



**UNIVERSIDAD CATÓLICA
DE SANTIAGO DE GUAYAQUIL**

CARRERA DE COMUNICACIÓN Y LITERATURA

LITERATURA Y CINE: UNA REVISIÓN

PORMENORIZADA DE LOS ELEMENTOS IMPLICADOS

EN LA PRÁCTICA ADAPTATIVA

AUTORAS:

VIVIANA GARCÉS VARGAS

GABRIELA PRIETO OCHOA

16 DE MARZO DE 2011

TUTOR:

BILLY NAVARRETE

**LITERATURA Y CINE: UNA REVISIÓN PORMENORIZADA
DE LOS ELEMENTOS IMPLICADOS EN LA PRÁCTICA
ADAPTATIVA**

Presentado por:

Viviana Garcés Vargas

Gabriela Prieto Ochoa

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN	1
2. DESARROLLO	5
2.1.CINE Y LITERATURA: DOS LENGUAJES DISÍMILES	5
2.2.FIDELIDAD Y LIBERTAD EN TORNO A LA ADAPTACIÓN CINEMATOGRAFICA	12
2.2.1. EL RETO DE COMPRIMIR EL TEXTO LITERARIO EN EL TIEMPO Y ESPACIO DEL METRAJE	18
2.2.2. COMPLEJIDAD DE LAS FIGURAS RETÓRICAS LITERARIAS AL CELULOIDE	23
2.3.APLICACIÓN DEL MODELO DE ANÁLISIS DE LO LITERARIO A LO CINEMATOGRAFICO EN LA TIGRA.	26
2.3.1. SINOPSIS DE LA PELÍCULA: LA TIGRA	26
2.3.2. CUADRO COMPARATIVO DE PERSONAJES	26
2.3.3. MODELO DE ANÁLISIS	29
2.3.3.1.¿QUIÉN NARRA LA HISTORIA?	29
2.3.3.2.EL TIEMPO Y EL ESPACIO	32
2.3.3.3.LA MÚSICA Y LOS SONIDOS	35
2.3.3.4.LOS PERSONAJES Y LOS DIÁLOGOS	36
2.3.3.5.LO RETÓRICO: SÍMBOLOS Y METÁFORAS	38
3. CONCLUSIÓN	40
4. BIBLIOGRAFÍA	42
5. ANEXOS	46

1. INTRODUCCIÓN

Hablar de la relación entre cine y literatura es confrontarse a dos lenguajes disímiles, ya que el primero es un producto visual y el segundo es netamente lingüístico; pese a que ambos poseen la finalidad de relatar una historia. Es así como se manifiesta desde ángulos diferentes. El cine se apropia de la imagen en movimiento, mostrando al espectador cuerpos que se manifiestan en la pantalla, conjugados con los elementos de la puesta en escena y el lenguaje no verbal de los actores. *De igual manera, lo que implica con respecto a la modificación cine-novela no se refiere al argumento solamente, sino que así mismo a la transformación del relato.*¹

En literatura, la presencia del narrador ubica al lector dentro de la historia a través de las palabras; recrea en el imaginario, lo relatado para así manifestarse desde distintos ángulos como: el punto de vista (narrador objetivo-subjetivo) y la voz en off que cuenta a partir de la omnisciencia lo que ocurre dentro del texto fílmico. Sin embargo, vale hacer una aclaración por Roland Barthes que en la parte narrativa aseguraba: *quien habla en el relato no es quien escribe y quien escribe no es quien existe.*² Con respecto al argumento (una de las bases más importantes de la obra tanto literaria como fílmica), al realizar la traducción a este segundo apartado, no se puede establecer a una cinta sólo con diálogos, porque así se destruiría la atención de los espectadores y así mismo el trabajo del guionista

¹ Hernández Les, Juan. *Cine y literatura: Una metáfora visual*. Ediciones JC. España (2005) Pág. 48

² Égüez, Renata. *Literatura y cine: lecturas paralelas*. Colección Luna de Papel. Campaña Nacional Eugenio Espejo por el libro y la lectura. Ecuador. Pág. 95

sería una pérdida de tiempo; lo que se debe componer es la realidad en acciones físicas por medio de la imagen que es su principal componente audiovisual.

Al ser dos manifestaciones distintas, las dificultades se presentan con mayores rasgos al momento de la adaptación. De allí los primeros cuestionamientos de la fidelidad o libertad hacia el texto literario; que desembocan en interrogantes como: la exposición de personajes relevantes, el uso del tiempo y el espacio (audiovisual-literario), la puesta en escena, la estructura dramática, el enfoque y la visión del director que puede ser compartida o no con lo que la obra narrativa expone.

Las obras que se traducen o trasponen con mayor facilidad; o que son mayormente requeridas para este fin, son las que no producen reflexiones como las cintas de acción, las narraciones cortas como: las novelinas (término que según varios críticos se podría tildar como eufemístico pero que utilizaba José de la Cuadra para calificar a esta derivación de la novela, debido a su brevedad y su constancia por alterar la estética y la ética de sus escritos) y que, cumplió cabalmente con su relato *La Tigra* y los cuentos, debido al tiempo ficcional accesible para el cine.

El director posee diferentes maneras de enfocar su relato audiovisual; una de ellas que se podría considerar la más trascendental, se transmite a partir de la composición de los personajes, en donde se remite a *la importancia que posee la aparición de un cuerpo en la pantalla y que produce un efecto de encarnación muy diferente al que se consigue en la literatura.*³ El esqueleto de un personaje no sólo se configura a partir del diálogo que este emprenda, sino que se torna válido su caracterización (acciones-conducta-personalidad). De

³ Sabouraud, Frédéric. *La adaptación. El cine necesita historias*. Paidós. España (2010) Pág. 48

manera implícita, se sugiere la gestualización (comunicación no verbal) como signos en donde se visualiza la psicología del papel histriónico; todo esto matizado dentro de un contexto tecnológico que implica movimientos de cámara, iluminación y banda sonora. Así mismo, para configurar a un personaje, se busca crear ciertas dimensiones a partir de los datos, biografías y secretos que se debe trabajar para descubrir y transmitirlos; todo dentro del perfil que se irá moldeando a partir de los castings y la visión del director.

Una de las características más importantes alrededor del cine se manifiesta a partir del punto de vista. ¿Qué se quiere decir con ello? Pues, bien, es la visión del cineasta que autoriza a lo que debe ser filmado, la manera, el tiempo (elipsis, montajes) y su contexto (vestuario, tipo de lenguaje, banda sonora, silencios, etc.) Según expresiones de Pere Gimferrer (poeta y crítico literario) el también llamado foco de interés, se basa en *crear emociones nuevas desde la perspectiva de las emociones que emanan o no del origen literario.*⁴

El asunto del manejo del tiempo en los productos audiovisuales sirve esencialmente para articular una idea general del relato; es así como se puede dar sentido al texto fílmico a partir del ajuste (reducción-ampliación) o también conocidos como saltos del tiempo y así mismo del manejo de planos que el director requiera para dar esa sensación temporal. En contexto con el manejo de planos, la intencionalidad es crear un sentimiento complejo en el espectador que puede acotarse en la angustia o en el júbilo (sentimientos contradictorios) producidos por la desaceleración, las rupturas y los cambios bruscos que proceden de la puesta en escena. La disminución o aumento del tiempo audiovisual implica la cantidad de

⁴ Hernández Les, Juan. *Cine y literatura: Una metáfora visual*. Ediciones JC. España (2005) Págs. 100-101

personajes que vayan a participar en el relato; es saber escoger quiénes serán los actores protagónicos en incidentales por su importancia en los diálogos y las acciones a imprimir.

Para sintetizar, Pío Baldelli afirma:

“Lo que sucede en el filme, sucede en el preciso momento que está sucediendo. Por tanto el tiempo de la novela no es jamás el tiempo en el cine y viceversa: no existe entre ellos contemporaneidad narrativa (de acción), como tampoco existe contemporaneidad de estilo (ritmo)”.⁵

La estrategia del medio cinematográfico es mostrar indicios o símbolos de imágenes que el espectador debe saber interpretar. Toda esta entidad creativa deriva de varios instrumentos que el guionista-director desee ejemplificar en la lírica cinéfila. Ambos autores recurrirán a entidades oníricas, espacios imaginarios u objetos que aparecen de forma deliberada y persistente en el texto fílmico son opciones válidas que pueden dar un nuevo impulso a la interpretación en la pantalla, construyendo el sentido de la historia. Así mismo el co-trabajo se manifestará para aumentar o disminuir los rasgos propios de la narración literaria; que puede influir para enriquecer en gran parte lo que no se da de forma evidente en la obra ficcional, en donde se involucrará la utilización de planos, movimientos de cámara, fundidos, etc. *Cabe recalcar que el plano no es una palabra, no es una frase, no es un relato definitivo.*⁶

Los elementos que deseen implicar los creativos al momento de formar su discurso fílmico son múltiples, no obstante todo dependerá del entramado que se configure para que sea aceptado tanto por la producción que destina el dinero para el proyecto como por la

⁵ Rojas, Rita María. *Del libro al libreto. Un camino de película*. Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión. Ecuador. 2007 Pág. 50

⁶ Hernández Les, Juan. *Cine y literatura: Una metáfora visual*. Ediciones JC. España (2005) Pág. 75

audiencia que calificará las aptitudes que posee el filme de acuerdo a sus gustos y posiciones estéticas y culturales.

2. DESARROLLO

2.1. CINE Y LITERATURA: DOS LENGUAJES DISÍMILES

Es innegable que tanto el cine como la literatura son narratologías, ya que las dos cuentan historias, pero precisamente en esa similitud es donde radican sus contrastes. En este sentido, la diferencia más obvia que separa la narración literaria de la cinematográfica es que la primera cuenta mediante palabras y la segunda mediante imágenes. Sin embargo, el lenguaje cinematográfico brinda aportaciones que la literatura no posee, como lo son: la música, los sonidos, el montaje, un espacio y tiempo -diferente al literario-, la posibilidad de encuadres, la expresividad de los actores, incluso, los efectos especiales colocados en el proceso de edición.

Si bien es cierto que ambas artes utilizan un punto de vista narrativo, éste difiere en cada una de ellas. Ya que el cine alude –por ser imagen-, a lo narrado y a lo representativo, mientras que la literatura se queda en la enunciación de lo referido. A pesar, de que el *narrador óptico* como el de las *voces tipográficas* puedan compartir la omnisciencia o la primera persona, ambos utilizan diferentes elementos para expresarse.

El cine, por ejemplo, posee a su favor la *música, los sonidos y la voz en off*. Esta última utilizada para entender el proceso psicológico de los personajes, ya se trate de una voz externa (que da a conocer el mundo interno de los actores) o interna (la voz del actor que revela sentimientos o pensamientos que la imagen no puede mostrar). Sin embargo, si

este recurso se es mal utilizado puede entorpecer la acción, resultando “redundante o de servir de apoyo a una dirección vacilante”⁷.

Por otro lado, la música aporta lo que “la literatura deja al arbitrio de los lectores, [los audiovisuales] pueden agregar toques específicos a la historia jugando con la imagen y el sonido”, afirma Cheli Lima-, (guionista junto a Alberto León Serret de las teleseries de Ecuavisa: *El Chulla Romero y Flores*, basada en la novela de Jorge Icaza del mismo nombre y *Solo de guitarra*, basada en la novelina *Historia de Shunkin* de Junishiro Tanizaka).

Así mismo, el cineasta ecuatoriano Iván Mora (creador del cortometraje *Vida del Ahorcado*, basado en un fragmento del cuento de Pablo Palacio del mismo nombre), sostiene que “la música es la más importante de todas las artes, incluyendo al cine y a la literatura. (...) pero creo que la gran fuerza del cine es que puede incluir y conversar con la música”.

Este diálogo entre la música y las imágenes, si es bien utilizado, puede llegar a “alcanzar un registro de significado aún más amplio”⁸. Incluso, convertirse en un sello personal del director, tal es la importancia de éste género que el realizador le pide al/los músico/s que cree/n una banda sonora propia para la película (como recurso más complejo) o simplemente toman (con los respectivos derechos de autor) música o canciones ya existentes que integren a la imagen.

Como complemento a la música, a la imagen y a los diálogos están los sonidos, en realidad toda una paleta de sonidos como la de colores para el pintor. El sonido permite

⁷ Subouraud, Frédéric. *La adaptación, el cine necesita historias*. Paidós: España (2010). Pág. 42

⁸ Subouraud, Frédéric. *La adaptación, el cine necesita historias*. Paidós: España (2010). Pág. 42

trabajar más ampliamente “el significado dramático en relación con el espacio”⁹ dentro de la puesta de escena cinematográfica. En este aspecto el cine se manifiesta de manera intensa y rápida, evidenciando, aquello que el lenguaje literario puede evocar de manera más sutil. Pese a esto, los efectos sonoros inciden de forma insidiosa, incontrolada e involuntaria, ya que el espectador sufre un desfase producido por la atención puesta en la imagen en movimiento.

Y es precisamente la imagen en movimiento que transfigura la percepción del tiempo y el espacio con relación al literario. En el cine, el tiempo sucede como representación de un presente, es decir, la continuidad, la simultaneidad y la instantaneidad similar al tiempo objetivo. Pero, a su vez posee la flexibilidad de controlar la dimensión del tiempo, tal y como Susana Pastor cesteros lo sustenta:

“detener (con primeros planos), retroceder (con flash-backs), repetirse (con recuerdos), o superarse (con visiones del futuro o flash-forwards). Se pueden presentar acontecimientos simultáneos de modo sucesivo o viceversa, sucesos temporalmente distanciados de modo simultáneo, sea en doble exposición, sea con un montaje alternativo”¹⁰.

En esta instancia lo vuelve subjetivo, debido a que el realizador juega con la disposición del tiempo de las escenas o las acciones para crear un determinado valor dramático en la narración. Situación inimaginable en la vida real porque no se puede manipular el tiempo empírico.

En cuanto al espacio en literatura sirve para situar la historia o caracterizar al personaje, pero en una película el tratamiento del espacio sirve para mostrar que los actores

⁹ Subouraud, Frédéric. *La adaptación, el cine necesita historias*. Paidós: España (2010). Pág. 40

¹⁰ Pastor Cesteros, Susana. *Cine y Literatura: la obra de Jesús Fernández Santos*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

viven sumergidos en él, de que éste se encuentra siempre presente. De este modo el espacio se presenta más concreto, mientras el espacio del texto escrito es abstracto. Ya que es una construcción mental (por parte del lector) y no una analogía.

En una película, el espacio puede ser explícito e implícito. El primero es el fragmento del mundo que se muestra dentro de la pantalla en establecido momento y el segundo es todo lo que queda fuera de pantalla para el espectador. Pero que para los personajes es visible, está al alcance de sus oídos o inmediato a la acción que se refiere. En el caso de la historia literaria el narrador ofrece unos parámetros del espacio, pero finalmente el lector lo configura de acuerdo a su necesidad imaginativa.

Más allá del medio que se utiliza para contar una historia, está otra dimensión importante que es el receptor, que en literatura es el lector y en cine el espectador. El lector consume un acto personal con el libro, se adentra en los dominios de la imaginación, recrea en su mente la historia que lee, logrando verla y sentirla. En cambio, el cine es una *cultura de masas; llega más lejos, de prisa y a mayor número de personas.*¹¹ Es un acto que se lleva colectivamente, que *se presenta de un modo preciso y único en la pantalla, integra al espectador en un mundo perfectamente perfilado.*¹²

De un modo similar, el cineasta Iván Mora ha comparado estas dos artes desde el punto de vista del receptor, que varía dependiendo del medio:

“El mayor sacrificio yo creo que tiene que ver con el espectador. Lo más rico en la literatura es la actividad que tiene el mundo interno del lector. El mundo perceptivo del espectador de cine -si bien en una buena película no tiene por qué ser tan poco pasivo- nunca se va a comparar con el literario. El lector en cambio tiene

¹¹ Escudero García, José María. *Vamos a hablar de cine*. Salvat Editores: España (1970). Pág. 11

¹² Pastor Cesteros, Susana. *Cine y Literatura: La obra de Jesús Fernández Santos*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

que ser el director de casting, de arte y de fotografía, hace la película en su cabeza. Si bien el cine pierde eso, gana por su lado con el uso de actores reales, que ponen su mundo interior a disposición, y con la música y sonido. Que son invaluable.”

Otra diferencia que gira en torno al receptor de la obra son el tiempo y el espacio extradiegéticos. En literatura estos dos aspectos lo impone el lector, es decir, éste decide dónde lee y puede tomarse la libertad que requiera para leer el texto en días, semanas, meses o años. Pero en el cine la exhibición de una película está pensada para ser vista en un *cinema* y tiene una duración impuesta por los creadores. Aunque con el avance tecnológico un film puede ser visto desde la comodidad del hogar en un reproductor de videos, aún con el botón pausa –permitiendo interrupciones–, un film siempre va a durar el tiempo impuesto por los creadores.

En cuanto, a los personajes, el narrador del texto literario -más que relatar una cadena de sucesos-, describe no solo el espacio de desplazamiento de éstos, sino, sus características físicas, emocionales y psicológicas, para así situar mejor al lector. Sin embargo, hay veces que el narrador se limita a presentar al personaje desde su exterioridad y otras desde su interioridad. Exigiendo del lector un esfuerzo imaginativo mayor para recrear mentalmente lo que está en el libro.

En literatura el tiempo de la acción se ve suspendido por las descripciones - cualesquiera que sean-, pero en el cine, si bien no se puede utilizar la descripción en el sentido estricto de la palabra, es decir, detener el tiempo de la acción para presentar a los personajes o el espacio; permite que mientras se desarrolla la trama se pueda ver los cuerpos de los actores, sus conductas y el espacio en el que se desenvuelven. El lenguaje cinematográfico deja que todo este conjunto quede visto por el espectador en una sola imagen dentro de la pantalla.

El cine con la representación de los cuerpos de los personajes, a través del lenguaje no verbal: conductas, percepciones, gestos, miradas, silencios, huellas de acción; puede transmitir sentimientos que en un texto literario habrían de ser descriptos con exactitud al menos que lo narrado tenga intencionalidad de duda o ambigüedad. Para Subouraud en su capítulo *De la interioridad al cine*, expresa:

“[El cuerpo de la pantalla] No es más que una envoltura cuyos pensamientos, emociones o inconsciente sólo encontrarán signos descifrables o sentidos por el espectador a través de los hechos, los gestos, las palabras y las expresiones que muestre. Es especialmente mediante el gesto, ese <<suplemento del acto>> del que habla Barthes, como el personaje podrá expresar no solo sus emociones, sino también un sentido que va más allá de su propia psicología (que incluso lo anula) para adquirir una dimensión que puede tener a otra más amplia, más existencial y metafísica, más universal. Es más, ese sentido multiforme, indecible y complejo solo adquirirá toda su amplitud y riqueza por medio del prisma del encuadre, de la luz y del montaje”¹³.

Asimismo, este cuerpo se encuentra condicionado por las limitaciones de la realidad, es decir, no puede mostrar lo que piensa –al menos que lo diga-, ni lo que siente –al menos de que nos lo dé a notar-. Si el lenguaje cinematográfico intentara solo con la imagen expresar pensamientos y procesos introspectivos, caería en la ambigüedad, incluso en el fracaso del film.

En este sentido la palabra escrita tiene mayor libertad, ya que puede pasar de un punto de vista objetivo a uno subjetivo. Que a través de los flujos de consciencia que develan la interioridad de los personajes, los estados oníricos, la memoria y la imaginación adentran al lector en un mundo ficcional más complejo ya que ahonda en la psicología del/los personaje/s. Como el famoso *Ulises* de Joyce, que está lleno de flujos de consciencia y prácticamente anula la acción.

¹³ Subouraud, Frédéric. *La adaptación, el cine necesita historias*. Paidós: España (2010). Pág. 49

Es indudable que el cine no puede mostrar directamente estos fenómenos, pero como se trata de un lenguaje diferente usa sus propios discursos para representarlos como son las sobre imposiciones, las disolencias, el flash-back, la visualización de los sueños, la voz en off, el fundido en negro, etc.

En el proceso de adaptación de la obra literaria a la cinematográfica –aunque no exista un método para llevar a cabo este proceso-, son el tiempo y los espacios esenciales para que “historias de papel, animadas por seres de papel, que nos son contadas por voces tipográficas”¹⁴ puedan ser traducidos al celuloide. Ya que el tiempo en el cine se configura dentro de lo simultáneo y lo instantáneo, mientras que el espacio se configura como estado natural de los personajes. Y es esta necesidad (por parte del ser humano) de tender puentes entre lo audiovisual y la palabra escrita, donde radica el “problema de la adaptación”.

¹⁴ Baiz Quevedo, Frank [editor]. *El personaje y el texto en el cine y la literatura*. Comala: Venezuela (2004). Pág. 7

2.2. FIDELIDAD Y LIBERTAD EN TORNO A LA ADAPTACIÓN CINEMATOGRAFICA

El guion cinematográfico posee diferentes términos definitorios para calificar a su especie. En sí, se configura como la primera forma del cine, debido a que se manifiesta como el esqueleto a esbozar por parte del director y de los productores asociados a este, que serán las personas responsables de llevar a cabo el producto fílmico. Sin embargo, el creador tiene la férrea tarea de escoger que materiales utilizará para armar su discurso audiovisual.

En esta búsqueda por manejar una disertación de acorde con sus expectativas cinéfilas, el director escoge si aferrarse o no a una técnica que, desde la existencia del cine ha sido un método efectivo para captar audiencia, debido a que muchas de las historias que han sido transformadas antes al papel narrativo se han transformado en best sellers o son obras literarias que han trascendido el imaginario colectivo.

La transposición como tal, nace a partir del trabajo que implementa David W. Griffith a sus cintas, en donde, según los directivos de *Biograph* (compañía fílmica para la que él trabajaba) aseguraban que el director copiaba en sus películas, las estructuras del escritor inglés Charles Dickens, sólo que a diferencia de imprimirlas al papel, él, las transformaba en imágenes.

Pues bien, al momento de realizar una adaptación cinematográfica, se implica varios factores que se manejan desde la perspectiva del creador para defender o no su propuesta audiovisual; esto consiste básicamente en la lealtad o autonomía que el director mantenga a la hora de montar su producto. Francois Truffaut asegura desde su experiencia artística que: *el único tipo de adaptación válida es la adaptación del director, es decir la que se basa en*

*la reconversión de ideas literarias en términos de puesta en escena.*¹⁵ Sin embargo, otro de los grandes genios de la cinematografía, Alfred Hitchcock opina de una manera totalmente diferente concentrándose en dejar a un lado la obra de donde se extrae las ideas principales: *lo que debía hacer el cineasta era leerlas, tomar la idea y olvidarlas*¹⁶

En comentarios tan disímiles, lo más acertado en la gran mayoría de adaptaciones sería el respeto no específicamente a la obra sino al propio autor y en especial si se refiere a un escritor renombrado; pese a esto, no significa que se mostrará un acto de sumisión hacia lo escrito por el novelista, sino que se rescate la idea principal de lo otorgado por el autor antes mencionado. Esto quiere decir que la obra debe servir únicamente como inspiración para el cine y como un punto de partida hacia el director, en donde se lo remita como una referencia más a lo que ha querido demostrar en la pantalla. No obstante, Carrière, confiere a esta situación dos peligros que lo acechan: *la fidelidad idólatra y la total falta de respeto que se puede dar en una transposición hacia el autor de la novela y su historia*¹⁷. De igual manera no se puede tomar a la novela, como un primer borrador del esquema fílmico, debido a que se estaría mermando la creatividad del guionista. En casos así, se desvincula totalmente el trabajo de escritor-libretista, aunque muchos de ellos, hayan estado en un principio manejando ese papel, la gran mayoría (exceptuando ciertos casos) deciden no participar de ese tipo de empleo. Un caso palpable, es la decisión que tomó Alfredo Noriega, al participar sólo en el first draft de la adaptación. Reconoce que el trabajo

¹⁵ Rojas, Rita María. *Del libro al libreto. Un camino de película*. Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión. Ecuador. 2007 Pág. 26

¹⁶ Rojas, Rita María. *Del libro al libreto. Un camino de película*. Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión. Ecuador. 2007 Pág. 40

¹⁷ Hernández Les, Juan. *Cine y literatura: Una metáfora visual*. Ediciones JC. España (2005) Pág. 128

creativo es netamente de Víctor Arregui y de su equipo de producción, y que, se siente satisfecho de la transposición de su obra.

Los textos como tal, no significan gran cosa, a menos que persista en la conciencia del lector una interpretación de la obra. No obstante, en las películas se perciben varios recursos que no se incluyen en una novela. Por ejemplo: banda sonora (ruidos-diálogos que incluyen los creativos), Arregui, opta por utilizar pasillos como las tan conocidas canciones de Julio Jaramillo, adecuados para la desesperanza de la trama; de igual manera, se incluyen los encuadres, edición, vestuario, movimientos y crear nuevos sentimientos que pueden partir o no del referido narrativo

Jean-Louis Comolli asevera que todo lo que se percibe en el cine se transforma en una ilusión, que no sólo desemboca en la ficción propia de la narrativa escrita sino que así mismo forma parte de las nuevas tácticas tecnológicas.

“Es cierto, sobre una pantalla el mundo se convierte en un espejismo, pero ese espejismo se manifiesta como un producto cuyas condiciones materiales de producción nos son recordadas en cada sesión. La materialidad de la proyección de cine es el precio que el espectador debe pagar para creerse ese espejismo”.¹⁸

De igual forma, al momento de interpretar una película y verificar si la recreación es o no similar al relato escrito, se observa si el argumento propuesto en este caso por el director ha pactado de antemano con el relato de la novela. Esta alianza se fundamenta a partir de la reducción del tiempo que experimenta el producto audiovisual para simplificar el contenido de la obra literaria y extraer las características que el director considere relevantes.

¹⁸ Sabouraud, Frédéric. *La adaptación. El cine necesita historias*. Paidós. España (2010) Pág. 20

La lealtad que se transmite en un filme no procede solamente del relato, también proviene de la construcción de los personajes y como se realice el planteamiento de este por parte del creador audiovisual; todo conlleva a partir de la caracterización de estos, en donde se puede alejar o no (cuestión de esencia) del ideal (creativo-narrativo) para darle su propia visión, ya que los actores al encarnar el papel asignado se convierten en la piel de la película.. Todo parte desde la “biblia” que haya construido en conjunto el guionista con las referencias que le otorgó el cineasta para armar las dimensiones (personalidad) que cada personaje debe encarar para asumir su rol. En el caso de la película *Cuando me toque a mí, el legista de la morgue del hospital Eugenio Espejo* (protagonista de la trama) enfoca su papel con un estado de ánimo calamitoso, donde la ironía es parte de su trabajo, y, en donde la reflexión hacia la muerte y el humor ácido con referencia a la muerte, es su diario convivir, entremezclado *claro está* con el ambiente gris que establece a Quito, como parte de su memoria. De igual manera vale ser precavido para tomar en cuenta que personajes se toman o no en cuenta, cuáles serían realmente significativos para desarrollar la estructura total de la historia visual.

Una adaptación cinematográfica podría llegar a ser considerada como la memoria humana, debido a que sólo se inscriben ciertos datos que se consideren importantes para el transcriptor audiovisual; es así como se encierran los efectos causados por la primera lectura que se realiza del texto narrativo.¹⁹

Es constante la comparación entre la ilustración cinéfila y la ficcionalidad de una obra narrativa, debido a múltiples consideraciones. Merece un apartado especial que ya fue

¹⁹ Rojas, Rita María. *Del libro al libreto. Un camino de película*. Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión. Ecuador. 2007 Pág. 38

tomado en cuenta en el análisis de los personajes, pero que vale nuevamente recalcar: la constante presencia de figuras que no mantienen mayor relevancia en la historia original; este carácter manejado por el director puede privilegiar o empañar el filme debido a la presencia que esos actores den a la película. Si es un intérprete de relevancia en la meca del cine, ya sea por su físico o por su papel histriónico, influirá en la decisión de los productores por hacerlo destacar para que las taquillas obtengan jugosas ganancias. En el cine los intereses comerciales están en juego, ya que la inversión que se hace para la realización de la película, de una manera u otra debe recuperarse y obtener ganancias netas.

Se tiende a visualizar la transposición como una reproducción literal del objeto narrativo, sin conocer a cabalidad que la creación de tal objeto se ha concebido como un complemento de ese producto, un bono que puede garantizar el éxito o el desastre del producto fílmico, sin restarle méritos a la novela escogida; ya que generalmente se tiende a adaptar textos que no han obtenido un buen rédito por parte del lector, como es el caso de la gran mayoría de obras que montó Hitchcock, donde la calidad literaria era bastante pobre en comparación a los productos audiovisuales en los cuales se había inspirado.

Una de las constantes que se manifiesta al catalogar con adjetivos como buena, mala, regular o pésima a una adaptación literaria, no se basa precisamente en la lealtad sino en el contenido artístico que este posea. Alfredo Sánchez Noriega, sostiene en este aspecto:

“El rechazo de las malas adaptaciones ha de hacerse no precisamente por su infidelidad, sino que el juicio cinematográfico se tornará en valorar al el guion, la interpretación, la puesta en escena, la fotografía, la música, etc.”²⁰

²⁰ Neifert, Agustín. *Del papel al celuloide. Escritores argentinos en el cine*. La Crujía, Ediciones. Argentina (2005) Pág.33

Las ilustraciones cinéfilas no pueden ni deberían competir con las obras literarias, ya que el único factor común entre ellas es que ambas son narraciones que se cuentan a partir de un lenguaje establecido y la conexión que se establece como un pacto entre el narrador y su audiencia, al momento de analizar el producto que se está exponiendo. No obstante, si la fuerza narrativa en la prosa se forma a partir de los verbos, en la ficción audiovisual procederá en el movimiento: la cámara y la edición. Nunca se podrá comparar las múltiples transposiciones que se han realizado a partir de la magistral obra Don Quijote de la Mancha, con la novela como tal; ya que se ha aseverado en diferentes ocasiones que no se ha logrado realizar con éxito las grandes obras de la literatura. Ejemplo tal, es *Lost in la Mancha*, un documental ejecutado por Terry Gilliam, donde narra el cómo y el porqué se canceló la parodia *El hombre que mató a Don Quijote* que pretendía realizar de una de las novelas más leídas a nivel mundial.

La prioridad del director al momento de trasponer, no será cuestionarse la lealtad que vaya a darle al texto, sino darle un nuevo punto de vista que podrá alterar o deformar la visión que se ha tenido de la novela. En ningún momento se busca hacer una copia de la traducción literaria, porque sería restarle originalidad a la transposición y no rendirle un homenaje al autor de la obra que se ha elegido. André Bazin afirma lo siguiente: *es absurdo indignarse por las degradaciones sufridas por las obras maestras en la pantalla, al menos en nombre de la literatura; porque, por muy aproximativas que sean las adaptaciones, no pueden dañar a la original en la estimación de la minoría que lo conoce y aprecia.*²¹

²¹ Égüez, Renata. *Literatura y cine: lecturas paralelas*. Colección Luna de Papel. Campaña Nacional Eugenio Espejo por el libro y la lectura. Ecuador. Pág. 42

2.2.1. EL RETO DE COMPRIMIR EL TEXTO LITERARIO EN EL TIEMPO Y ESPACIO DEL METRAJE

Las interrelaciones entre tiempo-espacio, tanto en la literatura como en el cine (nuestras materias a estudiar) son múltiples; debido a que, una de las más importantes se refiere precisamente a la historicidad en relación con el individuo y la colectividad; sin embargo, esto no evade la asociación que pueda tener con el narrador.

Se debe insistir en lo siguiente: el espacio del relato es ficticio y sus índices tienden a crear la ilusión de realidad (a pesar de que ciertos géneros, como el relato fantástico, renuncien al espacio realista).²² Como ejemplo tenemos la última adaptación de *Alicia en el País de las maravillas*, propuesta por Tim Burton, donde el cuento infantil, escrito por Lewis Carroll tendrá la visión oscura propia del director y a la vez personajes de mucho colorido.

Cabe recalcar que en toda narración, ya sea oral, literaria o audiovisual se encuentra un sistema ya preestablecido: sucesión, causa y efecto, sin fallar a la verosimilitud; sin embargo, el escritor/director tiene la opción de ordenar estas capacidades en el orden que les parezca la más conveniente; es así como a disposición de este se puede crear una nueva dimensión temporal, que puede ser más complejo que el original. Es de esta manera como Emilio Maillé en la dirección de *Rosario Tijeras* decide trastocar el tiempo inicial de la adaptación con un flash forward, donde introduce en estado de agonía a la protagonista en brazos de Antonio, introduciéndonos en el mundo de una mujer que ya de antemano se sabe que no saldrá viva de su laberinto de drogas y prostitución.

²² Égüez, Renata. *Literatura y cine: lecturas paralelas*. Colección Luna de Papel. Campaña Nacional Eugenio Espejo por el libro y la lectura. Ecuador. Pág. 129

Al situar la categoría tiempo dentro de la estructura del discurso, hay que tomar en cuenta que el narrador forma parte de esta táctica compositora. Este periodo integra a los personajes (ya sea en su evolución/involución), espacio y localización; todo este entramado se da para darle la mayor verosimilitud posible a la trama a mostrar.

“Gerald Gennette, ubica a esta categoría en varios rangos:

- Relaciones de frecuencia: según la repetición de hechos tanto en la historia como en el discurso.
- Relación entre el orden temporal de sucesión de hechos en la historia y el orden en que están dispuestos en el relato”.²³

En las relaciones de frecuencia se manifiestan de diferentes maneras. El director tiene la opción tantas veces sea posible, de invocar al pasado o futuro para que se arme el efecto requerido por el autor intelectual del audiovisual. En *127 horas*, Danny Boyle, toma en la gran mayoría de primeros planos al protagonista: recordando (flashback o también calificadas como analepsis) las llamadas de su madre preguntando por su ubicación, su visita al lugar de trabajo o a las chicas que conoció antes de quedar atrapado en el *Blue John* y soñando en lo que podría ser: visita a su ex novia, programa de variedades donde realiza una parodia de su propia vida, dando su testimonio de sobrevivencia (flash forward, aunque su subconsciente, en gran parte lo termine engañando).

En las relaciones del orden temporal, se distorsiona la temporalidad (anacronía) según la disposición de productores y director, para hacer más compleja la atención que el espectador debe anteponer al filme. En *Un hombre muerto a puntapiés*, el narrador ubica las tres hipótesis de posible homicidio de Ramírez como parte de las posibilidades. Mostrar

²³ Égüez, Renata. *Literatura y cine: lecturas paralelas*. Colección Luna de Papel. Campaña Nacional Eugenio Espejo por el libro y la lectura. Ecuador. Pág. 135

cuál es la más certera y convincente. El hecho por el cual se asesina a Ramírez, (tildarlo de tahúr) se vincula como una mentira más para ocultar el eufemismo “vicioso” con el cual se lo catalogó como uno de los causales de su muerte.

Según Gerald Genette, existen cinco movimientos que regulan el tiempo: *elipsis*, *sumario*, *escena*, *pausa* y *digresión selectiva*.²⁴

- **La elipsis:** se toma como una eliminación del tiempo innecesario dentro de una historia. No se lo menciona, pero se infiere.
- **Sumario:** es equivalente a la recapitulación de la trama. En *Un hombre muerto a puntapiés*, sinónimo de ello es cuando el locutor cuenta a sus oyentes la noticia del día. Cómo se dio el asesinato de Ramírez. A partir de esa narración se desencadena todo el cortometraje.
- **Pausa:** se basa en la descripción. Detalles precisos de un paisaje o persona. Es la desaceleración del ritmo narrativo.
- **Escena:** *es la equidad entre la duración de la historia y el discurso*²⁵. El diálogo es el recurso más frecuente.
- **Digresión selectiva:** es semejante a la pausa, pero se diferencia de ella, debido a la subjetividad y el dinamismo que caracteriza en los diálogos a utilizar. *Un Hombre muerto a puntapiés*, se da un proceso complejo de este sistema. El narrador

²⁴ Égüez, Renata. *Literatura y cine: lecturas paralelas*. Colección Luna de Papel. Campaña Nacional Eugenio Espejo por el libro y la lectura. Ecuador. Pág. 139

²⁵ Égüez, Renata. *Literatura y cine: lecturas paralelas*. Colección Luna de Papel. Campaña Nacional Eugenio Espejo por el libro y la lectura. Ecuador. Pág. 140

personaje dibuja a Ramírez según las fotos que pudo obtener en la comisaría. Sin embargo, estos planos se mezclan con el montaje donde “el vicioso” es asesinado.

En referencia al espacio en la trama cinematográfica, se manifiesta desde la posición que se da entre el personaje, el tiempo, el decorado y la acción. Todo está dispuesto según el enfoque que se le quiera dar a los sentimientos (dentro de un contexto no verbal) que se transmiten a partir de las características antes citadas.

La focalización o punto de vista, en este aspecto es de suma importancia; ya que de esta manera nos dirigiremos a lo que se remita el narrador o en este caso el personaje; donde sea su dirección, influirá con la perspectiva que cualquiera de ellos desee dar a la película. Cabe recalcar que un espacio siempre será ficticio, por más real que se presente en la trama fílmica. En *El resplandor*, Kubrick maneja este tipo de ilusiones, desde la mudanza de los personajes a un hotel abandonado, donde ocurren acontecimientos que trastornarán su vida (infantes muertos, litros de sangre surcando los pisos de la posada que ellos han escogido como hogar).

Los planos influyen enormemente a este aspecto. Al momento de hacer un pánico en primer plano de las manos de Rosario Tijeras introduciendo las balas en una de sus armas y orando a la Virgen que la bendiga en el nuevo atraco que realizará a un gran plano general cuando este mismo personaje realiza un disparo al aire, espantando a jóvenes de clase alta en una discoteca de turno. El impacto siempre será mayor al mostrar crudamente las intenciones y el sentir del personaje que esté vinculado a la escena.

André Bazin, asegura en torno al cine de William Wyler (director de cine de origen alemán que obtuvo tres premios Oscar, uno de ellos a mejor película: *Ben Hur*) es: *en la*

puesta de escena teatral y puesta en escena en Wyler, es que este soslaya el decorado, soslaya la iluminación para centrarse en el actor y en la acción. ²⁶

“Eugene Vale, divide al espacio en cinco aspectos importantes:

- **Su naturaleza:** de donde proviene, en el medio donde habitan y donde se desarrolla la historia. En *127 horas*, la trama se canaliza en el acantilado Blue John.
- **Su modo:** carácter o condición prevalente. Ruin como en *Un Hombre muerto a puntapiés*.
- **Su propósito:** la intención que se tenga. *Rosario Tijeras* se mantiene a través de la venganza.
- **Su situación:** ciudad o población específica. Pujilí (*Hombre muerto a puntapiés*) Medellín (*La Virgen de los sicarios*).
- **Su relación con uno o varios personajes:** el hotel Overlook que dirige Jack Torrance, como símbolo de destrucción y hecatombe en *The Shining*”²⁷

Para anotar: tanto el espacio como el tiempo en el cine, es la forma más cercana a la comunicación entre el interlocutor y el receptor, ya que el segundo es el único capaz en conocer a partir de la cimentación de una película (edición, vestuario, música, etc) lo que sucederá en ella. Es un análisis continuo que persiste frecuentemente en la conciencia del destinatario y que gracias a los filmes se ha dado por hecho. Nicolás Ray afirma en este aspecto:

“Una cosa es cierta, tiempo y espacio no juegan ningún papel en la estructura de una película, el cine no se fija en ellos; una escena te puede transportar a otro mundo, a otro tiempo. Uno simplemente trata de capturar, al vuelo, momentos de verdad, tanto mediante por el pensamiento como por la intuición, el instinto, o... muy raramente... por destellos de imaginación. Y esos momentos de inspiración pueden ser cómicos tanto como trágicos, si uno está tratando con reyes lo suficientemente grandes como para caer. Así es como se hace una película, el resto es simplemente cuestión de observar la vida y la gente.”²⁸

²⁶ Hernández Les, Juan. *Cine y literatura: Una metáfora visual*. Ediciones JC. España (2005) Pág. 119

²⁷ Égüez, Renata. *Literatura y cine: lecturas paralelas*. Colección Luna de Papel. Campaña Nacional Eugenio Espejo por el libro y la lectura. Ecuador. Pág. 131

²⁸ http://www.grupokane.com.ar/index.php?option=com_content&view=article&id=129:artdossierritmoysentido&catid=43:catensayos&Itemid=59

2.2.2. COMPLEJIDAD DE LAS FIGURAS RETÓRICAS LITERARIAS AL CELULOIDE

La retórica como tal se ocupa de estudiar las maneras y formas en cómo el lenguaje se dispone al servicio de la estética y argumentación; es decir, su ejemplar función es imponer énfasis a las ideas y a los sentimientos. Este recurso se puede dar de forma consciente/inconsciente por parte del hablante para otorgarle un sentido diferente al discurso literal.

Pero, nuestro acercamiento a esta técnica se debe básicamente, a que se pensaba ingenuamente que las figuras retóricas sólo forman parte de una técnica lírica. Error inconcebible. Este implemento se utiliza en las artes plásticas, la dramaturgia, la épica, la publicidad y nuestro tema a tratar: el cine.

Umberto Eco habla al respecto: *“Aunque el lenguaje verbal es el artefacto semiótico más potente que el hombre conoce, existen otros artificios capaces de abarcar posiciones del espacio semántico que la lengua no siempre consigue tocar”*²⁹

Es así como ejemplarizaremos ciertos modelos de tropos y figuras en general para que el análisis se base en la estructura narrativa (imagen y palabra) que es nuestro fundamento de estudio.

La retórica (como método de discurso) nos permite desde hace mucho tiempo analizar desde la palabra o desde el argumento visual localizar forma y contenido. Es de esta manera cómo podemos descifrar ciertas reacciones que en general no se encuentran a

²⁹ <http://percepcion-audiovisual.blogspot.com/2007/05/las-figuras-retricas-no-slo-en-la-lirica.html>

simple vista; en donde se podrá juzgar y apreciar estos elementos tan propios de la vida como de la imaginación colectiva.

- **Interrogación:** esta figura sirve para afirmar la respuesta obtenida. Catalina de Guzmán de Asencio en *Arráncame la vida* (adaptación del libro del mismo nombre. Guión de la autora Ángeles Mastretta)

Bruja (consejera) a Catalina -¿*Qué quieres?* C: -¿*Quiero sentir!*

- **Símil o comparación:** al relacionar dos términos entre sí para explicar la semejanza. El fraile Guillermo de Baskerville en *El nombre de la rosa* (novela de Umberto Eco y traducida al lenguaje cinematográfico por Andrew Birkin, Gerard Brách y Howard Franklin) al acercarse a los dibujos que había realizado un abad ya fallecido.

Guillermo de Baskerville, observando el libro: -*un asno enseñando las escrituras a los obispos.*

-*el papa es un zorro, y el abad es un mono...*

- **Antítesis:** Contrapone dos ideas o pensamientos; es una asociación de conceptos por contraste. Alex y sus amigos en *La naranja mecánica* (ficción escrita por Anthony Burgges y adaptada por Stanley Kubrick). La violencia se ejemplifica con la tonada: *Cantando bajo la lluvia.*

Alex: - *solo cantando bajo la lluvia. ¡Qué glorioso sentimiento! ¡Porque mi felicidad vuelve! Me río de las nubes, altas en la oscuridad. En mi corazón llevo al sol y estoy listo para amar (...) la*

canción se da en torno a los golpes que Alex y compañía propina a una pareja de casados.

- Ironía: expresión de lo contrario a lo que se piensa. El receptor capta la verdad intención del interlocutor. El coronel hablando con su esposa en *El coronel no tiene quien le escriba* (narración corta escrita por Gabriel García Márquez y llevada al cine por la guionista Alicia Paz Garcíadiego). Diálogo donde se comparte el dolor y la compañía.

Esposa: - *otra vez va a llover. A ver si mi asma libera las lluvias.*

Coronel: - *tu asma y mis tripas.*

- Alegoría: correspondencia prolongada de símbolos y metáforas. Consiste en traducir un plano real, A, a un plano imaginario, B, a través de una serie ininterrumpida de metáforas. El niño alemán compartiendo con el niño judío. *El niño de la pijama de rayas* novela de John Boyne y traducida al celuloide por Mark Herman. La contraposición racial de dos personajes que terminan siendo amigos.

Bruno: - *¿porqué llevas pijama todo el día?*

Shmuel: *los soldados nos quitaron la ropa.*

Bruno: *mi padre es soldado, pero no de los que quitan ropa a los demás.*

La retórica aporta no sólo en la creación de nuevos discursos, sino que así mismo en la interpretación continúa de las conductas sociales, políticas y sociales de la imagen y de la palabra. Es así como la criticidad y el análisis hacia el esteticismo y la necesidad de conocer los deseos que se manifiestan permanentemente en los argumentos a exponer.

2.3. APLICACIÓN DEL MODELO DE ANÁLISIS DE LO LITERARIO A LO CINEMATOGRAFICO EN *LA TIGRA*.

2.3.1. Sinopsis de la película: *La tigre*

Clemente Suárez Caseros denuncia el secuestro de su prometida Sarita María Miranda, por parte de sus hermanas en su hacienda “Tres Hermanas”. Francisca, la mayor de las tres, mejor conocida como *la tigre*, asume el mando y el cuidado de la hacienda y de sus hermanas tras la muerte violenta de sus padres. *La tigre* de personalidad fiera, bohemia y altiva, intentará proteger la castidad de su hermana menor Sarita, para ahuyentar al Colorado –el diablo- de su modesta finca según las recomendaciones del curandero Masa Blanca. En el intento por mantener virgen a su hermana, será capaz de llegar hasta las últimas consecuencias.

2.3.2 Cuadro Comparativo de Personajes

Personajes	Texto		Película	
	R. Físicos	R. Personalidad	R. Físicos	R. Personalidad
La Tigra/Niña Francisca Miranda	Belleza rústica: cabello negro, ojos cafés, tez mate	Valiente, feroz, despiadada, aguerrida, bohemia, mandona,	Conserva los datos propuestos por el narrador del libro	Conserva los datos propuestos por el narrador del libro

		independiente, altiva, soberbia, grosera, ingenua.		
Juliana Miranda	Belleza rústica: cabello negros, ojos café, tez mate	Sumisa, amorosa, piadosa, bohemia, ingenua.	Conserva los datos propuestos por el narrador del libro	Conserva los datos propuestos por el narrador del libro, pero al final se revela.
Sarita Miranda	Belleza rústica: cabello negros, tez mate, ojos verdes	Afable, servicial, sencilla, bondadosa,	Conserva los datos propuestos por el narrador del libro, a. excepción del color de los ojos	Conserva los datos propuestos por el narrador del libro, pero al final se revela.
Clemente Suárez Caseros	No hay	Valiente,	Moreno,	Valiente,

	descripción	idealista, luchador	cabello negro, contextura delgada	adulador, presumido
Sotero Naranjo/Ternerote	Baja estatura, fuerte, hábil, corpulento, tuerto, mirada caída.	Hábil, fuerte, pacífico, astuto	En su mayoría conserva los rasgos, aquí no es tuerto ni bajo.	Conserva casi todos los mismos rasgos expuestos en la novela, aunque se muestre sumiso con las hermanas Miranda.
Masa Blanca	Negro	Audaz, demagogo	Negro, corpulento, facciones gruesas, alto	Conserva los mismos rasgos expuestos en la novela

2.3.3. Modelo de análisis

2.3.3.1. ¿Quién narra la historia?

El cine como la literatura son dos narratologías que utilizan diferentes medios de expresión, el *narrador* en el texto literario es esencial para contar la historia, ya sea un narrador omnisciente, en primera o segunda persona. Pero, el cine al ser un medio netamente visual, la categoría de narrador se transforma en la de *voz en off* y en la de *punto de vista*, éste último término propuesto por Frédéric Subouraud.

La *voz en off*, en el lenguaje cinematográfico es un recurso peligroso, ya que se trata de una vía –según David Cronenberg-, *para compensar lo que el cine no sabe hacer, es decir, la voz interior, estar en la cabeza de alguien.*³⁰ Lo que puede provocar que el filme caiga en el facilismo de explotar sólo ésta técnica y no explore otras para compensar el mundo interno de los personajes.

El *punto de vista*, en cambio, se trata de una destreza más compleja dentro del producto audiovisual. Debido a que, cada unidad de la puesta escénica cumple una función específica dentro del discurso cinematográfico. No se trata sólo de la selección del espacio, el tiempo, la luz, los sonidos, la música, los decorados, la utilería, el vestuario, el montaje, el encuadre. Si no, también la realización de los actores, es decir, sus rasgos físicos, la dicción, el tono de voz, sus gestos, el movimiento; y cómo todo esto se conjuga con los elementos físicos que lo complementan. Para armar así, un único discurso.

³⁰ Sabouraud, Frédéric. *La adaptación. El cine necesita historias*. Paidós. España (2010) Pág. 8

Camilo Luzuriaga en su adaptación de *La Tigra*, de José De La Cuadra, juega con la voz *en off* y tres *puntos de vistas* diferentes. En el texto literario la narración empieza con una denuncia por Clemente Suárez Caseros y termina con una declaración policial. Expuesta la denuncia, un narrador en tercera persona introduce al lector en la historia, el cual lo llevará a movilizarse dentro de su imaginario a través del flashback inmerso en un “gran flashback”, que tiene como fin dar a conocer el justificativo de la denuncia expuesta por Suárez Caseros.

Subouraud, afirma *que el cine es ante todo una máquina de reproducir, lo más fielmente posible, no sólo una imagen sino también el movimiento, los detalles de un paisaje.*³¹ Idea con la que Luzuriaga empieza el filme, una voz *en off* de Suárez Caseros estableciendo la denuncia, mientras lo vemos a él montado en caballo dirigiéndose recién a la comisaría. Finalmente, la voz se unifica a la acción propia que le corresponde al personaje presentado. En un fundido en negro aparecen los créditos, tras este salto, vemos como una cámara subjetiva (*punto de vista*), se mueve a la par de alguien –que no se ve más una respiración agitada que se oye, se asume que alguien está corriendo. El espectador mira a través de los ojos del personaje, un paisaje selvático, seco, un río, (hay un salto de una mujer durmiendo), unas máscaras, hachazos, se oyen disparos, se observa una hamaca y una silla en el río que se cae, se vuelve a oír un disparo, termina con la imagen de un perro que ladra.

A partir de esta secuencia, el *punto de vista cambia* a uno objetivo, el sujeto de la enunciación nos revela a la mujer (de la primera escena despertando), hemos estado en su

³¹ Sabouraud, Frédéric. *La adaptación. El cine necesita historias*. Paidós. España (2010) Pág. 15

sueño. A su lado, yace un hombre al cual levanta apuntándole con un rifle, él huye por la ventana desnudo, seguido de un disparo. Con esta instancia se nos revela el carácter fiero y domador del personaje central. Esta escena es recurrente a lo largo de la película, pero el compañero cambia cada noche, dejando entre ver el espíritu libertino de la tigre.

El *punto de vista*, se mantendrá objetivo a lo largo de la historia, yendo al pasado y volviendo al presente. Incluso cuando se inserta en las pesadillas de la tigre (ya que este narrador omnisciente lo ve y sabe todo); en el momento en que Clemente asesina a la niña Francisca –que está de espaldas-, el sujeto de la enunciación muestra a Suárez con una máscara, se trata de un narrador omnisciente focalizado en los miedos de la protagonista. La última secuencia, en la cual la tigre ya está muerta y alcanza su salvación, *el punto de vista* jugará entre dos espacios el real fantástico montubio y el onírico de la protagonista. De tal manera inmortaliza a la Tigra, convirtiéndola en el mito de la mujer indomable e invencible.

2.3.3.2. El tiempo y el espacio

El producto audiovisual no puede contener demasiados componentes narrativos como una novela de 300 páginas, en esencia por que *cuenta las cosas <<de otra manera>>, con una temporalidad distinta, más densa, <<más rápida>>, jugando con signos visuales y sonoros percibidos con la instantaneidad y la intensidad del momento en que surgen o en el tiempo de su imposición en la pantalla.*³²

La elipsis es el elemento cinematográfico más utilizado, por que reduce los elementos narrativos del texto literario. La supresión depende de la subjetiva del director, es decir, él elige qué es lo esencial de la obra y cómo la hace funcionar en el discurso audiovisual.

En *La Tigra*, más que suprimirse los elementos se añaden escenas que no se muestran en la novelina. Por ejemplo, las pesadillas de la tigre, el enfrentamiento armado de la escena donde la protagonista muere, los encuentros entre Sarita y Clemente, el recuerdo donde el personaje central reconoce que ternerote es el jefe de los asesinos de sus padres, la pelea de gallos, la muerte de ternerote y el encuentro en el cual Sotero quiere abusar de Sara.

Este tipo de adaptación es una recreación parcial del texto, es decir, conserva partes del producto literario. Pero lo enriquece al momento de producirlo en términos cinematográficos. La subjetividad del director queda impregnada en el filme, ya que es un reflejo de su interpretación de la obra literaria.

³² Sabouraud, Frédéric. *La adaptación. El cine necesita historias*. Paidós. España (2010) Pág. 27

Otra forma de manejar el tiempo, es con la *lógica de la dilatación*, que es una manera de alargar la duración de la acción, a través de la multiplicación de planos. Se trata de un trabajo exclusivamente sobre el espacio y tiempo cinematográfico.

Las últimas secuencias en *La Tigra*, son magistrales, enriquecen al texto fílmico, le dan un nuevo sentido a la historia planteada por José De La Cuadra. Al producirse el enfrentamiento entre la autoridad y el bando de la tigre, Sarita decide irse y desafiar a su hermana. El lapso en que la tigre apunta con el rifle y amenaza a Sarita con matarla, se da un plano detalle de los ojos de la niña Francisca –en el que el tiempo se dilata-, en los cuales se puede ver la resignación de la protagonista al no tener más bajo su mando a la hermana. Lo mismo sucede cuando la cámara hace un primer plano del rostro de Sara, que acompañado de la lluvia y el sonido, deja especificado que ella ha logrado liberarse.

La sucesión en que la Tigra corre en la selva libremente, sin máscaras ni disparos que la atormenten, al llegar frente al río, el sujeto de la enunciación muestra un primer plano de la cara (el tiempo se dilata), mientras ella mira al horizonte, la película finaliza con esta toma. De esta manera, Luzuriaga eterniza la liberación emocional de la tigre, la mata para hacerla libre. En cambio, De La Cuadra, la eterniza dejando en claro su poder dominante a través de una metáfora con el río: *La marea estará, ahora, repuntando en el río...*³³

El espacio tiene su propio significado como representación.

“El paisaje remite a un sentimiento, ese decorado provoca una determinada sensación, aquellos colores producen una cierta gama de sensaciones. Por otra parte, la inscripción del cuerpo en ese paisaje, su escala, el punto de vista desde donde es observado producirá una sensación particular.”³⁴

³³ De La Cuadra, José. *Joyas de la literatura ecuatoriana. La Tigra*. Círculo de Lectores. Quito-Ecuador (1985) Pág. 133

³⁴ Sabouraud, Frédéric. *La adaptación. El cine necesita historias*. Paidós. España (2010) Pág. 35

Todo espacio y elemento que ayude armar la puesta en escena tiene una razón de ser, están ubicados intencionalmente, para que jueguen una función específica, nada se encuentra al azar.

El escenario en donde se lleva a cabo la película, es el mismo que usa el escritor guayaquileño en la novelina. Sin embargo, la cámara no juega con el paisaje haciendo de él un lugar monótono, lo rural del ambiente montubio es algo que logra el producto audiovisual. Ya que la casa, en la que viven las Miranda, reflejan el modo de vida de la época.

El espacio fantástico montubio y realista sirve como metáfora de los monstruos que persiguen a la tigre, este espacio irreal se da en el monte y el río. En el cual están presentes esqueletos, máscaras, hombres con máscaras, una silla y una hamaca, disparos y hachazos. Dicho escenario que forma parte de las pesadillas de la niña Francisca, sirven para atormentar al personaje con su pasado y en cómo se convirtió en La Tigra.

2.3.3.3. La música y los sonidos

El registro de los sonidos aportan a la puesta en escena cinematográfica una gama más amplia para trabajar el dramatismo con relación al espacio, pero la música que acompaña a la imagen alcanza una mayor grado de significación. En esencia, ambos sirven para recuperar lo que en literatura se llama evocación, ya que en el cine al presentar la imagen de forma directa y evidente, pierde sutileza en lo representado.

Los sonidos se clasifican en: primer y segundo plano sonoro, diegéticos y extradiegéticos, dentro o fuera del cuadro, sincrónico-anacrónico, remite a la realidad filmada a un fuera de campo real o imaginado. Con la evolución del lenguaje cinematográfico la sonorización y la música que acompañan a la realidad filmada, también lo ha hecho.

En *La Tigra*, la música que se expone en las fiestas que ofrecen las hermanas remite al contexto de la época. Los sonidos de los disparos y los hachazos en las pesadillas de la niña Francisca, sirven para hacer de ese espacio imaginario, un lugar de tensión y miedo. Cuando la tigre le baila a Tobías antes de pasar al acto sexual, la música del bongó que toca “Lamparita”, se une con la danza exótica que asemeja a una fiera, recalando el apodo del personaje principal. Todo esto configurado en un montaje simbólico.

En la penúltima escena, cuando se produce la balacera en vez de acompañar una música de violencia o ataque, esta se manifiesta lenta y melancólica, previniendo el fin de la Tigra y la libertad de las otras hermanas. Aquí, es donde mayor alcance logra el registro musical en la película.

2.3.3.4. Los personajes y los diálogos

Los cineastas poseen un recurso invaluable a la hora de montar sus textos fílmicos; todo esto confluye a los sentimientos y a las evocaciones que el creativo desee mostrar. La reconstrucción de las imágenes partirá desde las acciones promovidas por el personaje que a partir de la simpatía o repugnancia que puede adherir su papel será el rasgo principal para calificar a la creación artística. Sin embargo, no sólo las acciones del actor pueden incurrir a la empatía del público, sino que así mismo el parlamento que estos enfatizan (tonos) en su trabajo, ayudará a que el representante se convierta en alguien memorable o termine siendo un fiasco.

La Tigra, como adaptación audiovisual, debe prever varios rasgos para ser calificada. En la estructura novelesca donde se enfatiza costumbres y jergas propias del campesino ecuatoriano, José de la Cuadra decidió realizar los diálogos de la forma más convincente a partir de una investigación de campo, que en la estructura audiovisual no se visualizan en lo absoluto; ya que es notable el desconocimiento pleno de la idiosincrasia del montubio. Marcelo Báez asevera que el problema más perceptible en la creación de *Luzuriaga* es: *la ignorancia que se palpa en los diálogos tan esquemáticos y recitados por parte de actores no costeños que formaban parte protagónica del texto.*³⁵ Todo esto deriva fundamentalmente a las sobreactuaciones que se dieron por parte de los personajes que no conocían la zona donde se estaba desempeñando el producto audiovisual.

Sin embargo, cabe destacar la actuación de Masa Blanca, como el curandero del pueblo, en donde predomina el misticismo y la ignorancia por parte de las hermanas

³⁵ Báez, Marcelo. *Apuntes para una discusión sobre cine y literatura en el Ecuador*. Revista Nacional de Cultura Encuentros. Consejo Nacional de Cultura. Ecuador. (2007) Pág. 71

Miranda que gracias a su ingenuidad se dejan llevar por un curandero que, por tratar de llevarles el juego “espiritual” creen y aceptan sin aseverar el veredicto que castigará a su hermana menor por culpa de sus pecados.

2.3.3.5. Lo retórico: símbolos y metáforas

El manejo de lo retórico es mucho más fácil en la literatura, propio del lenguaje de palabras, que como ya se mencionó sirve para evocar, sugerir. Cosa que el cine no puede hacer al presentar imágenes que alude al cuerpo representado. Por eso, se apoya de los sonidos y la música. Sin embargo, la metáfora y el símbolo han sido los más importantes para insinuar algo al espectador.

Varios de los símbolos a estudiar se manifiestan desde lo onírico, donde las máscaras, representan no sólo a la muerte (hombres cómplices de Ternerote utilizan este medio para asesinar a sus padres) sino que así mismo un indicio de libertad que se manifiesta cuando Clemente (novio de su hermana Sara) la asesina. De igual manera aparece en el momento del baile exótico, al cubrirse el rostro y deshacerse de un momento del mito de antiheroína. Se revelan como señas permanentes de la muerte, los ladridos del perro (Fiel amigo, en la novela), los disparos, la caída de la silla (donde su madre se encontraba al momento de la expiración) y el movimiento de la hamaca que de igual manera augura la muerte de su padre.

Masa Blanca, alusión permanente del mito que cubre la sanación y el pacto con el Diablo. Cubre aspectos disímiles. Temor y respeto no sólo por parte de las hermanas Miranda sino por parte de la población. Este singular personaje busca la castidad de Sara, la hermana menor de Francisca, aspecto que se ve interrumpido cuando la jovencita decide alejarse de la protección de hermana-madre para buscar la independencia en brazos de Clemente. Gracias al ritual que ofrece en pedido de La Tigra, la protagonista se entera quién fue el verdadero culpable en el homicidio de sus progenitores.

La caída de Ternerote se manifiesta desde varios símbolos fundamentales. El loro Eloy (su acompañante) y la pelea de gallos. Francisca manifiesta que ya no aprecia al ave debido a que ha perdido su gracia (Ternetore, en el mismo aspecto, se encuentra delgado, y sin ánimos). La pelea de gallos es la actividad donde se demuestra una vez más la fuerza que mantiene La Tigra sobre los hombres y en especial sobre el amante que compartía con su hermana Juliana.

Agonía de la familia Miranda. Enfrentamiento entre la justicia y La Tigra. Los gendarmes logran tumbar el cartel que anunciaba como hogar (Tres Hermanas), es allí cuando Sara acompañada de Juliana deciden alejarse de la manipulación del personaje central de la historia fílmica.

3. CONCLUSIÓN

Es un hecho innegable que el cine (después de que Georges Méliès demostró que la cámara de video no solo podía grabar la realidad, sino, recrearla o crear una nueva), siempre ha buscado nutrirse de la literatura. Ya que en sus inicios sólo captaba la realidad, esto hacía que no se explotara el potencial creativo de los realizadores. Pero, en 1899 cuando Méliès presenta *El caso Dreyfus*, el primer “largometraje” (15 min. de duración) de ficción de la época, dejó comprobado que el cine puede inventar historias. Asimismo, en 1900 filmó *Cendrillas (Cenicienta)* lo que sería el primer título literario llevado al cine.

A partir de esa fecha, el cine ha logrado manifestarse a través de la ficción. Sin embargo, no ha conseguido mayor logro en lo que se refiere a historias originales, pero en cuanto al lenguaje cinematográfico o tecnicismos ha obtenido avances significativos. Como en la película *El nacimiento de una nación (1915)* de David Griffith, en la cual se inaugura por primera vez un lenguaje –propiamente dicho– cinematográfico. Esto se debe a que Griffith expone nuevos encuadres, transiciones y montajes. Pero pese a esto, no logró mayor impacto en sus historias.

En el siglo XX, cuando comenzó el apogeo del cine y por tanto su comercialización, se vio en la necesidad de recurrir a la literatura y al teatro, debido a la falta de historias originales. Sin embargo, esto a la vez significó la “desnaturalización de la obra”. Esto quiere decir de “reducirla, de simplificarla, de aplicarle códigos narrativos audiovisuales rígidos y restrictivos, como lo hizo de cierto modo la literatura de masas en el mismo período”,³⁶

³⁶ Subouraud, Frédéric. *La Adaptación, el cine necesita historias*. Paidós: España (2010). Pág. 5

Frédéric Subouraud, en su libro *La adaptación, el cine necesita historias*; plantea que para adaptar una obra literaria es necesario “volver a darle vida” a la historia y no precisamente sólo a través del guión o los diálogos de los personajes, sino, también a través de la puesta en escena, los encuadres y el proceso de edición (montaje, transiciones, música, efectos, etc.).

Los textos fílmicos como literarios están constituidos por múltiples códigos que se ubican en distintos niveles de pertenencia. La configuración de estos textos se interrelacionan unos a otros en un “tejido inconsútil”, lo que forma “relaciones de sentido” (según Barthes) particulares en cada discurso. “En el *texto fílmico*, los códigos no cinematográficos se tiñen de *iconicidad*, y más ampliamente, de <cinematograficidad>; en el *texto literario*, los códigos no lingüísticos, se contagian de <lingüística> y de literariedad.”³⁷

Es cierto que estas dos artes nos narran historias, pero tal y como expone Barthes usan códigos diferentes para comunicarse. Por lo tanto, no se puede hablar de que el cine traiciona a la literatura, cuando este decide tomar una historia y presentarla a través de imágenes. El realizador posee la libertad de ser fiel al texto literario, modificarlo en ciertos aspectos o simplemente estar inspirado en él.

La cinematografía es un arte independiente, por lo tanto, su análisis o crítica debe de realizarse del mismo modo, sin sujetarlo (como una especie de camisa de fuerza) a la obra literaria. Una buena obra de arte debe valerse por sí sola, llegar a los receptores directamente, sin explicaciones de terceros.

³⁷ Blanco, Desiderio. *Texto fílmico, texto literario*. [en *El personaje y el texto en el cine y la literatura*]. Comala.com: Venezuela (2004). Pág. 72

4. BIBLIOGRAFÍA

PRIMARIA

Báez, Marcelo. *Apuntes para una discusión sobre cine y literatura en el Ecuador*. Revista

Nacional de Cultura Encuentros. Consejo Nacional de Cultura. Ecuador, 2007

Baiz, Quevedo, Frank [Compilador], *El personaje y el texto en el cine y la literatura*,

Comala.com, Venezuela, 2004

De La Cuadra, José. *La Tigra*, Ediciones Clásicos, Ariel, Quito-Ecuador, SF.

Égüez, Renata. *Literatura y cine: lecturas paralelas*. Colección Luna de Papel. Campaña

Nacional Eugenio Espejo por el libro y la lectura. Quito-Ecuador.

Escudero García, José María. *Vamos a hablar de cine*. Salvat Editores: España, 1970

Hernández Les, Juan. *Cine y literatura, Una metáfora visual*, Ediciones JC. Colección

Imágenes, Madrid, 2005

Microsoft® Encarta® 2009. © 1993-2008 Microsoft Corporation. *Reservados todos los*

derechos

Neifert, Agustín. *Del papel al celuloide. Escritores argentinos en el cine*. La Crujía,

Ediciones. Argentina, 2005

Palacio Pablo. *Obras Completas*. Colección Antares, Libresa. Quito-Ecuador, 2008

Palacio Pablo. *Obras Escogidas*. Editorial El Conejo. Ecuador, 2002

Pastor Cesteros, Susana. *Cine y Literatura: la obra de Jesús Fernández Santos*. Biblioteca

Virtual Miguel de Cervantes.

Rojas, Rita María. *Del libro al libreto. Un camino de película*. Casa de la Cultura

Ecuatoriana Benjamín Carrión. Ecuador, 2007

Subouraud, Frédéric. *La Adaptación, el cine necesita historias*. Paidós. España, 2010

http://www.grupokane.com.ar/index.php?option=com_content&view=article&id=129:artdo_ssierritmoysentido&catid=43:catensayos&Itemid=59 (revisado en abril de 2009)

SECUNDARIA

[Autor desconocido], *Hay poco acceso para hacer cine, se dijo en conversatorio*, Diario el

Universo, Guayaquil. Cine, 4 de junio del 2010

[Autor desconocido], *A la costa: Literatura a la pantalla*, Revista Vistazo, Ecuador, 1994

Baেকে de, Antoine [compilador], *Teoría y Crítica del cine, avatares de una cinefilia*,

Paidós. España, 2005

Busquier, Christian. *Escribimos cine, estudio sobre la discreta profesión de ser guionista*,

La Crujía, Ediciones. Buenos Aires, 2004

Ricaurte, César. *¿Es la hora del cine ecuatoriano?: Entre Marx y una mujer desnuda*.

Revista Vistazo, Ecuador, 1994

Salgado J. Pablo, *Cumandá en la TV*. Revista Vistazo. Ecuador, 1998

Suárez, Jorge. *Cine y Música*. Revista MAAC CINE, el cine del puerto. Guayaquil, 2008

Calvo, Guadi, *Camilo Luzuriaga, batallar por la utopía*,

<http://www.caratula.net/Archivo/N5-0405/secciones/cine.htm>, (revisado 13 de

junio de 2010, 16:00)

Costales, Francisco, *La filosofía y el cine ecuatoriano*, publicado el 20 de noviembre de

2008, <http://viviendoconfilosofia.blogspot.com/2008/11/la-filosofa-y-el-cine-ecuatoriano.html>, (revisado 13 de junio de 2010, 18:00)

<http://percepcion-audiovisual.blogspot.com/2007/05/las-figuras-retricas-no-slo-en-la-irica.html> (revisado el 25 de abril de 2007, 17:19)

Rojas, Rita María, V, “Charla con Carl West director de la película *Sé que vienen a matarme*”, publicado el 24 de noviembre de 2007, http://www.usfq.edu.ec/liberarte/04/charla_caida.html, (Revisado 13 de junio de 2010, 21:00)

Yepes, Enrique, "*La tigra* de 1930 a 1990: Los cambios del proyecto nacional ecuatoriano." <http://www.bowdoin.edu/~eyepes/profess/tigra.htm>, (Revisado 13 de junio de 2010, 23:00)

5. ANEXOS

ENTREVISTAS

Entrevistados:

Chely Lima

Nació en La Habana-Cuba, el 6 de enero de 1957, bajo el nombre de Graciella Margarita Lima Álvarez (conocida por su seudónimo literario Chely Lima). Es narradora, poeta, dramaturga, así como editora, guionista de cine, libretista de radio y televisión, y fotógrafa. Ha realizado para la televisión ecuatoriana (Ecuavisa) en colaboración de Alberto Ferret los seriales *El chulla Romero y Flores (1994)*, *Siete Lunas, siete serpientes (1995)*, *Solo de guitarra (1997)* y *Yo vendo unos ojos negros (2003)*; todas ellas adaptadas de obras literarias tanto ecuatorianas como una japonesa. También, ha adaptado una novela suya, en colaboración de José Zambrano Brito, titulada *Filo de amor*, que fue llevada a la pantalla grande en 2006. Eso en cuanto su experiencia adaptativa.

¿Cuáles son los aportes y sacrificios que el lenguaje audiovisual realiza en el momento de adaptar una obra literaria?

R: Eso depende del tipo de adaptación que se lleva a cabo, de la longitud que tenga la obra que se adapta a la pantalla, y del tipo de género audiovisual en que se plasme la adaptación. Una adaptación puede ser muy fiel al original (tal y como fue el caso de la reciente trilogía cinematográfica del neozelandés Peter Jackson sobre la novela *El Señor de los Anillos*), y puede ser una *versión libre*, e incluso *estar inspirada en...* lo cual le daría mucha libertad al guionista y al realizador.

¿Cómo se logra comprimir tiempo y espacio literario al cinematográfico?

R: No existe una fórmula fija para hacerlo. En realidad, cada adaptación es un mundo. Cada caso tiene sus propias leyes y sus propias exigencias al respecto.

¿Cómo infiere su visión en el proceso adaptativo?

R: Pues es un poco como el caso del intérprete y el compositor. Si el intérprete de la pieza de música es un virtuoso, pues la pieza sonará fabulosa. Si el intérprete es un apasionado, la pieza ganará en contrastes... *El adaptador es como un filtro de la obra que adapta, e inevitablemente hace aportes personales y artísticos al original.*

¿Cuáles son los motivos o características que llevan a escoger un texto literario para una adaptación cinematográfica?

R: Pues... eso depende de los adaptadores. Cada cual suele tener sus propios motivos. Pero en última instancia, se adapta una obra literaria a la pantalla porque se la ama, se la ha incorporado al archivo emocional propio, y se la quiere “contar” del modo propio.

¿Qué valor le aporta la música a la película que no posea la literatura?

R: Mucho. De hecho, como las artes audiovisuales participan de elementos que la literatura deja al arbitrio de los lectores, pueden agregar toques específicos a la historia jugando con la imagen y el sonido...

Cuéntenos una anécdota a partir de su proceso adaptativo.

R: En la década de los noventa, Alberto León Serret y yo decidimos adaptar para la televisión ecuatoriana (Ecuavisa) una noveleta de Junishiro Tanizaki que amábamos:

Historia de Shunkin (cuyo título también ha sido traducido como *Retrato de Shunkin*). Se trata de una pieza de literatura japonesa de época, y era poco probable que al canal le interesara invertir en un argumento tan exótico, de modo que concebimos llevar la historia de amor a una hacienda ecuatoriana de finales del siglo diecinueve y principios del veinte. La realizó Carl West con un elenco estupendo (se tituló *Solo de Guitarra*), y debo decir que el resultado fue espectacular. De hecho, obtuvo un premio internacional por la calidad... y nadie se acordó de que el original ocurría en una ciudad nipona de hace varios siglos.

Iván Mora Manzano

Nació en Guayaquil-Ecuador, el 13 de mayo de 1977. Es director, guionista y editor, de cine. Ha adaptado el cortometraje *Vida del ahorcado*, basado en un cuento de Pablo Palacio del mismo nombre. Ha editado las películas *Crónicas (2004)* de Sebastián Cordero y *Qué tan lejos (2006)* de Tania Hermida. Y es realizador del cortometraje *Hay cosas que ni se dice (2006)*. Actualmente, está rodando *Sin otoño, sin primavera*, su primer largometraje, donde es director, escritor y editor.

¿Cuáles son los aportes y sacrificios que el lenguaje audiovisual realiza en el momento de adaptar una obra literaria?

R: El mayor sacrificio yo creo que tiene que ver con el espectador. Lo más rico en la literatura es la actividad que tiene el mundo interno del lector.

El mundo perceptivo del espectador de cine -si bien en una buena película no tiene por qué ser tan poco pasivo- nunca se va a comparar con el literario. El lector en cambio tiene que ser el director de casting, de arte y de fotografía, hace la película en su cabeza.

Si bien el cine pierde eso, gana por su lado con el uso de actores reales, que ponen su mundo interior a disposición, y con la música y sonido. Que son invaluable.

Otra gran diferencia, que es una fortaleza de las 2 es que en la literatura el tiempo lo impone el lector (es decir puede demorarse horas o años en leer un texto). En el cine, a pesar del botón de pausa, una película de 8 minutos, aún con interrupciones, siempre dura 8 minutos. El tiempo lo impone la obra.

¿Cómo se logra comprimir tiempo y espacio literario al cinematográfico?

R: En el caso de mi corto, yo estiré el tiempo más que comprimirlo. Usé media hoja de texto para volverla 9 minutos de cine. Creo que si existieran equivalencias un cuento equivale a una película, y para hacer una novela en cine, habría que hacer una miniserie muy extensa. Para responder a la pregunta, no sé cuál es la mejor manera de comprimir el tiempo.

¿Cuáles son los motivos o características que llevan a escoger un texto literario para una adaptación cinematográfica?

R: Uno adapta algo porque tiene sentimientos sobre la obra original. Entonces hay una admiración, un respeto, un deseo de no defraudar.

En Ecuador, la factibilidad es parte de la decisión. Escoger algo que sea realizable, no muy caro. En el caso específico el corto que yo adapté, fue un homenaje a mi adolescencia, que era cuando leía a Palacio con dedicación.

¿Cómo infiere su visión en el proceso adaptativo?

R: A pesar de la pregunta anterior, uno quiere probar cosas personales o de lenguaje. Yo aumenté bits (pequeños giros de momentos dramáticos) que la obra no tenía: La tensión sonora con la tiza, la preparación como un ritual en una librería. También aumenté un epílogo después del final. Creo ese paso de-ajena-a-propia es indispensable para que exista un punto de vista.

¿Qué valor le aporta la música a la película que no posea la literatura?

R: La música es la más importante de todas las artes, incluyendo al cine y a la literatura. Es sólo mi opinión, pero creo que la gran fuerza del cine es que puede incluir y conversar con la música.

Cuéntenos una anécdota a partir de su proceso adaptativo.

R: La mejor función que tuvo el corto fue con chicos de colegio, para mí es increíble que algo escrito hace 80 años tenga vigencia, y que conecte. Ninguno de ellos había leído a Palacio.

¿Utilizó algún método en el proceso adaptativo?

R: No como tal. Instintivamente tal vez. Yo había leído el libro cuando tenía 16 años. Y escribí el guión cuando tenía 23. En el proceso no volví a leer el fragmento. Entonces escribí basado en mi memoria, creo que eso me ayudó a que lo escrito sea mi manera de ver el texto.

IDENTIFICACIÓN DEL PROYECTO

TÍTULO

LITERATURA Y CINE: UNA REVISIÓN PORMENORIZADA DE LOS ELEMENTOS IMPLICADOS EN LA PRÁCTICA ADAPTATIVA

TIPO DE TRABAJO

Investigación de estudios bibliográficos de audiovisuales y textos literarios

DURACIÓN DEL PROYECTO

Etapas:

- Proceso de levantamiento de información:
- Revisión del Proyecto de la Ley de Fomento Nacional, con relación a las adaptaciones de filmes.
- Revisión Bibliográfica sobre teorías, críticas y reseñas de adaptaciones literarias al cine (Libros, periódicos, revistas y revistas especializadas).
- Proceso de Datos
- Redacción de Marco Teórico
- Redacción de capítulos y reseñas de las películas
- Elaboración de cuadros comparativos entre texto y películas (parte uno)

Tiempo:

- 4 meses (Mayo, Junio, Julio y Agosto)

Etapas dos:

- Entrevistas a guionistas, directores y especialistas en cine para abordar los siguientes tópicos:

¿Cuáles son los aportes y sacrificios que el lenguaje audiovisual realiza en el momento de adaptar una obra literaria?

¿Cómo se logra comprimir tiempo y espacio literario al cinematográfico?

¿Cuáles son los motivos o características que llevan a escoger un texto literario para una adaptación cinematográfica?

¿Cómo infiere su visión en el proceso adaptativo?

¿Qué valor le aporta la música a la película que no posea la literatura?

Cuéntenos una anécdota a partir de su proceso adaptativo.

¿Utilizó algún método en el proceso adaptativo?

- Personajes entrevistados:
 - Chely Lima
 - Iván Mora
 - Carlos Burgos Jara

Tiempo:

- 2 meses (Septiembre y Octubre)

Etapa Tres:

Redacción de la Monografía:

- Elaboración de cuadros comparativos entre texto y películas
(parte dos)

Tiempo:

- 5 meses (noviembre, diciembre, enero, febrero, marzo)

ANTECEDENTES DEL TRABAJO

TEMA:

Escasez crítica en el problema de la adaptación: las relaciones entre cine y literatura.

SITUACIÓN DEL TEMA:

En Ecuador, la llegada de la creación cinematográfica en comparación con otros países llegó de forma tardía; es el director guayaquileño Augusto San Miguel, quien inaugura el espacio audiovisual entre 1924-1925 con la película *El tesoro de Atahualpa*. A partir de esa fecha, los creadores se esfuerzan por sacar adelante sus trabajos con pocos recursos y presupuesto. Se imprimen un total de 25 películas, entre documentales, cortometrajes publicitarios y ficciones.

En 1947, el argentino Luis Saslavsky adapta la novela *Tres Ratas* de Alfredo Pareja Diezcanseco al cine; desde esa inauguración en la cinematografía ecuatoriana, han transcurrido 40 años hasta que el director lojano Camilo Luzuriaga lleva en 1990 a *La Tigra* de José De La Cuadra a la pantalla. Esta película se ha hecho acreedora a los premios: Mejor Película y Ópera Prima en el XXIX Festival de Cine Iberoamericano de Cartagena; siendo uno de los filmes más vistos en Ecuador con 240.000 espectadores.

Luego de tres años, el canal de televisión, Ecuavisa decide apostar por la producción nacional, contratando al director Carl West para que dirija la mini serie *Los Sangurimas* de José De La Cuadra. A partir de esa fecha, el mismo director se encarga de

adaptar *El Chulla Romero y Flores* (Jorge Ycaza) con guión de Cheli Lima y *A la Costa* (Luis A. Martínez) con guión de Franklin Briones.

Luzuriaga vuelve a lucirse con el largometraje *Entre Marx y una mujer desnuda* (Jorge Enrique Adoum) con guión de Arístides Vargas. Obteniendo los galardones: Premio Coral la mejor dirección artística en La Habana, Mejor Guión y Mejor Banda Sonora (compuesta por Hugo Idrovo, Jaime Guevara, Ataulfo Tobar y Diego Luzuriaga) en Trieste, Italia.

Un año después se estrenan en Ecuavisa las mini series: *El Cojo Navarrete* (Enrique Terán) y *Siete Lunas y Siete Serpientes* dirigidas por Carl West. El siguiente año para el mismo canal César Carminiagni decide adaptar y dirigir *Cumandá* (Juan León mera).

En el 2004, Luzuriaga presenta su película *Mientras llega el día* (1809-1810) de Juan Valdano, la misma que recibió pésimas críticas. Ese mismo año sale por canal 2 la telenovela *Yo vendo unos ojos negros* (Alicia Yáñez Cossío), dirigida por Rodolfo Hoppe y guión de Ana Montes. Para el 2007, Ecuavisa saca a la pantalla *Sé que vienen a matarme* (Alicia Yáñez Cossío), dirigida por Carl West y adaptada por Luis Miguel Campos.

Para el 2008, el director Víctor Arregui lanza la película *Cuando me toque a mí*, basada en la novela *De que nada se sabe* de Alfredo Noriega. Con la cual obtuvo los premios: Augusto San Miguel (que es un estímulo para escritores y artistas que exponen de obras el proceso de creación), y el protagonista Manuel Calixto obtiene un galardón en el Festival de Biarritz.

Aunque el repertorio de películas adaptadas de la literatura son exiguos en nuestro país con respecto a las extranjeras, tanto los estudios como la crítica no se han pronunciado

ampliamente, ya que los espacios dedicados a este tipo de publicaciones han ofrecido su veredicto exclusivamente a las filmaciones comerciales, que abarrotan las taquillas en los cines ecuatorianos. Sin embargo, cabe recalcar que diarios nacionales como El Universo, Hoy, Telégrafo o revistas como Vanguardia o Vistazo les dedican pequeños espacios a esta categoría artística, que sólo involucran la ficha técnica y a breves rasgos un comentario subjetivo de la cinta. El Consejo Nacional de Cultura en su tarea por rescatar la ficción cinematográfica, ha dedicado varias de sus publicaciones a este género.

Críticos como Carlos Icaza, Gerald Raad, Marcelo Báez, Santiago Roldós o Torffe Touma se han dedicado a examinar esta narrativa audiovisual y percatarse de los errores u aciertos de las producciones nacionales, en donde se puede ennoblecer o polemizar según el criterio de cada juez.

Debido a la saturación de cintas hollywoodenses en nuestra pantalla, se han escatimado pocos esfuerzos por reforzar el arte audiovisual en nuestro país, debido a la escasez de apoyo privado que no incluye en su presupuesto mayor apoyo a este tipo de artes. No obstante en Enero de 2006 se ratifica la inclusión del Fondo de Cine en el presupuesto estatal dando un gran paso hacia la lucha que se había mantenido desde finales de los años setenta en donde se defendía el firme propósito de crear una Ley de Cine en Ecuador que finalmente se concretó en Febrero del año a citar. Gracias al apoyo financiero del Estado, muchos proyectos cinematográficos han podido salir a la luz, marcando un antes y un después en la historia del cine ecuatoriano.

CONTEXTO:

El tema se desarrolla dentro del entorno Guayas-Pichincha, provincias vinculadas con el tópico, debido a que son distritos determinantes en lo que respecta a la cultura literaria-cinematográfica y es donde mayormente se han realizado tanto las producciones como la escasa importancia a los productos que se manifiestan a este esquema. El siglo XXI se ha manifestado como una época netamente audiovisual, en donde no sólo disfrutamos de este medio en la privacidad de nuestros hogares, sino que así mismo se manifiesta en la cotidianeidad, como por ejemplo las estaciones de la metrovía, el Malecón 2000, las universidades, institutos educativos, y en el lugar más propicio para observar esta exposición artística: los cines. La sobresaturación de la imagen en movimiento ha provocado una pasividad en los espectadores. Y quienes se atreven a pronunciarse son los mismos de siempre, sin embargo, tanto como comentarios, críticas o estudios especializados no existen, o son cortas, sin mayor profundidad y con poca relevancia en los medios de comunicación.

JUSTIFICACIÓN DEL TEMA

Literatura y cine es un tema que muy pocos autores han tratado en Ecuador, por esa razón es necesario realizar un respectivo análisis en cómo estas dos ramas que utilizan lenguajes diferentes logran complementarse entre sí.

Las versiones cinematográficas a analizar se fundamentan a partir de la versión adaptada en varios aspectos fundamentales. El producto proporcionado por Camilo Luzuriaga en los años noventas le da un nuevo giro al final de la novelina escrita por José de la Cuadra: *La Tigra*. La muerte como símbolo de libertad de la protagonista. Esta metáfora que se manifiesta desde una perspectiva diferente es lo que enriquece al filme otorgado por Luzuriaga.

La falta de un público consumidor no sólo de cine, sino, de crítica o estudios cinéfilos; ha hecho que fracasen las pocas revistas dedicadas a este género. Por eso es necesario, darle relevancia a la realización de miradas críticas o estudios especializados que permitan ir más allá del producto audiovisual.

HIPÓTESIS

La Tigra

- Demostrar que *La Tigra* (versión cinematográfica), es una reproducción parcial de la novela, es decir, una adaptación como interpretación.
- En la novela existe un marcado contraste de carácter entre la Tigra y su hermana Juliana, perspectiva que no se aprecia en la película.
- Se distorsiona el acento montubio (característica fundamental en una historia ambientada en la costa), al usar actrices de la sierra, quienes no logran imitar la entonación propia de la región.
- Las máscaras (uso retórico en el filme) como metáfora del pasado.
- Masa Blanca y la muerte, como símbolo de salvación para la Tigra. Pero, libertad para los que se encontraban bajo su poder (hermanas-peones).

OBJETIVO GENERAL

- Proporcionar un análisis crítico del cortometraje *La Tigra*, que han sido adaptadas de obras literarias ecuatorianas.

OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- Establecer los puntos de conexión y diferenciación entre el lenguaje narrativo y el audiovisual.
- Establecer un sistema de análisis para el estudio de películas adaptadas de la literatura al cine

MARCO TEÓRICO

Frédéric Subouraud, en su libro *La adaptación, el cine necesita historias*; plantea que para adaptar una obra literaria es necesario “volver a darle vida” a la historia y no precisamente sólo a través del guión o los diálogos de los personajes, sino, también a través de la puesta en escena, los encuadres y el proceso de edición (montaje, transiciones, música, efectos, etc.).

En el siglo XX, cuando comenzó el apogeo del cine y por tanto su comercialización, se vio en la necesidad de recurrir a la literatura y al teatro, debido a la falta de historias originales. Sin embargo, esto a la vez significó la “desnaturalización de la obra”. Esto quiere decir de “reducirla, de simplificarla, de aplicarle códigos narrativos audiovisuales rígidos y restrictivos, como lo hizo de cierto modo la literatura de masas en el mismo período”³⁸

Los textos fílmicos como literarios están constituidos por múltiples códigos que se ubican en distintos niveles de pertenencia. La configuración de estos textos se interrelacionan unos a otros en un “tejido inconsútil”, lo que forma “relaciones de sentido” (según Barthes) particulares en cada discurso. “En el *texto fílmico*, los códigos no cinematográficos se tiñen de *iconicidad*, y más ampliamente, de <*cinematograficidad*>; en el *texto literario*, los códigos no lingüísticos, se contagian de <*lingüisticidad*> y de literariedad.”³⁹

³⁸ Subouraud, Frédéric. *La Adaptación, el cine necesita historias*. Paidós: España (2010). Pág. 5

³⁹ Blanco, Desiderio. *Texto fílmico, texto literario*. [en *El personaje y el texto en el cine y la literatura*]. Comala.com: Venezuela (2004). Pág. 72

La revista *Encuentros* editada por el Consejo Nacional de Cultura Ecuador en su edición número diez, habla abiertamente acerca del cine en nuestro país, la trayectoria de Augusto San Miguel, pionero de este tipo de arte, la cronología con respecto a las principales producciones audiovisuales, y en especial el artículo escrito por Marcelo Báez *Apuntes para una discusión sobre cine y literatura en el Ecuador* en donde cita a García Márquez apuntando a que “el cine en América Latina se viviendo el boom que ya experimentó la literatura en los años sesenta.”⁴⁰ Sin embargo esto no quiere decir que en nuestro país se esté viviendo esta experiencia a plenitud, a pesar que los años 90’s fue la década más fructífera con respecto a las adaptaciones audiovisuales, no ha progresado el ímpetu por seguir avanzando en el proceso de crecimiento.

Christian M. Busquier, busca a partir de su libro *Escribimos Cine*, un bosquejo anecdótico acerca del trabajo de ciertos guionistas argentinos que se prestaron para una entrevista coral y hablar sinceramente de lo que representa escribir tanto para televisión como para cine, cómo perciben a sus personajes antes de la creación, la escritura grupal de un guión y en especial acerca de la trasposición y sus cuestiones. Aída Bortnik asegura “creer que una adaptación es otra creación a partir de la que existía, y que el respeto no consiste en repetir, sino en creer lo mismo, en tener el mismo espíritu. En querer contar eso de la misma manera y sin embargo contarlo de otra.”⁴¹

⁴⁰ Báez, Marcelo. “Apuntes para una discusión sobre cine y literatura en el Ecuador”. Revista Nacional de Cultura. ENCUENTROS. Ecuador (2007) Ed. 10. Pág. 71

⁴¹ Busquier, Christian. “La adaptación o trasposición. ¿Cómo es una buena trasposición al cine, ya sea de una obra literaria, una obra de teatro etc.? Acerca de esas cuestiones.” *Escribimos cine, estudio sobre la discreta profesión de ser guionista*. La Crujía Ediciones. Buenos Aires. 2004. Pág. 117

Juan Hernández Les, asegura en su libro *Cine y metáfora, una metáfora visual*, que como crítico, uno de los problemas fundamentales al momento de la traducción audiovisual se manifiesta en “la sumisión que se puede mantener hacia la ficción literaria, en el caso que el guionista no logre encontrar la anécdota de la novela y así mismo caer en el error de tomarla sólo de inspiración.”⁴²

En relación a las publicaciones ofrecidas en revistas nacionales, cabe recalcar el trabajo de Vistazo (que parte de la cadena de publicaciones de Ecuavisa) en donde se revisa a breves rasgos las series y películas que la televisora ha realizado con respecto a las traducciones audiovisuales, y en las que en gran parte han sido dirigidas por Carl West y habla de la profesionalidad de los actores y el equipo de producción, ya que los involucrados han elaborado un trabajo investigativo para reflejar con veracidad las épocas evocadas. No obstante, se le da en ciertos casos mayor relevancia al desnudo o a la belleza de las protagonistas que al trabajo actoral que desempeñan.

Los medios escritos diarios que así mismo hacen un esfuerzo por dar a conocer noticias de este aspecto son: Diario El Universo, como representante en Guayaquil y Diario Hoy en la capital, relatan mínimamente el trabajo que realizan directores como Víctor Arregui, Carl West, Camilo Luzuriaga, Fernando Mieles, etc. por sobresalir en el duro campo del mundo audiovisual, como por ejemplo el poco acceso que se tiene en el puerto principal para hacer cine, ya que los organismos estatales se encuentran en la capital, de igual manera el apoyo es válido debido a que se abre paso a un tipo de arte que cada vez se

⁴²Hernández Les, Juan. “La adaptación.” *Cine y literatura. Una metáfora visual*. Ediciones JC. Colección Imágenes. Madrid. 2005. Pág. 137

expanda e intente la internacionalización, para así encontrar financiamiento, requisito básico en los cineastas para realizar sus proyectos.⁴³

METODOLOGÍA

- *Comunicación directa con sujetos sociales que poseen una interpretación particular* del tema (Entrevista)
- *Técnicas documentales* (prensa [periódicos-revistas], libros especializados, obras literarias)
- *Observación Indirecta* (películas-cortometrajes)
- *Observación Directa* (conversatorios en caso de que se presenten)

⁴³Hay poco acceso para hacer cine, se dijo en conversatorio. Diario el Universo. Guayaquil. Cine. 4 de junio del 2010. Pág. 5.

CRONOGRAFÍA DEL TRABAJO

ACTIVIDADES	RECURSOS	TIEMPO/FECHAS	RESPONSABLE
Revisión sobre teoría-crítica cinematográfica	Internet Libros	Tres meses	Gabriela Prieto Viviana Garcés
Contactar a entrevistados: <ul style="list-style-type: none"> • Camilo Luzuriaga y Carlos Burgos • Víctor Arregui • Gerald Raad 	Vía Internet y Telefónica	Un mes Una semana Una semana y media Una semana y media	- Gabriela Prieto - Viviana Garcés - Gabriela Prieto - Viviana Garcés
Entrevistas: <ul style="list-style-type: none"> - Víctor Arregui - Gerald Raad - Camilo Luzuriaga - Carlos Burgos 	Internet Grabadora y Cámara Fotográfica	Una semana: 6-12 septiembre Una semana: 17-24 de octubre	- Gabriela Prieto - Viviana Garcés - Gabriela Prieto - Viviana Garcés

ESQUEMA DE CONTENIDOS

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN

2. DESARROLLO

2.1.CINE Y LITERATURA: DOS LENGUAJES DISÍMILES

2.2.FIDELIDAD Y LIBERTAD EN TORNO A LA ADAPTACIÓN CINEMATOGRAFICA

2.2.1. EL RETO DE COMPRIMIR EL TEXTO LITERARIO EN EL TIEMPO Y ESPACIO DEL METRAJE

2.2.2. COMPLEJIDAD DE LAS FIGURAS RETÓRICAS LITERARIAS AL CELULOIDE

2.3.APLICACIÓN DEL MODELO DE ANÁLISIS DE LO LITERARIO A LO CINEMATOGRAFICO EN *LA TIGRA*.

2.3.1. SINOPSIS DE LA PELÍCULA: *LA TIGRA*

2.3.2. CUADRO COMPARATIVO DE PERSONAJES

2.3.3. MODELO DE ANÁLISIS

2.3.4. ¿QUIÉN NARRA LA HISTORIA?

2.3.5. EL TIEMPO Y EL ESPACIO

2.3.6. LA MÚSICA Y LOS SONIDOS

2.3.7. LOS PERSONAJES Y LOS DIÁLOGOS

2.3.8. LO RETÓRICO: SÍMBOLOS Y METÁFORAS

3. BIBLIOGRAFÍA

4. ANEXOS

PRESUPUESTO

CANTIDAD	PRODUCTO	V. UNITARIO	V. TOTAL
2	Películas	2.50	5.00
2	Novela: De que nada se sabe	7.50	15.00
	Pasajes	0.25	5.00
8	Almuerzos	1.50	12.00
	Copias	0.03	25.00
4	Internet	0.80 (la hora)	3.20
1	Libro: Cine y literatura, una metáfora visual	20.00	20.00
1	Libro: La adaptación, el cine necesita historia	30.00	30.00
	Impresiones	0.10	5.00
2	Cartuchos de tinta	25.00	50.00
1	Paquete de Hojas A4	4.00	4.00

Total	174.20
-------	--------

BIBLIOGRAFÍA

PRIMARIA

Adoum, Jorge Enrique, *Entre Marx y una mujer desnuda*, Biblioteca de la Ilustre

Municipalidad de Guayaquil, Guayaquil, 2007

Baiz Quevedo, Frank [Compilador], *El personaje y el texto en el cine y la literatura*,

Comala.com, Venezuela, 2004

De La Cuadra, José, *La Tigra*, Ediciones Clásicos, Ariel, Quito-Ecuador, SF.

Hernández Les, Juan. *Cine y literatura, Una metáfora visual*, Ediciones JC. Colección

Imágenes, Madrid, 2005

Noriega, Alfredo, *De que nada se sabe*, Grupo Santillana, Alfaguara Ecuador, Quito, 2009

Subouraud, Frédéric. *La Adaptación, el cine necesita historias*, Paidós, España, 2010

Zavala, Lauro, *Cine y Literatura: el giro semiótico*.

SECUNDARIA

[Autor desconocido], *Hay poco acceso para hacer cine, se dijo en conversatorio*, Diario el

Universo, Guayaquil. Cine, 4 de junio del 2010

[Autor desconocido], *A la costa: Literatura a la pantalla*, Revista Vistazo, Ecuador, 1994

Bacque de, Antoine [compilador], *Teoría y Crítica del cine, avatares de una cinefilia*,

Paidós, España, 2005

Báez, Marcelo. " *Apuntes para una discusión sobre cine y literatura en el*

Ecuador". Revista Nacional de Cultura. ENCUENTROS. Ecuador, 2007

Báez, Marcelo.

Busquier, Christian. *Escribimos cine, estudio sobre la discreta profesión de ser guionista*,

La Crujía Ediciones, Buenos Aires, 2004

Calvo, Guadi, *Camilo Luzuriaga, batallar por la utopía*,

<http://www.caratula.net/Archivo/N5-0405/secciones/cine.htm>, (revisado 13 de junio de 2010, hora: 16:00)

Costales, Francisco, *La filosofía y el cine ecuatoriano*, publicado el 20 de noviembre de

2008, <http://viviendoconfilosofia.blogspot.com/2008/11/la-filosofa-y-el-cine-ecuatoriano.html>, (revisado 13 de junio de 2010, hora 18:00)

Ricaurte, César. *¿Es la hora del cine ecuatoriano?: Entre Marx y una mujer desnuda,*

Revista Vistazo, Ecuador, 1994

Rojas, Rita María, V, “Charla con Carl West director de la película *Sé que vienen a*

matarme”, publicado el 24 de noviembre de 2007,

http://www.usfq.edu.ec/liberarte/04/charla_caida.html, (Revisado 13 de junio de 2010, hora: 21:00)

Salgado J. Pablo, *Cumandá en la TV*, Revista Vistazo, Ecuador, 1998

Suárez, Jorge. *Cine y Música*, Revista MAAC CINE, el cine del puerto, Guayaquil, 2008

Yepes, Enrique, "*La tigra* de 1930 a 1990: Los cambios del proyecto nacional

ecuatoriano.”, <http://www.bowdoin.edu/~eyepes/profess/tigra.htm>, (Revisado 13 de junio de 2010, hora 23:00)