiendo la noción del concepto desde el motivo del comunicador y la interpretación del receptor.

Una *narración*, es decir, un discurso en el que localizamos –con mayor o menor facilidad, como siempre–, a un narrador, esa instancia que nos proporciona informaciones sobre los sucesivos estados de los personajes, en un orden dado,

con un vocabulario escogido, y que nos transmite, más o menos, su punto de vista. (Gaudereault, 1995, p. 33).

Sin embargo, no siempre se es fiel a esta realidad. La narración defectuosa surge a raíz de la tergiversación del boca en boca, como el clásico juego infantil del teléfono descompuesto. Esta situación sucedía cuando las comunidades experimentaban un hecho traumático, en la cual encontraban la forma de restaurar la memoria a través de la narración, la cual, con el paso del tiempo, va mutando hasta convertirse en una narración ficcional.

Con lo cual se puede decir que solían llegar a adquirir la forma de los famosos mitos antiguos o cuentos de la época medieval que servían para educar a los niños con sus moralejas.

Con un texto se puede dialogar y conversar; con un flujo indiferenciado de datos y de noticias se juega y se limita a actos descoordinados de consumo; con la *performance* que multiplica los sujetos empíricos y simbólicos de sus enunciaciones es imposible establecer interacciones comunicativas y se termina por desplazar el intercambio a un nivel de estimulación y de respuesta comportamental. (Bettetini, 1986, p. 144).

Las culturas tienden a ordenar el conocimiento en forma narrativa para poder transferirlos como relatos. Por lo tanto, la necesidad del individuo por narrar historias proviene de la necesidad de enunciar con su propia subjetividad agregada lo que sucede en la realidad que lo rodea.

Para este motivo, se puede citar a Alvarado (2009), quien sugiere que debido a la escritura, el lenguaje logró atravesar los límites temporales y espaciales al estar de forma material en diversos soportes. Esto llevó a que el discurso se pueda estudiar y analizar, para también poder llegar a una revisión crítica. Indica que estas transformaciones en la cultura humana están íntimamente relacionadas con el dominio de la tecnología como herramienta cognitiva. Lo cual llevo a nuevas formas de relacionarse con un texto y a la proliferación de los géneros escritos.

Existen nuevas herramientas que ayudan a saciar la necesidad de narrar del hombre. Como afirma Kerckhove (2005), se entiende que la tecnología puede ser un medio de

transmisión de conocimientos al ser un vehículo del lenguaje. Señala que existen tres etapas cognitivas que cambian el modelo relativo al conocimiento, las capacidades cognoscitivas de los individuos y el mismo lenguaje, a lo largo de la humanidad. La primera etapa es la de la tradición oral, a la cual le sigue la etapa de la lengua escrita, para llegar finalmente a la etapa de la era de la electricidad, la cual se subdivide en otras tres fases: la analógica, la digital y la inalámbrica.

Se puede decir que en la transposición de lenguajes, como ha sucedido en incontables casos, con las herramientas de la lengua escrita un artista escribe una novela, para que posteriormente, con los recursos de la era de la electricidad, en su fase analógica se realice una adaptación al cine, la cual inspiró, en la fase digital, la realización de un *remake* con una variedad de efectos especiales de postproducción, para que hoy en día, en la fase inalámbrica, cualquier individuo pueda verla en una pantalla portátil mientras viaja en transporte público camino a casa. Por lo tanto, todas estas herramientas propias del avance tecnológico promueven la transmisión de historias, ya que aumentan las posibilidades de contar una misma historia, y por otra parte ayudan a que tengan un mayor alcance al público.

Según Manovich (2007), en la actualidad se vive en una cultura del remix, donde los estilos de vida y las áreas culturales se rigen por fusiones de los nuevos medios híbridos. No solo en la industria musical se *remixa* una obra artística, sino que los elementos de diversos medios se disponen para manipularlos y crear algo nuevo, y cada vez se amplía más, refiriendo a cualquier modificación de una obra cultural, idea que afirma el concepto a trabajar a continuación sobre el arte de la postproducción. Se puede mencionar que esta idea ha existido referida a la transmisión de relatos.

Trasladando estas ideas a otros universos artísticos, Bourriaud (2004) habla del arte de la postproducción en su libro *Postproducción*. Allí hace referencia al trabajo de postproducción en cuanto a la reelaboración de los elementos prediseñados. Según su punto de vista, desde la década de los '90 ha crecido la cantidad de artistas que

reproducen obras realizadas previamente. De todas formas, se puede apreciar que distintos fenómenos cinematográficos, como la adaptación o el *remake*, es utilizado desde hace varias décadas. En este texto, el autor desarrolla una serie de conceptos que se estudiarán a continuación.

Al hacer una analogía con el universo del arte plástico, se recuerda que Marcel Duchamp, entre los años '20 y '30, tomaba productos culturales, inclusive de uso cotidiano, que habían sido desarrollados por otras personas, para trasladarlos de ese contexto de lugar común y utilitario, y exponerlos en algún museo, galería, o diversos centros artísticos. Este accionar se da bajo la idea de *desplazamiento*, ya que justamente se desplazan los objetos mencionados pero sin modificar su estética, sólo su sentido. Esta idea artística es la que ayuda a suprimir los límites entre el consumidor y el productor, la creación y la copia, la obra original y el *ready-made*, entendiéndolo como algo recién hecho que se obtiene de manera sencilla, tal como lo hizo Duchamp al llevar un mingitorio a exposiciones de arte.

Esto sucedía en un contexto de vanguardia, en que los artistas se oponían a la idea de un arte exclusivista, por lo que reubican el arte a la calle para que esté más cerca de la vida cotidiana del espectador, con el fin de cuestionar la institucionalidad del arte. Por lo que entienden que el artista no es únicamente un creador de obras, sino que es un comunicador de ideas y expresiones. Así como el cineasta puede recrear historias contadas para transferirla al ciudadano contemporáneo, junto con la calidad obtenida por las nuevas tecnologías que ayudan a introducir el relato en el mercado actual.

Por otro lado, varios artistas contemporáneos trabajan con ideas plasmadas en obras conceptuales anclándose en la Desmaterialización de una obra. Es decir, realizan propuestas abstractas o efímeras de las que no queda ninguna materialidad registrada. Se entiende que es una forma provocativa que se opone al arte industrial, sin embargo, desde cierto punto de vista, se puede decir que esta idea es algo contradictoria, debido a que apoya la idea del exclusivismo en el arte.

Suceso que puede no tener similitudes en el ámbito cinematográfico mencionado como recorte, ya que al realizar una adaptación, el cineasta le facilita el acceso a un nuevo público.

Por otra parte, desde la década de los años '50, comienza a trasladarse el arte desde París, Berlín y Londres hacia Nueva York. Tras la guerra, el arte viaja a través del mundo, acercándole las obras a mayor cantidad de espectadores, pero al mismo tiempo sucede que empieza a cotizar en la bolsa de valores. Un nuevo acontecimiento para que la vanguardia critique por razones ligadas a los conceptos previamente mencionados. En la industria audiovisual, estas contravenciones podrían asemejarse a la reproducción por fines culturales de los autores o por pura comercialidad, razones que se inspeccionarán al momento de desarrollar el concepto de Transposición.

Por último, según Bourriaud (2004), la Apropiación sería el término que engloba el accionar de un artista al apropiarse de elementos, como las imágenes o los sonidos, de otros colegas. Otro concepto que atraviesa las artes y también se utiliza en el cine. Por todo esto, la tipología que sugiere la post producción consiente a rearmar obras preexistentes, con estilos y formas historizadas, utilizando a la sociedad como un repertorio de las formas.

Llevando esta misma temática al ámbito audiovisual, para la recreación de un largometraje se pueden especificar diversos conceptos más acertados como adaptación, transposición o *remake*, para definir al fenómeno artístico que el espectador define como 'versión' para un nuevo lenguaje, como el cinematográfico.

El concepto de <lenguaje cinematográfico>. Esto puede parecer paradójico. En efecto, esta idea está en la encrucijada de todos los problemas que se plantea la estética del cine desde sus orígenes, Ha servido estratégicamente para postular la existencia del cine como medio de expresión artística. Para probar que era un arte, era preciso dotarlo de un lenguaje específico, diferente del de la literatura o el teatro. (Aumont, 1996, p. 159).

En esta misma línea, hay otros conceptos relacionados que suelen confundirse como el de *reboot*, *spin-off*, *precuela* y *secuela*. En primer lugar, el *reboot* sería un relanzamiento de una historia a la cual se le aplican defenecias, por lo que plantea un reinicio en un

universo diegético similar. Como ha sucedido con *Planet of the Apes* de Burton (2001), inspirado en la serie de cinco películas de *Planet of the Apes: Planet of the Apes* de Schaffner (1968), *Beneath the Planet of the Apes* de Post (1970), *Escape from the Planet of the Apes* de Taylor (1971), *Conquest of the Planet of the Apes* de Lee-Thompson (1972), y *Battle for the Planet of the Apes* también de Lee-Thompson (1973). Películas que a su vez están basadas en la novela *La Planète des Singes* de Boule (1963). Una franquicia de productos que comprende varias películas, comics y libros, a partir de este último nombrado. O también la últimas películas *Rise of the Planet of the Apes* de Wyatt (2011) y su continuación *Dawn of the Planet of the Apes* de Reeves (2014), también siendo una adaptación de la serie de cinco películas de fines de los años '60 y principios de los '70.

Mientras que cuando se habla de *spin-off*, se hace referencia a un derivado o una especie de *salpicadura* proveniente de otro relato. Es decir, sería una producción que se desprende de una anterior, pero como una extensión de la misma. El ejemplo de este concepto puede ser la serie *Terminator: The Sarah Connor Chronicles* de Friedman (2008), derivada de *The Terminator* de Cameron (1984), y sus continuaciones. Como también *The Animatrix* de Chung, Jones, Maeda, Morimoto y Watanabe (2003), siendo una extensión del universo ficcional de *Matrix* y sus dos secuelas de los hermanos Wachowski (1999).

Por otra parte, la *precuela* refiere a un fenómeno que está de moda en la industria audiovisual a nivel comercial. Dicho término se emplea al describir una obra producida luego a la entrega original, pero que en el relato ficticio pertenece cronológicamente a eventos previos al tiempo del original. Como sucede por ejemplo en el filme *Hannibal Rising* de Webber (2007), de la serie de películas que comenzó con *The Silence of the Lambs* de Demme (1991), donde aparece el personaje de Hannibal, a su vez inspiradas en las novelas homónimas de Thomas Harris.

Y finalmente, dentro de esta especificidad en los conceptos planteados, la *secuela* sería una continuación, una obra elaborada para continuar cronológicamente una historia con un mismo universo ficcional. Siendo un concepto más sencillo y entendible por el espectador, se podrían señalar una amplia cantidad de sagas consecutivas dentro de la historia del cine.

1.2. El guión de manual

Para la creación de un guión cinematográfico existe una amplia variedad de conceptos teóricos de diversos autores. Carrier (1991) indica que “el guionista –cuyo trabajo está destinado a unos actores– debe primero interpretar, antes de escribir, y con esta interpretación pueden llegarle ideas inesperadas”. Ideas que provienen del trabajo exhaustivo previo. Ninguna idea, por más inesperada, tiene un origen mágico, sino del mudo que percibe el creador artístico y de la labor en el desarrollo de su obra. Para que todo lo que plasma logre ser nuevamente interpretado por el receptor. Siempre entendiendo que del otro lado se completará el acto de la comunicación y la transmisión del conocimiento.

Puesto que la comprensión de la historia por parte del espectador es el objetivo principal de la narración, podemos comenzar, para que resulte útil, por aquí. Y sin conceder a la película, de inmediato, un lugar de prestigio, podemos intentar evitar las nociones pasivas de la mirada. (Bordwell, 1996, p.30).

De todos modos, enfocando el motivo en la tarea propia del guionista, es quien debe diseñar el esquema narrativo en que será relatada la historia de forma que pueda ser interpretada por el espectador. El guionista es quien maneja los tiempos para organizar la información de tal forma que además de poder ser aprehendida, lo sea con el mayor interés posible. Esto comprende un largo proceso de creación, tal como detalla el teórico a continuación:

En nuestra cultura, el perceptor de un filme narrativo llega armado y activo a la tarea. Toma como objetivo central labrar una historia inteligible. Para hacerlo, el perceptor aplica los esquemas narrativos que definen los acontecimientos narrativos y los unifica por medio de los principios de causalidad, tiempo y espacio. Los componentes prototípicos de la historia y los esquemas estructurales

de la «historia canónica» ayudan también en este esfuerzo por organizar el material presentado. En el transcurso de la construcción de la historia, el receptor usa esquemas y claves recibidas para hacer asunciones y extraer inferencias sobre los acontecimientos de la historia en cuestión, y estructura y ensaya hipótesis sobre los acontecimientos pasados y venideros. Con frecuencia, deben revisarse algunas inferencias y dejar pendientes algunas hipótesis mientras la narración retrasa el momento decisivo. Mientras las hipótesis sufren una modificación constante, pueden separarse los momentos críticos en que algunas se confirman claramente, se rechazan o permanecen abiertas. En cualquier caso empírico, la totalidad de tal proceso se realiza entre los términos dados por la propia narración, la aptitud perceptual-cognitiva del espectador. Las circunstancias de recepción y la experiencia previa. (Bordwell, 1996, p.39).

A raíz de estas complejas tareas en la elaboración de un guión, hay ciertos aspectos a tener en cuenta para que el libro sea consistente, no carezca de coherencia, ni sea redundante, entre otros tantos errores creativos.

Encontramos muchos guiones como embarrados, pantanosos, pesados. A veces por un problema de la historia: confusa, inconsistente o mal estructurada. Otras veces, sin embargo, el problema está en los personajes. Quizá es que hay demasiados que no tienen una función clara. Pueden ser, incluso, personajes muy atractivos, pero innecesarios para el desarrollo de la acción. Si es así, comienzan a estorbarse unos a otros o enmarañan la historia. (Seger, 2011, p. 223).

El trabajo sobre los personajes es de real importancia, ya que estos son quienes encarnan las temáticas a comunicar en el relato y ponen en movimiento la historia. Sin embargo, en su uso no puede haber un abuso, y las funciones de los mismos en un relato son ciertamente específicas, limitadas por la utilidad en el desarrollo diegético para avanzar hacia una resolución y comunicar la temática sin superponerse entre los caracteres.

El número de funciones es muy limitado: solamente pueden aislarse treinta y una. La acción de todos los cuentos de nuestro corpus, sin excepción, y la de otros muchos cuentos procedentes de las más diversas naciones se desarrolla en los límites de estas funciones. Además, si unimos todas las funciones sucesivamente vemos con qué necesidad lógica y estética se desprende cada función de la precedente. Vemos, en efecto, que ninguna función excluye a otra. Todas pertenecen al mismo eje y no a varios. (Propp, 1985, p. 73).

En el libro de Field (1998) *El manual del guionista: ejercicios e instrucciones para escribir un buen guión paso a paso*, el autor señala qué es lo que hay que hacer con una idea para poder llevarla a cabo en un guión.

Es una especie de descripción de los procesos llevados a cabo en los talleres donde se distinguen los conceptos de la idea en que se basará el guión, los modelos paradigmáticos profesionales, la funcionalidad de los diálogos, la estructura y el arco de la historia, entre diversas técnicas específicas. Asimismo, el prolífico teórico explica que:

Escribir un guión es un proceso, un periodo de desarrollo orgánico que cambia y avanza continuamente; es un oficio que de vez en cuando se eleva hasta la categoría de arte. El autor pasa por una serie de etapas concretas al dar cuerpo y dramatizar una idea; el proceso creativo es el mismo para todos los tipos de escritura; sólo cambia la forma. (Field, 2002, p. 15).

En esta misma línea, *De la creación al guión* donde Comparato (1993) desarrolla un manual profesional, una guía de arte y de técnicas para escribir tanto en la televisión como en cine. Estas descripciones tienen valor didáctico gracias a la experiencia del escritor siendo un maestro en el tema.

Todavía no se ha descubierto la fórmula que garantice una estructura perfecta. Sin embargo, ya que la función del guionista es emocionar a la platea y mantener su atención durante todo un espectáculo, es necesario que él invente nuevas formas de contar la vieja historia. (Comparato, 1998, p. 49).

A pesar de tantos manuales, formas y esquemas para la realización exitosa de un guión, Carrier (1991) afirma que “se sabe de guiones escritos en unos días, como los once días para el primer *Scarface*, y de otros que han necesitado dos años de trabajo de varios grupos de guionistas, para un resultado no necesariamente satisfactorio”.

No hay condiciones excluyentes, ya que el guión es una herramienta para continuar trabajando a lo largo de la preproducción y rodaje, pero que, sin abordar el concepto de los guiones de hierro, va a sufrir cambios hasta llegar al corte final de la película.

Lo que vamos a leer es un resumen detallado, que hemos establecido nosotros, de la película acabada pero es apasionante ver cómo, entre las distintas versiones de la historia, ciertos rasgos se desplazan de un personaje a otro e incluso se invierten por completo. (Chion, 1997, p 25).

El guión literario, como herramienta para la producción cinematográfica, tiene que ser un instrumento claro y efectivo. Es una herramienta con la cual cada área podrá desglosar con especificidad cada elemento que precisará para construir el relato audiovisual. Y esto

se debe entender ya que el guión en sí no es un objeto artístico, sino que es un vehículo para concretar el filme.

Todo aquel que en un guión pretende hacer literatura más tarde, en el proceso de nacimiento de la película, por principio y de forma muy consecuente, tiene que reelaborar su trabajo. La literatura ha de ser refundida hasta ser arte cinematográfico. Lo que significa que deja de ser literatura una vez que la película está hecha. Cuando ésta se ha rodado del todo, ya tan sólo queda lista para el montaje. Y a nadie se le ocurrirá decir que eso es literatura. Se parece más bien a la narración de lo que ha visto un ciego. (Tarkovsky, 2005, 162).

Hay que entender al guión como una herramienta para llegar al objeto artístico cinematográfico, pero una herramienta elemental, con un lenguaje literario específico, con el fin de expresar con claridad las imágenes y los sonidos, no para disfrutar esencialmente su lectura.

1.3. Diversidad de conceptos contrapuestos

Sobre las formas de resignificar en el cine realiza un estudio Seger (1993) en *El arte de la adaptación: Cómo convertir hechos y ficciones en películas* revisa los asuntos que plantea la realización de una adaptación de otras ficciones o de hechos reales para ofrecer soluciones comunes y genéricas. Establece de forma didáctica, profunda y práctica, un estudio sobre ciertas formas de adaptar una obra de ficciones literarias o acontecimientos reales a la pantalla, entendiendo que “por su propia naturaleza, la adaptación es una traslación, una conversión de un medio a otro. Todo material – literario o no- se resistirá en principio al cambio, como si dijera <tómame tal como soy>. Pero la adaptación implica cambio.” (Seger, 1993). Es decir, que implica volver a elaborar los conceptos de la historia, pensando el relato dramático en un nuevo lenguaje, por esta razón señala:

El adaptador actúa al modo de un escultor. Cuando le preguntaron a Miguel Ángel cómo era capaz de esculpir un ángel tan bello contestó: <el ángel está ahí encerrado en la piedra; yo simplemente elimino de ella todo aquello que no es el ángel>. El adaptador elimina todo aquello que no es el drama; de forma que, al final, permanezca la esencia del drama que está en el interior de otro material. (Seger, 1993, p. 30).

Asimismo, en *De la literatura al cine: Teoría y análisis de la adaptación*, Sánchez Noriega (2000) establece bases teóricas y analíticas de la adaptación, ya que indaga con voluntad de clarificar sus términos y apreciar la convergencia entre cine y literatura. Estudia las relaciones entre ambos medios discursivos para llegar a un diseño sobre ciertas tipologías que abarcan los caminos más comunes para la realización de las adaptaciones.

Continúa elaborando una teoría sobre el relato, y luego desarrolla modelos prácticos para llevar a cabo un análisis de las adaptaciones. Asimismo, sugiere una amplia mirada que apoya el objetivo de este Proyecto de Graduación:

La práctica de las adaptaciones de textos literarios a cine es tan antigua como el cine mismo o, más exactamente, como el momento en que el invento de los Lumière deja de ser una atracción de feria para convertirse en un medio de contar historias, para lo cual se inspira en “géneros” narrativos y espectaculares tradicionales, superpuestos en una tupida red de intercambios intertextuales. (Sánchez Noriega, 2000, p.45).

Finalmente, en *Cine/Literatura: Ritos de pasaje*, Wolf (2001) traza un recorrido por los modos más usuales de abordaje de la transposición, afirmando que “el problema no está en pensar la literatura y el cine en tanto soportes aptos para narrar ficciones, sino en qué clase de ficciones se está pensando al creer que un relato literario puede transponerse al cine”. Entendiendo las diferentes formas de ver e interpretar el trabajo del guionista a la hora de trasponer dice que:

Aunque hacia el final de su trayectoria Hitchcock sostenía que con las novelas a trasladar lo que debía hacer el cineasta era leerlas, tomar la idea y olvidarlas – como si fuera un tren que se detiene en la estación a la que uno va-, el inicio de su extraordinaria etapa en Hollywood lo confrontó con otra visión, pretendidamente más “purista” en los procedimientos de transposición. (Wolf, 2001, p. 85).

Luego busca anclar en las dificultades específicas que este rito de pasaje plantea: la cuestión de la extensión o la economía, las diferencias entre diálogo literario y cinematográfico, la voz en off y sus variantes, y el problema del punto de vista.

La literatura goza de un grado mucho más amplio de libertad y autonomía para establecer el punto de vista, mientras que en el cine, por las propias características del medio –y aquí las complejidades teóricas-, es un cautivo de la

imagen que necesita mostrar quien narra, siempre que haya un personaje que asuma este rol y pertenezca al relato. (Wolf, 2001, p. 70).

Toda adaptación al cine lleva implícito el sentido de reinterpretación. Partiendo de entender que la literatura y el cine son dos artes temporales, el modo de composición temporal implica que todo su contenido construye un significado a través de la secuencialidad. Wolf (2001) asevera que “ese carácter de lo que es sucesivo, hermanaría a la literatura y el cine con la música, con la salvedad de que ésta no puede narrar ficciones a menos que se alíe con alguna de las otras dos disciplinas”.

Esto permite que tanto el cine como la literatura lleguen a instancias narrativas. En contraste, tanto la pintura como la escultura se basan en un modo de composición espacial. La literatura se convierte en una fuente inagotable de relatos. El cine integra el espacio en su dinámica temporal. Es movimiento en el tiempo antes que imagen en el espacio. La literatura se basa en el arte temporal, siendo un arte limitada por el tiempo.

El cine es siempre un arte de condensación, por lo que la adaptación requiere una reducción de la trama, una historia más hilada, donde el argumento tiene más peso y la unidad de acción está más definida.

La práctica de la transposición excede en mucho al valor literario de los textos de origen. Porque en rigor es al revés: la norma general, casi un lugar común por su infalibilidad, es que la transposición tenga efectos rigurosamente vigilados e inversos al valor de origen, por lo que materiales canonizados por escritores y teóricos derivaron en películas pobres, e inversamente. (Wolf, 2001, p. 18).

La novela se recrea en personajes y ambientes. El film busca acción y conflicto. Entonces no existe la adaptación fácil.

La historia y los personajes, a su vez, terminan por definir la idea de que tanto la narración literaria como la narración cinematográfica construyen mundos autónomos, que han sido creados específicamente para sus propios medios. La idea de mundos autónomos – es decir, un vínculo lábil con sus posibles referentes reales- es la que de algún modo cierra esta primera zona de contenidos de la ficción. (Wolf, 2001, p. 39).

La adaptación es una transposición, una conversión de una materia expresiva verbal escrita a una materia expresiva audiovisual. Siempre va a implicar cambios, debido a que la transposición es una traducción entre dos sistemas semióticos. La adaptación implica

cambios, repensar, re contextualizar. Es una toma de decisiones, elimina todo aquello que no es drama, tiene que comprender lo intrínsecamente anti dramático, significa elegir lo importante. Es un nuevo original.

Capítulo 2. Teoría enmarcada

Para comenzar este capítulo de un estudio específico a nivel teórico sobre el tema seleccionado, se parte desde el entendimiento conceptual de las formas de 'adaptación' y 'transposición' como modos de actualizar las historias. A pesar de ser términos empleados para la formación de un guión a partir de una obra literaria, se inspeccionarán las actualizaciones también desde un producto audiovisual a otro, es decir, incluyendo los Remake.

En este segundo capítulo se profundiza el estudio sobre las formas de adaptar una obra de ficciones literarias o acontecimientos reales a la pantalla, repasando bases teóricas y analíticas de la adaptación, con voluntad de clarificar sus términos y apreciar la convergencia básica entre cine y literatura. De esa forma se busca llegar finalmente a un recorrido por los modos más usuales de abordaje de la transposición, para luego anclar en las dificultades específicas que este rito de pasaje plantea.

Se hará un análisis de los conceptos que se entienden por guión cinematográfico, guión original, adaptación, transposición, *remake*. Se trabajará dentro del marco teórico a autores como Sergio Wolf, Syd Field, Doc Comparato, Linda Seger, y diversos escritores literarios, guionistas, directores. Para poder desarrollar en los próximos capítulos una revisión de los relatos y creaciones propuestas, se delinearán los conceptos teóricos relacionados a la adaptación y la transposición, se vinculará a la literatura y el cine, para finalmente establecer criterios comunes.

2.1. Versiones de manual

La adaptación está desde los propios orígenes en el cine, en primera instancia nutriéndose la cinematografía de la literatura, luego reversionando previos filmes exitosos, hasta llegar a un gran abanico de posibilidades en la actualidad. Sobre esta idea, acerca de la autoría y de la adaptación habla Sánchez Noriega (2000), por ejemplo en su capítulo titulado panorama teórico y ensayo de una tipología.

Al hacer referencia a los términos de legitimidad y fidelidad, explica distintos motivos que inspiran estas resignificaciones, como la adaptación, razones como la necesidad de contar historias, la garantía de lograr un éxito comercial, el acceso al conocimiento histórico, la recreación de mitos y obras emblemáticas, el prestigio artístico y cultural, o simplemente por labor divulgadora.

Con respecto a la necesidad de contar historias, Sánchez Noriega (2000) menciona que “desde que el cine de los pioneros privilegió la opción narrativa, la industria cinematográfica cuenta con unos planes que exigen la producción de centenares de películas al año”.

Continúa detallando el caso en que se busque la garantía del éxito comercial, en que los productores arriesgan con mayor confianza en los casos que se adapta una obra reconocida.

El éxito de una obra literaria supone una prueba del interés del público por ese argumento, y, por tanto, mitiga el riesgo inversor de la industria cinematográfica. Si las gentes han ido a ver una obra de teatro o les han interesado los personajes y las acciones de una novela es de esperar que un filme que repita la misma historia tenga el favor del público, con el dato nada despreciable de que los lectores de la obra literaria se sentirán tentados de volver a experimentar las mismas emociones y de que hay una publicidad derivada de la difusión de la obra que puede atraer al público general. (Sánchez Noriega, 2000, pp. 50-51).

De todos modos, Sánchez Noriega (2000) no deja de aclarar que “esta razón para las adaptaciones está al margen de cualquier pretensión artística ya desde el punto de partida de los textos narrativos, muchos de los cuales no habría que considerar literatura en sentido estricto”.

Con respecto al acceso al conocimiento histórico, explica que la literatura llegó a funcionar como un filtro para distintas fórmulas del cine histórico.

Cuando se trata de narrar acontecimientos históricos, parece que resulta más eficaz buscar una obra literaria que condense el espíritu de la época y las vivencias de personajes significativos a través de una trama argumental que escribir un guión original basado en tratados históricos, que siempre tiene el riesgo del didactismo o dificultades para la comprensión de esa época. (Sánchez Noriega, 2000, p. 51).

En una línea similar, en cuanto a la recreación de mitos y obras emblemáticas, Sánchez Noriega (2000) dice que “hay directores que se identifican tanto con el mundo propuesto por determinados novelistas o dramaturgos que se ven impulsados sistemáticamente a ponerlos en imágenes”. Sin embargo, aclara que no es exclusivo del cine, debido a que en cualquier variación literaria a lo largo del tiempo se han presentado fenómenos similares.

Algunos cineastas se plantean las adaptaciones como retos artísticos ante obras literarias emblemáticas, en el sentido de que desean plasmar cinematográficamente su propia interpretación de obras hacia las que tienen una particular admiración. De los grandes textos literarios que tienen la condición de obras emblemáticas en la historia de la cultura se hacen periódicamente interpretaciones fílmicas. (Sánchez Noriega, 2000, p. 51).

Por otra parte, se explora sobre la razón que busca el prestigio artístico y cultural, donde toma los casos en que se adaptan obras consagradas llevadas al público masivo con una motivación cultural.

La asistencia al cine tiene un aliciente netamente artístico unido al espectacular y ocioso. Ya quedó indicado que en los orígenes de las adaptaciones literarias está el *barniz intelectual* que podían proporcionar a un medio como el cine, necesitado de reconocimiento artístico. (Sánchez Noriega, 2000, p. 52).

Asimismo, Sánchez Noriega (2000) menciona que, en relación con las adaptaciones teatrales, “el prestigio artístico puede referirse también, en el caso del teatro, a la necesidad de guardar testimonio de una puesta en escena o de la interpretación de un actor, que llega a justificar por sí sola la adaptación”.

Finalmente, en cuanto a la labor divulgadora de una historia, Sánchez Noriega (2000) observa que “no pocos cineastas y productores han planteado las adaptaciones como propuestas de divulgación cultural, conscientes de que la película puede potenciar el conocimiento de la obra literaria de referencia”.

Por su parte, en un asunto ortodoxo donde toman partido cada teórico por sus términos conceptuales desarrollados, el concepto de transposición llega a sublevarse a la idea de cierta forma simplista que implica la adaptación, en cuanto a la preeminencia del lenguaje

en un nuevo medio. Por lo que, en cuanto a la relación entre la literatura y el cine, Wolf (2001) comenta que:

Se presentan los mayores problemas teóricos como prácticos: los modos de representación de cada medio o formato ... Nadie duda de que ambos utilizan y se valen del lenguaje, que esos lenguajes presentan tipos discursivos y sistemas de puntuación, que afirman una concepción del punto de vista o la focalización, que tienen maneras particulares de ocultar o poner en evidencia estilos, o que articulan el sentido de su narración a partir de metáforas. El problema es que sus modos de representación difieren. (Wolf, 2001, p. 39).

El teórico es quien sugiere que la transposición tiene más fuerza, y que en los rituales de pasaje de la transposición se pueden establecer ciertos objetivos. Al momento de transponer la meta es poder reconocer y comprender las relaciones que instituye el cine con distintos medios artísticos y narrativos.

La idea de que las relaciones entre la literatura y el cine obligan a referirse al "origen" es la que motivó que el problema de la transposición fuera pensado a partir de literatura. Así, la transposición deviene en un acto que pareciera tener sentido analizar solamente si existe un valor literario primero. Por eso, los trabajos sobre transposiciones se ocupan, indefectiblemente, de versiones de textos cuyos autores tienen un "valor literario", cuando no un "valor literario marcado". (Wolf, 2001, p. 18).

Como en todo, hay ganancias y pérdidas en el empleo conceptual que pueda haber al llevar a cabo una transposición o una adaptación, con lo cual, como se menciona anteriormente, a la transposición hay que reconocerla y comprenderla como una problemática específica de la narración cinematográfica, mientras que a la adaptación se la puede entender como una problemática cultural e histórica.

La transposición es un desafío más del cine que de la literatura; es más una cuestión de usos y prácticas, de apropiaciones y moldes, de las maneras con que se piensa el cine más que de las maneras con que se piensa la literatura. (Wolf, 2001, p. 19).

Teniendo en cuenta que un texto abre una senda, se debe evaluar si ésta puede seguirse o debe seguirse inexorablemente, para lo que se reconocen ciertos problemas de origen. Habitualmente se habla de adaptación, concepto que implica que un objeto debe integrarse, subordinarse a otro, produciendo pérdidas o reducciones. O bien que se trata de una adecuación de formatos, donde el formato de origen, como la literatura, debe

ablandarse para caber en otro, el cine. Otros ensayistas hablan de traslación, para llegar al término traducción, o bien a la idea menos precisa de hacer una versión.

El hecho de que la transposición sea una zona fronteriza entre disciplinas motiva que existan diversos marcos teóricos afines, o que al menos aparezcan como más pertinentes o estimulantes para pensar cuestiones puntuales de la acción de transponer, como los que se ocupan de definir aspectos sobre la dramaturgia, o narratología literaria y cinematográfica, o aquellos ocupados en discriminar los distintos tipos de guión. (Wolf, 2001, p. 28).

El autor se inclina por la noción de transposición, debido a que designa una idea de traslado pero también la de trasplante. Es decir, de poner algo en otro sitio, de extirpar ciertos modelos pensando en otro registro, en otro sistema. Por lo que Wolf (2001) afirma que “el contrato tácito de una traducción seguirá consistiendo en mantener hasta donde se pueda la letra preexistente”.

La adaptación implica adaptarse mediante la traslación de un medio de expresión a otro, acomodando los recursos narrativos. Mientras que la transposición implica transponer al mudar de un lugar a un personaje y ponerlo en un lugar diferente del que ocupa, trasplantando al alterar el orden normal de las palabras en una oración del texto o interponiendo una voz entre las sílabas de otro.

El problema que suscita la idea de que transponer equivale a traducir es que una traducción implica creer que siempre hay equivalencias entre lenguajes, que se trata de encontrar palabras que tienen su análogo, que quieren decir lo mismo sólo que en otro idioma u otra lengua. (Wolf, 2001, pp. 29-30).

El autor efectúa un oxímoron para describir estas técnicas, que consiste en ‘olvidar recordando’, partiendo de una fuente de argumentos y de recursos narrativos, afrontando diversas dificultades como la traducción de las escenas.

Entonces, para llegar a alcanzar una transposición efectiva, el trabajo completo abarca desde la investigación sobre el autor del texto fuente, la profundidad del tema, la identificación de las diversas tramas del relato, los personajes que las llevan adelante, los distintos puntos de vista de la historia, el género de la obra artística, el uso del tiempo tanto del relato como de la historia, el estilo, la intensidad dramática, los niveles de

realidad, los diálogos, el contexto narrativo, el diseño de la información, entre otros aspectos.

La idea de la transposición como traición recorre la historia de la literatura y sus conexiones con el mercado, pero también las relaciones de la literatura y el cine en tanto soportes específicos y diferentes. Más aún: la industria del cine estadounidense inventó una categoría de guionista que se distingue entre la selva de nomenclaturas y jerarquías: el *adapter*. (Wolf, 2001, p. 33).

Esto quiere decir, que hay que tener un panorama clarificado para llegar a ejecutar un nuevo original donde también se distinga con fundamentos el propio fenómeno estructural, el género, los personajes, los puntos de vista, el estilo y el tono, el formato, las escenas, el final, el diseño narrativo y el tipo de trama.

2.2. La direccionalidad del conflicto y la dimensionalidad del tema

Según Seger (1993), la búsqueda de la historia en la adaptación busca metas, objetivos y direccionalidad que pueden pasar desapercibidos en el texto literario.

Una historia es una serie de acontecimientos o incidentes que tiene un principio, un medio y un final. Aristóteles dijo que una historia es una acción. Esto significa que los acontecimientos están relacionados unos con otros. El escritor selecciona y organiza esta serie de acontecimientos de forma que se construya con una intensidad creciente hacia una resolución dramática o excitante. Al final de la historia, los acontecimientos tienen que tener un sentido y dar la sensación de que se ha llegado a algún sitio y se ha completado el viaje de la historia. (Seger, 1993, p. 112).

Indica que “una buena película mantendrá el equilibrio entre los elementos de dirección y de dimensionalidad” (Seger, 1993), direccionalidad que hace avanzar hacia el clímax, y dimensionalidad que profundiza en el tema en lugar de aumentar el ritmo.

Señala diversos tipos de historia, la *consecución objetivo* resulta en que adaptar “el argumento más fácil e interesante consiste en alcanzar un objetivo” (Seger, 1993), y esto se da por la sucesión de hechos accionados en una estructura de tres actos.

Otro tipo de historia profundiza en los problemas o asuntos conflictivos del personaje en su medio, desarrollando problemas, acciones y evidencias, debido a que “muchas historias tratan sobre problemas o asuntos que necesitan ser resueltos. Encontrar el hilo

argumental lleva consigo hacer un tipo de preguntas un poco diferentes a las que se plantean en las historias con un objetivo” (Seger, 1993).

Mientras que el itinerario interior tiene tres movimientos pero más sutiles, es decir, “algunas historias ponen especial énfasis en el viaje interior de un personaje, en su transformación. El argumento surge de esa transformación más que de la consecución de un objetivo claro” (Seger, 1993). Hay que tener cuidado con la cohesión, sino pueden ser una serie de situaciones aisladas del personaje.

Sin duda, hay que identificar el conflicto, sabiendo que el conflicto más dramático del film es un conflicto de acción. Es decir, “al ser el conflicto lo esencial de un drama, la mayor parte de las películas se centran en el conflicto entre dos personajes. El más dramático en una película será el conflicto de acción” (Seger, 1993). El conflicto puede darse no solo entre personajes con comportamientos que se opongan, de la misma forma puede ser entre dos personajes con filosofías y actitudes distintas. Las novelas exploran pensamientos y sentimientos en una situación dada, por lo que en esos casos el conflicto es mínimo o inexistente.

La autora diferencia el tema en el cine y la literatura, comenzando por distinguir que en el cine el tema está en función de la historia. Asimismo, el relato está construido por los detalles que se dan en descripciones tridimensionales dentro del espacio y el tiempo. Por estas razones es que la teórica hace una exploración de la temática al señalar que siempre hay un tema que implica ciertas ideas, el cual está por debajo del material. En contraposición, las novelas son más temáticas que las películas.

Las novelas. A diferencia de las obras de teatro o las películas, comunican toda su información a través de las palabras. Con ellas se expresa mucho más que la historia, los acontecimientos, las imágenes y los personajes: con ellas se expresan ideas. (Seger, 1993, p. 42).

La historia le da orientación al cine. Detrás de esta historia hay distintos temas que son los que se desarrollan. Siempre hay un tema de mayor peso en la historia y otros en las sub-tramas. Para encontrar el tema hay que focalizarse en la narración, el diálogo, las decisiones de los personajes y las imágenes que se plasman en pantalla.

Todas estas son características que se destacan en la tarea de la adaptación, apoyándose en que “la novela utiliza palabras para contar una historia, describir personajes y construir ideas. Las películas utilizan imágenes y acción. Son medios esencialmente diferentes, que algunas veces se repelen y otras se apoyan” (Seger, 1993, p. 56).

Por otra parte, Sánchez Noriega (2000) señala que hay novelas más adaptables que otras, particularmente cuando predomina la acción exterior por sobre los procesos psicológicos de los personajes. Por otro lado, también sucede cuando se basa en un relato no consagrado, debido a que esta razón otorga más libertad para el realizador. Concretamente, cuando las acciones narradas pueden trasladarse a la pantalla. Suelen ser más difíciles de adaptar las novelas contemporáneas, las que narran estados de conciencia.

Dentro de este camino, el guionista debe llevar a cabo diversas elecciones en la adaptación, por lo que es primordial lograr equivalencias de expresión y de estilo entre ambos medios.

Así como también hay que saber los aspectos del relato en los que se centrará, si hará hincapié en el ambiente, en los personajes, en el ritmo y en el valor dramático de la acción, o en el flujo del tiempo, para poder seleccionar lo que hay que suprimir, lo que se conserva, lo que se modifica, a fin de decretar el género de la historia y el tipo de adaptación. Para esto existen mecanismos que ayudan a llevar a cabo una adaptación, como la concentración que favorece a que en el mínimo tiempo se cierren el máximo de efectos. O por el contrario, el aumento que simplifica y subraya los caracteres, efectos y acciones.

2.3. Intérpretes de la historia

Con respecto a los caracteres que llevan adelante el relato, Seger (1993) estudia la elección de los personajes. Sugiere que los personajes de una novela son demasiados

para el cine, por lo que hay que seleccionar, recortar y combinar. Según sus funciones en la historia, hay que recrear y redefinir a los personajes, e inclusive se puede llegar a añadir personajes para potenciar el argumento dramático.

Los personajes pueden ser útiles a la historia de muchas formas. En mi estudio sobre las funciones de los personajes, he definido cuatro áreas en las que los personajes de cine desempeñan su función especialmente bien. Un solo personaje puede realizar más de una de estas funciones, pero si no realiza ninguna, debes plantearte su eliminación. Si varios personajes desempeñan la misma función, seguramente podrás combinarlos en uno solo. (Seeger, 1993, pp. 159-160).

Existe una primordial relevancia en encontrar al personaje principal, e inclusive se valora dentro del trabajo que “si el personaje principal es atractivo, hará que la adaptación del material sea más fácil” (Seeger, 1993), mientras que si no es atractivo habrá que enfocarse en el narrador. Las novelas pueden tener narradores auto-diegéticos y hetero-diegéticos.

Tomando en cuenta las funciones de los personajes, no se trata de elegir a personajes favoritos, sino que hay que analizar qué personajes servirán para la película y cuáles hay que eliminar. Hay que evaluar las funciones de cada uno de los personajes, si sirven para contar la historia como los activos, el protagonista, el antagonista, los catalizadores. O pueden servir para revelar el personaje al hacer conocer más aspectos del protagonista, siendo su ayudante o su confidente.

También sirven para comunicar el tema, ayudando a comprender las ideas, siendo comúnmente los personajes catalizador o confidente. Como también pueden servir para añadir color y textura al relato, entreteniéndolo y redondeando la historia.

Comienza por evaluar su función en la historia. Cada personaje debe ser útil en la historia, ya que ésta suele tener más peso en el cine que en la novela, el teatro o incluso más que en una narración de la vida real. En estos medios, es frecuente encontrar personajes que tengan una función mínima en la historia, aunque puedan añadir color, textura o matices temáticos. (Seeger, 1993, p. 159).

La combinación de personajes viene a raíz de la eliminación de otros personajes. Al tener funciones similares se podrán unificar. Llegando a un número más reducido de personajes para un período corto de tiempo.

Por lo tanto, asimismo habrá que eliminar los personajes superfluos, por lo que es importante tener en cuenta cuántos personajes son suficientes, entendiendo que la audiencia sólo puede concentrarse en una cantidad limitada de personajes. Por otra parte, se establece que debe haber entre tres y siete personajes importantes en una película, siempre y cuando se diferencien sus características físicas específicas.

Por otro lado, los personajes atractivos son necesarios para el éxito. Sin embargo, un personaje fascinante puede suplir la falta del simpático. Si es fascinante y negativo, hay que buscar personajes secundarios que gusten a la audiencia.

Un personaje atractivo no es tan necesario en novelas y obras teatrales, pero es algo que se busca siempre en el cine cuando se evalúa el material que se va a producir. Esto no significa que una historia con personaje negativo no pueda ser adaptada. Existen algunas técnicas que los escritores pueden utilizar en estos casos. A veces se sustituye la simpatía por la comprensión. (Seger, 1993, p. 34).

Por su parte, Sánchez Noriega (2000) comienza señalando diversas formas de segmentar los textos, particularmente para que se logre plasmar cierta información del texto literario en un lenguaje audiovisual. Otros pasos que indica dentro de los procesos de la adaptación van desde la selección del título del nuevo original, el tipo de focalización y punto de vista de los personajes en relación a la historia, el orden lineal o anacrónico del relato, la frecuencia de la acción repetida o iterativa, y la duración de las escenas que pueden desembocar en resúmenes, en elipsis temporales o en pausas. Siendo estas estas características elementales para decidir la organización propia del relato.

También describe la toma de decisiones en cuanto a las propias características del espacio fílmico, en relación a la perspectiva y al encuadre, lo que se muestra en pantalla y lo que sucede en el fuera de campo.

Dentro de las decisiones en la adaptación, el autor indica distintos tipos de cambios en relación a los personajes, los diálogos, las acciones, las descripciones. Menciona la posibilidad de efectuar supresiones de los ítems mencionados, hasta de episodios completos que pueden detener o desviar el relato audiovisual, como por otro lado pueden

ser compresiones, buscando una condensación en el nuevo original, sustituciones en la búsqueda de equivalencias, hasta traslaciones, por ejemplo de los espacios, recontextualizando las escenas. El teórico también evalúa realizar transformaciones en personajes y en historias, alternativas de narraciones en diálogos, de diálogos directos en indirectos, de acciones o de personajes, tanto en las relaciones de los personajes, en los rasgos o en la ubicación.

Por otra parte, pueden incorporarse elementos como añadidos, los cuales marcan la presencia del autor fílmico. Estos añadidos pueden ser de secuencias dramáticas completas, añadidos documentales, o simplemente desarrollos completos de acciones implícitas o sugeridas, desarrollos de acciones breves y rasgos de personajes, desarrollos breves de acciones o de contexto. E inclusive pueden suceder visualizaciones explícitas en el film que figuran como acciones evocadas en el texto literario.

Con todo esto, Sánchez Noriega (2000) sugiere una valoración global donde se evalúa un resumen de las variaciones más significativas y se realiza un juicio crítico del resultado obtenido.

2.4. Esquemas para nuevas versiones

Para llevar a cabo estas resignificaciones, Sánchez Noriega (2000) diferencia ciertas tipologías de las adaptaciones novelísticas con el fin de “plantearse una categorización de los tipos más usuales de adaptaciones literarias al cine”. Con esta idea, se evaluarán las tipologías de las adaptaciones propuestas por el teórico, al recorte temático del ensayo, teniendo en cuenta que sus tipologías serían la ‘dialéctica fidelidad/creatividad’, el ‘tipo de relato’, la ‘extensión’, y la ‘propuesta estético-cultural’.

En el aspecto de la dialéctica fidelidad creatividad, determina que las tipologías convergen en cuatro clases de distintos modelos que se llevan a cabo para adaptar. Si bien remarca que establecer una categorización provoca que el esquematismo no tenga en cuenta los estados intermedios, comienza señalando que la ‘ilustración’ es literal, fiel,

académica, y en cierto punto pasiva, al dedicarle mayor relevancia a la historia por sobre el discurso.

Se trata de plasmar en el relato fílmico el conjunto de personajes y acciones que contiene la historia en su forma literaria, sin otras transformaciones que las derivadas del cambio de discurso (forma y sustancia de la expresión), de la organización dramática de relato fílmico, de la puesta en escena y de las descripciones visuales es decir, utilizando los procedimientos básicos de la adaptación. Para ello se suelen sacrificar los aspectos comentativos, transcribir por completo los diálogos y utilizar los elementos figurativos y visuales. (Sánchez Noriega, 2000, p. 64).

Es decir, la que a nivel argumental mantiene la mayor fidelidad al texto fuente u original, para su divulgación y comercialidad, en lugar de la propuesta cultural y estética.

En segundo lugar, menciona la adaptación como 'transposición' sería más activa al ser una translación, una traducción, debido a que pretende serle fiel al universo del autor original, y sin embargo no deja de aportar elementos específicamente cinematográficos. Sánchez Noriega (2000) indica que está "entre la adaptación fiel y la interpretación, la transposición converge con la primera en la voluntad de servir al autor literario reconociendo los valores de su obra y con la segunda en poner en pie un texto fílmico".

Por otro lado, está la adaptación como 'interpretación' es una apropiación, una paráfrasis, una lectura crítica, la cual se aparta del relato original en su argumento pero lo respeta a nivel temático.

Cuando el filme se aparta notoriamente del relato literario –debido a un nuevo punto de vista, transformaciones relevantes en la historia o en los personajes, digresiones, un estilo diferente, etc.- y, al mismo tiempo, es deudor suyo en aspectos esenciales –el mismo espíritu y tono narrativo, conjunto del material literario de partida, analogía en la enunciación, temática, valores ideológicos, etc.- consideramos que hay una interpretación, apropiación, paráfrasis, traducción, lectura crítica o como quiera que llamemos a este modo más personal y autoral de adaptación. (Sánchez Noriega, 2000, p. 65).

Y finalmente, menciona la adaptación 'libre', que suele ser la más utilizada, ya que es donde habría mayores variaciones y digresiones, siendo una reelaboración analógica, una transformación. De hecho, Sánchez Noriega (2000) observa que "el autor fílmico hará patente su distancia respecto al relato original y al acreditar en guión o el argumento dirá <inspirado en...> o <basado libremente en...>".

El segundo aspecto que estudia es el tipo de relato, donde Sánchez Noriega (2000) plantea correspondencias a nivel narrativo, ya que “se pueden considerar dos modalidades de adaptaciones en función de la coherencia o no entre los tipos de relato literario y fílmico”.

Señala que en la ‘narración clásica’ los agentes causales son el motor de la acción dramática, la cadena causal está bien definida y con tiempo subordinado, la narración es objetiva y las historias tienen un fuerte grado de clausura. En la ‘narración moderna’ hay reflexión sobre el lenguaje audiovisual, se marca más la presencia del autor, se inclina hacia un realismo psicológico, hay una ruptura en el valor mimético, la causalidad es débil, existen más finales abiertos, hay disyunciones en el orden temporal y espacial, se ve una ambigüedad y una relativización de la verdad.

Por otro lado, en la literatura del siglo XIX hay una causalidad fuerte, los personajes son conscientes y están motivados, hay una fuerte continuidad. Mientras que en la literatura del siglo XX y XXI, el texto predomina por sobre la trama, existe cierta ironía y distanciamiento, hay una reflexividad sobre el texto, la estructura dramática y la causalidad son débiles.

Por lo tanto, si coincide el tipo de narración audiovisual con el tipo de literatura que se trabaje, Sánchez Noriega (2000) establece que habrá ‘coherencia estilística’ en “la adaptación de una obra literaria clásica a un filme clásico, o de una moderna a una película moderna”, o al contrario, ‘divergencia estilística’ si la adaptación es de “una obra literaria clásica a un filme moderno o, por el contrario y como suele ser más frecuente, de una obra moderna a un filme clásico. Hay una diferencia sustantiva en estos dos casos de divergencias”. Es decir, si la adaptación es fiel al estilo de la narración, o en contraposición, si varía.

Existen diversas modalidades y formas para llevar a cabo una adaptación, por lo que se puede alcanzar la convergencia fundamentada, a fin de apoyar esta modalidad cognoscitiva inherente a las culturas humanas por la necesidad de transmitir el

conocimiento. Si bien el autor hace referencia a la coherencia y divergencia estilística, siempre se propone alcanzar concordancias estilísticas, y asimismo se evalúa la posibilidad de una ruptura para la resignificación, mientras el artista esté consciente y fundamentalmente su forma de adaptar.

La adaptación de una novela clásica a un filme moderno se justifica como dimensiones y potencialidades estéticas, y se ubica en la evolución progresiva inherente a la historia de la cultura; mientras que la operación inversa, de la novela moderna a filme clásico, mostrará un desequilibrio estético entre la densidad y complejidad de la obra literaria y la linealidad de la fílmica y, en la medida en que los rasgos modernos del discurso queden eclipsados, parecerá más bien un ejercicio regresivo. (Sánchez Noriega, 2000, p. 69).

Es decir, podría ser una equivocación artística pretender realizar un relato moderno, una antitrama con antiestructura, o una minitrama minimalista, desconociendo en principio la estructura dramática clásica. Sería intentar transgredir desconociendo las reglas preestablecidas que se deberían infringir, en caso contrario podría estar fundamentada.

En cuanto a la extensión, Sánchez Noriega (2000) señala que “si comparamos el número de páginas del texto literario y del guión cinematográfico, podemos llegar a resultados falsos, pues una página de un relato puede necesitar varias de guión y viceversa”.

Por lo tanto, distingue que puede haber una ‘reducción’ con una selección de episodios, al condensar capítulos, al unificar acciones reiteradas, o inclusive suprimiendo personajes.

Es el procedimiento habitual en la adaptación de novelas al cine –aunque también se realizan reducciones en los textos teatrales- por el que del texto literarios se seleccionan los episodios más notables, se suprimen acciones y personajes, se condensan capítulos enteros en pocas páginas de guión, se unifican acciones reiteradas, etc. Este procedimiento es responsable de la señalada constatación, tan repetida, de que la novela es *más* que la película. (Sánchez Noriega, 2000, pp. 69-70).

También puede haber ‘equivalencias’, según Sánchez Noriega (2000) se da “cuando los dos textos posean una extensión similar y, por tanto, los dos relatos contengan esencialmente la misma historia, es decir, haya fidelidad literal”.

Y la ‘ampliación’ sería cuando se parte de un relato más breve, los fragmentos narrados pasan a ser diálogos, se agregan personajes y capítulos. Para graficarlo de forma

sencilla, una ampliación podría suceder al llevar un cuento a un largometraje, mientras que una reducción podría apreciarse en el traspaso de una novela a un cortometraje, entre otras tantas combinaciones.

Supone partir de un texto más breve. Ya queda señalado cómo la novela más corta o el cuento ofrecen mayores posibilidades de adaptación en tanto que pueden proporcionar una idea inicial (un argumento y/o unos personajes, una atmósfera) que luego se desarrolla de un modo específicamente cinematográfico y no presenta el inconveniente de tener que seleccionar y eliminar, como en la novela larga. (Sánchez Noriega, 2000, p. 70).

Y para finalizar con las tipologías, describe la propuesta estético-cultural, puede darse un 'saqueo' artístico en el caso que el nuevo original tiene como fin, pura y exclusivamente, la comercialidad del producto. O puede haber una 'modernización' como una actualización creativa, que implica cierta interpretación donde se cambia el contexto pero se mantienen los mismos valores. Una idea similar a la que apunta el ensayo, siendo una transmisión de conocimiento relevando el cambio generacional y las variaciones culturales. Por lo tanto, según la propuesta estético-cultural, Sánchez Noriega (2000) menciona que "muy próximas a la cuestión de la legitimidad están las reflexiones que consideran las adaptaciones desde el punto de vista estético, de la crítica cultural".

Continuando, el autor describe un esquema de análisis comparativo de la adaptación. Establece como punto de partida el reconocimiento de la información básica del texto literario y del nuevo original en forma de texto fílmico. Asimismo, sugiere relevar la información necesaria para las circunstancias de producción, entre las cuales se destacan las condiciones de la adaptación, tanto como las limitaciones de producción.

Nuestro análisis no va encaminado a descubrir equivalencias en las formas artísticas, o a aislar los elementos propios de cada lenguaje, o a indagar en el trabajo creador para emitir un juicio estético; más bien se trata de describir las operaciones que el autor (guionista-director) lleva a cabo con el material literario y señalar los procedimientos empleados para vehicular, por medio del audiovisual, las significaciones del texto escrito, y ello tanto desde el nivel de la historia como desde el discurso. (Sánchez Noriega, 2000, p. 138).

Así como hay una tipología de adaptación para Sánchez Noriega, Wolf (2001) propone los siguientes modelos de transposición, que van desde la adecuación hasta el *camuflage*: en primer lugar, 'la fidelidad posible' es una 'lectura adecuada', la cual no

afecta a la trama, debido a que sigue direcciones rastreables. En este modelo existe una voluntad de recuperación en lugar de genuflexión, ya que trata de hacer prevalecer las nuevas herramientas.

Hablar de una posible fidelidad tiene la prudencia de suponer que una transposición no es más que una de las tantas versiones que pudieran hacerse sobre un texto, pero que lo adoptan como universo complejo, con especificidades que implican un trabajo minucioso sobre el cine y la literatura, sin desentenderse de los problemas que supone manipular los propios materiales y los preexistentes. (Wolf, 2001, p. 89).

‘La fidelidad insignificante’ sería una ‘lectura aplicada’, inevitablemente distinta. La transposición queda en una zona gris, ya que no es fiel a la fuente ni tampoco aplica herramientas nuevas. Implica bajar al mínimo posible la voz del guionista y del director, dejando sin firma autoral al realizar una lectura mecánica.

Al hablar de fidelidad insignificante no se pretende que las operaciones de transformación sean la condición de un óptimo trabajo de transposición. No es que cualquier transformación implique siempre beneficios para el filme, porque muchas veces las soluciones halladas son menos atractivas que los problemas transpuestos mecánicamente. (Wolf, 2001, p. 103).

Por otra parte, ‘el posible adulterio’ es una ‘lectura inadecuada’, siendo una interpretación del texto fuente, pero con una marcada ruptura ideológica provocada por una asimetría en la lectura.

Podría decirse que este tipo de lectura es la más difundida entre quienes se ocupan de reflexionar sobre las transposiciones y un invariable sitio de paso por el cual circula el análisis toda vez que los cineastas deciden tomar un clásico literario o un texto sobre el que hay acuerdo en su valor literario. (Wolf, 2001, p. 109).

Continúa señalando que ‘la intersección de universos’ se da cuando coinciden el escritor y el director como autores, ya que el cineasta encuentra en el texto ciertas resonancias, aunque pueden existir cambios en la trama principal, en los personajes principales, en el contexto.

Aunque la literatura y el cine son disciplinas que se contactan y distancian, es indudable que cuando los cineastas eligen un texto literario es porque encuentran en él ciertas resonancias, o lo que interpretan como resonancias. Esas resonancias, evidentemente, indican las maneras en que los cineastas leen esos textos, lo que ven en ellos, más allá de atisbar eso que –un poco ligeramente– suele señalarse como su potencial cinematográfico. (Wolf, 2001, p. 116).

A su vez, 'la relectura' es el texto reinventado, debido a que implica demoler el texto fuente para partir de los restos, y así construir el nuevo relato. Es la modalidad de menor fidelidad.

Puede hablarse de una reinvención cuando la obra literaria es demolida para luego ser reconstruida por el cineasta. Aunque esta imagen pueda suscitar la discusión de qué materiales de la obra anterior demolida utiliza esta obra nueva del cineasta –así como se dice derribar una casa para construir *allí mismo* otra-, estamos, qué duda puede haber, ante un procedimiento que traza la mayor distancia imaginable con respecto a la palabra "fidelidad". (Wolf, 2001, p. 134).

Y finalmente, 'la transposición encubierta' son las versiones no declaradas, caso en que se adaptan ciertos hilos narrativos pero no pretende ser transposición. Lo cual ingenuamente se lo puede asociar a una idea que haciéndose pasar por naif debate el tema de este Proyecto de Graduación, sobre lo original y la copia, pero los criterios del mismo apuntan hacia otros fundamentos.

No es una zona trabajada de la transposición, ni siquiera es tenida en cuenta. A pesar de que muchos cineastas de gran estirpe recurren a ciertos textos investigando los flancos que permitan actualizarlos, invertirlos o incluso proseguirlos. Es más, muchas veces puede decirse que hicieron transposiciones sin hacerlas. (Wolf, 2001, pp. 148-149).

Por lo tanto, la idea de transposición que trabajo Wolf afirma el concepto de originalidad artística, sin embargo, desde un perfil donde evalúa la marca autoral, sin quedarse en la valoración comercial. La idea de originalidad cambia su entendimiento a partir de la connotación que se le da.

Asimismo, el concepto de transposición infiere a la divergencia de medios, debido a que no admite su coexistencia, por el contrario señala que se debe traducir el lenguaje acoplándolo al nuevo discurso.

Con todo este recorrido teórico y conceptual sobre manuales y guías de los teóricos mencionados, se realizará un profundo análisis sobre los filmes de los realizadores que supieron resignificar relatos a partir de las formas narrativas o cambios en las circunstancias contextuales que los envolvían.

Capítulo 3. Desde el original

En este tercer capítulo se hace una inspección de los textos originales elegidos como recorte para apoyar el tema del Proyecto de Graduación seleccionados. En primer lugar se toma la novela *El corazón de las tinieblas* de Conrad (1899), luego el cuento *La leyenda de Sleepy Hollow* de Irving (1920), y finalmente la película *Scarface* de Hawks (1932).

En un marco argumental se comienza por analizar y referenciar las historias mencionadas, para luego profundizar el estudio en el último capítulo de reflexiones, llevando a cabo una comparativa con las resignificaciones objeto de este Proyecto de Graduación.

3.1. El Congo de Conrad: Análisis de *El corazón de las tinieblas* (1899)

En el año 1899 se publicó la *nouvelle*, la que podría suscribirse a novela corta o cuento largo, *El corazón de las tinieblas* escrito por Joseph Conrad. Józef Teodor Konrad Korzeniowski nació el 3 de diciembre de 1857 en Berdyczów, por entonces Polonia, Imperio Ruso, y actual Ucrania, y falleció el 3 de agosto de 1924 en Bishopsbourne, Inglaterra.

El autor fue un novelista que exploró como líneas temáticas la vulnerabilidad y la inestabilidad moral de los individuos. Por esta y otras razones, es considerado como uno de los grandes novelistas en lengua inglesa, con una importante distinción en la novela a analizar:

Los escritores del siglo XX demandaron continuamente que la “pesadilla” de la violencia contemporánea era inexpresable. En las creencias últimas, comunales habían justificado o habían condenado los actos más espantosos, pero la crisis de los fines del siglo XIX de la creencia hizo cualquier consenso sobre el significado de la violencia inalcanzable. Esta situación produjo un dilema estético porque la representación transporta siempre creencias. *El corazón de las tinieblas* ofreció una solución a este dilema. Colocándose en la confluencia de simbolismo del siglo XIX del realismo y del vuelta de siglo [sic], Joseph Conrad representó la “pesadilla” del colonialismo atando significados simbólicos a las cuentas realistas de un mundo históricamente reconocible. (Wexler, 2012).

Para su novela, el autor se inspiró en un viaje que hizo en África, donde fue percibiendo las circunstancias que envolvían al Congo al momento de ser una colonia belga. El protagonista de la novela es Charlie Marlow, un marinero inglés apasionado por viajar hacia tierras desconocidas a quien Lawtoo (2010) estudia al decir que “la psicología de Marlow no es claramente tan estable como parece ser en un comienzo, en cuanto la mimesis afectiva que él tiende a excluir, es inevitablemente constitutivo de su propia vida psíquica”.

El protagonista lleva adelante la trama principal del relato, mientras narra cómo un grupo de una compañía que comercializa marfil navega desde el Támesis en Londres hacia un río que atraviesa el Congo Belga en busca del mencionado e intrigante personaje Kurtz, quien no aparece hasta el final del relato: “La lealtad de Marlow al espectro de Kurtz es realmente una presentación poco ética a este superego obscuro, no es la prescripción ética para mantener el campo de la otredad abierto para el avenir de la justicia” (Sacido Romero, 2011). Y además de encarnar la fuerza protagónica es quien va hilando el relato a través de la narración:

Quando leemos una novela alguien nos lleva de la mano y nos conduce a través de la historia. Este narrador es a veces un personaje, si la novela está escrita en primera persona. Otras veces el que cuenta la historia es el alter ego del escritor, que nos explica el significado de los acontecimientos. (Seger, 1993, p. 46).

Mientras que por otro lado, el tema del relato es la colonización brutal y la locura en la que se sumerge el ser humano en tales circunstancias. Esta temática se puede percibir a lo largo de la travesía del protagonista, donde se dan múltiples peripecias que denotan la cruel colonización del mundo occidental frente a los nativos. Cuestiones que llevan a la reflexión sobre la colonización, el poder, la diversidad.

Al mismo tiempo, el autor va construyendo al personaje de Kurtz. Este antagonista es el objetivo por el que el personaje principal emprende su viaje, quien también comercializa marfil y es una especie de deidad frente a los habitantes locales. A lo largo de la travesía, Marlow logra aceptar y comprender a través de una misma mirada educada por la cultura de la Europa occidental colonizadora sobre otros sitios aislados del mundo.

El corazón de las tinieblas es un trabajo del miedo. Las palabras finales de Kurtz son un testamento de eso. Por otra parte, Conrad era consciente de que este miedo impregnó a la cultura occidental. Pocos son como Marlow, que desean examinar las porciones *unmapped* del mundo. Pero el miedo de una cultura distante prueba más frecuente de lo que incluso Conrad había anticipado [sic]. El miedo de otras personas rinde a esa gente injusta, y ese mismo miedo todavía resuena. (Cunningham, 2017).

En las escenas finales persevera esta continuidad de obstáculos. Allí es donde sufren diversas emboscadas por los nativos, quienes les disparan flechas mientras se acercan al campamento donde se encuentra Kurtz envuelto por una gran humareda. Esos encuentros sobre el desenlace son los que provocan un aumento en la admiración de Marlow hacia su el coronel a pesar que su objetivo sea suprimirlo, siendo un personaje excéntrico, vestido con su traje de colores, seguido por la tribu local.

Al concluir la travesía, Kurtz describe de forma simple las circunstancias contextuales que los rodean al grito de 'el horror... el horror'. Una vez de regreso, la prometida de Kurtz recibe de la mano de Marlow las cartas de su enamorado que se había ido a hacer dinero a África.

3.2. La ficción de Irving: Análisis de *La leyenda de Sleepy Hollow* (1920)

La leyenda de Sleepy Hollow es un cuento de terror escrito por Washington Irving a comienzos de la década de los años '20. Nació en Manhattan, Nueva York, el 3 de abril de 1783 y falleció en Wetschester, Nueva York, el 28 de noviembre de 1859. Fue un escritor estadounidense del Romanticismo.

El relato que escribió Irving está ambientado a fines del siglo XVIII, en un apartado valle llamado Sleepy Hollow, ubicado en los alrededores de un asentamiento holandés de Terry Town, el cual tiene como ciudad cercana a Nueva York.

El cuento está inspirado en una historia local sobre la leyenda del jinete sin cabeza, que cuenta acerca del fantasma de un soldado que murió en un campo de batalla cercano por una bala de cañón que le quitó la cabeza. A pesar de tales contextos, puede llegar a ser

debatible una categorización tan fuerte dentro del género de terror, por lo menos para nuestros tiempos.

Independientemente de si *La leyenda del jinete sin cabeza* califica como “cuento auténtico del miedo cósmico”, es discutible pues su efecto sobre el lector no es muy angustioso según las informaciones recibidas para llevar adelante el uso de tal etiqueta. Pero la posibilidad que el jinete sin cabeza sea un fantasma real (en el contexto de la ficción, por supuesto) está al acecho provocativo en la mente después de que se haya dejado de lado la historia, y considera muy probablemente en la parte grande la súplica popular continua del cuento. (Smith, 2001).

En el cuento, ubicado en el año 1784, el personaje protagónico es Ichabod Crane, un profesor supersticioso proveniente de Connecticut. Sin embargo no se logra identificar claramente a una fuerza antagónica.

La trama principal es la vida que desarrolla este profesor y su interés amoroso por Katrina Van Tassel, la preciosa, joven y única hija de Baltus Van Tassel, un hombre adinerado del pueblo, y el tema del relato está vinculado con los medios que lleva a cabo un individuo para llegar al objetivo.

Mientras que por otro lado, algunas de las tramas secundarias del cuento son el accionar de Crane en la escuela con sus estudiantes, en la casa de las familias de sus estudiantes, y las presentaciones de los distintos personajes como Abraham ‘Brom Bones’ Van Brunt, un rudo y experimentado jinete, quien también está interesado en Katrina.

En la residencia de la familia Van Tassel, Crane asiste a la fiesta que ofrecen para declararse frente a Katrina. Esa misma noche, se cuentan relatos locales fantásticos de terror como la leyenda del jinete sin cabeza, el cual narra que el fantasma del soldado que perdió la cabeza por un balazo de cañón emprende la búsqueda de su cabeza en el campo de batalla. Tras el transcurso de la celebración, cuando los asistentes se retiran, Crane le propone matrimonio a Katrina, sin embargo al declararle su amor recibe una respuesta negativa.

Al finalizar el evento festivo, Crane debe volverse cabalgando por los solitarios, oscuros y tenebrosos bosques. En ese recorrido es donde sus pensamientos comienzan a jugarle

en contra, ya que comienza a relacionar todos los sonidos y movimientos del bosque con los cuentos de fantasmas que había escuchado.

Mientras se persigue con sus temores, se encuentra con un jinete que no tiene la cabeza sobre sus hombros, sino que esta cuelga de la montura. Allí es cuando comienza una persecución que continúa hasta llegar al puente que llega al cementerio de la iglesia, donde el jinete alcanza a Crane y le lanza su cabeza. Tras estos sucesos queda marcado el tema mencionado previamente.

La eficacia de esta domesticación de lo sobrenatural está clara en el grado al cual el folclore afecta al comportamiento de los habitantes locales. En el cierre del relato Ichabod abandona todo tras enfrentar al jinete en el puente, deja la escuela, y los libros "mágicos" de Ichabod se han quemado en sensoriales llamas de Hans Van Ripper; la comunidad ha aceptado que el mundo de los espíritus es más grande que ellos mismos, eso a pesar de su jacta y los desafíos [sic], el saber del lugar es todavía supremo y afecta a casi cada faceta de sus vidas. (Plummer, 1993).

Desde ese momento, no se supo nada más de Crane, quien desapareció del pueblo, donde sólo se encontró a su caballo, su sombrero y los restos de una calabaza esparcidos por el puente.

Tras estos sucesos, Brom se declara frente a Katrina, y terminan casándose. A los vecinos les extrañaba que Brom Bones sabía demasiados detalles sobre la desaparición de Crane. Si bien no es explícito, el cuento insinúa que el jinete de aquella noche era en realidad Brom.

3.3. El tano de Hawks: Análisis de *Scarface* (1932)

En la década de los años '30, Howard Hawks dirigió la película *Scarface* y la produjo junto a Howard Hughes. Hawks nació en Goshen, Indiana, el 30 de mayo de 1896 y falleció en Palm Springs, California, el 26 de diciembre de 1977. Fue un prolífico escritor, director y productor cinematográfico.

La película *Scarface* de Hawks (1932) está inspirada en el libro de Armitage Trail, es decir, es una nueva adaptación que luego dio lugar a una *remake*. En este filme, el director elige comenzar, tras los clásicos títulos de la época, con una placa que desde un

rol artístico comprometido con la realidad social, da un mensaje crítico respecto al ascenso de las pandillas y a la inoperancia del gobierno al respecto, sumando al espectador de cine al compromiso ciudadano.

El punto de ataque del relato se ubica en un salón tras una fiesta donde Louis Costillo, el líder del hampa, conversa con sus amigos hasta quedar solo. En ese momento la sombra de Tony Camonte se acerca silbando bajito y lo asesina de un disparo. La relevancia de este suceso para la activación de la historia es lo que describe la teórica:

Pone en marcha tu historia: ese primer acontecimiento con el que arranca la espina dorsal de la historia ... Normalmente, el catalizador está situado en las diez o quince primeras páginas del guión. Hasta que esto no ocurre, no sabemos realmente de qué trata la historia. (Seger, 1993, p. 119).

En una conversación entre empleados del diario se develan ciertos detalles correspondientes al detonante de la historia. Anuncian que se acerca una guerra de pandillas por el negocio del alcohol tras el reciente suceso. Estos eventos ubican en este primer acto el universo en que se desplegará el relato, tal como manifiesta Seger (1993): “el primer acto se refiere al material que sitúa la historia: introduce a los personajes y pone las bases del problema, asunto, necesidad o finalidad. Te da la información que necesitas saber antes de comenzar a desarrollar la historia”.

El policía Ben Guarino visita la barbería en busca de Tony, para llevarlo al interrogatorio del comisario. Sin embargo, Tony provoca a Guarino, quien lo golpea antes de llevarlo detenido. La presentación del protagonista se da en la comisaria mientras leen su amplio historial delictivo. Allí mismo el comisario hace una fuerte bajada de línea a Tony, vaticinando el final, siendo la voz de un director moralista tratando de ‘educar’ al público. Pero mientras tanto, Tony sortea esos obstáculos, en este caso con la ayuda de un abogado corrupto, Epstein, quien logra sacar a Tony de su detención y le arregla una visita con el jefe, Johnny Lovo. En este universo donde los protagónicos son personajes atractivos pero negativos, Seger (1993) señala que “se crean personajes positivos para equilibrar el peso de los negativos”.

En la mansión de Lovo, se encuentra con el jefe para armar los siguientes pasos a seguir, cuando entra la amante de Lovo, Poppy, una mujer interesada en los bienes materiales de su pareja. Cuando la avaricia de Tony le hace manifestar su añoranza por abarcar mayor parte del negocio, Lovo le dice que se limite a la zona sur, ya que la zona norte de la ciudad es de O'Hara, a lo que Tony le responde: 'vos sos el jefe'. Volviendo en auto, continúa esta construcción del personaje protagónico cuando Tony reparte el dinero con su amigo Guino, Little Boy, y critica a Lovo por ser blando, mientras que él anhela manejar todo.

Durante una cena en la casa de su madre, Tony consulta por la ausencia de su hermana Cesca Camonte, que en ese momento llama la atención por unos ruidos que hace al ingresar. Lo que lleva a que Tony vaya con prisa a descubrir que se está besando con un hombre, por lo que Tony lo corre, luego discute estando celoso, y Cesca plantea lo enfermiza que es la relación con su hermano. Tony termina dándole dinero, por lo que la madre critica esa situación y a Cesca, ya que ese no es el camino que quiere para su hija, el camino en el que cayó su hijo. Una vez en su habitación, Cesca se asoma al balcón y comienza el juego de seducción que tendrá con Guino.

El primer punto de giro que comienza a abrir el segundo acto se desarrolla en la secuencia que comienza cuando Tony y compañía entran al bar que era de Costillo presentando a Lovo como el nuevo presidente frente a todos los mafiosos. Este tipo de escenas son útiles para la estructura narrativa, como dice Seger (1993): "Como cada acto se centra en un aspecto diferente, las escenas de transición ayudan a cambiar el foco de atención de un acto a otro".

Lovo da un discurso y plantean las condiciones del negocio de la cerveza que llevará adelante. Tony pone en línea por la fuerza a quienes se oponen, para luego emprender su camino donde se encarga de los competidores. Visita bares obligando a comprarles a ellos y anulando a la competencia. Inclusive, en un encuentro con Lovo, descubren por las noticias del diario que dejaron con vida a un rival de la competencia, quien se está

recuperando en el hospital. La libertad de acción es tal que hasta visitan la clínica y terminan su trabajo, eliminando al paciente. Tras este golpe, comienza el desarrollo, que contiene nuevas características narrativas:

El acto segundo desarrolla la historia. Desarrolla las relaciones y muestra también las acciones que el personaje está dispuesto a hacer para resolver el problema o alcanzar el objetivo. Por último, presenta los obstáculos que se interponen en el camino del personaje. (Seger, 1993, p. 117).

Una yuxtaposición de imágenes de un calendario del cual vuelan rápidamente sus días y una metralleta disparando marcan la escena de transición para demostrar la elipsis temporal donde Tony gana poder a la fuerza. Ahora Tony ha crecido en el negocio, inclusive se viste elegante en su visita a Poppy, a quien continúa tratando de seducir, y ella rechaza pero cada vez con menos seguridad.

En el club de Lovo, Tony conversa con el jefe sobre el poder que él mismo está tomando en los bares de O'Hara, desatendiendo a las indicaciones que Lovo le había dado previamente. A la salida, desde un auto tiran el cuerpo de uno de los suyos con un mensaje que dice que se alejen de la zona norte.

En la nueva y lujosa casa de Tony, se incorpora Angelo, un ayudante ignorante y poco lúcido, quien recibe a Guino. Conversando con Tony, se deja saber que ha matado a O'Hara. Luego llega Poppy, quien también menciona el tema. Tony le muestra un cartel que se ve desde la casa, el que dice '*The world is yours*'. A continuación, se afianza la relación entre ambos, estando cada vez más cerca, hasta que el secretario interrumpe al entrar para informarle que la policía lo estaba buscando, por lo que Poppy se escapa por una salida secreta. Allí Tony recibe a Guarino y compañía, quienes lo llevan detenido nuevamente.

En el punto medio del film se ve a la gente de O'Hara, a cargo de Gaffney, preparando un ataque a Tony. Reciben armas automáticas y comentan los pasos de Tony para interceptarlo. Tras la salida de la comisaría, Tony se encuentra con Poppy en el restorán, donde sufre un atentado del que logran salir todos ilesos. Tony y sus amigos llegan al club, donde parece que hubo otro atentado. Allí discute con Lovo sobre sus diversos

puntos de vista. Tony concluye emprendiendo un contrataque, con el cual elimina a la competencia.

La policía sobrepasada por los eventos criminales, debate el modo a emplear en el caso. Mientras tanto, la banda de Tony continúa asesinando a todos los que se le oponen. En el galpón de la banda de Gaffney, la policía lo recibe y le muestra que fusilaron a todos sus secuaces.

Escondidos en una habitación que se cae a pedazos, Gaffney conversa lo sucedido con los cómplices que aún quedan. Investigando, la policía comenta que Gaffney está escondido por miedo, y que al mismo tiempo Lovo está asustado por lo que está pasando. Por lo que sólo quedan sospechas sobre Tony. Se desarrolla una nueva escena con carga moralista, enmarcada por las charlas de unos periodistas bajando línea sobre la realidad del crimen organizado.

Poppy actúa en una obra de teatro, a la cual asisten Tony y compañía para verla hasta que en un intervalo les informan que encontraron a Gaffney en un club de bowling. En ese preciso momento van a buscarlo, para emboscarlo y asesinarlo mientras estaba jugando. Estos eventos van avanzando con el accionar del protagonista para llegar a su objetivo en camino al tercer acto.

La mayor parte del guión se centrará en el desarrollo de la historia, de forma que el segundo acto será más largo que los otros dos. En una película de dos horas, el segundo acto abarcará normalmente unas sesenta páginas (o una hora, si se calcula un minuto de tiempo en pantalla por cada página de guión). Al ser el tercer acto el más emocionante, el de ritmo más rápido y más intenso, será generalmente el acto más corto. En una película de dos horas, durará normalmente entre veinticinco y treinta y cinco minutos. (Seger, 1993, p. 117).

El segundo punto de giro y reconocimiento que va a dar lugar al tercer acto comienza a darse en el lugar Paraíso, para cenas y baile, donde Tony llega con sus amigos. Allí encuentra a Poppy, por lo que se sienta en la mesa en la que ella está con Lovo. Les comenta que estuvo trabajando en la zona norte, cada vez más distanciado de quien era su jefe. Inclusive, cuando Poppy lleva un cigarrillo a su boca y ambos le ofrecen fuego, ella lo prende con la llama de Tony.

Por todo esto, Lovo trata de echar a Tony, quien le responde de la misma forma, hasta que termina llevándose a Poppy a la pista de baile. Mientras tanto, Guino se resiste a la seducción de Cesca, quien termina yéndose con otro hombre. Cuando Tony ve a su hermana en la pista, se pone celoso, golpea al hombre y se lleva del lugar a Cesca.

En casa de la familia Camonte, tras la pelea entre Tony y Cesca, baja la madre a consolarla. Tony sale y sufre un nuevo atentado que desemboca en una persecución en auto, que termina con Tony embistiéndolos hasta que ambos caen por un pequeño 'precipicio'.

Tony visita la barbería de Pietro, donde llama a Paraíso y a diversas casas buscando a distintos personajes de su entorno. Logra contactar a Guino y lo convoca a la barbería, donde diseña una trampa para desenmascarar a Lovo, en la cual su cómplice debía llamar a Lovo en el momento que Tony lo visitaba.

Una vez coordinado el plan, Tony y Guino visitan a Lovo en su club, donde el jefe de la mafia cae en la trampa al mentirle sobre el llamado, por lo que Tony se toma revancha y deja que Guino lo asesine. Tras estos sucesos, Tony recoge a Poppy, quien estaba durmiendo en su cama, para llevársela a su hogar, mientras contempla el cartel con la inscripción '*The world is yours*'.

Ahora, el club y la oficina llevan el nombre de Tony. Cesca entra a la oficina de Tony y vuelve a seducir a Guino, ambos tratando de contenerse por su hermano y amigo respectivamente, aunque aprovechan que él está fuera de la ciudad. En el periódico, los periodistas comentan que Tony, el gran hombre, está en florida.

Así se va desarrollando el clímax del film, cuando Tony llega junto a su comitiva, y entra a la casa de su madre donde se entera que Cesca no vive más allí, por lo que va a buscarla a la dirección que le da la madre. En esa dirección, Cesca toca el piano para Guino, cuando le abren la puerta a Tony, quien al verlos juntos, por sus celos enfermizos y perversos, le dispara a quemarropa a su amigo Guino, quien en realidad estaba casado con Cesca.

Un plano detalle de la comunicación sobre la orden de arresto a Tony por el asesinato a Guino pone en marcha la secuencia final donde la policía sale con euforia a buscarlo para capturarlo. Cuando un Tony aturdido por los últimos acontecimientos está entrando a su casa, es alcanzado por la policía, la que comienza a disparar mientras Angelo asegura la puerta. Sin embargo, lo alcanza un disparo que lo termina dejando sin vida. Tony se atrinchera completamente devastado mientras recibe un último llamado de Poppy. Mientras tanto, Guarino recibe la noticia y sale con su gente de la comisaría hacia la mansión.

En la mansión, Cesca se acopla a Tony, primero con sentimientos de venganza, pero luego se suma a su resistencia. Ambos están rodeados por la policía, que hasta tratan de entrar por la salida secreta, la cual termina quedando bloqueada. Los hermanos Camonte toman las armas y se preparan a combatir, cuando un tiro alcanza a Cesca, quien también pierde la vida. Y aquí se presentan dos finales alternativos, uno en que el director continúa construyendo al personaje de Camonte tal como es de esperarse, y otro donde la producción buscaba un desclase moralista.

Scarface, previamente disponible solamente en una caja de la limitada edición de el remake 1983 con Al Pacino [sic], llegando originalmente a los cines en 1932 después de una batalla conmovedora con los censores de los E.E.U.U., el productor Howard Hughes ... tenía un nuevo tiro de la conclusión (no cercano a Hawks) en que el gánster Tony Camonte, un carácter basado en el gánster de la vida real Al Capone, llora ruidosamente ante el tribunal cuando el juez lo condena para colgar y proclama, 'no hay lugar en este país para su tipo.'" (Clements, 2007).

Mientras que en oposición al anhelo moralista del productor, quien pretendía ser complaciente con los altos mandos del gobierno de turno de los Estados Unidos, donde se buscaba la redención del criminal y la justicia del poder gobernante, el director lleva adelante el final más reconocido en la actualidad, en donde Tony baja las escaleras, cuando la policía comienza a entrar y Tony le pide otra oportunidad a Guarino, manifestando su deplorable situación.

En el momento que se dispone a esposarlo, Tony escapa corriendo. Esta reacción provoca que la policía abra fuego contra él, por lo que muere a balazos sobre el pavimento, enmarcado por el cartel con la inscripción '*The world is yours*'.

Capítulo 4. Hasta la resignificación

En este capítulo cuatro se realizará un estudio de las nuevas versiones de los relatos trabajados en el capítulo anterior, comenzando con *Apocalypse Now!* de Coppola (1979), donde se adaptan los códigos literarios en cinematográficos, y el contexto bélico se traslada a otra época histórica. Luego se realiza el análisis del film *Sleepy Hollow* de Burton (1999), donde se varía el lenguaje literario en la adaptación cinematográfica, y el género por una decisión estética del director. El capítulo finaliza con el *remake* homónimo de *Scarface* dirigida por De Palma (1983), donde se valora la variación del contexto vinculado a las circunstancias de la época. La inspección de sus argumentos y referencias de este capítulo se retomarán en el próximo para ahondar en un análisis comparativo sobre la resignificación de estos relatos.

4.1. La única derrota por Coppola: Análisis de *Apocalypse Now* (1979)

El film *Apocalypse Now* (1979) de Francis Ford Coppola. Coppola nació el 7 de abril de 1939 en Detroit, Estados Unidos. Es un guionista, productor y director de cine estadounidense, ganador de 5 premios Oscar. La película objeto de este subcapítulo está basada en la novela corta *El corazón de las tinieblas* de Conrad (1899), siempre entendiendo, como dice Wolf (2001) la idea de “que haya transformación es inevitable en el proceso de transponer un texto al cine, pero su productividad va a depender del criterio que las anima”

Basado libremente en *El corazón de las tinieblas* de Joseph Conrad, la película sigue el viaje encima del río en Camboya de capitán Willard (Martin Sheen) mandado por un oficial de inteligencia del ejército americano a terminar con el coronel Kurtz (Marlon Brando), militar brillante, megalomaniaco al extremo, formando a su propio ejército de miembros de una tribu de Montagnard. Cada episodio de la película representa una diversa variedad de la locura de la Guerra conducida en Vietnam: la arrogancia que apuntala de coronel Kilgore (Robert Duvall indeleble), que pone a Wagner mientras que lleva un ataque en helicópteros; el funcionamiento en las visitas de las playboy que se degenera rápidamente en caos; un batallón sitiado, *drugaddled* sin cualquier muestra de un comandante. Estas ilustraciones son solamente un prelude al destino final, en el puesto avanzado de Kurtz en la selva, donde los cadáveres cuelgan y las cabezas cortadas de traidores a la causa se ponen en exhibición. (Lally, 2001).

Apocalipsis Now, fue ganadora del Palma de Oro en Cannes, además de otros tantos premios BAFTA, Globos de Oro y Óscar. En dicho filme, la primera secuencia de presentación ubica al espectador en un contexto bélico, donde el personaje que llevará adelante la trama se mezcla con el entorno que lo empuja hacia la inexorable locura. El Capitán Benjamin L. Willard es el personaje principal, quien está en una habitación, mientras gira el ventilador buscando calmar el clima del infierno en el que se encuentra, ventilador que se acopla al sonido de las hélices de un helicóptero. Frente a ese desastre que es estar solo en Saigón, tal como el describe, asisten a convocarlo dos soldados que lo sacan de ese pozo para llevarlo con líderes de alto rango, quienes le presentan la nueva misión que le asignan. Consiste en atravesar el río hasta Camboya para infiltrarse en el ejército que formó el Coronel Walter E. Kurtz, quien es tratado como un dios y ejecuta órdenes dementes. Las cosas en la guerra se volvieron confusas, por eso debe eliminar a Kurtz para poner fin al poder sin límite que tiene, en una misión que es extraoficial.

Entonces, para construir el esquema de opuestos en la película, la fuerza protagonista es interpretada por Willard, mientras que la fuerza antagonista sería el entorno físico, la guerra de Vietnam. El término de la unidad en este esquema es encontrar a Kurtz. Por esto, el tipo de conflicto en *Apocalipsis Now* (Coppola, 1979) es un conflicto extra personal, con el entorno físico. Un conflicto que se manifiesta a través de los múltiples obstáculos que el protagonista va atravesando, las diversas batallas, la escasez de recursos, las reacciones de sus compañeros por este entorno bélico, la forma en que le afecta para generar también un conflicto interno personal, el cual se manifiesta de forma clara a través de su relato.

Hacer la película más comercial significa también simplificar, clarificar la trama –a veces, incluso explicar el desarrollo de la historia-, y asegurarse de que los personajes no son ambiguos. Las novelas y las obras de teatro se prestan más a sugerir que a definir. Sus historias se pueden ir por la tangente antes de volver al foco principal. Podemos seguir a varios personajes e introducirnos en varias subtramas personales. Pero, en el cine, las audiencias se pueden sentir confusas si no saben con quién identificarse o quién es el personaje principal. Y aunque a

veces se pueden dar piezas ensambladas con diferentes personajes focales (...), generalmente un personaje concreto debe aparecer en primer plano. (Seger, 1993, pp. 35-36).

Su situación hace que acepte la misión, pero su sensación sobre el objetivo, le hace tener ciertos reparos al respecto. Por lo que comienza su travesía en un bote patrulla de plástico para infiltrarse sin llamar la atención, secuencia donde como narrador del relato presenta a sus compañeros. Jay 'Chef' Hicks es un pretensioso proveniente de Nueva Orleans. También lo acompaña Lance B. Johnson, quien surfeaba las playas del sur de su país. Tyrone 'Limpio' Miller es un adolescente del sur de Bronx. Y finalmente, el Jefe Phillips es quien timonea y dirige el bote. Mientras navegan el Río Dung, a forma de presentación repasa la maravillosa carrera de Kurtz, situación que se repite en las distintas secuencias a lo largo del filme, a modo de construcción de personaje que se lleva adelante de la mano de la narración del personaje principal, y esta voz reflexiva remarca la idea de Seger (1993), quien explica que "el narrador puede ayudarnos a entender la psicología del protagonista y a comprender todo tipo de personajes desde dentro".

De esta forma es que se genera un debate interno en torno al objetivo y la resolución del conflicto presente, ya que el personaje principal va empatizando con el coronel Kurtz a través de las experiencias que vive en su travesía, los archivos que lee, y sus pensamientos plasmados en la narración en *off*.

La tripulación llega a una villa donde se encuentra el Noveno batallón en plena invasión empapada de muertes de varios vietnamitas. Niños y mujeres corren y lloran, al mismo tiempo que un soldado del ejército comunica por un megáfono que están ahí para ayudarlos, cuando se ven todas sus casas destruidas. En ese mismo lugar, se encuentran con el Teniente Coronel William "Bill" Kilgore para solicitarle ayuda al hacerle saber de la misión que ya debería conocer, pero no es así en ese alboroto confuso.

Debido al interés de Bill por el surf, y el reconocimiento de uno de los suyos por Lance, a la noche discuten la forma de ir a un lugar, que si bien es hostil, le sirve a Willard y al

mismo tiempo es ideal para surfear. Por lo que a la mañana siguiente salen en varios helicópteros sobrevolando los cielos e invadiendo mientras se escucha la Cabalgata de las valquirias de Wegner. En medio de disparos y sangre, un grupo comienza a tratar de surfear. Allí se detiene brevemente la escena en una introspección, en un travelling-in que introduce un breve discurso de Bill, quien habla de lo lindo del olor a querosene, ya que huele a victoria. Discurso que finaliza diciendo que algún día esta guerra va a terminar, mientras que interrumpe trasladando su atención a su interés por el surf, mientras los bombardean. Otra situación donde a través de un diálogo y la interpretación de la actuación de Duvall puede identificarse con claridad la temática trabajada en el largometraje de Copolla (1979).

La traslación del tema de un medio a otro no es siempre un asunto fácil, porque el modo en que una persona trata un tema puede ser muy diferente al de otra persona. El proceso requiere, en primer lugar, la decisión sobre el tema y, después, la búsqueda de formas –más dramáticas que literarias- para explorarlo en el filme. (Seeger, 1993, p. 176).

Luego que el equipo alcanza el bote para continuar su travesía hacia el campamento de Kurtz, en la siguiente secuencia uno de los helicópteros sobrevuela la zona donde están con una grabación de Bill, quien les solicita que le devuelvan la tabla, el equipo frena y Chef y Willard deciden ir a buscar comida.

En ese camino, Chef se presenta con confianza, hablando de sus intereses en la vida, de su formación como cocinero y su anhelo laboral, cuando se le acerca un tigre queriendo atacarlos, por lo que escapan corriendo. Cambia completamente el tono de la situación y de la voz de Chef al decir que no se alistó para eso, que ese entorno lo sobrepasa, que sólo quiere cocinar. Estos recursos ayudan a simplificar la historia y llegar a transmitir el mensaje buscado, teniendo en cuenta lo que señala Seeger (1993): “El diálogo redondea las cosas, aporta matices, añade peso temático; pero una historia que se comunique principalmente a través de palabras, no será nunca cinematográfica y normalmente no se entenderá bien”.

Nuevo punto en esa larga travesía. Llegan de noche a un lugar iluminado y equipado donde logran abastecerse. Lugar donde pueden presenciar la llegada de unas chicas playboy que dan un breve show en un escenario, hasta que se sale todo de control cuando los soldados invaden el escenario, por lo que evacúan a las mujeres.

Continúan su viaje atravesando peripecias, escuchando a *The Rolling Stones*, cruzándose con otros botes estadounidenses hostiles, reconociendo a sus compañeros que se adentrarán en el río hasta llegar a Camboya, y construyendo el personaje de Kurtz, como se menciona previamente.

Situaciones que desembocan en la llegada, en medio de una fuerte lluvia, a un campamento caído y casi abandonado en desastre, donde está todo fuera de control y no hay nadie a cargo, allí se cruzan con otros combatientes que les comunican que habían pedido ayuda, pero que nunca llegó. Willard le propone darles combustible a cambio de unas horas con las conejitas, las que se encuentran allí. Encuentros que no tienen matices sensuales, ya que la situación está completamente desvirtuada, por lo que se generan conversaciones algo delirantes.

Se retiran en su bote mientras se comunican con hostilidad, en ese momento el Jefe pone orden. Toman provisiones de un bote de unos habitantes locales, situación que se torna violenta, hasta concluir en un tiroteo en el cual los habitantes de esas tierras son asesinados.

Al borde del río visitado por los invasores se encuentra Du Long Bridge, lugar enmarcado por la desolación de soldados que luchan 24 horas por día mientras buscan ayuda para finalizar esa pesadilla distópica. El Teniente Carlson llama a Willard para dejarle el correo de todo su equipo y se va de ese 'culo del mundo', tal como describe. Mientras tanto, Willard decide bajar para buscar información, por lo que atraviesa ese infierno en conflicto donde no hay ningún oficial al mando, cada cual hace lo que quiere. Al no conseguir tampoco gasolina, vuelve al bote para continuar la travesía.

Mientras reparten y revisan el correo, Willard se entera que previamente habían enviado al Capitán Colby con su misma misión y había terminado uniéndose a la causa de Kurtz. La música anticipa el desastre. Limpio escucha la cinta enviada por su familia, cuando los comienzan a atacar, por lo que terminan matándolo. Los compañeros digieren su muerte mientras se continúa escuchando la cinta de su familia.

En este momento se pueden agregar los sucesos incluidos en el relato para la versión extendida por Coppola (2001) titulada *Apocalypse Now Redux*, donde se encuentran con una cantidad de soldados franceses armados, quienes les dan la bienvenida a la plantación de la familia de Hubert de Marais, quien dirige el lugar, allí podrán velar a Limpio.

La nueva versión está limitada para suscitar la discusión de nuevo, porque aunque puede ofrecer una imagen mucho más clara del concepto original del director, trae en última instancia en foco las faltas de ese concepto. La mayor parte de los 53 minutos restaurados se ocupan de la parada de Willard en una plantación francesa antes que se dirijan más lejos hacia el insano coronel Kurtz (Marlon Brando). El segmento pone a tierra el histórico *Apocalypse Now* (sic), poniendo en contraste la implicación de América en Vietnam con el período francés. Pero ahora se señala solamente que debe haber sido obvio sobre el lanzamiento inicial de la película: las analogías que la película hace entre nuestra guerra en Vietnam y *El corazón de las tinieblas* de Joseph Conrad es forzado y superficial. (Barra, 2001).

En ese mismo asentamiento francés, Marlow es invitado a una gran cena donde se encuentran todos juntos debatiendo diversos puntos de vista sobre la guerra, se dan duras críticas a la ideología estadounidense, y al mismo tiempo se muestra el dañado orgullo francés. En la siguiente escena, la voz deja de ser tan dura y autoritaria, cuando una mujer francesa, que acompañaba a de Marais en la plantación, le habla a Willard desde un lado más sentimental y empático al respecto.

Continúan su viaje en bote por el río, cada vez con una niebla más abundante, cada vez con más esculturas, señalizaciones, y demás símbolos de un lugar casi místico. De repente, comienzan a atacarlos con una gran cantidad de flechas de juguete, hasta que terminan matando a Jefe al atravesarlo con una lanza. Agonizando, quien timoneaba trata de ahorcar a Willard, por lo que él lo acaba. Después de esto, discuten su situación, pero

deciden continuar adelante noche y día mientras se adentran en ese lugar espiritual y perverso.

Una vez en la aldea donde está Kurtz, un fotoperiodista les da una presentación sobre el espacio donde se sumergirán, mientras van atravesando los espacios de los lugareños, entre quienes también está Colby. Situación tensionante que concluye en la captura de Willard para llevarlo frente a Kurtz, con quien se desarrollarán diversas charlas. Estos intercambios verbales entre Kurtz y Willard se repiten en distintos momentos y escenarios de esa aldea, donde Kurtz, quien sufre dolencias causadas por ciertas enfermedades e infecciones, lo mantiene con vida para hacerle entender su punto de vista, para que le comunique a su familia lo que en realidad pasó allí, para que entiendan la situación que vivió y para que efectivamente cumpla con su misión.

Tras el contundente desarrollo del tercer acto, se fusiona el clímax con el epílogo, el cual está acompañado por la misma canción que la presentación, en un ritual de los nativos y en el cumplimiento de la misión del protagonista. Un clímax que tiene su mayor punto de tensión en el momento en que Willard asesina a Kurtz y un epílogo que concluye en el escape del personaje principal junto a Lance, huyendo del horror de la travesía que los deshumanizó.

4.2. La ciencia de Burton: Análisis de *Sleepy Hollow* (1999)

Por su parte, Tim Burton llevó adelante la transformación de *Sleepy Hollow* (1999) de Tim Burton, basada en el cuento de Irving (1920). Timothy Walter Burton nació en Burbank, California, el 25 de agosto de 1958, y es uno de los directores cinematográficos con mayor reconocimiento en la actualidad.

En su versión de la leyenda de Washington Irving de *Sleepy Hollow*, Tim Burton ofrece un curso sobre el cine clásico de horror, pero él lo hace con un control artístico y el propósito que sellan la película con su propia huella estética. (Calhoun, 1999).

La película empieza con una presentación del espacio e indicios del relato que se desarrollará. Secuencia que culmina con una persecución que termina en una primera

decapitación. A continuación de esta introducción, se presenta el protagonista, Ichabood Crane, investigando una muerte en la Nueva York del año 1799. En medio de un sistema que imparte justicia de una forma ineficiente, plantea ideas modernas para investigar y resolver los crímenes, alegando que los usos empleados comúnmente en su ambiente son métodos medievales. Sin embargo, estos métodos son resistidos por sus superiores, quienes para evitarlo y en forma de prueba lo envían a investigar tres decapitaciones ocurridas en un desconocido pueblo llamado Sleepy Hollow.

Continúan los títulos en el transcurso del camino, hasta llegar al pequeño y tenebrosos pueblo, plasmado en una serie de planos que presentan el espacio donde se desencadenarán los hechos del filme.

El personaje principal llega a la residencia de la familia Van Tassel, encabezada por Baltus, donde se comparte un brindis enmarcado en una gran fiesta que disfrutan los habitantes. En esa misma situación es que conoce a la doncella del relato, a Katrina, quien con sus ojos vendados por el juego que compartía con sus compañeros, lo sujeta y empieza a tocarlo para adivinar quién es.

Luego de esta presentación con la mujer que lo acompañará en la aventura, su pretendiente y el resto de los vecinos, debate el caso con la gente poderosa del pueblo, donde se entera de la leyenda del jinete sin cabeza, a raíz de las consultas relacionadas a la desinformación sobre los detalles de los casos.

El tipo de conflicto que se desarrolla es un conflicto extra personal con otras personas de la sociedad, en el cual la unidad de opuestos esa conformada por Crane, como el protagonista, y como se develará más adelante, Lady Van Tassel encarna la fuerza antagónica. El término de la unidad en este esquema para el protagonista es descubrir la conspiración que está detrás de los múltiples asesinatos.

Se desenvuelve la trama con nuevas asesinatos, funerales y descubrimientos, como el caso de un feto asesinado en el vientre de una víctima decapitada, así como que el jinete es en realidad comandado por un ser viviente.

Un evento analizado con mayor profundidad más adelante en las reflexiones, es la persecución que efectúa un aparente jinete sin cabeza al protagonista, replicada de la resolución del texto de Irving (2009), hasta llegar a lanzarle una calabaza prendida fuego, pero como dice Seger (1993) y en este caso demasiado marcado: “rara vez una película comienza o termina donde lo hace el libro”.

A continuación, el director se toma el tiempo de construir el personaje principal con una secuencia, la que se completará minutos más adelante, con la infancia de Ichabod, su cariñosa relación con su madre, y en contraposición el vínculo con su padre, quien era un torturador que terminó asesinando cruelmente a su madre.

Ocurre una nueva visita del jinete, un nuevo asesinato, del que Crane es testigo. A partir de allí, tras una escandalosa aceptación de la veracidad del jinete sin cabeza decide emprender la búsqueda de la tumba, travesía a la que sólo se acopla el pequeño huérfano Masbath. En este momento, la temática de la capacidad de cambio del ser humano se hace carne en el personaje principal, quien se aferraba al método científico de su época para resolver los crímenes.

Aunque puede haber un gran número de temas en una historia, conviene que uno sea el principal: el tema central puede pasar a un primer plano o los demás temas pueden ser aspectos de una misma idea de fondo. Las películas con mayor fuerza suelen enfatizar un tema que resuena a lo largo de la trama, de los personajes y de las imágenes. (Seger, 1993, p. 176).

En el bosque, Crane se encuentra con una bruja, de quien se termina sabiendo que es la hermana de Lady Van Tassel, y lo ayuda en su cometido. Asimismo, más tarde se cruza con Katrina, quien fue a asistirlo al ver que ningún otro hombre del pueblo lo había acompañado.

Logran dar con el árbol que señalaba la tumba, donde encuentran las cabezas de los asesinados y ven cómo sale el jinete en busca de nuevas víctimas. Ahora es el turno de una humilde familia de sirvientes, que a pesar de dar pelea cae en las manos del jinete. En su escape, el pretendiente de Katrina lo enfrenta, a lo que se suma Crane. Tras el

inútil intento de acabar con el jinete, Brom termina siendo asesinado y Crane gravemente herido.

Tras esta secuencia, Crane descubre un probable plan de asesinatos interesados en las herencias de familia más poderosa, al ver el rol que ocupan las personas asesinados en el árbol genealógico de la familia Van Tassel, hasta lograr la confesión de los testamentos que el notario tenía en su poder. Por lo tanto, Crane sospecha de Baltus, quien sería el más beneficiado hasta ese momento. Tras una intrusión de Katrina en la habitación de Crane, junto a su aprendiz encuentran un dibujo que les hace creer que le efectuaron un mal de ojo. Más adelante se devela que Katrina misma fue quien realizó ese dibujo, y finalmente, justo cuando se escapaba del pueblo Crane lee que ese símbolo era para cuidarlo de espíritus malvados.

Retomando la cronología del relato, el personaje principal presencia una extraña escena, donde Lady Van Tassel está teniendo relaciones con otro hombre, mientras se hace un tajo en la mano y le marca la espalda. Situación que ambos se blanquean cara a cara en otra ocasión.

Camino al comienzo del tercer acto, Lady Van Tassel se encuentra cortando unas flores, cuando se aproxima el jinete por detrás, por lo que Baltus escapa corriendo. Una vez que llega a la capilla, donde se encuentra todo el pueblo reunido, le informa a Katrina que su madrastra había sido asesinada. Esta situación sin resolución provoca que la complicidad perversa de los poderosos de la ciudad se torne violenta, por lo que terminan asesinándose mutuamente, hasta quedar vivo Baltus, quien termina cayendo en las manos del jinete. A raíz de esto, la única sospechosa para Crane es Katrina, quien acababa de replicar en la capilla el dibujo que estaba en la habitación. Por esta contradicción entre sus sospechas y sus sentimientos, el protagonista emprende el retorno a la ciudad.

Sin embargo, a punto de salir del pueblo en la carroza, mientras mueve su viejo juego ilusorio de la infancia y ve a la decapitada con la mano cortada, y luego comprueba que

fue cortada tras haber sido asesinada, con lo que descubre que es Lady Van Tassel quien está detrás de todo. El director lleva al espectador a presenciar el último acto sin máscaras, mientras Lady invoca al jinete para que asesine a Katrina, y así llevar adelante su venganza hacia la familia que los despojó en su niñez, tal como le confiesa en ese momento.

‘El jinete viene, y esta noche viene por ustedes’, con lo que llega el clímax del relato fílmico, cuando el jinete persigue a Katrina, Crane y el pequeño aprendiz, mientras Lady esconde la calavera. Persecución que se extiende por el bosque hasta que se encuentran todos en la tumba del jinete, donde la madrastra le dispara a Crane, bala detenida por el libro que le había regalado Katrina, para luego capturar a Katrina y entregársela al jinete. Sin embargo, Crane logra tumbarla y quitarle el cráneo para dárselo al jinete.

Una nueva escena, además del encuentro con la bruja del bosque, donde hacen uso de efectos especiales para construir este universo fantástico, mientras el jinete se pone la calavera sobre su cuello, así recupera su cabeza. Ya no es más un títere de la bruja Lady, por el contrario, se la lleva a su dimensión de ultratumba.

Para concluir el relato, se narra la llegada en carroza de Crane, Katrina y el aprendiz, quienes son recibidos por la gran ciudad justo para el nuevo siglo, el que abre nuevas oportunidades de cambio en los personajes principales.

4.3. El cubano de De Palma: Análisis de *Scarface* (1983)

La película *Scarface* de De Palma (1983) es una *remake* de la película homónima de Hawks (1932). Brian Russell De Palma nació en Newark, Nueva Jersey, el 11 de septiembre de 1940, y aún continúa una amplia carrera como guionista y director de cine. La reversión empieza contextualizando el universo ficcional. Pone su punto de partida en el éxodo que se dio en la década de los ‘80, migración en la que había varios criminales. Tras la ubicación espacio-temporal, se presenta al personaje principal, Tony Montana, en un interrogatorio donde descubren sus antecedentes y lo recluyen con otros refugiados.

Es llevado junto a otros colegas, como Manny Rivera. Por lo que en esta versión se utiliza un recurso similar para dar la bienvenida al protagonista del filme, mostrando sólo gestos y reacciones pero inspeccionando su historial delictivo de la mano de los investigadores. Esto puede vincularse a los dichos de Seger (1993): "Transmitir la historia pasada a través del diálogo no es cinematográfico. Esta sería otra alternativa, aunque nada interesante; a no ser que las líneas del diálogo se redujeran al mínimo".

Un mes después, les ofrecen la oportunidad de salir si logran matar a un ex político, en forma de venganza y por encargo de un cubano rico radicado Miami. Situación que se da en medio de unos disturbios, donde Tony y sus colegas asesinan a Emilio Rebenga.

Ya con su documentación, el primer trabajo que consiguen es en un humilde local de comida, donde Tony se muestra descontento mientras Manny trata de calmarlo. Admiran a la gente elegante del barrio, mientras que ellos están en lo más bajo, cuando llega Omar Suarez y Waldo Rojas, quienes les ofrecen un trabajo que consiste en recibir y transportar marihuana por unos dólares, a lo que Tony se revela hasta que le ofrecen otro negocio por más dinero, en el que deben recibir cocaína de parte de unos colombianos.

Tony y Ángel entran al motel de la playa donde están los colombianos, mientras Manny y Chi-Chi esperan en el auto. Todo sale mal por una emboscada que les tienden, pero Tony y compañía logran salvar la mercancía y el dinero para el jefe de Omar. Por lo que le plantean llevarle su mercancía y dinero directamente a él, a Frank López, quien los recibe en su mansión, donde los felicita y les pide que trabajen junto a él.

Antes de ir a cenar, baja Elvira Hancock, la mujer de Frank, de quien Tony se enamora a primera vista. Todos juntos van a The Babylon, donde Frank le explica a Tony cómo funciona el negocio. Luego, Tony baila con Elvira y le anticipa que va a ser suya aunque se resista. Una noche vertiginosa que termina con Tony volviendo con Manny, mientras hablan de sus inquietudes y sus intereses, Tony con ciertos delirios de grandeza y Manny algo más sencillo. Estas intencionalidades de los personajes construyen sus características y anticipan los acontecimientos venideros.

Los personajes con deseos vehementes de hacer algo toman fuertes decisiones para conseguirlo. Van detrás de su objetivo. Cuando un personaje declara lo que quiere, comienza un arco de la historia que no será completado hasta que lo consiga. (Seger, 1993, p. 129).

El segundo acto abre tres meses después, cuando Tony y Manny disfrutan de las playas de Miami y de un trabajo mejor remunerado. Enviados por Frank, van a buscar a Elvira, donde se continúa profundizando la relación entre ella y Tony. Allí consumen drogas, Tony trata de besarla, mientras que ella lo rechaza, y él termina haciéndole bromas, aunque ella aún trate de resistirse.

Más tarde, Tony va a visitar a su madre, quien conociendo sus modos de ganarse la vida se niega a aceptar su ayuda, en contraposición a la actitud de la hermanita, Gina Montana, quien no ve desde que era pequeña, por lo que aún lo idealizaba, relación que se desenvuelve de una forma perversa. Manny menciona su belleza, anticipando el final. Tony se enfurece con él y le avisa que no debe meterse en ese terreno.

En Cochabamba, Bolivia, Tony y Omar visitan a Alejandro Sosa, productor de cocaína, ya que Frank no podía asistir. Omar y Tony tienen altercados por la forma de negociar, situación que favorece a Tony cuando la gente de Sosa reconoce a Omar como 'soplón', por lo que lo asesinan, y luego envían a Tony de regreso, habiendo entablado una relación cercana con Sosa.

Tony vuelve a Miami para darle las noticias, y Frank le baja línea por hacer negocios más grandes sin su permiso, por la muerte de Omar y por buscar la expansión en lugar de aceptar su lugar. Más tarde, Tony visita a Elvira en la pileta de su casa, ya sin trabajar para Frank, y le anticipa lo que sucederá con la relación entre ambos. El punto medio del relato se da en una larga secuencia en The Babylon, repleta de una gran cantidad de peripecias. En primer lugar, Tony comienza a perder su tranquilidad al ver a Gina con otro hombre. En ese momento, lo intercepta Mel Bernstein, un agente de narcóticos que ya había conocido, quien lo fuerza a entablar una conversación donde le pide dinero a cambio de evitar una confrontación. Negociación que interrumpe al acercarse a Elvira hasta que llega Frank, con quien tiene una delicada discusión hasta quedar solo con

Manny. Cuando por sus celos corre a quitarle de encima al hombre que está con Gina, situación que se torna violenta. Para concluir con esto, Manny se encarga de sacarla del lugar y llevarla a su casa.

Concluida esta serie de encuentros, esa misma noche, Tony sufre un atentado que lo deja herido. Tras sus sospechas, visita y descubre que Frank los había enviado, motivo que lo lleva a Frank a perder su vida, al igual que Mel, quien estaba allí con Frank. Tony concluye la noche yendo a buscar a Elvira para llevársela con él, mientras lee la frase '*The world is yours*' en un zeppelin en los cielos.

Los anhelos de protagonista parecen haberse cumplido, sus amistades se fortalecen y se van cumpliendo sus sueños de grandeza, el negocio genera gran cantidad de dinero para acrecentar sus cuentas bancarias, adquiere su mansión en la que tiene la inscripción '*The world is yours*', le brinda la oportunidad a Gina de tener su propia peluquería y logra casarse con Elvira. Al mismo tiempo, mientras Elvira continúa hundiéndose en sus vicios, Gina y Manny se acercan cada vez más compartiendo sus propios momentos que van construyendo su relación: "la mayoría de las novelas tienen tramas que hacen avanzar la acción o mueven la historia hacia delante, y tramas que dan dimensión a los personajes o comunican el tema" (Seeger, 1993).

En el banco le comunican que se está volviendo difícil lavar tanto dinero, por lo que le aumentan el porcentaje. Cada vez más fuera de sí por los excesos de alcohol, drogas y dinero, Tony desconfía y tiene problemas hasta con su mujer y su socio, por lo que en una escena termina quedando solo en su jacuzzi diciendo '¿en quién puedo confiar?... en nadie'. Más tarde, sufre una emboscada policial donde lo atrapan. Sin embargo Tony los provoca al estar confiado de sí, hasta que hablando con el abogado crece su nerviosismo al enterarse que efectivamente lo podrían encerrar por evasión de impuestos.

Con este reconocimiento se abre paso el último acto, que lo lleva a Tony a visitar a Sosa y sus amigos, traficantes y empresarios, quienes le proponen un trabajo a cambio de

solucionarle el problema legal, pagando impuestos atrasados pero evitando la cárcel. Para esto, Tony debe colaborar ayudando al sicario Alberto 'La Sombra' a llevar a cabo un atentado al periodista que denunció públicamente la organización que maneja Sosa. Cenando en un restorán, un Tony embriagado evita responderle a Manny con respecto a este trabajo, y luego discute con Elvira hasta juzgarla de estéril, por lo que ambos se critican duramente por lo desastroso de sus vidas. Elvira lo abandona y se va seguida de Manny, quien la acompaña. Finalmente, Tony se retira vaticinando el final y criticando a la sociedad simbolizada por el resto de los comensales.

Una vez en Nueva York, Tony acompaña Alberto, el sicario de Sosa, quien por la noche coloca una bomba a control remoto bajo el auto del periodista. Sin embargo por la mañana, Tony duda de cumplir su cometido ya que en el auto se encuentran la mujer y los hijos de quien deben asesinar. Lo siguen para hacer estallar la bomba, pero Tony, bajo los efectos de la cocaína, termina asesinando de un tiro a Alberto.

De regreso en Miami comienza a aproximarse el clímax del filme. Tony habla por teléfono con Sosa, y le comenta que descubrieron la bomba en el auto. Va a ser difícil conseguir una nueva oportunidad de asesinarlo. Luego Tony visita a su madre, quien le dice que Gina se había ido. La encuentra en uno de los peores lugares para él y sus celos posesivos y enfermizos, encuentra a Manny y Gina juntos, cuando ambos le sonríen. Tony dispara y asesina a Manny.

Vuelven rápido a la mansión, la que comienza a ser vulnerada por una gran cantidad de asesinos que eliminan a cada persona allí. En el despacho, Tony quien está hundido en una montaña de cocaína, cuando es enfrentado por Gina quien le dispara hasta que entra uno de los asesinos y la mata, por lo que Tony lo asesina a él. Cumpliendo por demás con la mención de la teórica:

No todas las historias llevarán a este tipo de gran final. Pero, en cualquier tipo de historia, es importante que la acción no decaiga o se disperse en los últimos minutos. Se trata de crear un clímax que crezca en acción y en intensidad. (Seger, 1993, p. 119).

Los sicarios enfrentan por largo tiempo a Tony, quien resiste mientras elimina a todos los que puede, hasta que lo ultiman con un disparo por la espalda. El cuerpo cae en una fuente adornada con el lema '*The world is yours*', mientras suena la perversa música compuesta por Moroder. Finalmente, una merecida dedicatoria para a Howard Hawks y Ben Hecht.

Capítulo 5. Redefiniendo el concepto de originalidad

En el quinto y último capítulo de este Proyecto de Graduación, se realiza una reflexión sobre las apreciaciones teóricas estudiadas y las comparaciones argumentales prácticas mencionadas en los capítulos previos. Esta consideración parte desde el cambio contextual en que se desarrollan las historias, así como la variación del género de los relatos.

Para esta elaboración se perciben los cambios referidos a los códigos propios de cada lenguaje para llegar a un nuevo entendimiento sobre el concepto de originalidad, al valorar la resignificación de un relato.

5.1. El corazón del apocalipsis: Mudando contextos y lenguajes

En la novela de Conrad (2008), el autor se inspiró en un viaje que hizo a África, donde fue percibiendo las circunstancias que envolvían al Congo al momento de ser una colonia belga. Como se mencionó, Charlie Marlow, protagonista de la novela, como marinero navegaba el río que atraviesa el Congo Belga en busca del intrigante personaje Kurtz, a quien encuentra sobre el final del relato.

Según lo analizado previamente, la trama principal de la película sería la travesía de Marlow desde Londres hacia África en busca de Kurtz. Dicha travesía lleva a Lawtoo (2010) a describir que “como Marlow y sus hombres siguen el curso de zigzag de la serpiente hipnótica que es el río Congo, la presencia que frecuenta del fantasma de la mimesis se intensifica progresivamente”. Mientras que por otro lado, el tema del relato es la colonización brutal y la locura, temática plasmada por el escritor en base a sus experiencias reales, las cuales son encarnadas por el personaje protagónico en su novela.

Una respuesta para los modernistas era el simbolismo, y *El corazón de las tinieblas* se convirtió en un prototipo para escribir sobre atrocidades. Conrad representa la pesadilla de Marlow atando significados simbólicos a las cuentas realistas de eventos históricos. Esta solución, sin embargo, se ha convertido en el blanco de las protestas éticas y políticas mordaces. (Wexler, 2012).

En el caso de la transposición de Coppola (1979), el relato en *Apocalipsis Now* cuenta la historia de un capitán del ejército estadounidense que en la guerra de Vietnam es enviado en busca de un ex boina verde que había desertado para llevar a cabo sus propios objetivos bélicos. Para ello debe atravesar diversos conflictos contextualizados en la guerra, y mostrando diferentes aspectos de la psiquis humana.

El tema de este filme se relaciona con las graves consecuencias de la guerra, de forma similar al texto original, entendiendo que “en el cine, más que en ningún otro medio, el tema necesita ser compensado con la historia y los personajes” (Seeger, 1993). Todas estas cualidades temáticas del relato son profundizadas en la versión extendida por Coppola (2001) para el Festival de Cannes.

En un esfuerzo virtualmente sin precedente, Coppola restaura, revisa y amplía un trabajo ya establecido del saber y del espectáculo, con la colaboración cercana del diseñador Walter Mureh, el cineasta Vittorio Storaro y el productor Kim Aubry, añadiendo 54 minutos de escenas y ordenando el film después del lanzamiento original. (Koehler, 2001).

En su filme, Coppola (1979) nos presenta una secuencia inicial con las primeras notas de la canción *The end* de *The Doors*, grupo de rock de la década de 1960, acompañando imágenes de un espacio con un fondo repleto de palmeras, a las que las invade el humo y unos helicópteros sobrevolando. Cuando en ese instante todo se prende fuego en sincronía con la primera frase de Jim Morrison. En ese momento se yuxtaponen imágenes bélicas sobre un primer plano del protagonista invertido, con la cabeza hacia la parte inferior de la pantalla, anticipando la deshumanización del hombre en tales situaciones extremas.

Es una secuencia inicial de unos pocos minutos que puede resumir todo el filme, desde ubicar al espectador en el *status quo* bélico desde donde parte nuestro protagonista, el contexto que lo rodea, sus psicología al respecto y los obstáculos que se le podrán presentar. Situación que en la novela se demora en otros tiempos discursivos, ya que es otro tipo de lenguaje.

El cine, en cambio, es dimensional. Una buena escena de una película hace avanzar la acción, a la vez que revela al personaje, profundiza en el tema y construye la imagen. En una novela, una escena o un capítulo completo pueden concretarse en sólo un aspecto de estas áreas. (Seger, 1993, p. 45).

A lo largo del filme, la construcción del personaje del Coronel Kurtz va generando cierto tipo de admiración del protagonista, lo que genera algunas dudas con respecto a la misión, ya que no es tan distinto de quienes quieren eliminarlo. Así es como llega a empatizar con el antagonista, compartiendo un mismo pensamiento sobre la guerra, y valorando las cartas cariñosas que escribía a sus familiares. Estas situaciones se vislumbran a través del accionar del protagonista y sobretodo de la narración en *off*, tratando de reinterpretar en un nuevo lenguaje el pensamiento interno que Marlow elabora en esta travesía deshumanizante.

La adaptación como transposición – traslación, traducción o adaptación activa - implica la búsqueda de medios específicamente cinematográficos en la construcción de un texto fílmico que quiere ser fiel al fondo y a la forma de la obra literaria. Se traslada al lenguaje fílmico y a la estética cinematográfica el mundo del autor expresado en esa obra literaria, con sus mismas – o similares - cualidades estéticas, culturales o ideológicas. (Sánchez Noriega, 2000, p. 64).

Esta decisión con respecto al punto de vista y la narración en *off* también está relacionado con el hecho que “a muchos escritores les gusta conservar el narrador del libro en la película para dotar a ésta de un estilo más literario, para transmitir una información o para hacer transiciones en el tiempo” (Seger, 1993). Si bien puede llegar a ocurrir que sea un recurso simplificador para manifestar pensamientos durante la narración, también ayuda a entender la profundidad de la temática del filme. Además abundan las situaciones dramáticas, y el accionar de los personajes deja apreciar estas percepciones del personaje principal. De todos modos, esta técnica sirve para complementar y redondear la idea a transmitir por el director, a través de quien encarna a su protagonista.

A veces se emplea esta técnica para añadir una dimensión reflexiva en la película, en la mayoría de los casos se usa para dar una información que no se podría transmitir de forma dramática. En muchos casos, esta técnica entorpece la inmediatez del cine, distanciando a la audiencia de la acción, poniendo el énfasis en lo que se está diciendo más que en lo que está ocurriendo. (Seger, 1993, p. 54).

La crítica al imperialismo se aprecia en también en la novela de Conrad (2008), ya que atraviesa a ambas culturas de diversos tiempos y espacios, por lo que se amolda correctamente en los universos desarrollados por el escritor y el cineasta. Inclusive el realizador cinematográfico acentúa su propia labor varias décadas más tarde, al lanzar la versión *Redux* de Coppola (2001), donde incorpora secuencias citadas como la del asentamiento francés, en la que se explicita claramente el punto de vista con respecto a esta crítica.

En las secuencias finales de Coppola (1979), los personajes principales llegan al lugar donde se encuentran con los devotos a Kurtz y un fotoperiodista estadounidense, quien les cuenta del lugar. Willard se adentra entre los nativos, donde se cruza con Colby, el soldado que había sido enviado para cumplir la misión que ahora lleva el cabo el protagonista.

Allí es capturado y llevado al anhelado encuentro con el coronel Kurtz, para dar paso al último tramo del filme. Kurtz aparece en penumbras simbolizando esa ambigüedad generada por la deshumanización que les generó el entorno bélico, entre la moral como institución cultural y el salvajismo propio del instinto de supervivencia, manifestando en todo su esplendor la profundidad temática del relato.

Las mejores películas tienen también fuerza temática, pero en una película el tema está en función de la historia. Está ahí para reforzar la historia y añadirle dimensión, no para sustituirla. En una novela, por el contrario, la historia suele estar en función del tema. (Sejer, 1993, p. 42).

Vuelven a escucharse notas de *The end* mientras que Willard se infiltra en la aldea en medio de un ritual, desde su bote hasta la habitación donde se encuentra Kurtz grabando en una cinta magnética un discurso crítico sobre el ejército invasor. En esa habitación es donde lo termina asesinando, al mismo tiempo que los nativos asesinan a un animal en su ritual. Willard sale mirando a todos los aldeanos, quienes ahora le rinden culto como una nueva deidad. Sin embargo, él busca a su compañero de viaje, Lance, y se dirige al bote para emprender el regreso. Aquí se da una nueva yuxtaposición de imágenes,

donde se aprecia al bote retirándose del lugar, y una escultura de un 'ídolo' de piedra, mientras la voz de Willard dice 'el horror... el horror'.

Entre las tipologías de las adaptaciones desarrolladas por Sánchez Noriega, según lo descrito en cuanto a la dialéctica fidelidad/creatividad, este relato se llega a catalogar como una 'interpretación'. Esto es debido a que se distancia del relato de Conrad a nivel contextual pero lo respeta a nivel temático.

Este modelo interpretativo se diferencia de la transposición en que no toma la obra literaria en su totalidad ni busca expresarla tal cual mediante otro medio, sino que crea un texto fílmico autónomo que va más allá del relato literario en la medida en que se proyecta sobre él el mundo propio del cineasta; y se diferencia de la adaptación libre en tanto que no puede ser considerado una traición respecto al original. (Sánchez Noriega, 2000, p. 65).

Asimismo, desde los modelos de transposición de Wolf, se podría estar hablando de una 'intersección de universos', ya que existen coincidencias entre Coppola y Conrad. Ambas historias comparten el tema de la deshumanización de los personajes envueltos en condiciones extremas, a pesar que varíen las circunstancias históricas de la colonización del Congo al reubicar el relato en la guerra de Vietnam. Como afirma Wolf (2001), "el abanico de variaciones tal vez sea infinito, pero cuando planteamos una intersección de universos nos estamos refiriendo a dos interlocutores que parecieran encontrar la voz justa para entenderse".

Se varía el contenido de las historias en sus contextos culturales y la contemporaneidad de esas circunstancias contextuales en los momentos en que se publicaron. Es decir, la temática trasciende el tiempo y el espacio en diversos momentos de la historia de la humanidad, pero la forma de contar el contenido apoya el enfoque de originalidad que se busca en este ensayo.

Esta concordancia entre los puntos de vista a nivel temático, sustenta la idea de la originalidad y del valor propio que cada una tiene como obra artística. Ambas son obras que tienen el reconocimiento del espectador en general, así como del público especializado.

Esta valoración de cada obra se da por el discurso empleado, según corresponda en cada lenguaje empleado por los artistas. Es decir, las herramientas propias de la literatura o del cine que estos creadores emplean en sus obras.

Por otro lado, en cuanto a los modelos de transposición se podrían ver rasgos que concuerden con la fidelidad insignificante, 'lectura aplicada' o estilo ausente, ya que hace un juicio valorativo en sí mismo con respecto a la temática. Y como se menciona previamente, que haya transformación es inevitable en el proceso de transponer un texto literario al cine. La productividad va a depender del criterio que las anima, y en este caso cumple en diversos aspectos.

Este motivo narrado de distinta forma por estos dos artistas, deja un aporte característico de su propia huella autoral. Cada uno en su medio y en su época, contando una historia como únicamente ellos pudieron hacerlo.

5.2. La leyenda hecha fantasía: Variación del lenguaje y el universo diegético

El relato que escribió Irving (2009) está ambientado a fines del siglo XVIII en un pequeño asentamiento holandés cercano a Nueva York. Dicha narración está inspirado en una historia local que cuenta sobre un soldado que murió por una bala de cañón, la que le quitó la cabeza.

En el cuento, el personaje protagónico es un profesor proveniente de Connecticut, Ichabod Crane, mientras que no se identifica claramente a un antagonista.

La trama principal es la vida que desarrolla Crane y su interés por Katrina Van Tassel. Por otro lado, algunas de las tramas secundarias son el accionar del profesor con sus estudiantes en la escuela, de él mismo en la casa de las familias de sus discípulos, así como las pretensiones amorosas de Abraham Van Brunt hacia Katrina.

La temática de esta historia está vinculada con los medios que puede utilizar un individuo para llegar a obtener sus objetivos.

El relato cinematográfico de Burton (1999), se ubica a fines del Siglo XVIII. El agente Ichabod Crane es enviado de la ciudad de Nueva York a un pueblo llamado *Sleepy Hollow*. Una vez allí se da cuenta que sus métodos científicos para resolver crímenes no son de gran ayuda, ya que es un “cuento de la moralidad sobre la sublimación del papel de la tecnología para ocultarnos de la verdad mística” (Smith, 2000). Es que en este pacto ficcional, el asesino es un jinete sin cabeza que proviene de otro plano existencial, por lo que, como dice Calhoun (1999): “*Sleepy Hollow* mira según lo afligido por las fuerzas naturales, y posiblemente sobrenaturales, crueles como el bosque nudoso que lo rodea. Es de ese bosque que el jinete emerge para aterrorizar a los residentes de la ciudad”.

Mientras continúan los asesinatos, descubre una conspiración que lo lleva a entender que este ser sobrenatural es manejado por Lady Van Tassel, con el fin de vengarse de quienes la descuidaron en su infancia. Una serie de acontecimientos que hace que el nuevo original se distancie del texto fuente, variando elementos vinculados al género, tanto como a las características de los personajes.

No hay ninguna ley, aparte de las obligaciones de tu contrato, que diga que no puedes utilizar tu imaginación cuando trabajas con el material de origen. La adaptación es un original nuevo. Y el adaptador trata de lograr el equilibrio entre conservar el espíritu del original y crear una forma nueva. (Seiger, 1993, pp. 37-38).

Ambas historias se ubican en un tiempo anterior al del contemporáneo a su creación. En el caso del cuento la distancia es menor, pero en este aspecto toma relevancia el contexto del tiempo de su publicación y la forma en que desarrollan al protagonista. Los relatos se ubican a fines del siglo XVIII. En el caso del filme, específicamente sobre el final, hasta se llega a jugar con el cambio de siglo en el epílogo. Ese momento es de transición hacia el pensamiento filosófico positivista, que se basa en el método científico para la afirmación de la verdad.

En el cuento, el protagonista no puede escapar a sus rasgos supersticiosos que lo hacen caer en el clímax del relato. En el contexto del escritor, en una época de cambio, el

personaje no puede evitar sus creencias que se apartan de la norma que se establecía en su contemporaneidad.

Mientras que en la película de 1999, el personaje principal es un detective que se desenvuelve en la Nueva York, quien está estrictamente aferrado a la investigación científica, en contraposición con los métodos comunes y populares de la época. Sin embargo, en el universo fantástico propuesto por Burton, Ichabood Crane se ve forzado a cambiar su parecer y su forma de ver el mundo en plena transición de siglos.

El filme advierte que el cineasta parte de un mismo comienzo y detonante del relato, sin embargo varía el enfoque para asociarlo con su obra y huella autoral, sumergiendo a los personajes en un universo quimérico. Esto se opone al cuento original, donde las razones del conflicto eran racionales y en antagonista era simplemente un humano disfrazado. Esta situación es común por una cuestión de extensión, ya que en este caso se añaden diversos elementos para poder completar un largometraje a partir de un cuento de breve prolongación.

El trabajo de adaptar una historia corta requiere añadir más que sustraer. Normalmente, un relato breve tiene menos personajes que una novela; y estos se enfrentan a situaciones sencillas que a veces carecen de un principio, medio y final. En muchas de esas historias cortas no hay apenas subtramas que compliquen la acción. Trabajar con ella significa añadir subtramas, añadir personajes, desarrollar nuevas escenas o secuencias. (Seeger, 1993, p. 31).

El relato cinematográfico de Burton (1999) comienza con la secuencia de títulos acompañada por una serie de *inserts* que construyen la trama principal de la historia. Estas escenas anticipan con indicios la cuestión de la herencia en torno a la familia más poderosa de *Sleepy Hollow*. Esta herencia es uno de los motivos que pone en marcha la serie de asesinatos que se darán a lo largo de la película. Justamente, esta secuencia inicial concluye con la primera decapitación, evento situado en los campos del pueblo, donde el marco del crimen cuenta con un espantapájaros con cabeza de calabaza, símbolo que se repetirá y se especificará más adelante. Estos primeros intensos minutos nos distancian del universo propuesto por el texto original, entendiendo un nuevo tipo de adaptación:

Consiste en trazar la mayor distancia posible del origen, en diferenciar un medio de otro, pero que no funda esas diferencias sólo en ajustes de trama o personajes sino en el estilo, en los modos elegidos para poner en escena ese relato. La apropiación que implica la relectura no piensa el texto como un escollo a salvar, no experimenta deudas de filiación con el origen; más bien, toma el texto como un trampolín que permitirá al filme saltar a otro espacio, propio e intransferible, que es el del lenguaje cinematográfico. (Wolf, 2001, pp. 134-135).

Hasta que llega la escena que concuerda con el clímax del cuento de Irving (2009), cuando Crane es perseguido por el jinete sin cabeza hasta llegar a atacarlo con una calabaza envuelta en llamas. Como se anticipaba, al añadir una amplia variedad de elementos para completar el relato, se vincula el final literario con una escena cinematográfica. Pero esta escena no deja resuelto el conflicto, ya que en este caso sólo es una escena que añade color y textura, siendo el texto original simplemente un planteamiento de estructuras, temáticas y universos que se reinterpretarán en este filme.

Por otra parte, la adaptación libre viene exigida cuando el texto literario es un relato corto que sirve como esquema argumental a partir del cual se desarrolla el guión cinematográfico. (Sánchez Noriega, 2000, pp. 65-66).

El asunto es que este jinete, tal como el cuento narra, no es más que el pretendiente de Katrina, quien quiere alejar al protagonista del pueblo en base a la leyenda. Este suceso se ubica alrededor del tercio de tiempo de película transcurrido. Únicamente complementa una subtrama trabajada por el director, y juega con este punto de intersección con el cuento, aunque por la cuestión de la extensión tiene otro peso para la estructura dramática de la película.

Muy pocas historias originales serán equivalentes a las dos horas de duración de una película. La novela de seiscientas páginas será demasiado larga; el relato breve o noticia de periódico, demasiado cortos. El primer trabajo del adaptador consistirá en averiguar cómo encajar el material de origen en parámetros de tiempos diferentes. (Seger, 1993, p. 30).

Los eventos dados en torno a los asesinatos desarrollados en el pueblo son los que dan lugar a que se aprecie con mayor claridad el tema de la película *Sleepy Hollow*, el cual refiere a la capacidad del humano, figurado en el protagonista, para cambiar creencias, pensamientos y emociones.

En el clímax del filme es donde se vislumbra notoriamente esta huella autoral, siendo que este punto de mayor tensión explota los elementos fantásticos aportados por Burton (1999), a diferencia con lo que había planteado en su cuento Irving (2009). Como indica Seger (1993): “Muchas películas de éxito han utilizado material original simplemente como punto de partida”. De hecho, el director ha cambiado tanto la trama de la historia original que ha creado justamente un nuevo original, el cual se diferencia desde el género, planteando como real en su diégesis el universo fantástico propuesto por la leyenda, y variando las características de los personajes protagónicos, así como el camino que toman en este final.

Mientras que *Sleepy Hollow* es una lectura requerida para la mayoría de los niños americanos, es casi desconocida aquí. El hecho de que la película tome un camino Tim Burtoniano decididamente diferente, la diversión del texto original puede ir en gran parte inadvertidos. Pero el jugar flojamente con el material de origen deja a Burton crear una visión de pesadilla notable de la vida americana rural. (Smith, 2000).

En el epílogo, la acción transcurre nuevamente en la ciudad de Nueva York, donde Crane baja de la carroza junto a su amada, Katrina, y a su pequeño aprendiz, a quien le toca cargar las valijas por el momento. ‘Justo para el nuevo siglo’, es la última frase del personaje principal. Un nuevo siglo abierto a modernizaciones, a un nuevo comienzo, a un futuro lleno de promesas.

Dentro de las tipologías de las adaptaciones propuestas por Sánchez Noriega (2000), con respecto a la dialéctica fidelidad/creatividad, se puede decir que es una adaptación ‘libre’, aunque se contraponga con su indicación de que “una adaptación libre no debería llevar el mismo título de la obra literaria, pues, aunque haya legitimidad legal para hacerlo porque se posean los derechos de adaptación, no es tan evidente la legitimidad moral”. Cabe destacar que el cuento de Irving (2009) es una obra de derecho público, por lo que esta salvedad del teórico pierde relevancia. De todos modos, se asevera que es una adaptación ‘libre’ por las variaciones del universo ficcional que provocan una diversa sucesión de hechos con una gran cantidad de secuencias añadidas.

El menor grado de fidelidad a una obra literaria lo ofrece el filme que llamamos adaptación libre y que también se conoce como reelaboración analógica, variación, digresión, pretexto o transformación. La adaptación libre no opera ordinariamente sobre el conjunto del texto –que, en todo caso, se sitúa en un segundo plano- sino que responde a distintos intereses y actúa sobre distintos niveles: el esqueleto dramático, sobre el que se reescribe la historia, la atmósfera ambiental del texto, los valores temáticos o ideológicos, un pretexto narrativo, etc. (Sánchez Noriega, 2000, p. 65).

Por su parte, según los modelos de transposición de Wolf, se podría establecer que lo más acertado sería identificarlo en una 'relectura' para transponer el texto *La leyenda de Sleepy Hollow* de Irving (2009) en la película *Sleepy Hollow*.

Es decir que no ocurre como en otros casos en que el cineasta se ha apropiado de un relato literario ajeno, fusionándolo con sus propias (otras) experiencias. El filme se ha convertido en una grieta, en otra *zona* nueva, en un espacio agregado que conecta dos universos disímiles, cuya cercanía fue inventada por, para y a partir de un filme. Es precisamente esta idea de que el filme termina perteneciendo a ambos universos la que motiva que incluyamos este caso en el de la intersección de mundos, ya que no hay un texto que sea la fuente detectable, como ocurre en la modalidad de la reinención del texto. (Wolf, 2001, p. 135).

Es un relato reinventado, el cual demuele el cuento para construir una nueva historia en donde el cineasta cambia detalles a nivel teórico, para sumergirla en otro universo diegético.

La misma leyenda originaria de un pequeño asentamiento, la cual fue tomada y convertida por distintos comunicadores, por diversos artistas, para transformar el contenido con sus propias herramientas y construir un nuevo relato.

5.3. Cicatrices sociales: Traslación de las circunstancias contextuales

La película *Scarface* de Hawks (1932), es un filme que se sumerge en el mundo de la mafia. Está ambientada en la época de la ley seca, donde el personaje principal, Tony Camonte, es un inmigrante italiano avaro, quien tiene una cicatriz en su rostro. De allí que se lo apoda *scarface*, rasgo inspirado en el famoso gánster italoamericano Al Capone, uno de los más famosos líderes del crimen organizado. Entre los años '20 y '30, Capone logró su ascenso en el mundo del hampa en Chicago, hasta que finalmente el gobierno pudo llevarlo a la cárcel por evasión de impuestos.

La película de Hawks (1932) cuenta las peripecias del protagonista, emprendiendo negocios ilegales, generando alianzas, asesinando enemigos, hasta convertirse en el líder de la ciudad de Chicago. Esta vida vertiginosa lleva a que Tony asesine a su aliado, Guino, por entablar una relación amorosa con su hermana, Cesca Camonte. Por este asesinato, la policía emprende su búsqueda y lo embosca en su casa, mientras que él resiste junto a su hermana.

Luego, se debería analizar dos posibles desenlaces, donde originalmente Camonte moría por las balas de los policías. Sin embargo, la dirigencia conservadora del estudio impuso otro final, donde el criminal se entrega buscando redención al ser condenado a muerte bajo las leyes establecidas por el gobierno. Como dice Clements (2007): “En estados más serviciales, Hughes lanzó una versión con la conclusión original, en la cual Camonte es capturado por la policía. Entonces, siendo una clase idiosincrásica, Hawks quitó el final de *Scarface* de la circulación por décadas (sic)”.

Por otra parte, el *remake* dirigido por De Palma (1983) está ubicado temporalmente en la década de los años '80. Dicha película narra la historia de Tony Montana, un criminal cubano que luego de cometer un asesinato logra emigrar a Miami. A pesar de conseguir trabajo, el protagonista aspiraba un gran ascenso social y económico de forma rápida, por lo que volvió a recurrir a la delincuencia para hacerse nuevos conocidos y conseguir su riqueza.

Logra obtener la confianza de un líder traficante de cocaína, con quienes terminan teniendo grandes desacuerdos en sus negocios. Por estas diferencias Tony deja de trabajar con él, hasta llegar a asesinarlo luego de descubrir que su ex jefe había enviado asesinos a sueldo para matarlo. Finalmente, tras traicionar a un productor de cocaína radicado en Bolivia, es emboscado por un amplio grupo de sicarios que lo asesinan en su mansión.

En este caso, se preservan las líneas argumentales y la temática del film, sin embargo actualiza las circunstancias contextuales que envolvían a Estados Unidos en los años '80.

En lugar de narrar la historia de un mafioso italoamericano en los años de la ley seca, como lo hace Hawks, De Palma cuenta cómo un inmigrante cubano se adentra en el mundo del hampa para ascender económicamente.

En su comienzo, el *remake* ubica el contexto con una leyenda sobre una placa negra. La música de Moroder acompaña la descripción del éxodo de mayo del '80, cuando Castro permitió la salida de varios cubanos hacia Miami, donde en realidad se estaba purgando una gran cantidad de criminales. La secuencia de títulos se intercala con imágenes documentales de este evento.

En este caso de resignificación de una historia preexistente a un nuevo original, ocurre que en ambos filmes es que los protagonistas comparten la característica de ser personas segregadas en la sociedad a la cual llegan durante las respectivas inmigraciones a Estados Unidos.

En las dos películas, se empleó un recurso similar para presentar a los personajes principales. Mientras que a Camonte lo interrogan los policías que lo detienen y esperan inculparlo del crimen de la primera secuencia, a Montana le investigan los antecedentes cuando trata de entrar al país, razón por la que tiene que pasar un tiempo recluido antes de poder andar libremente por Estados Unidos.

Esta segregación social se relaciona en una parte con su religión católica, ya que son ciudadanos que se acoplan en una sociedad protestante, por lo que estos personajes únicamente encuentran la forma de pertenecer al sistema al que llegan con anhelo, a través de la delincuencia.

En realidad los personajes no pretendían romper el sistema al cual llegaron, por el contrario querían pertenecer al mismo. Se podría decir que en nuestra realidad social sucede que si un individuo no pertenece al sistema en el que intenta vivir, es casi una forma de entender que tal individuo no existe para el grupo que compone dicha sociedad. Ellos son caracteres que provienen de la marginalidad y terminan siendo parte del

sistema ocupando algún lugar de poder económico, lugar que pudieron encontrar por los medios delictivos a su alcance.

En el caso desarrollado por De Palma (1983), el director profundiza esta característica de segregación social. Esto se asevera ya que agrega cuestiones geopolíticas relacionadas a la marginalidad del latinoamericano y particularmente del cubano, justamente en plena guerra fría.

Si bien es un *remake* de un filme a otro, en lugar de ser una adaptación de un texto literario a una película, se lo puede vincular con las tipologías de las adaptaciones planteadas por Sánchez Noriega, en su apartado referido a la dialéctica fidelidad/creatividad. Estas mismas la suscribirían a una adaptación como 'interpretación', ya que es una apropiación del director De Palma, la que se aleja a nivel contextual para actualizarle el relato al público contemporáneo, pero no deja de respetarlo a nivel temático.

Este modelo interpretativo se diferencia de la transposición en que no toma la obra literaria en su totalidad ni busca expresarla tal cual mediante otro medio, sino que crea un texto fílmico autónomo que va más allá del relato literario en la medida en que se proyecta sobre él el mundo propio del cineasta; y se diferencia de la adaptación libre en tanto que no puede ser considerado una traición respecto al original. (Sánchez Noriega, 2000, p. 65).

Partiendo de los modelos de transposición de Wolf, se daría una 'intersección de universos', debido a que se podría decir que De Palma coincide con la idea de Hawks en su *remake*, encontrando resonancias temáticas a pesar de los cambios en los personajes principales que pertenecen al contexto contemporáneo de la realización. Como dice Wolf (2001) "esas resonancias que son los modos de lectura, también son producto de las afinidades entre el mundo del autor y el del cineasta".

Una vez más, una temática similar y hasta un contenido análogo, en ambos relatos se distancia por la variación de las características propias de la época en que se ambientan las historias. Estas diferencias se ven reflejadas en los caracteres de los personajes, en el contexto socio-económico de la historia, el punto de vista del espectador y fundamentalmente del creador. En cada caso, a pesar de sus similitudes, volvemos a

distinguir las huellas autorales propias de cada cineasta, lo que les hace dar un valor individual a nivel público y especializado.

Conclusiones

Desde sus inicios, el hombre que está inmerso en una determinada cultura, tuvo la necesidad de contar relatos para poder organizar y transmitir el conocimiento. En este ensayo, se plantea el concepto de 'originalidad' ligado a una redefinición del mismo, debido a que se puede decir que ya está todo inventado, o por lo menos todo tiene un antecedente.

Por esto es que este ensayo se enfoca en mostrar que la cuestión no es la repetición de un relato, sino la resignificación histórico-cultural que aporta el nuevo artista. Las diversas sociedades traspasan sucesos análogos que plasman en sus relatos. Relatos de temas traumáticos provenientes de eventos bélicos, catastróficos, políticos, como al mismo tiempo pueden ser cuestiones trascendentales como la muerte, la venganza, el odio, el amor y la vida.

Sabiendo que la transmisión cultural es el pilar sobre el cual se basa la humanidad para evolucionar, debido a que a pesar de algunas estructuras, de ciertas actitudes humanas inherentes al tiempo de una sociedad, asimismo es innegable el crecimiento de la raza a partir de aprender de poblaciones pasadas, estudios realizados, errores cometidos, etcétera.

Mientras que en caso contrario, nos sucederían los mismos obstáculos que tienen los octópodos en sus condiciones evolutivas. Estos son seres vivientes sumamente inteligentes, quienes generación tras generación tienen que aprender todo sobre el mundo que los rodea, llevando su vida solitaria desde el nacimiento, cuando su madre, abandonada por el padre luego de la fecundación, muere de inanición tras el largo período de incubación.

La reflexión de este Proyecto de Graduación acentúa la idea de que los individuos son únicos, a pesar que los pueblos pueden ser distintos y las culturas varíen tanto como las épocas. Esto es debido a que el tiempo avanza pero el común denominador de toda la

humanidad es el mismo mundo, el cual siempre gira sobre el mismo eje, el mundo al cual se referencia en cada relato desde siempre. Así como también cabe mencionar que el eje para la especie es el humano mismo, la construcción y transmisión de la cultura que nos construye como pueblo, que nos hace evolucionar y continuar avanzando.

En el ámbito artístico, toda nueva corriente propone transgredir ciertos códigos impuestos. Esos códigos son los establecidos porque previamente hubo un movimiento determinado, se podría decir por ejemplo como el clásico. Pero esa vanguardia que viene con intenciones revolucionarias luego pasa formar parte del esquema, y así continuamente. En las corrientes cinematográficas, por más que puedan variar ciertas herramientas, siempre compartirán un mismo lenguaje audiovisual para construir el relato.

El realismo puede emular la realidad, y el surrealismo o el superrealismo pueden trabajar con expresiones, pero parten de ideas pertenecientes a un mismo mundo, donde en cada producción el artista aporta sus intenciones narrativas. El factor relevante que cambia es la subjetividad, la mirada aplicada al mundo, que puede asemejarse a la de otra persona que puede estar cerca o en otro sitio del planeta, como también puede ser un individuo que caminó por la tierra en otra época. Pero es la propia subjetividad del artista con la que va a contar una determinada historia.

Se logran inspeccionar los límites relacionados al concepto de apropiación de una idea o la inspiración, debido a que los relatos se van a repetir, porque justamente son historias elaboradas por los individuos acerca del mundo que los rodea.

Si bien cada humano es un individuo único, la ambigüedad de la realidad muestra que al mismo tiempo no son tan distintos. El individuo, a pesar de ser único no puede evitar las similitudes con la masa a la que pertenece, esos rasgos culturales son inexorables. Lo mismo ocurre al referirse a un artista con su propia subjetividad, a pesar del contenido o de la estructura del motivo artístico.

A pesar de reversionar una historia, el individuo autor le aplica un nuevo enfoque, por lo que aporta una visión que si bien puede concordar a nivel temático con la de otros pares provenientes de diversos contextos, puede al mismo tiempo ofrecer aspectos disímiles ligados a las circunstancias que distancian a las culturas en que fueron concebidas ambas obras.

El artista puede burlarse y el espectador reírse de los políticos, situaciones existentes desde las comedias griegas, y ellos van a continuar con su manipulación y abuso de poder, desde siempre.

Tras relevar los conceptos trabajados por los teóricos para el desarrollo de un guión, analizar las producciones mencionadas con los conceptos estudiados, categorizar los conceptos y analizar las vinculaciones entre la literatura y el cine, se retoma la pregunta problema que puso en movimiento el desarrollo de este ensayo. Así es como se puede apreciar que el concepto de 'originalidad' no está estrictamente definido y suele incentivar debates tanto interminables como enriquecedores.

Desde el punto de vista del autor, se propone un nuevo enfoque sobre la originalidad en la creación artística cinematográfica. Es decir, puede suceder que como búsqueda de un fin en sí mismo se logre algo fuera de lo convencional. Pero en esa misma búsqueda puede ocurrir que otros fundamentos artísticos puedan flaquear.

En el séptimo arte, como fenómeno de transmisión cultural, efectivamente se resignifican historias. Se podría llegar acusar o poner en duda la originalidad de la misma dependiendo de la inexistencia de una valoración artística institucional de la obra debido a la comercialidad de la misma, vinculada a la necesidad de la industrialización que las productoras tienen con sus franquicias. Sin embargo, en los mejores casos, este proceso se lleva a cabo ajustando las formas narrativas, las circunstancias contextuales, los diversos parámetros que lo adecúan al público contemporáneo, y el motivo del creador cinematográfico.

Al evaluar las formas concretas y comunes establecidas para llevar adelante una resignificación, se logran reconocer los problemas comunes al realizar una adaptación al lenguaje cinematográfico. Así es como se pueden determinar los pasos a seguir en el proceso de transposición. Aunque es evidente que a pesar de emplear ciertas estructuras, siempre se sentirá la huella autoral desde la dirección.

Cada artista que quiera llevar adelante una resignificación de un mismo texto, nunca logrará que sea igual al de su colega. De hecho, ni siquiera cada participante del grupo artístico y técnico de un proyecto audiovisual tendrán la misma película en su mente. En mayor o menor medida, la redefinición de la originalidad que se sugiere está ligada a la huella autoral de cada artista que se debe a la subjetividad de cada individuo.

En concordancia con el objetivo general de este Proyecto de Graduación, se apunta al valor, la relevancia y el sentido de la resignificación de los relatos como fenómeno de transmisión cultural por sobre la creación de algo fuera de lo convencional. Todo esto a pesar del valor de la nueva obra artística, como es el caso de los relatos cinematográficos estudiados.

Inclusive cabe destacar que históricamente la valoración de la originalidad radica mayormente en el tratamiento artístico por sobre el contenido en sí mismo. Por tomar un ejemplo, se puede mencionar al prolífico dramaturgo William Shakespeare, quien a pesar de transformar múltiples historias preexistentes, la originalidad de su obra es distinguida por su propia impronta, así como por sus recursos lingüísticos.

Entonces se puede suponer que lo que se valora como originalidad está ligado al enfoque propuesto. Es decir que está dado por el punto de vista del creador y la resignificación del relato seleccionado, así como por el tratamiento de las herramientas discursivas y el abordaje del contenido de la historia.

Por todo lo mencionado, en la cinematografía, como fenómeno de transmisión cultural, se resignifican historias ajustando sus formas narrativas o sus circunstancias contextuales para que sea adecuada al espectador contemporáneo.

Así es que se puede llegar a un nuevo entendimiento sobre el concepto de originalidad al valorar la resignificación de un relato. Se logra establecer un nuevo enfoque sobre el concepto de originalidad ligado al aporte único del artista.

Lista de Referencias Bibliográficas

- Alvarado, M. & Yeannoteguy, A. (2009). *La escritura y sus formas discursivas*. Buenos Aires: Eudeba.
- Aumont, J. (1996). *Estética del cine: espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*. Barcelona: Paidós.
- Barra, A. (2001, September). APOCALYPSE NEW. *American Heritage*, 52(6), 9. Disponible:
http://go.galegroup.com/ps/i.do?p=GPS&sw=w&u=up_web&v=2.1&it=r&id=GALE%7CA77702798&asid=aa16e1704b156f6042e49fecf0d3bf5d.
- Bettetini, G. (1986). *La conversación audiovisual. Problemas de la enunciación fílmica y televisiva*. Madrid: Cátedra.
- Bordwell, D. (1996). *La narración en el cine de ficción*. Barcelona: Paidós.
- Boulle, P. (1963). *La Planète des Singes*. París: Le Livre de poche.
- Burton, T. (1999). *Sleepy Hollow*. Los Angeles: Paramount Pictures.
- Burton, T. (2001). *Planet of the Apes*. Los Angeles: 20th Century Fox.
- Calhoun, J. (1999, December). HERE'S YOUR HEAD. WHAT'S YOUR HURRY? *Interiors*, 158(12), 62. Disponible:
http://go.galegroup.com/ps/i.do?p=GPS&sw=w&u=up_web&v=2.1&it=r&id=GALE%7CA58621628&asid=916eebe97754c3947b7787f2c502d670.
- Cameron, J. (1984). *The Terminator*. Los Angeles: Hemdale Film.
- Carriere, J. P. & Bonitzer, P. (1991). *Práctica del guión cinematográfico*. Barcelona: Paidós.
- Chion, M. (1997). *Cómo se escribe un guión*. Madrid: Cátedra.
- Chung, P.; Jones, A.; Maeda, M.; Morimoto, K.; Watanabe, S. (2003). *The Animatrix*. Burbank: Warner Home Video.
- Clements, W. (2007, June 1). Scarface, the way Howard Hawks intended. *Globe & Mail* [Toronto, Canada], p. R24. Disponible:
http://go.galegroup.com/ps/i.do?p=GPS&sw=w&u=up_web&v=2.1&it=r&id=GALE%7CA164312459&asid=5852abcb169d2029a5e09c5066f150e0.
- Comparato, D. (1993). *De la creación al guión*. Madrid: Instituto Oficial de RadioTelevisión Española.
- Comparato, D. (1998). *El guión: arte y técnica de la escritura para cine y televisión*. Buenos Aires: Eudeba.
- Conrad, J. (2008). *El corazón de las tinieblas*. Madrid: Alianza Editorial.

- Coppola, F. F. (1979). *Apocalypse Now*. San Francisco: Zoetrope Studios.
- Coppola, F. F. (2001). *Apocalypse Now Redux*. San Francisco: American Zoetrope.
- Cunningham, J. (2017). Unsound method: Gadamer's Hermeneutics and Heart of Darkness. *Papers on Language & Literature*, 53(1), 33. Disponible: http://go.galegroup.com/ps/i.do?p=GPS&sw=w&u=up_web&v=2.1&it=r&id=GALE%7CA490474585&asid=abf771e3cde2d720ba10a9694cb5f1ec.
- De Palma, B. (1983). *Scarface*. Universal City: Universal Pictures.
- Demme, J. (1991). *The Silence of the Lambs*. Beverly Hills: Metro-Goldwyn-Mayer Studios Inc.
- Field, S. (1998). *El manual del guionista: ejercicios e instrucciones para escribir un buen guión paso a paso*. Madrid: Plot.
- Friedman, J. (2008). *Terminator: The Sarah Connor Chronicles*. Los Angeles: Fox.
- Gaudreault, A. & Jost, F. (1995). *El relato cinematográfico Ciencia y narratología*. Barcelona Paidós.
- Hawks, H. (1932). *Scarface*. California: The Caddo Company.
- Hitchcock, A. (1960). *Psycho*. Los Angeles: Shamley Productions.
- Irving, W. (2009). *La leyenda de Sleepy Hollow y otros cuentos de fantasmas*. Madrid: Editorial Valdemar.
- Kerckhove, D. (2005). *Los sesgos de la electricidad en Lección inaugural del curso académico*. Barcelona: UOC. Disponible en: <http://www.uoc.edu/inaugural05/esp/kerckhove.pdf>. Recuperado: 11/04/2017.
- Koehler, R. (2001, May 7). 'APOCALYPSE' NEW. *Variety*, 382(12), C6. Disponible: http://go.galegroup.com/ps/i.do?p=PPVC&sw=w&u=ko_k12hs_d41&v=2.1&it=r&id=GALE%7CA74694196&asid=f7d4498e2c281de4531e40bdf78b15fb.
- Lally, K. (2001, August). APOCALYPSE NOW REDUX (R). *Film Journal International*, 104(8), 67. Disponible: http://go.galegroup.com/ps/i.do?p=GPS&sw=w&u=up_web&v=2.1&it=r&id=GALE%7CA77756232&asid=b099a36cb1c24d894fd59a77d37f9856.
- Lawtoo, N. (2010). The horror of mimesis: "enthusiastic outbreak[s]" in Heart of Darkness. *Conradiana*, 42(1-2), 45+. Disponible: http://go.galegroup.com/ps/i.do?p=GPS&sw=w&u=up_web&v=2.1&it=r&id=GALE%7CA263658909&asid=77867b925fd0cb8ac09cad2dabffdf3.
- Lee-Thompson, J. (1972). *Conquest of the Planet of the Apes*. Los Angeles: 20th Century Fox.
- Lee-Thompson, J. (1973). *Battle for the Planet of the Apes*. Los Angeles: 20th Century Fox.

- Manovich, L. (2007). *Understanding Hybrid Media*. Disponible en: http://manovich.net/content/04-projects/055-understanding-hybrid-media/52_article_2007.pdf. Recuperado: 11/04/2017.
- Plummer, L., & Nelson, M. (1993). Girls can take care of themselves": gender and storytelling in Washington Irving's "The Legend of Sleepy Hollow. *Studies in Short Fiction*, 30(2), 175+. Disponible: http://go.galegroup.com/ps/i.do?p=GPS&sw=w&u=up_web&v=2.1&it=r&id=GALE%7CA14084145&asid=cb99841068679f23e1e75df689b24a5c.
- Post, T. (1970). *Beneath the Planet of the Apes*. Los Angeles: APJAC Productions.
- Propp, V. (1985). *Morfología del cuento*. Madrid: Akal.
- Reeves, M. (2014). *Rise of the Planet of the Apes*. Los Angeles: 20th Century Fox.
- Sacido Romero, J. (2011). Exorcismo fallido: el estatus espectral de Kurtz y su función ideológica en 'Heart of Darkness' de Conrad. *Atlantis, revista de la Asociación Española de Estudios Anglo-Norteamericanos*, 33(2), 43+. Disponible: http://go.galegroup.com/ps/i.do?p=GPS&sw=w&u=up_web&v=2.1&it=r&id=GALE%7CA275852509&asid=a7b5e400e89639e90c43381799cbbcd2.
- Sánchez Noriega, J. L. (2000). *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*. Barcelona: Paidós.
- Schaffner, F. J. (1968). *Planet of the Apes*. Los Angeles: APJAC Productions.
- Seger, L. (1993). *El arte de la adaptación: cómo convertir hechos y ficciones en películas*. Madrid: Rialp.
- Seger, L. (2011). *Cómo convertir un buen guión en un guión excelente*. Madrid: Rialp.
- Smith, G. (2001). Supernatural Ambiguity and Possibility in Irving's "The Legend of Sleepy Hollow". *The Midwest Quarterly*, 42(2), 174. Disponible: http://go.galegroup.com/ps/i.do?p=GPS&sw=w&u=up_web&v=2.1&it=r&id=GALE%7CA70696433&asid=65db685d10e72aef2e78de2c5e3f3341.
- Smith, P. (2000, August 17). Sleepy Hollow DVD. *Computer Weekly*, 49. Disponible: http://go.galegroup.com/ps/i.do?p=GPS&sw=w&u=up_web&v=2.1&it=r&id=GALE%7CA64518929&asid=1c524f8c9f00756800916da27efbf93d.
- Tarkovsky, A. (2005). *Esculpir en el tiempo: Reflexiones sobre el arte, la estética y la poética*. Madrid: Rialp.
- Taylor, D. (1971). *Escape from the Planet of the Apes*. Los Angeles: 20th Century Fox.
- Van Sant, G. (1998). *Psycho*. Universal City: Universal Pictures.
- Wachowski bros. (1999). *The Matrix*. Los Angeles: Silver Pictures.
- Webber, P. (2007). *Hannibal Rising*. Beverly Hills: Metro-Goldwyn-Mayer Studios Inc.
- Wexler, J. (2012). Writing about violence in a secular age Conrad's solution. *College Literature*, 39(2), 98+. Disponible:

httpgo.galegroup.compsi.dop=GPS&sw=w&u=up_web&v=2.1&it=r&id=GALE%7CA286559820&asid=0b0976c213572f47f9d0f8f120864140.

Wolf, S. (2001). *Cine/Literatura. Ritos de pasaje*. Buenos Aires: Paidós.

Wyatt, R. (2011). *Rise of the Planet of the Apes*. Los Angeles: 20th Century Fox.

Bibliografía

- Alvarado, M. & Yeannoteguy, A. (2009). *La escritura y sus formas discursivas*. Buenos Aires: Eudeba.
- Amici, M. C. (2009). *Guiones débiles, salas vacías: El problema de la estructura dramática en los guiones de las películas Argentinas*. Proyecto de Graduación. Facultad de Diseño y Comunicación. Buenos Aires: Universidad de Palermo. Disponible: http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/proyectograduacion/archivos/2003.36180.
- Aristóteles. (2009). *Poética*. Buenos Aires: Colihue.
- Asís Garrote, M. D. (1988). *Formas de comunicación en la narrativa*. Madrid: Fundamentos.
- Aumont, J. (1996). *Estética del cine: espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*. Barcelona: Paidós.
- Bajtín, M. M. (1989). *Teoría y estética de la novela*. Traducción de Helena S. Kriúkova y Vicente Cazcarra. Madrid: Taurus.
- Bal, M. (1990). *Teoría de la narrativa. Una introducción a la narratología*. Madrid: Cátedra.
- Barra, A. (2001, September). APOCALYPSE NEW. *American Heritage*, 52(6), 9. Disponible: http://go.galegroup.com/ps/i.do?p=GPS&sw=w&u=up_web&v=2.1&it=r&id=GALE%7CA77702798&asid=aa16e1704b156f6042e49fecf0d3bf5d.
- Bettetini, G. (1986). *La conversación audiovisual. Problemas de la enunciación fílmica y televisiva*. Madrid: Cátedra.
- Bobes Naves, M. del C. (1993). *La novela*. Madrid: Síntesis.
- Bordwell, D. (1996). *La narración en el cine de ficción*. Barcelona: Paidós.
- Boulle, P. (1963). *La Planète des Singes*. París: Le Livre de poche.
- Bourriaud, N. (2004). *Postproducción*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Bresson, R. (2007). *Notas sobre el cinematógrafo*. Madrid: Editorial Ardora.
- Burton, T. (1999). *Sleepy Hollow*. Los Angeles: Paramount Pictures.
- Burton, T. (2001). *Planet of the Apes*. Los Angeles: 20th Century Fox.
- Calhoun, J. (1999, December). HERE'S YOUR HEAD. WHAT'S YOUR HURRY? *Interiors*, 158(12), 62. Disponible: http://go.galegroup.com/ps/i.do?p=GPS&sw=w&u=up_web&v=2.1&it=r&id=GALE%7CA58621628&asid=916eebe97754c3947b7787f2c502d670.
- Cameron, J. (1984). *The Terminator*. Los Angeles: Hemdale Film.

- Carriere, J. P. & Bonitzer, P. (1991). *Práctica del guión cinematográfico*. Barcelona: Paidós.
- Carroll, N. (2005). *Filosofía del terror o paradojas del corazón*. Madrid: Antonio Machado Libros.
- Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. (2014). Proyecto de Graduación. *Escritos en la Facultad n°93*. Buenos Aires: Facultad de Diseño y Comunicación
- Chion, M. (1997). *Cómo se escribe un guión*. Madrid: Cátedra.
- Chung, P.; Jones, A.; Maeda, M.; Morimoto, K.; Watanabe, S. (2003). *The Animatrix*. Burbank: Warner Home Video.
- Ciplijauskaitė, B. (1984). *La mujer insatisfecha: el adulterio en la novela realista*. Barcelona: Edhasa.
- Clements, W. (2007, June 1). Scarface, the way Howard Hawks intended. *Globe & Mail* [Toronto, Canada], p. R24. Disponible: http://go.galegroup.com/ps/i.do?p=GPS&sw=w&u=up_web&v=2.1&it=r&id=GALE%7CA164312459&asid=5852abcb169d2029a5e09c5066f150e0.
- Comparato, D. (1993). *De la creación al guión*. Madrid: Instituto Oficial de RadioTelevisión Española.
- Comparato, D. (1998). *El guión: arte y técnica de la escritura para cine y televisión*. Buenos Aires: Eudeba.
- Conrad, J. (2008). *El corazón de las tinieblas*. Madrid: Alianza Editorial.
- Coppola, F. F. (1979). *Apocalypse Now*. San Francisco: Zoetrope Studios.
- Coppola, F. F. (2001). *Apocalypse Now Redux*. San Francisco: American Zoetrope.
- Cunningham, J. (2017). Unsound method: Gadamer's Hermeneutics and Heart of Darkness. *Papers on Language & Literature*, 53(1), 33. Disponible: http://go.galegroup.com/ps/i.do?p=GPS&sw=w&u=up_web&v=2.1&it=r&id=GALE%7CA490474585&asid=abf771e3cde2d720ba10a9694cb5f1ec.
- De Palma, B. (1983). *Scarface*. Universal City: Universal Pictures.
- Demme, J. (1991). *The Silence of the Lambs*. Beverly Hills: Metro-Goldwyn-Mayer Studios Inc.
- Fassbinder, R. W. (2002). *La anarquía de la imaginación: entrevistas, ensayos y notas*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.
- Field, S. (1998). *El manual del guionista: ejercicios e instrucciones para escribir un buen guión paso a paso*. Madrid: Plot.
- Friedman, J. (2008). *Terminator: The Sarah Connor Chronicles*. Los Angeles: Fox.

- Gamerro, C. & Salomón, P. (1993). *Antes que el cine. Entre la letra y la imagen: el lugar del guión*. Buenos Aires: La Marca.
- García Berrio, A. & y Huerta Calvo, J. (1999). *Los géneros literarios: sistema e historia: una introducción*. Madrid: Cátedra
- Gaudreault, A. & Jost, F. (1995). *El relato cinematográfico Ciencia y narratología*. Barcelona Paidós.
- Goldberg, C. (2015). *El director de arte en un proyecto cinematográfico: Propuesta estética para el cuento Niña Perversa*. Proyecto de Graduación. Facultad de Diseño y Comunicación. Buenos Aires: Universidad de Palermo. Disponible: http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/proyectograduacion/archivos/3329.pdf.
- Grüner, E. (2001). *El sitio de la mirada. Secretos de la imagen y silencios del arte*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma.
- Hawks, H. (1932). *Scarface*. California: The Caddo Company.
- Herrera Sepúlveda, C. A. S. (2011). *Si vis Pacem Para bellu: Creación e implementación del guión audiovisual para el largometraje en Latinoamérica*. Proyecto de Graduación. Facultad de Diseño y Comunicación. Buenos Aires: Universidad de Palermo. Disponible: http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/proyectograduacion/archivos/170.pdf.
- Hitchcock, A. (1960). *Psycho*. Los Angeles: Shamley Productions.
- Irving, W. (2009). *La leyenda de Sleepy Hollow y otros cuentos de fantasmas*. Madrid: Editorial Valdemar.
- Jalife, J. N. (2015). *Ficción televisiva: Productor y guionista: un equipo creativo*. Proyecto de Graduación. Facultad de Diseño y Comunicación. Buenos Aires: Universidad de Palermo. Disponible: http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/proyectograduacion/archivos/3199.pdf.
- Kerckhove, D. (2005). *Los sesgos de la electricidad en Lección inaugural del curso académico*. Barcelona: UOC. Disponible en: <http://www.uoc.edu/inaugural05/esp/kerckhove.pdf>.
- Klein, Irene. (2007). *La narración*. Buenos Aires: Eudeba.
- Klein, I. & Bruck, C. & Di Marzo, L. (2011). *Cuando escribir se hace cuento. Un taller de ficción*. Buenos Aires: Prometeo.
- Koehler, R. (2001, May 7). 'APOCALYPSE' NEW. *Variety*, 382(12), C6. Disponible: http://go.galegroup.com/ps/i.do?p=PPVC&sw=w&u=ko_k12hs_d41&v=2.1&it=r&id=GALE%7CA74694196&asid=f7d4498e2c281de4531e40bdf78b15fb.
- Lally, K. (2001, August). APOCALYPSE NOW REDUX (R). *Film Journal International*, 104(8), 67. Disponible: http://go.galegroup.com/ps/i.do?p=GPS&sw=w&u=up_web&v=2.1&it=r&id=GALE%7CA77756232&asid=b099a36cb1c24d894fd59a77d37f9856.
- Lawtoo, N. (2010). The horror of mimesis: "enthusiastic outbreak[s]" in Heart of Darkness. *Conradiana*, 42(1-2), 45+. Disponible:

http://go.galegroup.com/ps/i.do?p=GPS&sw=w&u=up_web&v=2.1&it=r&id=GALE%7CA263658909&asid=77867b925fd0cb8ac09cad2dabffdf3.

Lee-Thompson, J. (1972). *Conquest of the Planet of the Apes*. Los Angeles: 20th Century Fox.

Lee-Thompson, J. (1973). *Battle for the Planet of the Apes*. Los Angeles: 20th Century Fox.

Manovich, L. (2007). *Understanding Hybrid Media*. Disponible en: http://manovich.net/content/04-projects/055-understanding-hybrid-media/52_article_2007.pdf.

Monsalve, J. (2014). *Entre lentes y tablas: Creación y diseño de un guión convergente entre el cine y el teatro*. Proyecto de Graduación. Facultad de Diseño y Comunicación. Buenos Aires: Universidad de Palermo. Disponible: http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/proyectograduacion/archivos/2721.pdf.

Oleza, Juan. (1984). *La novela del siglo XIX. Del parto a la crisis de una ideología*. Madrid: Laia.

Piglia, R. (1990). *Crítica y ficción*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Plummer, L., & Nelson, M. (1993). "Girls can take care of themselves": gender and storytelling in Washington Irving's "The Legend of Sleepy Hollow". *Studies in Short Fiction*, 30(2), 175+. Disponible: http://go.galegroup.com/ps/i.do?p=GPS&sw=w&u=up_web&v=2.1&it=r&id=GALE%7CA14084145&asid=cb99841068679f23e1e75df689b24a5c.

Prada Mantilla, M. D. (2015). *Una gaviota vuela en Colombia: Transposición de un texto teatral al dispositivo cinematográfico*. Proyecto de Graduación. Facultad de Diseño y Comunicación. Buenos Aires: Universidad de Palermo. Disponible: http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/proyectograduacion/archivos/3514.pdf.

Post, T. (1970). *Beneath the Planet of the Apes*. Los Angeles: APJAC Productions.

Propp, V. (1985). *Morfología del cuento*. Madrid: Akal.

Pulgarín, A. (1995). *Metaficción historiográfica: la novela histórica en la narrativa hispánica posmodernista*. Madrid: Fundamentos.

Quintero Monsalve, D. (2016). *Una historia con múltiples protagonistas: Saliendo de la estructura clásica de guión*. Proyecto de Graduación. Facultad de Diseño y Comunicación. Buenos Aires: Universidad de Palermo. Disponible: http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/proyectograduacion/archivos/3756.pdf.

Rama, Á. (1984). *Más allá del boom: literatura y mercado*. Buenos Aires: Folios.

Reeves, M. (2014). *Rise of the Planet of the Apes*. Los Angeles: 20th Century Fox.

Rivas, D. C. (2010). *La adaptación literaria cinematográfica en Argentina: Guión de adaptación cinematográfica de un cuento clásico y filmografía de la adaptación del cine Arg*. Proyecto de Graduación. Facultad de Diseño y Comunicación. Buenos Aires:

Universidad de Palermo. Disponible:
http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/proyectograduacion/archivos/697.pdf.

Rocha, P. F. (2012). *Cine musical: Proceso de creación de un guión de largometraje musical latinoamericano*. Proyecto de Graduación. Facultad de Diseño y Comunicación. Buenos Aires: Universidad de Palermo. Disponible:
http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/proyectograduacion/archivos/1226.pdf.

Sacido Romero, J. (2011). Exorcismo fallido: el estatus espectral de Kurtz y su función ideológica en 'Heart of Darkness' de Conrad. *Atlantis, revista de la Asociación Española de Estudios Anglo-Norteamericanos*, 33(2), 43+. Disponible:
http://go.galegroup.com/ps/i.do?p=GPS&sw=w&u=up_web&v=2.1&it=r&id=GALE%7CA275852509&asid=a7b5e400e89639e90c43381799cbbcd2.

Sánchez-Escalonilla, A. (2004). *Estrategias de guión cinematográfico*. Barcelona: Ariel.

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

Schaffner, F. J. (1968). *Planet of the Apes*. Los Angeles: APJAC Productions.

Seger, L. (1993). *El arte de la adaptación: cómo convertir hechos y ficciones en películas*. Madrid: Rialp.

Seger, L. (2011). *Cómo convertir un buen guión en un guión excelente*. Madrid: Rialp.

Smith, G. (2001). Supernatural Ambiguity and Possibility in Irving's "The Legend of Sleepy Hollow". *The Midwest Quarterly*, 42(2), 174. Disponible:
http://go.galegroup.com/ps/i.do?p=GPS&sw=w&u=up_web&v=2.1&it=r&id=GALE%7CA70696433&asid=65db685d10e72aef2e78de2c5e3f3341.

Smith, P. (2000, August 17). Sleepy Hollow DVD. *Computer Weekly*, 49. Disponible:
http://go.galegroup.com/ps/i.do?p=GPS&sw=w&u=up_web&v=2.1&it=r&id=GALE%7CA64518929&asid=1c524f8c9f00756800916da27efbf93d.

Spinelli, J. C. (2015). *El género de ciencia ficción a la pantalla argentina: Escritura de guión de largometraje*. Proyecto de Graduación. Facultad de Diseño y Comunicación. Buenos Aires: Universidad de Palermo. Disponible:
http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/proyectograduacion/archivos/3403.pdf.

Steimberg, O. (1998). *Semiótica de los medios masivos*. Buenos Aires: Atuel.

Tarkovsky, A. (2005). *Esculpir en el tiempo: Reflexiones sobre el arte, la estética y la poética*. Madrid: Rialp.

Taylor, D. (1971). *Escape from the Planet of the Apes*. Los Angeles: 20th Century Fox.

Todorov, T. (1991). *Los géneros del discurso*. Caracas: Monte Ávila.

Traversa, O. (1995). *La piel de la obra*. Buenos Aires: Instituto de Artes del Espectáculo-UBA.

Van Sant, G. (1998). *Psycho*. Universal City: Universal Pictures.

Wachowski bros. (1999). *The Matrix*. Los Angeles: Silver Pictures.

Webber, P. (2007). *Hannibal Rising*. Beverly Hills: Metro-Goldwyn-Mayer Studios Inc.

Wexler, J. (2012). Writing about violence in a secular age Conrad's solution. *College Literature*, 39(2), 98+. Disponible: httpgo.galegroup.compsi.dop=GPS&sw=w&u=up_web&v=2.1&it=r&id=GALE%7CA286559820&asid=0b0976c213572f47f9d0f8f120864140.

Wolf, S. (2001). *Cine/Literatura. Ritos de pasaje*. Buenos Aires: Paidós.

Wyatt, R. (2011). *Rise of the Planet of the Apes*. Los Angeles: 20th Century Fox.