



FACULTAD DE CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN, TURISMO Y PSICOLOGÍA
ESCUELA PROFESIONAL DE CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN

LA ADAPTACIÓN DE LAS OBRAS LITERARIAS: LA CIUDAD Y
LOS PERROS (1985) Y MARIPOSA NEGRA (2006), EN
LARGOMETRAJES DEL CINE PERUANO

PRESENTADA POR
EDUARDO ARMANDO CABALLERO LA ROSA

ASESORA
MARTHA ALICIA ROMERO ECHEVARRÍA

TESIS PARA OPTAR EL GRADO ACADÉMICO DE LICENCIADO EN
CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN

LIMA – PERÚ

2017



Reconocimiento - No comercial - Sin obra derivada
CC BY-NC-ND

El autor sólo permite que se pueda descargar esta obra y compartirla con otras personas, siempre que se reconozca su autoría, pero no se puede cambiar de ninguna manera ni se puede utilizar comercialmente.

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>



FACULTAD DE CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN, TURISMO Y PSICOLOGÍA
ESCUELA DE CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN

**LA ADAPTACIÓN DE LAS OBRAS LITERARIAS: LA
CIUDAD Y LOS PERROS (1985) Y MARIPOSA NEGRA
(2006), EN LARGOMETRAJES DEL CINE PERUANO.**

**TESIS PARA OPTAR AL TÍTULO DE
LICENCIADO EN CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN**

PRESENTADA POR:

EDUARDO ARMANDO CABALLERO LA ROSA

ASESORA:

DRA. MARTHA ALICIA ROMERO ECHEVARRÍA

LIMA, PERÚ

2017



Dedicatoria

A Dios por todas las personas buenas que me han enseñado algo positivo, tanto en lo humano como en lo profesional.

A mis adorados padres por su apoyo en todo momento.

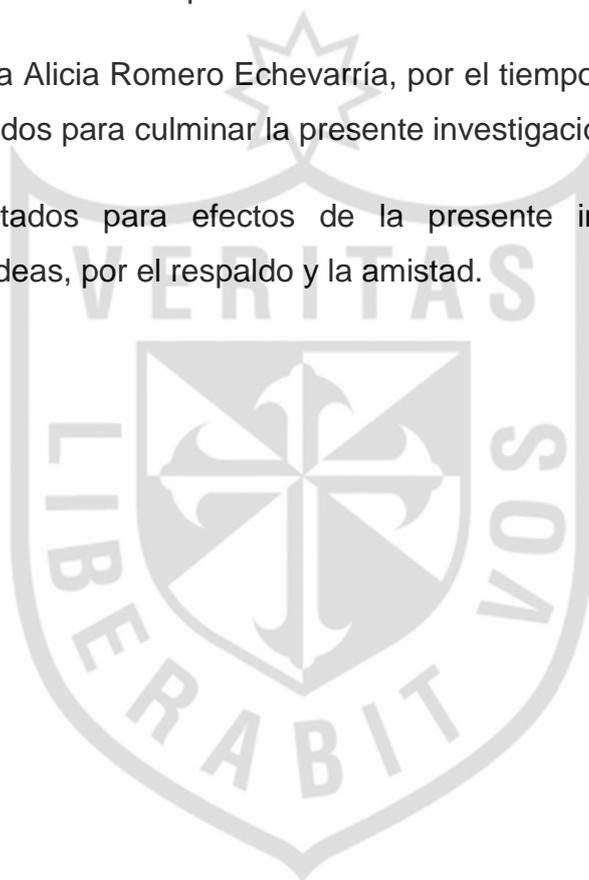
Agradecimientos

A la Universidad de San Martín de Porres, mi alma mater por haberme mostrado las oportunidades que el estudio otorga a quien emprende la travesía universitaria.

A la Facultad de Ciencias de la Comunicación, por su acogida y apoyo recibido durante los fructíferos años que he desarrollado mi labor como comunicador.

A la Dra. Martha Alicia Romero Echevarría, por el tiempo que me ha dado y los medios alcanzados para culminar la presente investigación.

A los entrevistados para efectos de la presente investigación, por sus sugerencias e ideas, por el respaldo y la amistad.



Índice de contenido

Dedicatoria.....	ii
Agradecimientos	iii
Índice de contenido.....	iv
Índice de tablas.....	vi
Índice de figuras.....	vii
Resumen.....	viii
Abstract	ix
INTRODUCCIÓN	10
Problema general.....	13
Problemas específicos.....	13
Objetivo general.....	13
Objetivos específicos	13
Justificación de la investigación.....	14
CAPÍTULO I.....	17
MARCO TEÓRICO	17
1.1 Antecedentes de la investigación.....	17
1.1.1 Antecedentes internacionales.....	17
1.1.2 Antecedentes nacionales.....	23
1.2 Bases teóricas.....	25
1.2.1 Teorías de la comunicación aplicadas al cine.....	26
1.2.2 Adaptación de la obra literaria al cine	37
1.2.2.1 Nivel preiconográfico.....	46
1.2.2.2 Nivel iconográfico.....	48
1.2.3 Producción cinematográfica.....	50
1.2.4 El cine de Francisco Lombardi.....	58
1.2.4.1 Guion literario.....	63
1.2.2.2 Guion escénico	65
1.2.2.3 Guion técnico	66
1.3 Definiciones conceptuales.....	67
CAPÍTULO II.....	70
METODOLOGÍA DE LA INVESTIGACIÓN	70
2.1 Diseño Metodológico.....	70
2.1.1 Tipo de investigación	70

2.1.2 Nivel de investigación	70
2.1.3 Diseño de investigación	71
2.1.4 Método de investigación	71
2.2 Población y muestra.....	72
2.2.1 Población	72
2.2.2 Muestra	72
2.3 Técnicas de recolección de datos	73
2.3.1 Instrumento de recolección de datos	74
2.4 Técnicas para el procesamiento de información	74
2.5 Aspectos éticos	75
CAPÍTULO III	76
RESULTADOS.....	76
3.1 Resultados de la investigación.....	76
3.1.1 Matrices de análisis.....	76
3.1.2 Análisis de adaptación de obra literaria	83
3.1.3 Comparación de producción cinematográfica	87
CAPÍTULO IV	90
DISCUSIÓN	90
4.1 Análisis y discusión	90
4.1.1 Nivel preiconográfico.....	92
4.1.2 Nivel Iconográfico.....	94
CONCLUSIONES	96
RECOMENDACIONES	97
FUENTES DE INFORMACIÓN	98
ANEXOS	107
ANEXO 1: Matriz de consistencia	108
ANEXO 2: Instrumento de recolección de la información	110
ANEXO 3: Entrevistas a cineastas.....	117

Índice de tablas

Tabla 1. Teorías de la comunicación aplicadas al cine	36
Tabla 2. Teorías de la adaptación de obra literaria	40
Tabla 3. Películas basadas en adaptación de obras literarias de Francisco Lombardi.....	60
Tabla 4. Objeto de estudio.	72
Tabla 5. Selección de películas para el estudio.	73
Tabla 6. Matriz de datos de la película <i>La ciudad y los perros</i>	77
Tabla 7. Matriz de datos de la película <i>Mariposa negra</i>	78
Tabla 8. Matriz de análisis adaptación de obra literaria de la película <i>La ciudad y los perros</i>	79
Tabla 9. Matriz de análisis adaptación de obra literaria, de la película <i>Mariposa negra</i>	80
Tabla 10. Matriz de análisis producción cinematográfica de la película <i>La ciudad y los perros</i>	82
Tabla 11. Matriz de análisis producción cinematográfica de la película <i>Mariposa negra</i>	83
Tabla 12. Matriz de comparación de adaptación de obra literaria.	87
Tabla 13. Matriz de comparación de producción cinematográfica.....	89

Índice de figuras

Figura 1. Esquema clásico de la industria cinematográfica.....	51
Figura 2. Eje modelo cinematográfico.....	52



Resumen

La presente investigación contribuye al conocimiento científico porque da luces respecto a la trascendencia y posicionamiento de dos películas dirigidas por Francisco Lombardi, el director más representativo del cine peruano, las cuales han sido adaptadas de dos obras literarias. Este trabajo es una contribución científica ante la escasez de investigaciones relacionadas a las adaptaciones cinematográficas peruanas, partiendo de la comparación y el análisis preiconográfico e iconográfico las obras literarias a las películas a *La ciudad y los perros* (1985) y *Mariposa negra* (2006), sin dejar de lado la aceptación por parte del público y la crítica especializada.

El estudio es cualitativo, se ha realizado el análisis de ambas películas adaptadas, entrevistas a profundidad y revisión de la literatura científica que respalda el estudio. Se concluye que la adaptación de la obra textual realizada en la producción cinematográfica de Lombardi, ofrece contenidos que provienen de la obra, pero sus elementos y tratamiento difieren al transformarse en lenguaje cinematográfico logrando así un balance entre lo artístico y comercial, tanto en el fondo como en las formas de sus adaptaciones. Dando como resultado que la adaptación de *La ciudad y los perros* expone mejor el estilo del director y en cuanto a *Mariposa Negra*, si bien el nivel de la película no degrada el nivel del director no cumple con el estándar habitual.

Palabras clave: Adaptación de obra literaria, Cine peruano, Adaptación al cine.

Abstract

*This research contributes to the scientific knowledge because it gives light on the transcendence and positioning of two films produced by Francisco Lombardi, the most representative director of Peruvian cinema, which have been adapted from two literary works. This work is a scientific contribution to the scarcity of research related to the Peruvian cinematographic adaptations, starting with the comparison and the precongographic and iconographic analysis of the literary works to the films *La ciudad y los perros* (1985) and *Mariposa negra* (2006) without neglecting acceptance by the public and specialized critics.*

The study is qualitative, the analysis of both adapted films, interviews in depth and review of the scientific literature that supports the study. It is concluded that the adaptation of the textual work realized in the Lombardi film production, offers contents that come from the work, but its elements and treatment differ when transformed into cinematographic language, thus achieving a balance between the artistic and commercial, both in the background as in the forms of their adaptations. As a result, the adaptation of "The City and the Dogs" best exposes the style of the director and as for "Black Butterfly", although the level of the film does not degrade the director level does not meet the usual standard.

Keywords: *Adaptation of literary work, Peruvian cinema, Adaptation to cinema.*

INTRODUCCIÓN

Hasta hoy se tienen muchas interrogantes y cuestionamientos en relación de la adaptación de la obra literaria cuando se adapta para una producción cinematográfica, y ha sido un tema de poco estudio en el Perú, pero de honda preocupación por el mundo de las letras que observa el cine con atención, como a críticos, teóricos y especialistas del mundo cinematográfico, que a decir de Pérez (2001) “se empeñan en realizar análisis hasta nuestros días sobre la esencia y naturaleza del cine, sobre qué es el cine y qué se necesita para hacer y concebir cine artísticamente” (p. 12).

En aquellos debates sobre cine y literatura muchos autores coinciden en algunos criterios y se diferencian en otros, por ejemplo:

Otros autores al enfrentar este problema de las diferencias no niegan el hecho de que el cine como lenguaje es una construcción temporal y por tanto se le puede considerar como una construcción narrativa, pero que no por ello ya es literatura, ni son las formas de la narración literaria las que puedan definir lo específico de su condición textual, el transcurrir, la sucesión de imágenes, lo irreversible de su discurso, aunque admita dentro de sí juegos temporales y la estructuración de espacios, ya sean físicos, acústicos y

sonoros. O sea, en otras palabras, las posibilidades discursivas del cine difieren por no decir que rebasan los límites de la palabra escrita (Pérez, 2001, p. 14).

El presente estudio es cualitativo, de nivel descriptivo exploratorio, que tiene por objetivo describir la diferencia que existe entre las obras literarias en la adaptación cinematográfica de *La ciudad y los perros* (1985) y *Mariposa negra* (2006) y las investigaciones que abordan el cine y la literatura son diversas, destacan las diferencias en el lenguaje y en el mensaje de ambos medios, sobre todo cuando de adaptación literaria se trata. A decir de Hernández, Fernández y Baptista (2014) es descriptiva porque “consiste en describir situaciones, eventos y hechos” (p.117) y exploratoria porque “el objetivo es examinar un tema o problema de investigación poco estudiado, del cual se tienen muchas dudas o no se ha abordado antes” (p. 115).

a) Descripción de la situación problemática

El cine desde sus inicios fundamentó la mayoría de sus argumentos en obras literarias, en sus historias y en sus personajes. Esto se debe a que el cine considerado como medio masivo tiene la virtud de estimular en las personas nuevas ideas, logrando así abrir su mente a nuevas perspectivas, lo que ha determinado una estrecha relación entre el cine y la literatura, dicha relación se mantuvo fuerte en la historia, de este modo, el uso de cuentos y novelas en el cine han sido motivo de análisis, pues el cine se convirtió en el medio preferido para los argumentos literarios; de tal forma que premios como el Óscar y el Goya fueron otorgados a películas que han sido adaptaciones de obras literarias. En ese sentido, se han escrito guiones originales que han merecido

reconocimiento a nivel mundial.

Pero, esta relación entre la literatura y el cine ha generado en su estudio mucho debate y extensas discusiones sobre lo que corresponde a uno y a otro como lenguajes comunicativos. Existen ideas controversiales respecto de la delimitación de ambas, principalmente enfocado en hasta dónde puede limitar la literatura al cineasta al crear y expresar, dado que el medio audiovisual es diferente a la lectura de una obra literaria y en particular apelando a la imaginación en la que basa su experiencia.

Por otra parte, la adaptación en el cine es un tema muy tratado desde los inicios del cine y ello se observa en los estudios de comunicación. El presente trabajo de investigación busca conocer el mundo de la adaptación literaria, analizándolas al momento de llevar una obra literaria al medio cinematográfico, con los logros en la adaptación de las opiniones vertidas en la obra literaria, así como la visión desde el campo profesional del cine en Perú, mediante entrevistas a escritores sobre su opinión de las obras literarias peruanas llevadas al cine, y el aporte de cineastas nacionales reconocidos.

Por lo anterior, se consideró estudiar la variable la adaptación de la obra literaria producida cinematográficamente, analizando para ello la adaptación literaria de la obra de Mario Vargas Llosa: *La ciudad y los perros*, llevada al cine con el mismo nombre; y la obra de Alonso Cueto: *Grandes miradas*, llevada al cine con el nombre de *Mariposa negra*, ambas dirigidas por Francisco Lombardi. De esta manera, se formularon las interrogantes que se mencionan a continuación:

Problema general

¿Cuál es la diferencia entre el nivel de adaptación de las obras literarias en la producción cinematográfica de *La ciudad y los perros* (1985) y *Mariposa negra* (2006) dirigidas por Francisco Lombardi?

Problemas específicos

¿Cuáles son las diferencias entre el contenido de las obras literarias con el nivel preiconográfico de las producciones cinematográficas *La ciudad y los perros* (1985) y *Mariposa negra* (2006) de Francisco Lombardi?

¿De qué manera el contenido de las obras literarias se presenta en el nivel iconográfico de las producciones cinematográficas *La ciudad y los perros* (1985) y *Mariposa negra* (2006) de Francisco Lombardi?

Objetivo general

Analizar las diferencias entre el nivel de adaptación de las obras literarias en la producción cinematográfica de *La ciudad y los perros* (1985) y *Mariposa negra* (2006) dirigidas por Francisco Lombardi.

Objetivos específicos

Discriminar las diferencias entre el contenido de las obras literarias con el nivel preiconográfico de las producciones cinematográficas *La ciudad y los perros* (1985) y *Mariposa negra* (2006) de Francisco Lombardi.

Explicar la forma que se presentan los contenidos de las obras literarias a nivel iconográfico en las producciones cinematográficas *La ciudad y los perros* (1985) y *Mariposa negra* (2006) de Francisco Lombardi.

Justificación de la investigación

Este estudio se justifica científicamente debido al aporte que se tiene del estudio a profundidad respecto de la adaptación de dos obras literarias a la producción cinematográfica. De este modo, se brindará conocimientos científicos respecto al impacto de las adaptaciones de obras al cine, situando a la literatura como factor potencial en la producción cinematográfica peruana.

La información obtenida mostrará objetivamente la realidad del proceso de adaptación literaria, identificando si existen características particulares en el uso de esta herramienta que nutre al cine desde sus inicios. Esta información será de utilidad para las organizaciones dedicadas a la producción cinematográfica, medios de comunicación vinculados con el mundo cinematográfico y la sociedad en general.

De otra parte, se justifica en la práctica por su aplicación en la producción cinematográfica desde la adaptación literaria. Asimismo, sus alcances se aplican a las empresas de cine, productoras audiovisuales, medios de comunicación, y particularmente, a los guionistas de cine.

Limitaciones

Las principales limitaciones de la presente investigación son de índole temporal, debido a que existen diversos aspectos específicos del proceso de

adaptación literaria al cine peruano que podrían requerir análisis exhaustivos.

Viabilidad

El estudio fue viable desde la perspectiva económica y académica, pues se accedió a la información requerida. Desde el aspecto social, la investigación sirve de referente a las organizaciones productoras de cine, medios de comunicación y otros

b) Enfoque y tipo de diseño metodológico, métodos, población y muestra:

El enfoque de la investigación fue cualitativo, de diseño no experimental. Para llevar a cabo el análisis de la adaptación al cine se tomaron como muestra dos de las películas de Francisco Lombardi basadas en obras literarias *La ciudad y los perros* (1985) y *Mariposas negras* (2006), adaptadas de las obras literarias *La ciudad y los perros* de Mario Vargas Llosa y “Grandes Miradas” de Alonso Cueto. Además se llevó a cabo entrevistas a profundidad de expertos cineastas y se realizó una encuesta a un grupo de estudiantes de la especialidad de audiovisuales, para tener su opinión respecto de las adaptaciones de obras a la cinematografía. Se realizó una muestra censal y se determinó como criterio de inclusión a aquellos estudiantes que habían visto por lo menos una de las dos películas y que hayan leído la obra respectiva, siendo así que de los 100 estudiantes, sólo 14 habían cumplían con este criterio, por lo que se decidió no tomar en cuenta este dato cuantitativo.

c) Estructura de la tesis

Para el presente estudio se consideran cuatro capítulos en su desarrollo: en el primer capítulo se desarrolla el marco teórico que comprende los antecedentes de la investigación, bases teóricas, definiciones conceptuales.

En el segundo capítulo, se encuentra la metodología que contempla el diseño metodológico, técnicas de recolección de información, técnicas para el procesamiento de datos y aspectos éticos.

En el tercer capítulo, se muestran los resultados obtenidos del análisis de las películas y obras literarias, el resultado de las entrevistas a profundidad y el contraste de hipótesis.

En el cuarto capítulo contiene el análisis y discusión de los hallazgos.

Finalmente, se presentan las conclusiones, recomendaciones, las fuentes de información y los anexos.

CAPÍTULO I

MARCO TEÓRICO

1.1 Antecedentes de la investigación

1.1.1 Antecedentes internacionales

Pelossi (2014) en la tesis de maestría *Odisea: un guion problemático entre cine y mito, en Il disprezzo, de Alberto Moravia*, Universidad Nacional de La Plata, tuvo por objetivo el análisis de la obra de Alberto Moravia y su adaptación al cine. Concluyó que la obra *Il disprezzo* es un homenaje y nostálgica despedida de la estética propia del neorrealismo y de los valores de la época, que el autor destaca como la fraternidad, solidaridad, entrega al prójimo, esperanza, fe en un mundo más justo e igualitario. El escritor en estudio también fue crítico de cine durante casi sesenta años, crítica que versaba sobre el cine en Italia y en el mundo. Los años cincuenta, de mayor producción en el cine italiano, fue tema de mayor crítica para el escritor, debido a que el cine considerada industria cultural, se enfocó a producir para llenar las salas cinematográficas con una reducida calidad estética. La propuesta de cine de autor queda demostrada con la investigación.

Montenegro (2013) en el estudio titulado *The Diegesis of Benjamin Button: A Method for Comparing Literature and Film* (La diégesis de Benjamin Button: método para comparar literatura y cine). Propuso como objetivo establecer una metodología estructuralista que hace posible organizar el estudio para análisis de la relación entre la literatura y el cine. Considerando el cuento de F. Scott

Figzgeral “*El curioso caso de Benjamin Button*” y su adaptación al cine de Davbid Fincher como ejemplos, ofrece un enfoque en el uso de estructuras diegéticas comparables entre un texto cinematográfico narrativo y la obra literaria en la que se basa. Concluyó con el cuestionamiento de si el estructuralismo es la mejor ruta para comprender la relación existente entre la literatura y el cine. Pero, lo que sí se asegura es que la semiótica permite realizar comparaciones mediante una amplia gama de posibilidades críticas, aunque muchas de ellas no se perciban con totalidad.

Bolaños y González (2011) en la investigación denominada *La adaptación audiovisual de obras literarias costarricenses: Primeros recuentos para un camino dispar*, publicado en la Revista Comunicación, Volumen 20, año 32 (2), julio- diciembre. Consideró por objetivo analizar la producción audiovisual hecha desde los textos literarios costarricenses, realizando un tratamiento sobre el por qué han disminuido las producciones cinematográficas en las últimas tres décadas. Concluye que la producción audiovisual basada en textos literarios tuvo auge en los ochenta del siglo XX, que contó con apoyo de instituciones estatales, que promovió bajo la idea de “apoyo educativo”, la identidad y los valores nacionales, para asegurar así el consenso y la paz social en la población. De esta manera, se llevaron textos pertenecientes al “canon nacional”, evitando la recreación de la obra literaria, por lo que se presenta mayor apego al argumento original. Predominan las obras del ámbito rural, demostrando así que la adaptación está mediada por el imaginario y los símbolos que refuerzan el discurso de identidad nacional. En los noventa, la producción de obras de iniciativa privada no logró concretar proyectos, siguiendo pautas apegadas a los ideales de identidad, convirtiéndose la

adaptación en un fenómeno comercialmente inviable. Por tal razón, disminuyeron las obras literarias llevadas al cine, hasta tal punto que tiene poca incidencia en la producción audiovisual en la actualidad.

Ramírez (2011) en la tesis doctoral *De la literatura al cine. Estudio sobre la adaptación cinematográfica a partir de las novelas Satanás y Paraíso Travel*, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá; tuvo como objetivo explicar las razones por las cuales el cine ha bebido de fuentes literarias para narrar sus historias. Con ese fin, analiza el proceso de transformación de un texto literario en cinematográfico, a partir de dos casos de adaptación de las novelas *Satanás* de Mario Mendoza y *Paraíso Travel* de Jorge Franco. Como conclusión plantea que se trata de dos tipos de adaptación, para el caso de *Satanás* se realizó una relectura o interpretación de la obra original, en el que se propone una estructura y sentido nuevo; mientras en *Paraíso Travel* se efectúa una adaptación ilustrativa modificándose la estructura temporal, pero conservándose la historia de forma fiel, sin ninguna mirada novedosa más allá de una solución audiovisual adecuada.

Laverde, Parra, Montoya, Uribe y Tobar (2010) en el estudio denominado *Cine y literatura: Narrativa de la identidad*, publicado en la Revista Científica *Anagramas, rumbos y sentidos de la comunicación*, 8(16); propuso como objetivo analizar la relación de cine y literatura en la construcción de la identidad colombiana, desde el rastro bibliográfico de la crítica y las historias literarias y cinematográficas. Concluye en la división del grupo seleccionado para análisis en dos categorías de acuerdo a los criterios sobre la construcción de la identidad cultural del país: (a) obras que después de realizada la consulta

se descubre que no cumplen los criterios básicos; y (b) obras que según la crítica dejan de estar en el grupo porque no cumplen con los criterios de representatividad en la literatura y la cinematografía colombiana. Este estudio se orienta a la definición de si el grupo de películas en cuestión son o no representativas de la nación.

Villarroel (2008) en el estudio titulado *La convergencia del cine y la literatura: Hacia un realismo literario colombiano en la década del cincuenta*, para acceder al título de comunicador social en la Pontificia Universidad Javeriana en Bogotá, el objetivo de la investigación fue encontrar una relación entre los lenguajes literarios y cinematográficos, tomando como muestra tres autores de la década del cincuenta pertenecientes a Colombia. El resultado de la unión de estos dos campos fue una forma de realismo que se convirtió en toda una tendencia literaria y cultural. Como metodología, hace uso del análisis socio crítico del contexto social colombiano en los años cincuenta. En tal análisis se consideran tres cuentos pertenecientes a Gabriel García Márquez, Álvaro Cedeña Samudio y Jorge Gaitán Duran. Entre sus conclusiones encuentra que, en la década del cincuenta emergió un grupo de escritores que renovó lo planteado por sus antecesores, representantes del costumbrismo y el realismo.

La nueva generación se nutrió de las influencias extranjeras, principalmente del cine, gracias a la cual pudieron proyectar un nuevo modo de ver la realidad, en especial, la cultura nacional. Es así que, desde la marginalidad, los escritores considerados en el estudio renovaron el modo de ver la cultura de su nación.

Peralta (2008) en la tesis titulada *Adaptación del cuento Gato Encerrado a Guion de cortometraje animado*, para acceder al título de Licenciada en Comunicación Social en la Universidad Central de Caracas, Venezuela, su objetivo adaptar el cuento infantil Gato Encerrado, perteneciente a Mireya Tabuas, convirtiéndola en un guion de cortometraje animado. Siguió una metodología aplicada. Figuran entre sus conclusiones que: La adaptación como una opción radica en dos elementos: (1) como la mayoría desconoce el tema de adaptación, creen que adaptar implica únicamente llevar la obra literaria lo más fielmente posible al cine, y si se considera un cambio de las acciones o se suprime algún personaje se califica al film como una mala adaptación; y (2) el uso de la obra literaria es de forma interesada, pues así se garantiza el éxito cinematográfico esperado. Quien desea adaptar una obra literaria al cine debe considerar: que se trata de lenguajes diferentes y, por tanto, las herramientas de cine a utilizar deben también serlo; de tal manera que un cineasta que quiera ser considerado como tal debe estar comprometido de alguna forma con el autor de la obra literaria.

Medina (2006) en la tesis doctoral titulada *Literatura y cine en Venezuela*, para acceder al grado de doctor en la Universidad Autónoma de Barcelona, España. Realizó una investigación descriptiva, que tuvo por objetivo presentar los modos en el que permanecen juicios y conceptos sobre lo literario y lo fílmico en un contexto y en una época establecida. Por ello, el autor procura enfocar los juicios relacionados con las novelas de Gallegos en el cine mexicano de los '40. Llegó a las siguientes conclusiones: Dentro de las apreciaciones y juicios observados figura el exigir fidelidad respecto del texto literario, cuando debiera más bien considerarse su representación simbólica o

la traición de la misma, y con ello determinar si se respetó o no el espíritu del texto; asimismo, la imagen puede reducir la imaginación y la palabra induce a la creatividad, lo que ha hecho pensar que cierta literatura es inalcanzable por el lenguaje cinematográfico; y la relación de la obra con la acción cinematográfica se ve calificada en términos de reducir, simplificar, vulgarizar. De esta forma, se reflexiona sobre la diada centralidad o la periferia de escritores, textos, guionistas, directores, películas o sistemas literarios y fílmicos, como factores de identidad nacional en el cine de Argentina, México y Brasil en las décadas de los '40 y '50 en toda América Latina.

Poucel (2004) en la tesis "Del cine a la literatura: guía para la adaptación de cuento a guion de cortometraje", Puebla, México, para obtener el título de Licenciada en Ciencias de la Comunicación, el objetivo fue proponer una guía útil para adaptar un cuento a guion de cortometraje, y así exista una herramienta de ayuda al estudiante en su formación académica. Entre sus conclusiones se hallan las siguientes: Que entre los diversos géneros, el cuento ofrece oportunidades para la adaptación a cortometrajes, lo que es preferido por los universitarios que hallan en el relato breve la historia más idónea para la realización de sus primeros films. Entre las fuentes de las cuales puede surgir un guion, la literatura es la más considerada. Se tiene en claro que para adaptar una novela a largometraje se tendrá que reducir acciones, acontecimientos y personajes; pero, el cuento es base para un largometraje, por lo que se escribirá una historia que abarque los 120 minutos de duración.

1.1.2 Antecedentes nacionales

Bustamante y Luna (2014) realizaron el artículo *El cine regional en el Perú* publicado en la Revista *Contratexto* N° 22 de la Universidad de Lima, el objetivo fue mostrar los avances de una investigación en base a entrevistas realizadas a 81 directores de cine regional, tanto de largometrajes como de cortometrajes. Se utilizó en este estudio una metodología de enfoque cualitativo y de nivel descriptivo. Entre sus conclusiones se realiza una descripción de los cineastas regionales, considerando la producción, realización, distribución y exhibición de las películas realizadas, se mencionan las películas más importantes según género, modos de narración y el lenguaje audiovisual utilizado. Se destaca el apoyo institucional por el Estado mediante los concursos de Conacine y el Ministerio de Cultura.

Valenzuela (2012) elaboró la tesis *El poder narrativo del sonido: el sonido como herramienta narrativa en la película El laberinto del fauno*, Lima, para acceder al título de licenciada en comunicaciones en la Pontificia Universidad Católica del Perú, en ella se propuso analizar el diseño de sonido en la película *El laberinto del fauno*, con el fin de explicar la forma en la que elementos en sus formas e interrelaciones se dan entre sí y en relación con la imagen, dando soporte a la historia narrada. Siguió una metodología descriptiva. Concluye que el sonido en la película produce sensaciones y hondo significado, logra caracterizar a sus personajes y brinda forma personal a los espacios, logrando generar ambientes dramáticos, construyendo dos mundos: real y fantástico. El diseño del sonido en *El laberinto del fauno* cumple una función importante en la historia, creando significado y sensaciones.

Bastazin (2007) en el artículo *Literatura y cine: la cuestión de la narratividad*, publicado por la Universidad Católica Sedes Sapientiae, Lima, el objetivo fue mostrar cómo la literatura suscita la constitución de la imagen poética y está en consonancia con el cine en el acto de reflexionar sobre su propia potencialidad como narrativa de ficción. Sigue una metodología descriptiva, seleccionando en la literatura, el texto *A rosa de seda* (*La rosa de seda*), de Fernando Pessoa (1915) y, en el cine, el cortometraje *Vida María*, de Márcio Ramos, película premiada en el II Festival Paulista de Cine Nordesteño (2006). La selección de estos dos objetos, literaria y cinematográfica, permitió reflexionar sobre los procesos narrativos de cada uno de los objetos de forma específica y, también, relacional, en la medida en que permitirá establecer un diálogo entre los códigos, verificando que cada uno de ellos puede contener en sí la incorporación del otro. Concluye que narrar es una forma de intervención en la realidad. Leer, interpretar, conservar con nosotros o contar una experiencia es, en fin, un acto continuo de probar la existencia humana por la palabra.

Lupi (2007) publicó el artículo *De la imagen literaria a la imagen cinematográfica: lo 'concreto' y lo 'icónico' como vocación narrativa* publicado por la Universidad Católica Sedes Sapientiae en Lima, teniendo como objetivo demostrar que la narratividad es la dimensión responsable de la adaptación de la literatura al cine. Sigue una metodología descriptiva y de análisis. Concluye que la narratividad es el rasgo de distinción en géneros literarios como el romance, la novela y el cuento. En el caso del cine existe relación de su estructura expresiva con una secuencialidad temporal. En el film se observa la dimensión dependiente del flujo temporal en tanto secuencia causal de acontecimientos y en cuanto a la visibilidad de la transformación en acción.

Otra dimensión de los dos objetos narrativos (literatura y cine) es el peso de la palabra, como signo verbal, constituyéndose sobre la base del sistema semiótico secundario que es la literatura, que en el cine tiene un valor complementario o igualmente equivalente a otros códigos fílmicos. Asimismo, existe distinción entre la naturaleza conceptual de la literatura, por un lado, y la naturaleza perceptual del cine, por otro. Se da pues una frecuente inclusión de la primera en el universo de la abstracción, por oposición a la dimensión concreta del cine.

1.2 Bases teóricas

El cine y la literatura adoptan una forma de comunicación particular, una diferente de la otra, pues la literatura utiliza la palabra y el cine recurre al sonido y la imagen, además de la palabra. Por ello, adaptar una obra literaria al cine requiere un tratamiento especial, pues el espectador tiende a comparar una con la otra y, por lo general, se orienta a privilegiar la obra escrita. También se observa históricamente, que las adaptaciones que han recibido menor crítica y han sido éxito comercial sean adaptaciones de obras de poco renombre en la literatura y de escasa difusión.

Para Peralta (2008), el cine se inició como todo medio de comunicación que fue forjando su lenguaje en la práctica hasta ser reconocido como hoy: un lenguaje cinematográfico. Semejante a la tragedia griega, el cine sigue la estructura del inicio, desarrollo, clímax y final.

En ese sentido, para toda creación fílmica, la imagen cinematográfica es el elemento de mayor importancia, lo que ha dado lugar a la teoría

cinematográfica a mediados del siglo XX:

Al no ser empleadas las imágenes como una simple reproducción fotográfica, sino como un medio de expresar ideas en virtud de un encadenamiento de relaciones lógicas y significantes, se trata sin duda de un lenguaje... en el cual la imagen representa a la vez el papel de verbo y de sujeto, de sustantivo y de predicado por su simbólica y sus cualidades de signo eventual (Mitry, 1990, p. 5).

1.2.1 Teorías de la comunicación aplicadas al cine

Dentro de las teorías de la comunicación, se tomó en cuenta lo señalado por Sosa (2013) y Serrano (2007) en Teorías de la Comunicación.

Sosa (2013) destaca el papel de la comunicación en la historia, su evolución desde las cuevas de Altamira hasta el auge del cine y la radio como medios capaces de llegar a la mayoría sin el requerimiento de saber leer, lo que dio origen a la necesidad de conocer la comunicación masiva y de entenderla desde la ciencia social, en cuyos inicios predominaron el conductismo y el funcionalismo. Al respecto, el autor señaló:

Con la influencia de estos paradigmas y bajo la denominación de Mass Communication Research fue asumida la investigación de la comunicación en la mayoría de centros de investigación de Estados Unidos. Es necesario mencionar que esta primera escuela rebasó las fronteras norteamericanas y se instauró en algunos centros europeos y latinoamericanos, como un modelo para desarrollar investigación sobre los problemas comunicacionales. (p. 26)

Dentro de las teorías de la comunicación, para la presente investigación se toma como base la teoría de Wilbur Schramm, que consideró a la comunicación como:

(...) un proceso que no consiste solamente en la puesta en contacto de comunicador y receptor, sino que, por el contrario, significa un proceso muy complejo de elaboración y reelaboración de mensajes, en el cual la realimentación o retroacción (feedback) constituye el eje primario. En este proceso los mensajes se van enriqueciendo permanentemente, al igual que los dos polos esenciales (comunicador y receptor), considerados como sujetos activos vinculados por una gama muy variada de factores sociales y culturales, no obstante, siempre diferentes y con características propias. (Sosa, 2013, p. 52)

De esta manera, el autor resalta la teoría de Wilbur Schramm como aquella que concede el feedback como elemento necesario en el proceso de comunicación. Se toma en cuenta esta teoría, pues la adaptación de una obra literaria y la producción cinematográfica son mensajes que consideran al colectivo social que influye en los mensajes que se elaboran y reelaboran para otorgarle continuidad. Ello ha permitido que existan reinterpretaciones de las obras literarias adaptadas al tiempo histórico en el que se vive, conforme a las ideas y características de la sociedad que visualizará el film.

Asimismo, se toma como base la teoría de Martín Serrano (2007), que señala diversos usos de la información massmediática en un proceso de interiorización que se realiza en los sujetos cognoscentes. Se trata así de una teoría de la mediación, pues este autor considera a la comunicación como un proceso de mediación:

La comunicación llega a ser soporte de la cultura, pero no arranca con ella. Y con la evolución humana, sirve de manifestación de los valores, pero no se hizo para ellos. Por eso digo que la naturaleza de la comunicación se encuentra en la posibilidad de que por su mediación se produzcan tales cambios; y que tiene en su ser el cambio, porque las capacidades comunicativas se van haciendo y rehaciendo a medida que dichas transformaciones se producen. Un proceso que se representa sin interrupción alguna, primero en escenarios naturales y luego se continúa en los escenarios sociales. (p. XVIII)

Sin embargo, como no se puede ser ajeno a las teorías que resaltan los estudios revisados constituidos por los antecedentes, habiéndose procedido a la revisión de las mismas, se cita a Fernández (2011) pues realiza un análisis de ellas y las clasifica dándoles la relevancia que éstas tienen para el cine, conservando la esencia de cada uno de sus autores originales, entre las que destacó:

a. Teorías de la enunciación

Desde que se pretendió conceptualizar al cine, el enfoque se dirigió a la enunciación iniciada en la primera década del siglo XX, orientada a quién realiza las películas y el por qué. Se trató de teorías no muy fundamentadas, pues se basaba más en la forma: condiciones fotogénicas y facilidad de adaptación de un carácter de parte del director o de quien efectuaba la actuación. Aquí se inician las críticas desde la prensa escrita sobre los films y el público, vinculándolas a su papel social y cultural como generador de emociones. Así, surgen las teorías realistas de posguerra y la teoría del cine de autor.

b. Teorías realistas:

Hacen referencia a las posturas teóricas realistas al final de la Segunda Guerra mundial, dando origen al neorrealismo italiano, asumiendo la idea de la democratización del cine.

El neorrealismo italiano se dio con la caída del fascismo, dándole realce al cine italiano, que se caracterizó por estar libre de censura oficial. Se inició con Luchino Visconti con la película *Ossessione* (1942) cuya postura de “adaptación libre” de la novela negra *El cartero siempre llama dos veces* de James Cain, le valió no pagar sus derechos por tratarse de una forma interpretativa del contenido. Este cineasta retrató ambientes vulgares y gente común filmados en su cotidianidad, dando veracidad a su mensaje y generando repulsión frente a los tabúes que se imponía culturalmente por el fascismo.

Otro representante es Vittorio De Sica, quien realizó *bambini ciguardano* (1943), que retrata un drama familia desde la perspectiva de un niño. También se encuentra Michelangelo Antonioni con el documental *Gente del Po*.

El movimiento formalmente se inició en 1945 con Roberto Rossellini y la película, *Roma, citta aperta*, con la narración de los últimos días en que Alemania ocupara la ciudad, señalando la lucha de resistencia y hechos que avivaron el ánimo romano de ese tiempo. Así es como se observa la necesidad de retrata la realidad de forma directa en el cine, llegando a influir en el cine soviético, británico y francés de la época. Entre sus características se presentan: (a) Precariedad técnica en la realización, se opta preferentemente por los escenarios naturales y una iluminación mínima; (b) movilidad de la

cámara, pues se recoge sonido directo para doblarse después en la edición; (c) estilo fotográfico básico; (d) se realizan improvisaciones, respetando las secuencias para la continuidad narrativa; (e) se contó con actores no profesional o desconocidos; (f) sin caracterización muy elaborada de los personajes, lo que concedió veracidad documental y flexibilidad escenográfica; (f) como tema de prioridad se consideró al trabajo y la vida cotidiana. (Fernández, 2016, p. 5).

c. **El cine de autor:**

Deriva de la teoría que infiere que la escritura es expresión íntima, enfocando al cine como modo de expresión igualmente íntima “escritura personal”. De allí deviene el llamado cine de autor como bien señala Fernández (2011) en su texto *Pensar el cine. Un repaso histórico a las teorías cinematográficas*. (p. 4).

El concepto de cine de autor surgió en 1951, de acuerdo a lo difundido por las revistas *Cahiers du Cinema*, fundada por André Bazin, Jacques Doniol-Valcroz y Joseph-Marie Lo Duca, en los que escribían colaboradores como Godard, Chabrol y Truffaut. Este último fue quien promovió intensamente la teoría del cine de autor, defendiendo la responsabilidad existente por parte del cineasta sobre las películas que dirige, fuera de las producciones que imponían decisiones y contenido final sobre el film producto.

Aunque es una posición que busca redefinirse en la actualidad, en los años 50 configuraba producciones con personalidad y características propias que trascendían a los aspectos visuales y a la emisión de mensaje, convirtiéndose

en obras de culto aquellas consideradas bajo tales aspectos. Entre los directores reconocidos bajo esta teoría, se encuentran Bergman, Dreyer, Bresson, Lynch y Tarkovsky.

Dentro de las características a destacar en esta posición se encuentran: (a) El autor plasma sentimientos e inquietudes en el film; (b) se reconoce al autor por ciertos rasgos típicos en la obra; (c) se critica o ensalza aspectos según la visión particular del autor invitando a la reflexión; (d) puede ser entendido por algunos, pero no por la mayoría; (e) suelen ser considerados paradigma y se mantiene en la conciencia colectiva (Escobar, 2016, p. 7).

d. Teorías del canal y del mensaje

Como teorías de canal y mensaje se enfocan en el texto, denominándose por ello formalismo o textualismo. Estas teorías se basan en la forma de organización del film en la emisión y narración de emociones, buscando la relación existente entre los elementos lingüísticos de la película como el sonido, montaje y puesta en escena. En ellas influye la teoría literaria y lingüística, considerando que el significado de la obra cinematográfica depende directamente de la relación entre sus componentes, lo que originó la poética de la película. Desde sus postulados, el espectador puede escudriñar hermenéuticamente el sentido del film descomponiéndolo en sus secuencias, u otros elementos como planos y escenas, determinando un hilo semántico que de sentido de unidad al film. De esta manera Fernández (2011) acota al respecto que es relevante considerar las siguientes corrientes:

a. **Formalismo ruso:**

Iniciado en los años '20 y cultivado en la primera mitad de los '30 abordará las teorías del montaje. Se trata de un movimiento intelectual con el que nace la teoría literaria y la crítica literaria destacándose como disciplinas con autonomía y que influirían en los estudios lingüísticos. A pesar de presentarse como una reacción ante las tendencias de la época, como son el positivismo histórico y la crítica impresionista, los formalistas rusos le otorgaban a la obra un lenguaje formal, partiendo de principios metodológicos propios, pero poco rigurosos.

Dentro de los aspectos que definió con relación al cine, se encuentran: (a) el cine obliga a redefinir a las demás artes al relacionarse mutuamente, se alude a traducciones intersemióticas; (b) se presentan diferencias en percepción, particularmente en cuanto a la realidad e imagen filmada, pudiéndose dar deformaciones o transformaciones; (c) se plantean problemas como la visibilidad y la fotogenia (producto de la labor cine-estilística); lo transmental, como energía producto de lo artístico como fenómeno social, en el que la fotogenia es la esencia transmental del cine; (d) el cine comienza como técnica y se torna en arte en la comunión presente en el equipo de producción.

Para esta posición teórica, eran de fundamental importancia la fotogenia y el montaje en la discusión e investigación sobre cine.

b. Semiótica y lingüística estructural:

Se basa en el análisis semiótico que consiste en el análisis de las relaciones entre los códigos existentes en el sistema de signos del mensaje. La teoría fílmica busca en ella escapar de cualquier interpretación subjetiva, dando prioridad a una postura científica. La semiología fílmica aporta así un método de trabajo que conduce a la búsqueda de verdadera estética del cine.

Se entiende por semiótica, según la propuesta de Barthes, como la ciencia de los signos, considerado como sistemas de sentido, es decir, de cómo los seres humanos crean el sentido, y la forma en la que tal sentido ha sido de abuso por ellos.

Mientras, por lingüística estructural se tiene la estructura de un sistema, según Saussure, que se desarrolló en Europa por lingüistas en escuelas estructuralistas como la Escuela de Ginebra, el Círculo Lingüístico de Praga y la Escuela Copenhague.

c. Gran sintagmática cinematográfica:

Se origina en los '60 y '70 tomando como base el enfoque semiótico, pero orientándose a precisar el estatuto del cine como lenguaje. Su mejor representante es Christian Metz, con su artículo *Cinéma, langue ou language* (1964) en el que considera una metodología de estudio, diferenciando lo fílmico (técnica, industria, directores, censura, público, actores, etc.) de lo cinematográfico (estudio interno de la mecánica de

las películas, aisladas de todo contexto, cómo se construyen y transmiten sentidos, y cómo una película tiene significaciones especiales). Así, contempla al cine en el uso de los códigos-mensaje, que incluye a los movimientos de cámara, el flash-back, el claroscuro, los símbolos culturales y los tipos de montaje.

Según Castellanos (2007), en este entorno cinematográfico se tiene que:

La filmolingüística de Metz ha tenido dos consecuencias dentro de los estudios del cine. Una que está vinculada con el aporte de la lingüística en el conocimiento de las estructuras de significación del cine; y la otra directamente relacionada con sus detractores, pues lejos de concebir al cine en su dimensión de lenguaje, prefieren partir de una concepción ya sea artística, ya sea de representación, que dé cuenta de un sistema de expresión muy diferente al derivado de encadenamientos de verbos, sustantivos y predicados. (p. 32)

Metz, junto a James Mónico y Barthes, sugirieron diferencias entre los signos literarios y fílmicos como los siguientes: (Espinosa, 2008, p. 13)

- El sistema fílmico, cuyas características son muy diferentes al verbal, no contiene unidades mínimas que mantengan permanencia de significado, que presente la posibilidad de combinación entre unas y otras, por lo que no pueden constituir unidades mayores de significado.
- El cine no cuenta con una gramática fija. No utiliza, pues, reglas como el uso de la coma, el punto u otro signo lingüístico propio de la literatura. Por el contrario, emplea reglas como el uso de la sintaxis

fílmica con la finalidad de ordenar y relacionar, pero son propias del uso del lenguaje cinematográfico, no son consideradas con antelación, sino para la descripción de la historia que se realizará.

- Otra característica del lenguaje cinematográfico es su fin consistente en comunicar significado. Esto ocurre de la misma forma que el lenguaje verbal, tanto en forma denotativa (significa lo que representa) y connotativa (que sugieren un sentido).
- Finalmente, los códigos cinematográficos difieren de los códigos literarios o verbales, pues el film opera con códigos culturales considerados extra cinematográficos, sino que también utiliza códigos de otras artes como las visuales y los sonoros, añadiendo códigos verbales. (Espinosa, 2008, p. 13)

De esta manera, se encontró en los años setenta grandes diferencias entre el medio de comunicación cine y el medio literario, por lo tanto, ningún film se lee como una obra literaria, dadas sus condiciones diferenciadas, siendo estéticamente difícil una comparación equitativa entre ambas.

e. Reforma post estructuralista:

Que sitúa al lenguaje como el origen del conocimiento de una manera radical. De esta manera, el lenguaje asume la función de mediadora con la realidad. El término post estructuralista refiere al cuestionamiento de las estructuras y jerarquías que daban sentido al mundo en aquellos años, con enfoque en la deconstrucción del lenguaje, desmitificando el mismo lenguaje, al

que se le define como una comunión simbólica de la realidad que conlleva a la “muerte del autor”. Entre sus representantes figuran Barthes, Derrida, Strauss, Foucault, Deleuze, Eco, Gautari, Jameson, Baudrillard, Lyotard.

Su principal representante fue Michel Foucault, quien reflexionó sobre la problemática del poder y los medios para mantener ese poder. En ese sentido, consideró al cine y la televisión como medios de olvido sobre lo que eran para mostrar a las personas no esto que han sido, sino lo que es necesario que recuerden que han sido. Otro uso que se le podría asignar al cine, según Foucault, es la de formar archivos fílmicos para los más desprotegidos para dar cuenta de su propia historia. También aseveró que la repetición de imágenes produce su neutralidad, citando como ejemplo que el ver todas las noches imágenes de guerra, la vuelve soportable a los observadores.

Con el fin de sistematizar la información antes presentada el autor de la presente investigación presenta gráficamente y en síntesis el siguiente cuadro.

Tabla 1. Teorías de la comunicación aplicadas al cine

Teoría de la comunicación	División de teorías	Representante	Año
Teorías de la enunciación	Teorías realistas	Neorrealismo italiano: Roberto Rossellini, Lucino Visconti, Vittorio de Sicca, Federico Fellini	1950-1960
	Cine de autor	Francois Truffaut Jean-Luc Godard	1950-2000
Teorías del canal y del mensaje	Formalismo ruso	Viktor Shklovski (Padre del formalismo ruso)	1930
	Semiótica y lingüística estructural	Ferdinand de Saussure (Lingüística)	1916
		Roland Barthes (Semiótica)	1938
		Levi Strauss (Antropología estructural)	1958

Gran sintagmática cinematográfica	Christian Metz	1968 - 1991
Reforma postestructuralista	Michel Foucault	1960

1.2.2 Adaptación de la obra literaria al cine

Según Gómez (2010), “el cine nace de una triple confluencia: tradiciones populares (circo, pantomima), influencia de la ciencia y descomposición del movimiento para su análisis posterior, así como elementos de representación - novela, pintura y teatro-.” (p. 246). Es precisamente, a partir del año de 1908 que los códigos del teatro y la novela se muestran en el cine, tomando como referencia la literatura, saciando así la necesidad de contar y escuchar historias. En ese sentido, se percibe que el cine asocia las diversas artes para expresar ideas del tiempo en el que se realiza la producción.

En la historia del cine se han producido innumerables adaptaciones de las obras literarias de mayor impacto en el mundo, la cinematografía peruana, aunque no es nueva, aún se encuentra en un proceso de desarrollo lento, probablemente por falta de una economía estable.

Es en los años sesenta que se realizan los estudios más serios sobre adaptación literaria al cine, utilizándose términos como adaptación, versión, transposición, recreación cinematográfica, entre otras.

Gómez (2011) resume la evolución del estudio de adaptación de obras literarias al cine de la siguiente forma:

Criterios como fidelidad, deformación o reducción, han sido utilizados hasta la actualidad a lo largo de mucho tiempo. La dependencia del cine con respecto a la literatura y su carácter inferior basan los primeros estudios sobre

adaptación cinematográfica. A partir de los años setenta aparece un intento de introducir la adaptación en el mundo de la enseñanza desde el punto de vista de sus potencialidades didácticas. [...] A finales de los ochenta y en la década de los noventa se oyen voces que defienden un análisis de las relaciones literatura-cine desde la igualdad. (p. 255)

Entre las definiciones de adaptación, se puede destacar a Rodríguez (2011), quien se refiere a ella como la relación intertextual que se establece entre la literatura y el cine afirmando que la "... adaptación se refiere a textos literarios y fílmicos que cuentan la misma o similar historia" (p. 14).

También, se define adaptación de obra literaria como el proceso en el cual:

(...) el texto literario original del que parte la adaptación es en sí mismo una densa red de información, incluye una serie de pistas verbales que la adaptación puede tomar selectivamente, amplificar, ignorar, subvertir o transformar. El adaptador actuará de acuerdo con los protocolos de un medio diferente. Absorberá y alterará los géneros disponibles e intertextos según el discurso social dominante, las posibles ideologías y toda una serie de filtros, como puedan ser el estilo del estudio que produce la película, las modas ideológicas, algunos condicionantes políticos y/o económicos, predilecciones hacia autores concretos, estrellas de pantalla, valores culturales, etc. (Stam, 2005, p. 45)

La adaptación de las obras literarias al cine es considerado un campo de investigación entre las relaciones de dos medios de comunicación como son la literatura y el cine. Sobre el particular, McFarlane (1996, p. 7) señala que se percibe en las películas observadas un claro soporte en uno de los personajes cuyas historias son narradas desde su percepción con *voz en off*. De este

modo, coincide con lo propuesto por Peralta (2008, p. 64) cuando dice que el uso de la obra literaria es de forma interesada pues así se garantiza el éxito cinematográfico esperado. Se confirma además con Poucel (2004) que sostiene que para adaptar una novela a largometraje se tendrá que reducir acciones, acontecimientos y personajes.

(...) tan pronto como el cine empezó a ser considerado un entretenimiento narrativo la idea de “saquear” la literatura en búsqueda de material narrativo se puso en práctica y el proceso ha continuado sin disminución desde entonces. Las razones que se esconden detrás de este fenómeno continuado parecen moverse entre los extremos del craso comercialismo y el noble respeto por las obras literarias. Sin duda existe el atractivo de un título ya vendido, la expectación de que la respetabilidad o popularidad conseguida en un medio pueda contagiar la obra creada en otro (McFarlane 1996, p. 7).

Sánchez Noriega (2002, p. 26) acota que el ánimo que lleva a la comparación de la obra literaria original con la obra llevada a pantalla debe soslayarse, pues cada medio tiene un lenguaje en particular y, en todo caso, debe compararse con obras pertenecientes al mismo lenguaje, es decir, novela con novela y film con film. Desde un aspecto crítico, los parámetros asociados al cine como guion, fotografía, música y otros, pueden observarse desde un equilibrio estético, siendo buenos o malos cuando superen lo establecido por una jerarquía de películas.

Considerando el concepto de Sánchez Noriega (2002, p. 47), hace referencia de las supresiones, adiciones, añadidos, es decir, las licencias que se toma el cineasta en la transformación en la estructura de un texto, tenemos:

Globalmente podemos definir como adaptación el proceso por el que un

relato, la narración de una historia, expresado en forma de texto literario, deviene, mediante sucesivas transformaciones en la estructura (enunciación, organización y vertebración temporal), en el contenido narrativo y en la puesta en imágenes (supresiones, compresiones, añadidos, desarrollos, descripciones visuales, dialoguizaciones, sumarios, unificaciones o sustituciones), en otro relato muy similar expresado en forma de texto fílmico (p. 47).

Por su parte, Espinosa (2008) hace referencia a la adaptación arguyendo que se trata de la traslación o transposición en cuanto al lenguaje o significado diferente del que fue creado originariamente, entonces afirma que "...la adaptación es el proceso por el que un relato literario surge mediante transformaciones en la estructura y en el contenido en otra narración similar pero expresada en forma de texto fílmico" (p. 40).

Rodríguez (2003, p. 36) por su parte en torno a la adaptación de obra literaria a la producción cinematográfica, consideró las siguientes teorías:

Tabla 2. Teorías de la adaptación de obra literaria

Teoría de la comunicación	Síntesis	Representante	Año
Teorías de la adaptación	Importancia de la realidad que las imágenes cobran para el espectador	Virginia Woolf	1926
Teorías de los modelos narratológicos	Espacios que concede la literatura a la imaginación, espacios que también se perciben en el cine	W. Iser	1974
Teorías de la fidelidad	Transformación fiel del texto literario al fílmico	George Bluestone	1990
Análisis como dialogismo intertextual	La adaptación era un medio de enseñar literatura	Naremore	2000

Los estudios iniciales acerca de la teoría de la adaptación se definieron más adelante como teorías de la comunicación que hacen referencia al cine, cobrando importancia en los estudios posteriores.

En el caso del presente trabajo de investigación se han tomado en cuenta las destacadas por Rodríguez (2003) que son las siguientes:

a) Las primeras expresiones referentes a la adaptación

Revisada la historia del cine, el investigador del presente estudio se encontró con las primeras expresiones sobre adaptación, cuyos inicios se encuentran en el ensayo de Virginia Woolf correspondiente al año 1926. En la reflexión que ella realiza sobre la experiencia cinematográfica revela la importancia de la realidad que las imágenes cobran para el espectador, logrando incluso que olvide lo insignificante de lo cotidiano en su propia existencia. Refiere el desastre de la adaptación realizando una comparación con la obra Anna Karenina de Tolstoi, encontrando que el cine podría tener su propia manifestación en el uso de sus propios recursos, si obviara acudir a la obra que manifiesta los propios. Por los intentos de los cuales sería Woolf testigo, llegó a llamar “parásito” al cine. De esta forma, se concuerda hasta la actualidad, que el cine tiene sus propios recursos y su propio lenguaje. Las valoraciones de Woolf continúan siendo de aplicación al cine actual, principalmente en la crítica sobre las adaptaciones, habiendo generado el debate sobre la fidelidad al original, siendo su posición referente a un cine que busca nuevos símbolos para la manifestación del pensamiento y el sentimiento de forma muy distinta al lenguaje verbal de una obra literaria.

b) Bluestone y la fidelidad en debate

Asimismo, continuando con la revisión histórica del cine, se presentaron aún prejuicios en el ámbito académico sobre la adaptación como tema de investigación, en cuanto a su aporte en valor y posición respecto de la obra literaria adaptada. A ello se debe el énfasis posterior realizado en los '60 representado por Béla Balázs como principal teórico del cine, quien abordaría el tema de la adaptación de forma directa. En 1957 aparece Bluestone con su libro *Novels into Film*, en el que propuso supuestos, entre los cuales figura la relación de transformación fiel del texto literario al fílmico, lo que no sucede a menos que esto se pretenda, es decir, mantener íntegramente la obra cuando se hace cine, lo que configura un primer e innovador enfoque: “la novela es un medio lingüístico, mientras que el cine es un medio esencialmente visual” (Rodríguez, 2000, p. 85). Un segundo enfoque lo puso de manifiesto Berghahn (1996) que se orientó realizar una adaptación completamente libre, considerando además que solo puede exigirse fidelidad solo en los casos en que el cineasta decide seguir el primer enfoque ya mencionado. El debate se presentó y permanece hasta la actualidad debido a que todo cineasta puede realizar una lectura del texto que suele diferir de la lectura efectuada por el crítico, los cuales por lo general no coinciden.

c) Modelos narratológicos

Como representante principal se encuentra W. Iser que en 1974 brindó opinión sobre la adaptación de novelas a films, resaltando los espacios que concede la literatura a la imaginación, espacios que también se perciben en el

cine. Según Iser, sin los elementos de la indeterminación, propios de los textos literarios, no se podría utilizar la imaginación. Ello se contrasta cuando se ve la película referente a la obra, pues la experiencia de los espectadores guarda una sensación diferente a lo brindado en esos espacios huecos que apelan a la imaginación en la obra literaria, dada la condición explícita de la película.

En estos modelos, también se presta atención a los factores de orden ideológico, que también ocupan lugar relevante al momento de analizar las adaptaciones pues se puede encontrar un uso de determinados conceptos estructuralistas, ofreciendo así diferentes oportunidades de codificación en ambos medios sobre una misma narrativa.

d) Análisis como dialogismo intertextual

Su principal representante es Naremore (2000), quien explica las razones por las que el estudio de la adaptación no brindaba los alcances más meritorios. Una de estas razones es la institucional, pues la enseñanza del cine se aproximaba a la literatura en Estados Unidos, la adaptación era un medio de enseñar literatura, por lo que existe cierto respeto al texto creador del cine.

Es así que desde los años 60, habiéndose dado el énfasis en el estudio académico sobre adaptación, se utilizaron estudios sobre literatura y cine, que incluyó las poéticas estructuralistas y posestructuralistas que tuvieron por representantes a Roland Barthes, la narratología de Gérard Genette, y el neoformalismo de Bordwell y Thompson. Pero, Naremore, sostuvo que lo propio a la adaptación era la flexibilidad, pues debía tomarse en cuenta además el aparato comercial, el público y la industria de la cultura académica (Espinosa, 2008, p. 56).

Para Claudio Cordero (2016), crítico de cine, “Lo difícil de hacer una adaptación viene de las presiones externas, no tiene nada que ver con la película en sí misma. Tiene que ver más en cómo la van a recibir las personas que escribieron el libro, si todavía están vivas, o el público que los lee” (Entrevista a cineastas, 2016).

Desde un análisis, Ramírez (2011, pp. 11-12) resalta distintos fenómenos que se contemplan en el proceso de adaptación, destacando los siguientes puntos:

- a) La diferencia de sistemas expresivos que modifican el sentido.
- b) El empobrecimiento del texto literario cuando se trabaja bajo el sistema de equivalencias.
- c) La supeditación de lo cinematográfico a lo literario.
- d) La adaptación como una operación de tipo comercial o artístico
- e) La construcción de un texto audiovisual de calidad y artístico a partir de un trabajo literario no muy destacado o reconocido.

Sobre la metodología de análisis de adaptaciones de la literatura a la cinematografía, Frago (2005) toma como fundamento las fases metodológicas de Panofsky, logrando establecer asociaciones proponiendo un esquema de análisis:

- a) Para un buen análisis de la adaptación, se debe leer la obra literaria a profundidad, convirtiéndose el lector en un intérprete, de la misma forma que un espectador ante la versión cinematográfica.
- b) Como primer contacto entre la obra y su adaptación al cine, el analista identificará la asociación con el nivel pre-iconográfico, así como las tareas

retóricas que van de un medio al otro, desde la historia (adiciones narrativas, supresión, condensación y redistribución de hechos) y desde el discurso (voz narrativa, punto de vista, elemento de descripción) (Frago, 2005, p. 78).

- c) Identificados los cambios, el analista procurará explicar el por qué se efectuaron tales. La siguiente fase es el nivel iconográfico, que hace hincapié en el lenguaje y la adecuación narrativa hacia la forma cinematográfica, identificando la razón del uso tecnológico en el cine. Hallará también el cambio sociológico en el tiempo de creada la obra al tiempo de su adaptación al cine, precisando los atributos artísticos del autor del film. Solo de esta forma se aproxima al significado intencional, propio de este nivel de interpretación.
- d) Seguidamente, el nivel iconológico, que capta el contenido intrínseco de adaptación. Estará constituido por la razón en torno a la personalidad el autor, las características socio-culturales del tiempo, las actitudes humanas elementales presentes y/o ausentes en el film. Es en este nivel que si se puede precisar semejanzas y diferencias en referencia a la obra literaria, entendiendo la cortesía entre el encuentro adaptador de fábula-mito de pieza literaria.

Por su parte, Sánchez Noriega (2002) resalta que para el análisis comparado de los dos lenguajes se requiere de elementos que son posibles de llevar a los siguientes niveles de análisis:

1.2.2.1 Nivel preiconográfico

Se detecta el conjunto de tareas retóricas que permiten llevar el contenido de un medio a otro, desde la historia como a partir del discurso (Frago, 2005, p. 78). Al respecto, Santos (1999, p. 112) señala que en este nivel se producen dos derivaciones pertinentes: la primera es un inventario relacionado con los componentes propiamente cinematográficos en los que se ha reestructurado el montaje fílmico y ante la que se tiene la opción de interactuar mediante consultas específicas. La segunda derivación, pretende construir el inventario que dará cuenta de la Semiosis fílmica, incluyendo elementos significantes relacionados con los espacios, los personajes, las acciones, el tiempo, el vestuario, la ambientación, los decorados y las historias narradas. Sus indicadores son los siguientes:

Adiciones narrativas

Las adiciones narrativas son los aspectos narrativos de la obra literaria a considerar o considerados en la obra cinematográfica (Frago, 2005, p. 78). Adicionalmente, se asume la dicotomía historia y discurso como estructura propia del análisis para identificar la adiciones realizadas (Santos, 1999, 113). Es decir, aquí se consideran atributos que se agregan al discurso narrativo fílmico para ilustrar el discurso de la obra literaria.

Supresiones

Day (1980) asumió la división de la regla de *supresión* en dos: una norma para la supresión de información irrelevante o poco importante, y otra a fin

de suprimir contenido informativo redundante. Ambos provenientes de la obra literaria. Así, “es posible desvelar la forma como el director ha construido los componentes para conocer la estructura del film así como los elementos relevantes de la narración” (Santos, 1999, p. 118).

Condensaciones

Las condensaciones son los aspectos resumidos de la obra, pues no es el objetivo la reproducción a cabalidad del mismo contenido, sino de elaborar un texto extenso. El efecto se lograría al contraer el contenido, propio de un resumen (Tobón, 1995, p. 11).

Redisposiciones de los acontecimientos

La redistribución de los acontecimientos consiste en el cómo han sido dispuestos los acontecimientos narrados por la obra literaria en la obra cinematográfica (Frago, 2005, p. 78). Este refuerzo marca, por una parte, la puesta en escena y por otra la escenografía o movimientos de los personajes de manera, que sus escenarios estén muy cuidados, sus decorados se monten en función de éstos y los espacios que crea desde el qué y el cómo marquen su postura personal como genio creador de los mismos (Santos, 1999, 118).

Variaciones sobre la voz narrativa

La voz narrativa es la voz del narrador de la obra literaria, capaz de protagonizar y ser parte de los sucesos que este narra, así como ser solo un testigo que relata los hechos sin involucrarse en el devenir de la historia. En este indicador se observa las variaciones de esta voz en la adaptación al

cine. “El discurso se convierte en un elemento que se organiza en un contínuum observado de acuerdo con la pertinencia significativa de los elementos dialogales” (Santos, 2009, p. 113).

Punto de vista

Consiste en la línea en la que se orienta la opinión del narrador del texto literario en claro contraste con el punto de vista del cineasta.

Elementos descriptivos

Es el conjunto de elementos descritos por el narrador de la obra literaria que han sido incluidos o no en la obra cinematográfica. Santos (1999, p. 115) señala que la historia, el ‘qué’ del discurso, responde a criterios cuantificables, como por ejemplo, número de personajes en un espacio dado, número de espacios y sus relaciones con otros espacios, número de acciones y personajes que interactúan en ellas, tiempo de cada acción, de cada personaje en un espacio, en todos los espacios, etc.

1.2.2.2 Nivel iconográfico

El nivel iconográfico corresponde a aquellos motivos de los que se vale el cine en el uso de su lenguaje mediático y la conveniencia para fines narrativos realizando la adaptación debida al lenguaje cinematográfico, estimándose el recurso tecnológico necesario a ser utilizado (Frago, 2005, p. 78). En este nivel se advierten lo semejante y diferente del texto literario original. Para Santos (1999) este nivel propone dividir y analizar el film desde el punto de vista del

relato, es decir, asumiendo la dicotomía historia y discurso como estructura del análisis. De este modo es posible desvelar la forma como el director ha construido los componentes para conocer la estructura del film así como los elementos relevantes de la narración.

Personalidad del autor

Al considerar la personalidad del autor, se hace referencia a las características de la persona autora de la obra literaria (Frago, 2005, p. 78). Por ello, el analista de la obra efectúa su interpretación considerando como base el conocimiento de las fuentes literarias que influyeron en ella y la cosmovisión propia del autor en relación al contexto social que le rodea (Santos, 1999).

Por lo tanto, en todo análisis que se tenga presente la personalidad del autor, se considera su perspectiva personal sobre la realidad de su entorno, su historia, sus percepciones sobre los acontecimientos y el sentido que le otorga a todos aquellos aspectos que les son conocidos. La historia personal del autor como del equipo que le rodea es de interés en este tipo de análisis.

Rasgos socioculturales

Los rasgos culturales hacen referencia a aquellos atributos o aspectos tanto sociales como culturales propios de la comunidad a la que el autor de la obra literaria pertenece (Frago, 2005, p. 78). De esta forma, la iconología orienta la interpretación en los mismos términos culturales en las que se genera el texto cinematográfico, comprendiendo que para su creación es requerimiento construir una atmósfera diferente cuyo contenido configura un

sistema semiótico organizado según las manifestaciones culturales que se expresan en el uso de símbolos determinados, formas de comportamiento, normas sociales, usos y costumbres propios de la vida del grupo social, las ideas y expresiones culturales verbales y todo cuanto refiera a la cultura, que pretende mostrarse a través de las imágenes y sonidos posibles en un film.

Es por ello que este sistema constituye a su vez un universo semiótico para llevar una realidad fílmica construida por el cineasta a la comprensión de los espectadores (Santos, 1999, p. 110).

1.2.3 Producción cinematográfica

Kamín (1999) define como producción cinematográfica “al tiempo y los acontecimientos que van desde la determinación, por parte del productor, de llevar a cabo el proyecto hasta la obtención de las primeras copias de la película” (p. 1).

Para Sayán (2009), “El cine es un arte o industria del entretenimiento que se cimentó a partir de un dispositivo figurativo totalmente moderno e inédito: la pantalla. En este material blanco se observan todos aquellos elementos que atraen a multitudes” (p. 4).

Por su parte, Fernández y Barco (2007) definen producción cinematográfica como:

Una de las pocas actividades económicas en las que el consumidor del producto abona una cantidad uniforme por el visionado en las salas públicas, con independencia del coste de producción de las películas que

se ofrecen, de su nivel técnico/artístico y de su origen. (p. 7)

En la producción cinematográfica, el modelo de creación de producto, distribución, así como exhibición y el consumo, utilizan el modelo determinado y aplicado en la industria cinematográfica, representado por la figura 1.

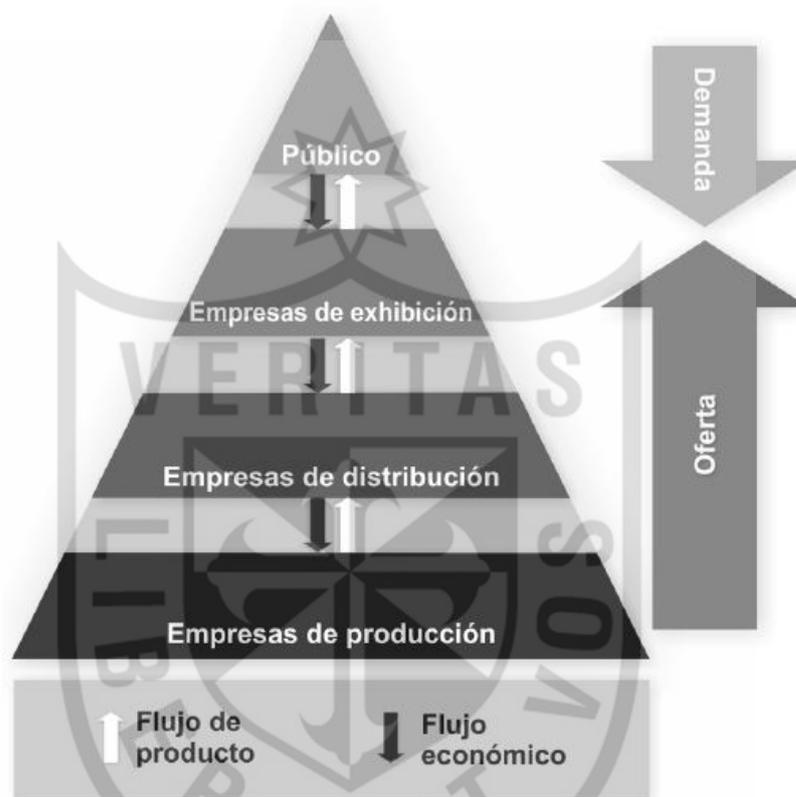


Figura 1. Esquema clásico de la industria cinematográfica.

Fuente: Fernández y Barco (2007, p. 2).

El sector audiovisual en la actualidad experimenta crecimiento y diversificación, influyendo en su estructura a partir del eje del modelo cinematográfico, el cual incluye a las empresas e producción, empresas de distribución, empresas de exhibición y público.

La figura 2 pone de manifiesto la integración existente entre la actividad televisiva en la producción, distribución y exhibición cinematográfica, lo que

ocurre también con el video, transformado en la actualidad en DVD, Blu Ray con capacidad de 50 GB y el nuevo Ultra HD Blu Ray (66 GB). El eje de modelo cinematográfico continúa siendo el mismo, lo que se está evaluando es la distribución digital de los mismos.

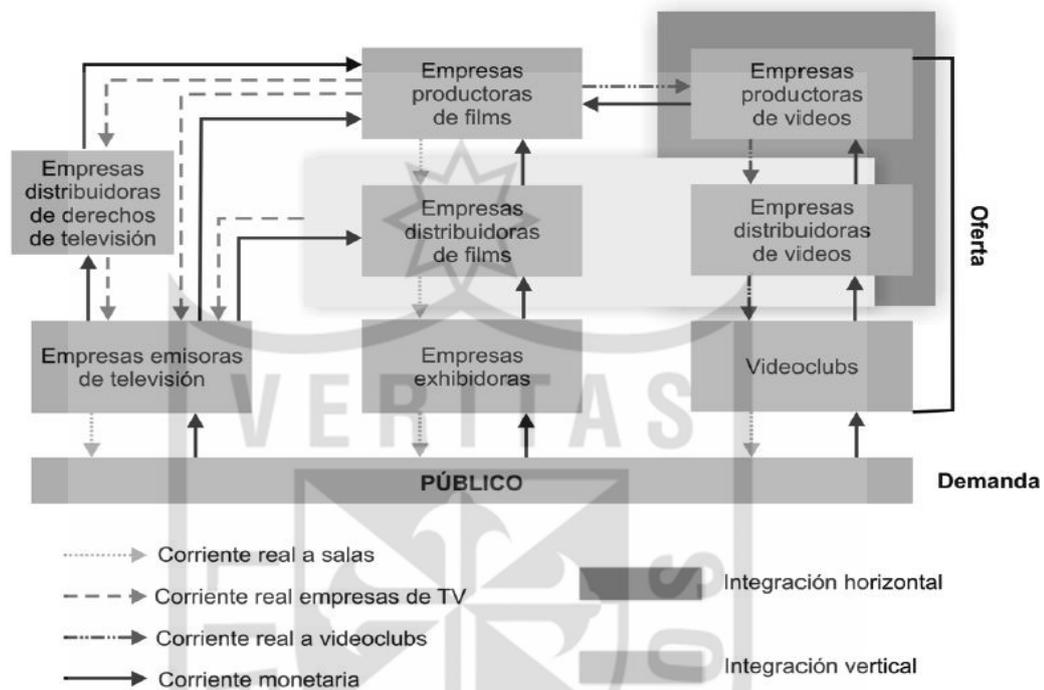


Figura 2. Eje modelo cinematográfico.

Fuente: Fernández y Barco (2007, p. 4).

La empresa productora, encargada de hacer realidad el producto cinematográfico, asume diversas funciones, entre ellas Fernández y Barco (2007, p. 2) consideran:

- Promociona y financia directamente las producciones cinematográficas, por lo que recae en ella, de primera fuente, todo el riesgo empresarial de la producción.
- Realiza la orientación y organización, de primera línea, de los oportunos procesos de producción.

- Asume la titularidad de los derechos de explotación comercial de los films, que llega a ceder a la distribuidora en tiempos y territorios determinados, para los que efectúa una venta en firme o porcentaje, cuando se da la película a distribución.

Por su parte, la empresa distribuidora, asume las siguientes actividades clave (Fernández y Barco, 2007, p. 3):

- Poner en práctica la intermediación comercial.
- Contribuir con la financiación de la película por medio de adelantos con garantía de distribución.
- Hace posible la contribución de concesión de créditos bancarios asumiendo para ello un compromiso de distribución, es decir, sin anticipos.
- Se responsabiliza de los costos de copias para fines de explotación y publicidad en el lanzamiento, también sin anticipos.
- Realiza la comercialización con los exhibidores a fin de difundir masivamente el producto cinematográfico.

Mientras, por su parte, la empresa exhibidora constituida en primera instancia por las salas de exhibición cinematográficas, realiza las siguientes funciones:

- Promueve el consumo mediante la disposición de salas equipadas de exhibición (riesgo empresarial).
- Realiza, en primea instancia, una interpretación de las preferencias y deseos del público en cuanto a filmes.

- Adquiere la cesión de derechos a un costo determinado o a porcentaje.

Así también, se tiene al producto cinematográfico o film, que presenta condiciones que le son favorables como producto comercial:

- La posibilidad de visión colectiva de una película (consumo masivo).
- Es un producto duradero, sin mayor límite para su consumo que el que vaya perdiendo actualidad.
- Cada película permite obtener tantas copias fieles al original como se precise, y a un precio reducido en relación al costo inicial de producción.
- Es de fácil transporte, pudiendo proyectarse simultáneamente en los apartados y diversos lugares.
- Es un típico producto de exportación y consumo popular.

Basándonos en el modelo cinematográfico visto anteriormente, en el cine latinoamericano se presentan diversos problemas en la cadena de producción considerada tradicional y que involucran el financiamiento, la distribución, la exhibición y la promoción. Se tiene así que el cine es un producto cultural que requiere una inversión alta, de poca rentabilidad para las empresas que financian la producción. En ese sentido, el Perú, no cuenta con una industria consolidada, pues cada empresa productora hace uso de métodos muy particulares de costos y presupuestos.

De otra parte, “un guion se define como una historia contada en imágenes por medio del diálogo y la descripción y situada en el contexto de la estructura

dramática” (Field, p. 15).

Sobre la adaptación del texto literario al guion de cine, observado desde un enfoque creativo, se debe tomar en cuenta mayor libertad y maleabilidad en el proceso. Lo que facilitaría esto es el uso de lecturas poco conocidas, a fin de evitar la comparación minuciosa del espectador.

Pérez (2001) destaca al respecto:

Otro aspecto a tener en cuenta es el relacionado con los préstamos e intercambios que se han producido entre hombres de letras y cine. Numerosos literatos han incursionado en el cine como argumentistas, guionistas y algunos se han atrevido a ir más lejos en el oficio cinematográfico actuando como actores y hasta directores (p. 16).

Las diferencias existentes entre el escritor del texto literario y el guionista en torno a la creación del film de ficción se basan en la composición de los personajes, pues deben hacerlos hablar e imaginar sus historias, lo que provoca divergencias. Un caso de salvedad es cuando el creador de la obra literaria es el autor de la película y en la que en la mayoría de los films asume también la dirección de la obra cinematográfica.

Según González (1989), para presentar el guion existen tres maneras: “el guion literario (trama escrita); el guion escénico (la toma, planos, movimientos, locaciones, iluminación, etcétera) y el guion mixto o técnico, en el que se conjuga la técnica, el audio y la imagen” (p. 36). Asimismo, no prevalece un solo modo de realizar un guion, pero es necesario precisar que aquí corresponde a quien elabora el guion literario, mientras será de apoyo para la creación del guion técnico o escénico, supeditadas a las decisiones del

director.

Mckee (2011, pp. 436-439), por su parte, señala que para que se proceda a la adaptación, debe recurrirse a estrategias que responden a dos principios esenciales:

a) Mientras más fiel se pretenda ser a la novela, a la obra teatral, la película saldrá peor.

- Para adaptar, es necesario descender del lenguaje literario al lenguaje del vulgo, apelando a historias con un conflicto distribuido en los tres niveles, dando mayor importancia al nivel extrapersonal.
- La obra literaria debe ser leída una y otra vez, hasta estar compenetrados con su esencia. No se planificará ni tomará decisión alguna hasta estar seguros de la relación estrecha entre guionista y la sociedad y rostros que emergen de la obra.
- Se procederá a leer lo hechos escritos, cuestionándonos sobre la narración de la historia ¿se encuentra la historia bien narrada? Suele encontrarse que nueve de cada diez ocasiones la respuesta sea “no”.

b) Se recomienda absoluta disposición a reinventar tantas veces como sea necesario.

- La historia será narrada utilizando ritmos cinematográficos al mismo tiempo que se busca mantener el espíritu de la obra textual.
- Se creará un diagrama de pasos haciendo uso cuando fuese necesario del diseño de la obra textual, pero concediéndonos libertad para eliminar escenas, y probablemente, creando nuevas.

Contexto histórico de la producción cinematográfica: Fujimori y el cine peruano, para comprender cómo se ha desarrollado el cine en el Perú, es importante caracterizar la época que propició cambios en la producción cinematográfica. En ese sentido, la Ley de Fomento de la Industria Cinematográfica N° 19327, promulgada por Velasco Alvarado, y que permaneció durante los gobiernos de Morales Bermúdez, Belaúnde Terry, García Pérez y Alberto Fujimori en sus primeros años, fue un recurso legal iniciado por un grupo de productores y cineastas ante el Congreso de 1967 para promover el cine nacional, habiéndose hecho realidad luego de 4 años. Entre sus beneficios creaba un sistema de exhibición obligatoria de los films nacionales fuesen largo o cortometrajes, previamente evaluadas por la Comisión de Promoción Cinematográfica (COPROCI). Adicionalmente, se contaba con incentivo tributario, deduciéndose las entradas como parte del impuesto municipal, para beneficiar a las productoras, así como la exoneración de importación y exportación de equipos y copias de films.

Entre sus detractores se encontraban las organizaciones dedicadas a la exhibición y distribución, que recurrieron a la Motion Pictures Association (MPAA), en representación de las grandes productoras norteamericanas, para que no se promulgase, lo que no resultó. Así fue como la ley fue entendida como forma de protección, en contra del interés del espectador, quien la rechazaba. Entre sus resultados se hallan: 1254 películas aprobadas en 20 años por COPROCI, de las cuales el 76% fueron cortometrajes y 4% largometrajes, producidas por 207 empresas. Y en lo cualitativo, las decenas de reconocimientos y premios obtenidos por las películas nacionales en muestras y festivales de todo el mundo, colocando por primera vez el nombre

del Perú en la vitrina de los grandes eventos cinematográficos internacionales (Wiener, 2013).

En 1992, el gobierno de Alberto Fujimori derogó la Ley 19327, con la emisión del Decreto Ley 25988, Ley de Racionalización del Sistema Tributario Nacional y de Eliminación de Privilegios y Sobrecostos.

El año 1994 se da la nueva Ley de Cine que rige hasta ahora, la cual cambió totalmente el sistema: ya no se piensa en industria, sino en premiar individualidades. Y los premios, por naturaleza, son azarosos. Tú no puedes construir una empresa pensando que te vas a ganar un premio. A eso debe sumarse la caída del muro de Berlín y la dificultad cada vez mayor para tentar los financiamientos externos acostumbrados. El panorama cambió de una manera tan grande, que toda una generación quedó mirando desde el balcón, autores tan prometedores como Dani Gavidia, Aldo Salvini o Augusto Cabada (Bedoya, citado en El Comercio, 2015).

Bedoya (2015) señala que no existe una forma estable de hacer cine en el Perú. Los cineastas pasan por la búsqueda de fondos internacionales ligados al mundo de los festivales europeos, que influyen en sus modas y tendencias. "Los premios crean estándares y las películas peruanas se integran a ellos" (Bedoya, citado en El Comercio, 2015).

1.2.4 El cine de Francisco Lombardi

Francisco Lombardi es considerado el realizador más importante del cine peruano, no sólo porque el volumen de su producción supera al de la mayoría

de cineastas peruanos, sino sobre todo porque “ha presentado una visión original y crítica de su país y de América Latina a lo largo de cuatro décadas” (De Cárdenas, 2014).

El cine de Lombardi se caracteriza por diversos aspectos, como los considerados por Morales (2014): (a) respeto a la puesta en escena, (b) focalización en los actores-personajes, (c) resistencia a la fragmentación del relato, (d) juego con tiempos y espacios, (e) ser partidario del montaje invisible a fin de no distraer la atención del espectador. (p. 1)

Este cineasta también es quien ha adaptado más obras literarias a obras cinematográficas, habiendo logrado adaptar 8 obras literarias del total de sus 17 obras cinematográficas producidas. En sus palabras, señaló lo siguiente:

Me di cuenta de que la literatura también podía estar cerca de la vida de uno, porque contaba historias de personajes alrededor del mundo del colegio, con calles que yo caminaba. Eso me abrió un mundo distinto de la literatura. Cuando la leí fue uno de mis sueños llevarla al cine (Lombardi, citado en La República.pe, 2010).

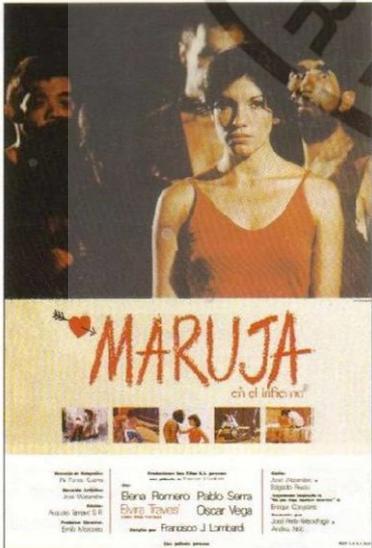
Entre sus producciones cinematográficas basadas en adaptación de obra literaria, figuran (Cineclub Sabadell, 2007, p. 1):

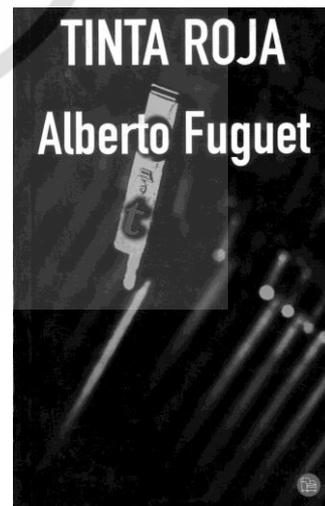
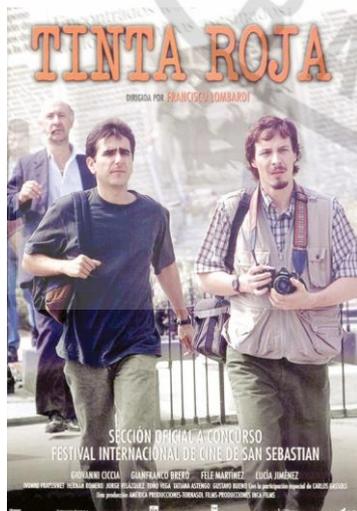
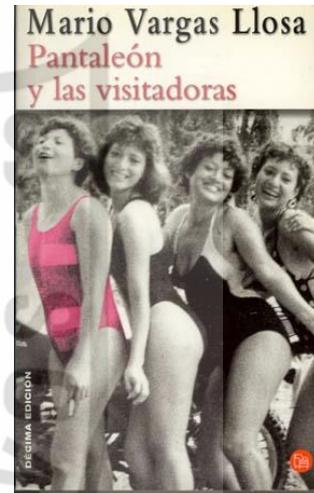
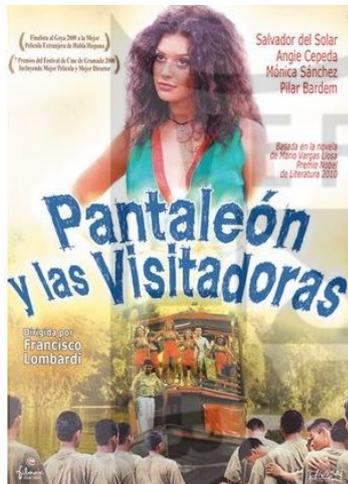
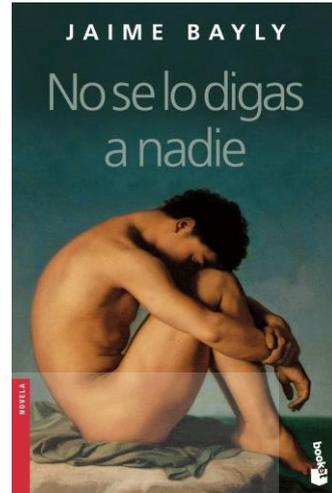
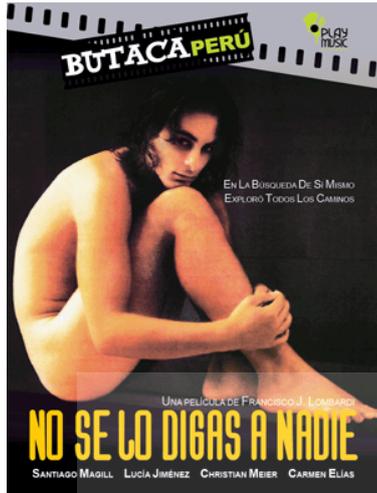
- Maruja en el infierno (1983), fundada en la obra literaria “No una, sino muchas muertes” de Enrique Congrains.
- *La ciudad y los perros* (1985), basada en la obra literaria homónima de Mario Vargas Llosa.
- Caídos del cielo (1990), basada parcialmente en el cuento “Los gallinazos

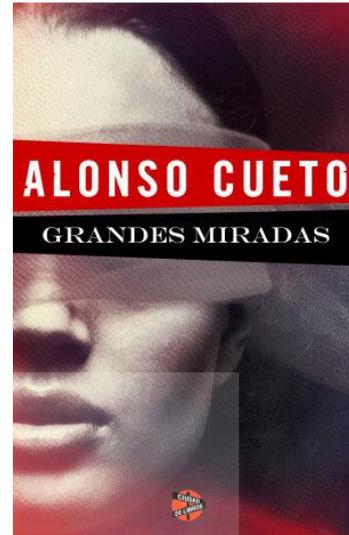
sin plumas” de Julio Ramón Ribeyro.

- Sin compasión (1994), basada en la novela “Crimen y castigo” de Dostoievski.
- No se lo digas a nadie (1998), basada en la novela homónima de Jaime Bayly.
- Pantaleón y las visitadoras (1999), basada en la novela homónima de Mario Vargas Llosa.
- Tinta roja (2000), basada en la novela homónima de Alberto Fuguet.
- Mariposa negra (2006), basada en la novela “Grandes miradas” de Alonso Cueto.

Tabla 3. Películas basadas en adaptación de obras literarias de Francisco Lombardi.

Film	Obra literaria
 <p>Movie poster for "Maruja en el infierno". The poster features a woman in a red top looking intensely at the camera. The title "MARUJA" is written in large, stylized letters, with "en el infierno" in smaller text below it. The poster includes production credits and a small image strip at the bottom.</p>	 <p>Book cover for "No una, sino muchas muertes" by Enrique Congrains Martín. The cover is predominantly red with a black and white illustration of a woman's face. The title is written in bold, white, sans-serif font. The author's name is at the top, and "EMBAJADA CULTURAL PERUANA" is at the bottom.</p>





1.2.4.1 Guion literario

Consiste en narrar de forma ordenada los hechos de la historia, considerando los diálogos y las acciones, pero no se incluye alguna especificación técnica, tal como Roca (2010) refiere “En este proceso es posible identificar que la obra textual no brinda la necesaria información a través de sus propuestas, lo que sugiere vacíos en ella” (p. 120).

Para Field (1995), el guionista debe tomar en cuenta que escribir un guion contempla un proceso que debe ser realizado paso a paso.

Primero se busca el tema; luego se estructura la idea, luego se elaboran las biografías de los personajes, luego se realizan las investigaciones necesarias, luego se estructura el Acto I en fichas de 9 x 15; luego se escribe el guion, día a día, primero el Acto I, luego el Acto II y el Acto III. Cuando se termina el primer borrador de “palabras sobre el papel” (la primera versión en forma de guion), se hacen las revisiones y cambios básicos para reducirlo a la

extensión adecuada, y luego se retoca hasta que está listo para ser enseñado. Debe tener claro cada uno de estos pasos, y saber a dónde va y qué es lo que está haciendo. Resulta muy fácil perderse en las palabras y la acción del guion en desarrollo. (p. 16).

María Teresa Forero (1988), establece que existen evidentes diferencias entre redactar un guion cinematográfico y el redactar una novela, o incluso un cuento:

Según un mito bastante difundido la escritura del guion, consiste, esencialmente, en la "escritura en imágenes". El mito procede de acuerdo a una idea bastante simplificadora: pensar en cine es "pensar en imágenes" y ese pensamiento pretendidamente icónico del escritor especializado, desemboca en la elaboración de un discurso en palabras mediante el cual, las imágenes pensadas se trasmutan en vocablos. El escritor de guion no es un "pensador en palabras", es un "pensador en imágenes": ser audiovisual capaz de traducir el mundo verbal en mundo icónico y sonoro. (p. 1).

Narración de la historia

Consiste en narrar la historia a partir de ciertos elementos, que le conceden sentido a la gama de signos que se ponen de manifiesto en el producto cinematográfico, que Londoño (2010) enumera los siguientes:

- Hecho, pregunta o el tema global que concierne a la historia que es narrada en el film.
- Atributos concretos de los hechos, problema o tema que se narra.
- Elementos como tiempo en el que ocurren los hechos, espacios en los que

acontecen los hechos, y los personajes que realizan tales acciones.

- Finalidad a alcanzar, es decir, el mensaje que se emitirá envuelta en dramatismo que el espectador deberá solucionar. (p. 2)

Diálogos

Los diálogos son la técnica de producción empleada para hacer llegar la voz del individuo en el cine.

Existen dos formas de presentar los diálogos: (a) Voz en In, cuando los textos son redactados con el fin de que actor, locutor u otro hable directamente frente a la cámara (se ve al personaje); (b) Voz en Off, se da al momento de redactar para que el espectador escuche lo dicho por alguien, sin observar quién lo dice (Londoño, 2010, p. 1).

En cuanto a la voz en off, se utiliza hasta de ocho formas diferentes: (a) para situar al espectador en un período o contexto específico; (b) para remarcar el tono de la historia; (c) para sustituir a los diálogos; (d) a fin de sustituir secuencias de escenas; para ayudar al espectador a comprender procesos complejos; (e) para mostrar que el personaje tiene una visión alternativa de la realidad; (f) para revelar los verdaderos sentimientos y pensamientos; (g) para mostrar un único punto de vista detectivesco o periodístico. (Londoño, 2010, p. 1).

1.2.2.2 Guion escénico

El guion escénico es el libreto en el cual se basa la coreografía de un repertorio, es decir, considera las tomas, planos, movimientos, locaciones, iluminación y otros para su respectivo montaje. El guion escénico es el plan de

acción de la puesta en escena, contiene los recursos y herramientas necesarias para el montaje de una obra en escena. Al respecto Álvarez (2013) señala que un guion puesto en escena alude a la organización del material dramático sobre un escenario, donde los actores interpretan personajes en conflicto.

Este tipo de puesta, en el ámbito cinematográfico, ha heredado muchos elementos de la tradición teatral, tales como el uso de actores, trazo escénico, tareas escénicas, uso de iluminación, escenografía, vestuario, maquillaje, etc.

También se le considera como la transcripción de los planos cinematográficos conforme a lo indicado en el guion literario, por lo tanto, es un documento sobre el cual se realizó la planificación de la realización de la película.

Montaje escénico

El montaje escénico es la puesta en escena de la toma, planos, movimientos, locaciones, iluminación, etc. Es "gracias al montaje, que el cine logra hablar de lo humano a través de lo humano" (Puga, 2004, p. 1). D. W. Griffith evidenció que una escena podía ser fragmentada en planos de medidas largas, medias y a detalle, lo que logra que los espectadores se integren de forma progresiva a las emociones propuestas en escena (Delgadillo, 2011).

1.2.2.3 Guion técnico

El guion técnico viene a ser la fase final del guion literario, cuyo contenido se basa en datos técnicos requeridos para desarrollar la acción propuesta. "Se conjuga la técnica, el audio y la imagen" (González, 1989, p. 36). Se ubica

entre el guion y el rodaje y suele hacerlo el director.

Datos técnicos

Los datos técnicos refieren a la información contenida en la planificación técnica que considera elementos necesarios para el registro fílmico.

Como datos técnicos, se incorpora las secuencias en segmentos y las escenas en planos, todos numerados de forma correlativa y con información técnica relevante para ejecutar lo planificado para la grabación. Entre los elementos contenidos figuran el plano, el encuadre, tamaño del plano, ángulo de toma, movimientos de la cámara, iluminación, sonidos, entre otros (Benítez, Rodríguez y Utray, 2013, p. 34).

1.3 Definiciones conceptuales

Adaptación: Conjunto de cambios que se efectúan sobre una obra textual o literaria para conducirla a un medio diferente como es el cine.

Cine: Es el arte de narrar historias o acontecimientos. Es en ese sentido que las creaciones cinematográficas son manifestaciones artísticas, pues consideran no solo narrativa, sino montaje y guionismo.

Conacine: Es el Consejo Nacional de Cinematografía, que según Decreto Supremo N° 42-95-ED, depende del Instituto Nacional de Cultura (INC).

Discurso cinematográfico: Es el discurso producido por el cine, que se funda en el lenguaje propio de la imagen en movimiento y que conlleva a su concreción en un film, convirtiéndose en objeto de nuevos discursos que lo explican, analizan y critican.

Empresa distribuidora: Es aquella organización encargada de ser la intermediadora comercial para la distribución de los films. Contribuye por lo general con la financiación del film por medio de adelantos que garantizan la distribución.

Ficción: Es el conjunto de hechos y personajes que conforman parte esencial de un mundo creado en el imaginario.

Guion cinematográfico: Viene a ser parte importante para que un film se realice.

Lenguaje cinematográfico: Es el lenguaje conformado por imágenes y sonidos. Como imagen, se consideran los tipos de planos y los movimientos de cámara. En lo concerniente al sonido, se observa la musicalización y los efectos especiales.

Narración: Es el relato expresado de forma oral o escrita, acción que manifiesta hechos sucedidos en la realidad o ficticios.

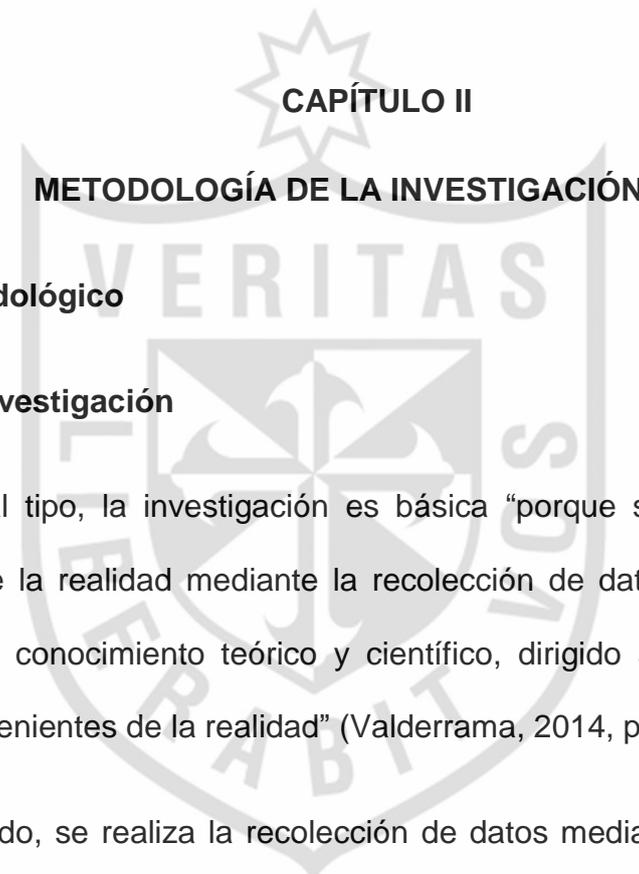
Obra literaria: Creación artística en la que existe un hablante lírico encargado de describir personajes y hechos, por los cuales se envían mensajes y lecciones a ser comunicados y vestidos de estética.

Película: Cinta de material sensible a la luz sobre la cual se imprimen las imágenes fotográficas o de cine.

Semiótica: Ciencia encargada de estudiar los diversos sistemas de signos que facilitan la comunicación entre los sujetos, formas de producción, modos de funcionamiento y la forma de recepción.

Sector producción: Está conformado por todos los agentes que se dedican a la producción audiovisual, en los que se incluye a los autores a modo de creativos, a las empresas de servicios como industria auxiliar, estudios de grabación, salas de doblaje, laboratorios, sonorización, alquiler, y todos los servicios requeridos por la empresa productora de cine.





CAPÍTULO II

METODOLOGÍA DE LA INVESTIGACIÓN

2.1 Diseño Metodológico

2.1.1 Tipo de investigación

Conforme al tipo, la investigación es básica “porque se orienta a buscar información de la realidad mediante la recolección de datos y de este modo incrementar el conocimiento teórico y científico, dirigido a descubrir leyes y principios provenientes de la realidad” (Valderrama, 2014, p. 38).

De este modo, se realiza la recolección de datos mediante observación de las películas y se analizan las adaptaciones de las obras literarias *La ciudad y los perros* (1985) y *Mariposa negra* (2006) en las producciones cinematográficas de Francisco Lombardi

2.1.2 Nivel de investigación

Metodológicamente, la investigación es descriptivo-exploratorio porque el fenómeno social en estudio se conocerá en todos sus aspectos por medio de la

descripción de actividades, objetos, procesos y sujetos en el contexto señalado. Sobre el particular, Hernández, Fernández y Baptista (2010) señalan:

Es descriptivo porque busca especificar las propiedades, las características y los perfiles de personas, grupos comunidades, proceso, objetos o cualquier otro fenómeno que se somete a un análisis. Es decir, únicamente pretenden medir o recoger información de manera independiente o conjunta sobre los conceptos o las variables a las que se refieren, esto es, su objetivo (p. 80).

Los estudios exploratorios buscan revelar los sucesos desde el análisis de los mismos para encontrar las explicaciones de los sucesos que giran en torno a ellos, de esta manera servirá para revelar dónde se encuentran los factores que llevan a una adaptación de una obra al cine a tener el éxito esperado.

2.1.3 Diseño de investigación

Se seguirá un diseño no experimental porque, como lo afirma Hernández et al. (2014, p. 152) "... es la que se realiza sin la manipulación deliberada las variables. Es decir, se trata de estudios donde no hacemos variar en forma intencional las variables independientes para ver su efecto sobre otras variables". El tipo de diseño no experimental en esta investigación es transversal o transeccional de tipo descriptivo, porque su propósito es describir las características de dos o más variables en un tiempo determinado.

2.1.4 Método de investigación

El procedimiento a utilizar sigue un enfoque cualitativo que "se basa en métodos de recolección de datos sin medición numérica, como las descripciones y las observaciones" (Hernández et al., 2014, p. 5).

2.2 Población y muestra

2.2.1 Población

La población es el conjunto de todos aquellos casos que comparten características en común, permitiendo la identificación de una unidad de muestreo, también llamada unidad de análisis, a fin que pueda ser estudiada y cuyos resultados puedan generalizarse (Hernández et al., 2014, p. 174).

El objeto de estudio en esta investigación fueron las películas del cineasta Francisco Lombardi que abordan como tema la adaptación literaria de las novelas de Mario Vargas Llosa, siendo que la población está conformada por un total de 8 películas.

Tabla 4. Objeto de estudio.

No.	Películas	%	Sub Total
01	Maruja en el infierno	12.5%	1
02	La ciudad y los perros	12.5%	1
03	Caídos del cielo	12.5%	1
04	Sin compasión	12.5%	1
05	No se lo digas a nadie	12.5%	1
06	Pantaleón y las visitadoras	12.5%	1
07	Tinta roja	12.5%	1
08	Mariposa negra	12.5%	1
TOTAL		100	8

Fuente: Bedoya (2005).

2.2.2 Muestra

El instrumento cualitativo de entrevistas a profundidad, fue realizado con dos expertos en cine:

Nombre	Especialidad
Claudio Cordero	Crítico de Cine
Agusto Cabada	Guionista

Respecto de las películas del cineasta Francisco Lombardi que abordan como tema la adaptación literaria de las novelas de Mario Vargas Llosa y Alonso Cueto. La determinación del tamaño muestral es del 25% de la población, es decir, 2 películas.

Tabla 5. Selección de películas para el estudio.

No.	Películas	Sub Total	Muestreo
01	La ciudad y los perros	12.5%	1
02	Mariposa negra	12.5%	1
TOTAL		25.0%	2

2.3 Técnicas de recolección de datos

Las técnicas utilizadas fueron:

Observación cualitativa: Técnica que implica “adentrarnos en profundidad a situaciones sociales y mantener un rol activo, así como una reflexión permanente, y estar al pendiente de los detalles de los sucesos, los eventos y las interacciones” (Hernández et al., p. 459). Mediante esta técnica se recogió información con una ficha de observación para describir las variables en estudio.

Entrevista: Técnica que es una recopilación verbal sobre algún tópico de interés para el entrevistador. Se realizó entrevistas a profundidad a cineastas peruanos con la finalidad de determinar las apreciaciones sobre la adaptación de la obra literaria a la producción cinematográfica.

2.3.1 Instrumento de recolección de datos

La observación cualitativa utilizará la ficha de observación describiendo “lo que estamos viendo, escuchando, olfateando y palpando del contexto y de las unidades observadas” (Hernández et al., p. 460). Así como anotaciones interpretativas que son comentarios “a lo que estamos percibiendo (sobre significados, emociones, reacciones, interacciones)” (Hernández et al., p. 461).

El instrumento está formado por premisas que recogen las apreciaciones sobre las variables.

2.4 Técnicas para el procesamiento de información

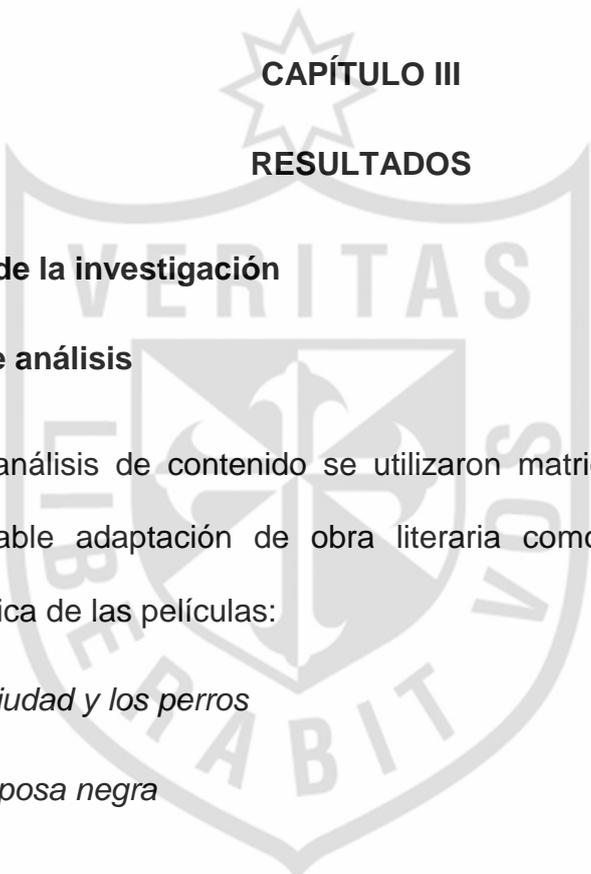
Para llevar a cabo el procesamiento de datos cualitativos se recolectaron estos mediante la aplicación de los instrumentos, para luego relacionarlos mediante el análisis de contenido. Se siguieron estos pasos:

- Se elaboró una base de datos para ambas variables, con la finalidad de agilizar el análisis de la información y garantizar su posterior uso o interpretación.
- Se utilizó el análisis de películas referentes a las dimensiones de las dos variables.

2.5 Aspectos éticos

La investigación se sustenta en los principios de la ética, se respeta el contenido teórico resaltando a sus autores. Asimismo, el acceso a la información hace posible el desarrollo de la investigación, contándose con los recursos suficientes para la misma.





CAPÍTULO III

RESULTADOS

3.1 Resultados de la investigación

3.1.1 Matrices de análisis

Para el análisis de contenido se utilizaron matrices de análisis, tanto para la variable adaptación de obra literaria como para la producción cinematográfica de las películas:

Película *La ciudad y los perros*

Película *Mariposa negra*

Tabla 6. Matriz de datos de la película *La ciudad y los perros*

Nombre original:	La Ciudad y los Perros
Año de producción:	1985
Dirigida por:	Francisco Lombardi
Guion:	Mario Vargas Llosa (libro) y José Watanabe
Dirección de fotografía:	Pilar Flores-Guerra
Sinopsis	<p>La película se desarrolla en el Colegio Militar Leoncio Prado, escolares internos reciben formación académica secundaria con estilo militar.</p> <p>La situación del colegio se pondrá tensa cuando se produzca el robo de las preguntas de un examen, el estudiante apodado El Esclavo es quien da el dato a las autoridades para luego aparecer muerto, el principal sospechoso del crimen es el estudiante apodado como El Jaguar, originándose así una lucha ideológica y de jerarquías entre los estudiantes y las autoridades del colegio para llegar a la verdad.</p>

Tabla 7. Matriz de datos de la película *Mariposa negra*

Nombre original:	Grandes Miradas
Año de producción:	2006
Dirigida por:	Francisco Lombardi
Guion:	Alonso Cueto (libro) y Giovanna Pollarolo
Dirección de fotografía:	Paco Belda
Síntesis	<p>Gabriela (Melania Urbina) profesora y novia del juez Guido Pazos (Darío Abad). Guido es asesinado en circunstancias desconocidas, Gabriela entablará una investigación propia al ver la desidia de las autoridades es así que conoce a la periodista Ángela (Magdyl Ugaz) que le ayudará con la investigación. Las conjeturas de la investigación de Gabriela la llevarán a darse cuenta que detrás del asesinato de Guido están implicadas las más altas esferas del gobierno.</p>

Tabla 8. Matriz de análisis adaptación de obra literaria de la película *La ciudad y los perros*

DIMENSIONES	INDICADORES	ANÁLISIS
Nivel Pre- iconográfico	Adiciones narrativas	En la película se agrega el bautizo a los nuevos estudiantes al inicio de la historia. Por otra parte, la obra se inicia directamente con el robo del examen de química. Para la película se agregó la clásica frase: “¿Qué me mira cadete?, ¿quiere una fotografía mía calato?”
	Supresiones	Los momentos de zoofilia entre Boa con la perra “Malpapeada” en el libro son más explícitos En la película no se ahonda mucho en el pasado de El Jaguar, en el libro sí y de esta manera se explica mucho mejor su personalidad en el momento de la historia
	Condensaciones	En la película se condensa el pasado de los personajes, no se ahonda mucho, solo se agregan recuerdos a manera de voz en off
	Redisposiciones de los acontecimientos	El libro inicia con el planeamiento y posterior robo del examen de química, mientras que en la película
	Variaciones sobre la voz narrativa	No se presentan
	Punto de vista	Se mantiene en el mismo personaje que es El poeta
	Elementos descriptivos	El libro presenta más elementos descriptivos

Nivel		
Iconográfico	Perspectiva del autor	Mario Vargas Llosa quiso mostrar la realidad educativa de las instituciones escolares con formación militar, en este caso la del Colegio Militar Leoncio Prado
	Rasgos socioculturales	La obra muestra un entorno de clase media, la película plasma tal cual el entorno tanto social y cultural en el que se desenvuelven los personajes

Tabla 9. Matriz de análisis adaptación de obra literaria, de la película *Mariposa negra*

DIMENSIONES	INDICADORES	ANÁLISIS
Nivel Pre- iconográfico	Adiciones narrativas	<p>Las mariposas que cría la protagonista para soltarlas en su matrimonio son un elemento agregado por la guionista Giovanna Pollarolo al film, dicho elemento no se presenta en el libro.</p> <ul style="list-style-type: none"> - El final de la película dado por Lombardi es más onírico, rozando lo experimental hasta rozar la ambigüedad, dado que no se sabe si Gabriela sobrevive, en el libro el final es más directo: Gabriela logra escapar de Montesinos

Supresiones	- En el libro se profundiza más sobre la historia del personaje de Ángela, periodista que ayuda a la protagonista Gabriela
-------------	--

Condensaciones	- Las condensaciones no afectan al relato audiovisual
----------------	---

Redisposiciones de los acontecimientos	En la obra, Gabriela intenta asesinar a Montesinos en su segundo encuentro, mientras que en la película, conseguir una cita con Montesinos era algo totalmente difícil, por lo que Gabriela no desaprovecha la oportunidad e intenta asesinarlo en su primera cita
	- En la obra literaria la relación entre Gabriela y la periodista Ángela es más cercana en la película es más fría

Variaciones sobre la voz narrativa	No se presentan
------------------------------------	-----------------

Punto de vista	No varían
----------------	-----------

Elementos descriptivos	Los elementos descriptivos utilizados son los correspondientes, apelando para ello la voz narrativa de la protagonista Gabriela
------------------------	---

Nivel Iconográfico	Perspectiva del autor	Se plasma lo que el autor quiso transmitir con su obra, la denuncia y crítica política de los abusos cometidos por un régimen gubernamental
	Rasgos socioculturales	Los rasgos socioculturales presentados en la obra literaria se respetan en la adaptación cinematográfica

Tabla 10. Matriz de análisis producción cinematográfica de la película *La ciudad y los perros*

DIMENSIONES	INDICADORES	ANÁLISIS
Guion literario	Narración de la historia	Narración con buen ritmo, apelando también a la narración con voz protagonista en off
	Diálogos	Los diálogos reflejan muy bien lo que el director quiere transmitir
Guion escénico	Montaje escénico	El montaje es el correcto para dotar de dinamismo a la película
Guion técnico	Datos técnicos	Los planos cinematográficos son los correctos

Tabla 11. Matriz de análisis producción cinematográfica de la película *Mariposa negra*

DIMENSIONES	INDICADORES	ANÁLISIS
Guion literario	Narración de la historia	La narración es un poco cadenciosa, la película tiene un ritmo lento
	Diálogos	Los diálogos son monótonos
Guion escénico	Montaje escénico	El montaje escénico ambienta tal cual a la obra original
Guion Técnico	Datos técnicos	

3.1.2 Análisis de adaptación de obra literaria

Con el fin de analizar la adaptación de las obras literarias en la producción cinematográfica de Francisco Lombardi, el investigador visualizó tanto *La Ciudad y los perros* como *Mariposa Negra*, caracterizando su contenido en los siguientes puntos.

Peícula *La ciudad y los perros*

A nivel de dirección y en el plano argumental es la película más lograda de Francisco Lombardi, adaptando lo más viable del libro de Mario Vargas Llosa. Esta adaptación no tiene hoyos argumentales y es redonda en cuanto a la narración visual.

El hecho que se muestre el contexto social y cultural de aquella época de

manera directa, hace que la película no decaiga en ningún momento, adaptando lo que de verdad se puede adaptar y resumiendo detalles redundantes de la novela.

Cabe destacar que el guion corre a cargo de José Watanabe y el mismo autor de la novela Mario Vargas Llosa, dotando así a la película de la esencia del propio autor de la obra, sin omitir detalles fundamentales de la obra al momento de adaptarla, teniendo como resultado un film sólido que nos muestra un mal atemporal como es el abuso físico y psicológico en los colegios, dando a entender que este problema existe desde casi inicios del sistema educativo y en lo único en lo cual ha progresado la sociedad hasta el momento es en darle nombre, al denominarlo como bullying.

Justamente el éxito en taquilla de *La Ciudad y los Perros* viene por el hecho de que aborda una problemática atemporal que puede aquejar a la sociedad en cualquier época, como es la opresión de las autoridades educativas que haciendo uso y abuso de su poder -en este caso teniendo como contexto al colegio militar Leoncio Prado- forman alumnos en base al miedo y no al respeto. La problemática abordada en la novela puede suceder en cualquier coyuntura o contexto social que a la vez refleja que el problema del bullying aún no ha sido superado tanto social como culturalmente, haciendo que la tónica del argumento no quede desfasada, mostrándonos una temática muy actual.

La adaptación cinematográfica al no cambiar el argumento ni el contexto en el cual se desarrollan los personajes mantiene la calidad narrativa del libro, el casting es un tema a resaltar más allá de los físico; psicológicamente están

muy bien plasmados, como por ejemplo El Jaguar interpretado por Juan Manuel Ochoa, en ambas versiones tanto literaria como cinematográfica, despierta los mismos sentimientos en el lector y espectador respectivamente, en otro plano tenemos a un personaje totalmente diferente y en contraste con el temperamento de El Jaguar que es El Esclavo interpretado en su versión cinematográfica por Eduardo Adriansén, cuya ejecución del personaje logra su cometido, plasmando a cabalidad la personalidad del personaje y la atmósfera de sumisión en la cual está envuelto en su versión en prosa.

Película *Mariposa negra*

La adaptación hecha por Francisco Lombardi nos muestra una de las primeras películas de temática lésbica en el Perú, que a diferencia de *La Ciudad y los Perros*, nos muestra un contexto sociopolítico muy marcado correspondiente a los años noventa, en la cuales la dictadura de Alberto Fujimori asesorado por Vladimiro Montesinos, ejerció bajo las sombras la opresión con todo el peso del poder político.

Es así que para entender mejor el libro y la película se debe tener conocimientos sobre lo acontecido en aquellos años ya que la novela de Alonso Cueto de la cual está basada llamada *Grandes Miradas* (2003) tiene tintes de novela histórica y policial.

Lombardi toma de *Grandes Miradas* solo el argumento, pero le da otro enfoque, un enfoque más oscuro rozando lo gótico. En cuanto a la ambientación y el carácter de los personajes, esto hace que su adaptación sea densa, en nuestra opinión estamos seguros de que esta adaptación pudo haber

tenido éxito y más acogida, si se hubiese estrenado del 2010 en adelante, época en la cual las secuelas de aquella dictadura ya hubiesen cuajado mejor en el sentir colectivo de nuestra sociedad, además que la forma en la cual se abordan temas como el lesbianismo es ahora más abierta que antes.

Otro de los puntos débiles de esta adaptación es que el plan del personaje principal llamado Gabriela (Melania Urbina) cuyo objetivo era asesinar a Vladimiro Montesinos que había dado la orden de matar a su novio el juez Guido Pazos, -que en la vida real fue el juez César Díaz Gutiérrez-, se lleva a cabo con demasiada facilidad en la adaptación, siendo muy lineal sin mostrarse mayor obstáculo, como si los hechos hubieran sido añadidos solamente para alargar la película, otro punto a criticar es la errónea colocación de los créditos de la guionista de la película Giovanna Pollarolo colocando su apellido como "Piollarolo" restándole profesionalismo a la edición y montaje del film.

La película plasma muchas metáforas que elevan su nivel artístico, pero no son suficientes y en varias ocasiones estas metáforas no aportan mucho al resultado final, solamente hay que observar el cambio de título que terminó siendo *Mariposa negra*, un título que poco tiene que ver con la versión literarias llamada *Grandes Miradas*. En la película el hecho de que Gabriela y Guido críen mariposas para su matrimonio y una de ellas negra, sea augurio de la muerte de Guido, es algo que se agregó para la versión cinematográfica.

El aspecto a destacar de la película es su banda sonora muy bien ejecutada que dota de profundidad a las escenas y calza perfectamente con la atmósfera que se quiere lograr en cada uno de los momentos de la película.

3.1.3 Comparación de producción cinematográfica

A continuación, se realiza una comparación entre la adaptación de obra literaria y la producción cinematográfica de las películas en estudio: Película *La ciudad y los perros* y la película *Mariposa negra*

Tabla 12. Matriz de comparación de adaptación de obra literaria.

DIMENSIONES	INDICADORES	PELÍCULAS	
		<i>La ciudad y los perros</i>	<i>Mariposa negra</i>
Nivel Preiconográfico	Adiciones narrativas	No requiere, el relato audiovisual está bien adaptado	Desde el cambio del título de la obra original hasta la adición de situaciones hacen que las adiciones narrativas sean evidentes
	Supresiones	Se suprime u obvia lo necesario para una adaptación	Se suprime, obvia lo necesario para una adaptación
	Condensaciones	Los contextos y situaciones condensadas son las pertinentes	Los contextos y situaciones condensadas son las pertinentes

	Redispociones de los acontecimientos	El inicio del libro en la película se traslada unos capítulos después	No se presentan reestructuraciones o cambios demasiado determinantes
	Variaciones sobre la voz narrativa	No presenta	No presenta
	Punto de vista	No varía respecto de la obra original	No varía respecto de la obra original
	Elementos descriptivos		
Nivel Iconográfico	Perspectiva del autor	Se plasma la perspectiva de Mario Vargas Llosa, escritor de la obra original	Se plasma la perspectiva de Alonso Cueto Llosa, escritor de la obra original
	Rasgos socioculturales	El contexto sociocultural de la obra original está bien adaptado	El contexto sociocultural de la obra original está bien adaptado

Tabla 13. Matriz de comparación de producción cinematográfica

DIMENSIONES	INDICADORES	PELÍCULAS	
		<i>La ciudad y los perros</i>	<i>Mariposa negra</i>
Guion literario	Narración de la historia	Buen ritmo de la narración, apela a la voz narrativa en off	Narración un poco lenta, apela a la voz narrativa en off
	Diálogos	Muy bien adaptados de la obra original	Diálogos muy monótonos, que derivan de la obra original
Guion escénico	Montaje escénico	El montaje escénico ambienta tal cual a la obra original	El montaje escénico ambienta tal cual a la obra original
Guion técnico	Datos técnicos	Respeto las exigencias de la adaptación	Se pudieron lograr mejores planos cinematográficos

CAPÍTULO IV

DISCUSIÓN

4.1 Análisis y discusión

La relación existente entre cine y literatura ha causado gran interés en los estudios sobre cine, por lo que mucho se ha escrito, hablado y discutido, principalmente la presencia de las adaptaciones literarias en el cine. En la presente investigación se determinó la relación existente entre la adaptación de dos obras literarias con la producción cinematográfica que realizó Francisco Lombardi. Con tal fin, se utilizaron herramientas cualitativas como entrevistas a profundidad –una a un crítico de cine y la otra al guionista de la película *Bajo la piel* y *La fiesta del chivo*.

Cabe destacar que la presente investigación se basó en la adaptación de dos obras literarias: *La ciudad y los perros* de Mario Vargas Llosa y *Grandes Miradas* de Alonso Cueto, ambas fueron adaptadas y llevadas a la producción cinematográfica por Francisco Lombardi.

Respecto a la obra literaria *La ciudad y los perros*, para su adaptación el libro no se tomó en su totalidad, sino que se eligió los aspectos más relevantes. Cabe resaltar que los personajes tuvieron bien definida la personalidad que

Mario Vargas Llosa ha plasmado, siendo una de las mejores adaptaciones de una obra peruana tanto en guion, diálogos, montaje, dirección, y diseño de producción. En el mismo sentido, la trama del libro es fluida, con narrativa coloquial, es una ficción de la vida real que muestra un día a día de la vida cotidiana y por eso genera identificación con el público, produciéndose un insight con los lectores y espectadores de la obra.

La adaptación tuvo éxito en proporción directa al éxito del libro, en distintas partes del mundo, especialmente en España. Uno de los puntos fuertes ha sido la atemporalidad de la obra y los problemas recurrentes en la sociedad como el bullying, que hace que la obra y su adaptación respectiva funcionen en muchos contextos. Estamos ante el mejor guion realizado en el Perú y el más representativo de Francisco Lombardi, habiéndose convertido en una producción competitiva para el cine latinoamericano, cuyo nivel expuesto la hace un referente para estudiantes de cine y especialistas en la materia.

En cuanto a la producción cinematográfica *Mariposa negra* adaptada del libro *Grandes Miradas* de Alonso Cueto, el espectador requiere de un conocimiento previo de la historia del gobierno de Alberto Fujimori, es una temática más oscura, centrada en la violencia política y de género. La calidad actuarial refleja parcialmente a los personajes que el autor presenta en su libro. El poco éxito de la película reflejado en la taquilla nacional se debe a que el libro no ha tenido mucha acogida en el circuito literario actual; la trama de la obra expone una temática lésbica que en el momento que se presentó fue en un contexto social diferente, más cerrado en cuanto a la aceptación de libertad de género. La voz narrativa del libro es diferente de la voz narrativa de la película y el objetivo de la protagonista no está bien definido. La temática es

poco atractiva en lo visual, la atmósfera decadente de la dictadura de Fujimori se trasladó de manera sombría, hay errores de montaje, como la incorrecta acreditación de la guionista.

De esta forma la obra textual de la novela “La ciudad y los perros” y “Grandes Miradas” se asocia directamente con la producción cinematográfica de Francisco Lombardi, al ser una relación moderada se puede aseverar que la adaptación no es total, es decir, no se plasma la novela o el cuento en la obra cinematográfica en su totalidad. El cineasta ha elegido qué aspectos resaltar sobre otros, para así ofrecer una obra en sí misma. De esta manera, se confirma que los cineastas proyectan un modo de ver la realidad, no necesariamente el del autor de la obra literaria (Villaruel, 2008). En ese sentido, se observa el desarrollo del cine, con mayor presencia del cine regional en el Perú (Bustamante y Luna, 2008). Las obras observadas se orientan al conflicto existencial, por lo que lo hallado entra en contraste con que identificó el cine latinoamericano en busca de una identidad nacional (Medina, 2006).

4.1.1 Nivel preiconográfico

En la adaptación de *La ciudad y los perros* no hay adiciones narrativas relevantes, debido a que la narrativa fluida del libro no demandaba sumar situaciones o contextos a la adaptación; caso contrario sucede con la adaptación de *Grandes Miradas*, en la cual se aumentan pasajes, situaciones o personajes de manera innecesaria, ya que no hacen que el relato audiovisual sea fluido. Ambas adaptaciones como cualquier otra obra audiovisual adaptada pasan por el proceso de suprimir pasajes del libro que resultan redundantes o

innecesarios al ser adaptados al guion, sin embargo, estas supresiones están mejor ejecutadas en *La ciudad y los perros* que en *Mariposa negra* debido a que el lenguaje audiovisual de esta última tenía una trama policial por lo que añadir ciertos pasajes del libro hubiera enriquecido el relato.

En la película *La ciudad y los perros* se reubican acontecimientos que si se realizaban tal cual el libro hubiera dado como resultado una adaptación poco atractiva. En el caso de *Mariposa negra* se cambia la temática del libro dándole otro tono a la película, de una trama policial y novela negra, se traslada a una película de temática lésbica, pasando a un segundo plano el objetivo de la protagonista.

El punto de vista en la obra literaria es cambiado en ambas adaptaciones, esto se debe a que en una película debe haber un protagonista en el cual se debe centrar la realización del objetivo principal. En el caso de *Mariposa negra* hay un fallo en generar identificación, ya que el punto de vista se alterna de una manera confusa al punto de no saber identificar al protagonista como tal. En *La ciudad y los perros* se utilizan todos los recursos para llegar a una correcta descripción de los personajes y contextos presentados en el libro, haciéndola una fiel adaptación. En cambio, en *Mariposa negra* no se plasma de manera correcta la atmósfera del libro, haciendo parecer a la adaptación más como un thriller psicológico que a una película de trama policial como el libro en el cual está basada.

Se percibe en las películas observadas un claro soporte en uno de los personajes cuyas historias son narradas desde su percepción con *voz en off*. De este modo, el uso de la obra literaria es de forma interesada pues así se

garantiza el éxito cinematográfico esperado (Peralta, 2008). Se confirma que para adaptar una novela a largometraje se tendrá que reducir acciones, acontecimientos y personajes (Poucel, 2004).

4.1.2 Nivel Iconográfico

La personalidad del autor de *La ciudad y los perros*, Mario Vargas Llosa, es reflejada del libro a la película, debido a que la obra narra sus vivencias en el colegio Leoncio Prado, de manera que retrata un pasaje de su vida muy importante como su etapa escolar. En *Mariposa negra* se cambia el tono y atmósfera que el autor Alonso Cueto le da a su libro.

Ambas películas no tienen ese tono sombrío característico de Francisco Lombardi, en *La ciudad y los perros*. Ese estilo es adecuado para generar ciertas atmósferas, pero este estilo no fue del todo aprovechado en *Mariposa negra* haciendo, la trama y los ambientes muy sombríos y lúgubres.

Las respectivas adaptaciones muestran un contexto socio cultural muy bien retratado con personajes verosímiles, los ambientes en el que se desarrollan tanto las obras literarias como sus adaptaciones son sacados de la vida real.

El nivel preiconográfico refiere a elementos significantes relacionados con los espacios, los personajes, las acciones, el tiempo, el vestuario, la ambientación, los decorados y las historias narradas propios de la obra literaria. En ese sentido, la asociación existente permite señalar que la adaptación, si bien se basa en el tema propuesto por la obra textual, en su mayor parte gira según la percepción particular del cineasta que dirige el film en el manejo de personajes, el tiempo y demás elementos. Se percibe en las películas

observadas un claro soporte en uno de los personajes cuyas historias son narradas desde su percepción con *voz en off*. De este modo, el uso de la obra literaria es de forma interesada pues así se garantiza el éxito cinematográfico esperado (Peralta, 2008). Se confirma que sostiene que para adaptar una novela a largometraje se tendrá que reducir acciones, acontecimientos y personajes (Poucel, 2004)

Considerando la relación del nivel iconográfico de la adaptación de la obra literaria con la producción cinematográfica en el cine de Francisco Lombardi, presentó igualmente una correlación significativa. El nivel iconográfico pone en manifiesto la personalidad y los rasgos socioculturales del autor de la obra literaria. Es decir, los aspectos de los autores literarios son mostrados de forma moderada, por el contrario se impone los aspectos que el cineasta quiere destacar desde su enfoque. Por lo que se puede decir que existe necesidad de plasmar una propia visión en la obra cinematográfica, de tal forma que narrar es una forma de intervención en la realidad (Bastazin, 2007). Se complementa, asimismo, al considerar el uso de la música como referente a lo sociocultural y temporal a la vez (Valenzuela, 2012), y la oposición de la literatura a la dimensión concreta del cine (Lupi, 2007).

CONCLUSIONES

La adaptación de la obra textual realizada en la producción cinematográfica de Lombardi, ofrece contenidos que provienen de la obra, pero difieren al transformarse en lenguaje cinematográfico. Independientemente de los autores de las obras literarias, la calidad de adaptación de *La ciudad y los perros* es superior a la adaptación de "Grandes miradas", por cuestiones de guion, edición, montaje y la calidad de interpretación de los actores

Se utilizan los elementos preiconográficos de la obra literaria en buena medida, pero la percepción particular del cineasta que dirige el film se impone en la selección de éstos. Dando como resultado que la adaptación de *La ciudad y los perros* expone mejor el estilo del director y en cuanto a *Mariposa negra*, si bien el nivel de la película no degrada el nivel del director, no cumple con el estándar habitual.

Se determinó que existe relación significativa del nivel iconográfico de la adaptación de la obra literaria con la producción cinematográfica en el cine de Francisco Lombardi. Ello indica que la personalidad y los rasgos socioculturales de los autores de las obras literarias son tomados para la obra cinematográfica de forma moderada. Ambos autores tomaron vivencias y situaciones verosímiles del Perú, tanto a nivel social como cultural y Francisco Lombardi plasmó de manera correcta estas realidades, una en mayor medida que la otra.

RECOMENDACIONES

A los guionistas cinematográficos, tal como afirma el guionista Augusto Cabada, se sugiere adaptar no muchas obras literarias poco pero teniendo en cuenta los contenidos y detalles que encierran las obras, lo que equivale a “poco pero bien que mucho pero mal”. En ese sentido, el trabajo de investigación de la obra literaria como fuente es relevante para llevar a cabo el guion, y sobre todo poner los diálogos en el contexto adecuado. Por ello, se recomienda investigar los aspectos de la obra literaria antes de producirla cinematográficamente.

A los productores de cine, las obras de adaptación literaria deben difundirse, destacando principalmente los contenidos, encontrando el balance entre lo comercial y lo artístico, evitando la primacía de un aspecto sobre otro. De esta forma, se les recomienda darlas a conocer en seminarios que puedan promoverse en conjunto con las universidades.

A la Escuela de Ciencias de la Comunicación, se recomienda fomentar la investigación en los estudiantes en líneas que involucren al guion cinematográfico y su concreción en la producción, la difusión de obras cinematográficas y las expectativas de los espectadores de cine cuando se trata de adaptación de obras literarias, principalmente en películas peruanas, pues es escasa la investigación de estas materias en el Perú.

FUENTES DE INFORMACIÓN

Fuentes bibliográficas

Bluestone, G. (1957). *Novels into Film*. Berkeley y Los Angeles, University of California Press. Londres: Cambridge University Press.

Cueto, A. (2003). *Grandes miradas*. Barcelona: Ciudad de libros.

De Cárdenas, F. (2014). *El cine de Francisco Lombardi. Una visión crítica del Perú*. Lima: uqbar.

Fernández, F. y Barco, C. (2007). *Producción cinematográfica. Del proyecto al producto*. FUNIBER, Díaz de Santos.

Gómez, E. (2010). *De la literatura al cine: aproximación a una teoría de la adaptación*. *Cuadernos de Filología Alemana*, Anejo II, 245-255.

González, C. (1989). *El guion*. México: Trillas.

Hernández, R.; Fernández, C. & Baptista, P. (1997). *Metodología de la Investigación*. México: Mc Graw Hill.

Iser, W. (1974). *The Implied Reader*, Baltimore y Londres, the Johns Hopkins

University Press.

Medina, D. (2006). *Literatura y cine en Venezuela*. [Tesis doctoral]. Bellaterra: Universidad Autónoma de Barcelona.

McFarlane, B. (1996). *Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation*. Clarendon Press.

Mckee, R. (2011). *El Guion. Sustancia, estructura, estilo y principios de la escritura de guiones*. Barcelona: Alba Editorial.

Mitry, J. (1990). *La semiología en tela de juicio: cine y lenguaje*. Madrid: Ediciones Akal S. A.

Naremore, J. (2000). *Film Adaptation*. Londres: The Athlone Press.

Pelossi, C. T. (2014). *Odisea: un guion problemático entre cine y mito, en Il disprezzo, de Alberto Moravia*. [Tesis de maestría]. La Plata: Universidad Nacional de La Plata.

Peralta, J. (2008). *Adaptación del cuento Gato Encerrado a Guion de cortometraje animado*. [Tesis de licenciatura]. Caracas: Universidad Central de Venezuela.

Pérez, L. (2001). *Cine y literatura. Entre la realidad y la imaginación*. Quito: Ediciones Abya-Yala.

Poucel, P. (2004). *Del cine a la literatura: guía para la adaptación de cuento a guion de cortometraje*. [Tesis de licenciatura]. Puebla: Universidad de las Américas Puebla.

- Ramírez, F. (2011). *De la literatura al cine. Estudio sobre la adaptación cinematográfica a partir de las novelas Satanás y Paraíso Travel*. [Tesis doctoral]. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Sánchez, J. L. (2005). *De la literatura al cine*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica S.A.
- Serrano, M. (2007). *Teoría de la comunicación: la comunicación, la vida y la sociedad*. Madrid: McGraw Hill.
- Sosa, J. A. (2013). *Manual de teoría de la comunicación: primeras explicaciones*. Barranquilla del Norte: Ediciones de la U.
- Stam, R. (2005). *Literature and Film*. Oxford.
- Valderrama, S. (2014). *Pasos para elaborar proyectos de investigación científica*. Lima: Editorial San Marcos.
- Valenzuela, I. (2012). *El poder narrativo del sonido: el sonido como herramienta narrativa en la película El laberinto del fauno*. [Tesis de licenciatura] Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Vargas, M. (2016). *La ciudad y los perros*. Barcelona: Penguin Random House.
- Villarroel, G. (2008). *La convergencia del cine y la literatura: Hacia un realismo literario colombiano en la década del cincuenta*. [Tesis de licenciatura]. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.

Fuentes hemerográficas

- Benítez, A.; Rodríguez, B. y Utray, F. (2013). *Guión técnico y planificación de la*

realización. Recuperado el 3 de julio de 2017 desde https://e-archivo.uc3m.es/bitstream/handle/10016/16373/guion_tecnico_2013.pdf

Berghahn, D. (1996): *Fiction into Film and the Fidelity Discourse: A case Study of Volker Schlöndorff's re-interpretation of Homo Faber*. *German Life and Letters* 49.1: 72-87

Bolaños, B. y González, G. (2011). La adaptación audiovisual de obras literarias costarricenses: Primeros recuentos para un camino dispar. *Revista Comunicación*, Volumen 20, año 32 (2), julio- diciembre, 32-43. Disponible en: <http://revistas.tec.ac.cr/index.php/comunicacion/article/view/803>

Bustamante, E. & Luna, J. (2014). *El cine regional en el Perú*. Universidad de Lima. *Revista Contratexto* N° 22, 189-212.

Delgadillo, R. (2011). *Teorías sobre montaje audiovisual*. *Revista Punto Cero*, 16 (22) Cochabamba.

Gómez, E. (2010). De la literatura al cine: aproximación a una teoría de la adaptación. *Revista de Filología Alemana*. Anejo II, 245-255. Disponible en: <http://revistas.ucm.es/index.php/RFAL/article/viewFile/36548/35382>

Laverde, A., Parra, M. L., Montoya, A., Uribe, Y. & Tobar, M. (2010). Cine y literatura: Narrativa de la identidad. Universidad de Medellín. *Anagramas, Rumbos y sentidos de la comunicación*, 8(16), 129-148. Disponible en: <http://revistas.udem.edu.co/index.php/anagramas/article/view/460/413>

Montenegro, J. (2013). The Diegesis of Benjamin Button: A Method for Comparing Literature and Film (La diégesis de Benjamin Button: método para comparar literatura y cine). Escuela de Literatura y Ciencias del Lenguaje. *Letras* 53, 181-199. Disponible en: <http://revistas.una.ac.cr/index.php/letras/article/view/6326>

Fuentes de Internet

Álvarez, V. H. (2013). *La puesta en escena y la puesta en cámara*. Recuperado el 28 de setiembre de 2015 desde <http://massivemexicancontrol.overblog.com/la-puesta-en-escena-y-la-puesta-en-camara>

Benites, A.; Rodríguez, V., Utray, F. (2009). *Guion técnico y planificación de la realización*. Recuperado el 5 de setiembre de 2015 desde http://e-archivo.uc3m.es/bitstream/handle/10016/16373/guion_tecnico_2013.pdf

Bastazin, V. (2007). *Literatura y cine: la cuestión de la narratividad*. Cuadernos Literarios. Lima: Universidad Católica Sedes Sapientiae. Recuperado el 3 de setiembre de 2015 desde <http://www.ucss.edu.pe/images/fondo-editorial/revistas/cuadernos-literarios/cuadernos-literarios-7-media-literatura.pdf>

Castellanos, V. (2007). ¿Qué no explica del cine la semiótica cinematográfica? Recuperado el 17 de abril de 2017 desde http://132.248.9.9/libroe_2007/intersemiotica/A05.pdf

Cineclub Sabadell (2007). Mariposa negra. Recuperado el 3 de julio de 2017 desde <http://www.cineclubsabaddell.org/recursos/recursos/doc162.pdf>

El Comercio (2015, 23 de agosto). *Ricardo Bedoya y lo mejor del cine peruano último* (Entrevista). Recuperado el 4 de setiembre de 2015 desde <http://elcomercio.pe/luces/cine/ricardo-bedoya-y-lo-mejor-cine-peruano-ultimo-entrevista-noticia-1835111>

Escobar, A. (2016). *La postproducción en el cine de Xavier Dolan*. Gandia: Universidad Politécnica de Valencia. Recuperado el 8 de julio de 2017 desde <https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/74190/ESCOBAR%20-%20La%20postproducci%C3%B3n%20en%20el%20cine%20de%20Xavier%20Dolan.pdf?sequence=1>

Espinosa, C. Y. (2008). *Las adaptaciones de obras literarias al cine*. Recuperado el 3 de julio de 2017 desde <http://cdjbv.ucuenca.edu.ec/ebooks/tle158.pdf>

Fernández, M. (2011). *Pensar el cine. Un repaso histórico a las teorías cinematográficas*. Lecciones del Portal. Portal de la Comunicación. Institut de la Comunicació UAB. Recuperado el 28 de setiembre de 2015. Desde <https://jornalismocontemporaneo.files.wordpress.com/2011/02/2008-teorias-do-cinema.pdf>

Fernández, F. (2015). *El cine neorrealista italiano*. Recuperado el 8 de julio de 2017. Desde <http://www.historiadeltraje.com.ar/historia-del-traje/archivos/neorrealismo.pdf>

- Field, S. (1995). *El manual del guionista. Ejercicios e instrucciones para escribir un buen guion paso a paso*. Recuperado el 12 de marzo de 2016 desde http://campostrilnick.org/wp-content/uploads/2012/09/Syd_Field_-_El_manual_del_guionista.pdf
- Forero, M. T. (1988). *Escribir en imágenes*. Recuperado el 12 de marzo de 2016. Desde http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/blog/docentes/trabajos/25143_83050.pdf
- Frago, M. (2005). *Reflexiones sobre la adaptación cinematográfica desde una perspectiva iconológica*. Comunicación y Sociedad, XVIII, 2, 49-82. Recuperado el 09 de mayo de 2015 desde http://www.unav.es/fcom/communication-society/es/articulo.php?art_id=71#C01
- Kamín, B. (1999). *Introducción a la producción cinematográfica*. Buenos Aires: Centro de Investigación Cinematográfica. Recuperado el 3 de setiembre de 2015 desde http://www.blankspot.com.ar/prodav/KAMIN_Cap4.pdf
- La República.pe (2010). Francisco Lombardi recuerda a Vargas Llosa. Recuperado el 09 de mayo de 2015 desde <http://www.larepublica.pe/12-12-2010/francisco-lombardi-recuerda-vargas-llosa>
- Londoño, G. (2010). *Indicaciones básicas y ejemplos para elaborar el guion literario de un relato digital con un enfoque personal*. Recuperado el 5

de setiembre de 2015 desde
http://greav.ub.edu/relatosdigitales/PDF/Tutorial_guiõnliterario_castellano_v1.pdf

Lupi, M. (2007). *De la imagen literaria a la imagen cinematogãfica: lo concreto y lo icõnico como vocaciõn narrativa*. Cuadernos Literarios. Lima: Universidad Catõlica Sedes Sapientiae. Recuperado el 3 de setiembre de 2015 desde <http://www.ucss.edu.pe/images/fondo-editorial/revistas/cuadernos-literarios/cuadernos-literarios-7-media-literatura.pdf>

Morales, M. (2014). El cine de Francisco Lombardi. La Fuga, 16. Recuperado el 17 de abril de 2017 desde <http://www.lafuga.cl/el-cine-de-francisco-lombardi/696>

Puga, P. (2004). *Lenguaje cinematogãfico, lengua universal*. Recuperado el 28 de setiembre de 2015 desde http://www.avizora.com/publicaciones/cine/textos/textos_002/0012_lenguaje_cinematografico_universal.htm

Roca, M. (2010). *Lectura del Guion Viaje a la Luna de Federico Garcãa Lorca y de la adaptaciõn fãlmica de Frederic Amat*. Recuperado el 28 de setiembre de 2015 desde http://www.scielo.cl/pdf/alpha/n31/art_09.pdf

Rodrãguez, M. E. (2003). *Teorãas sobre adaptaciõn cinematogãfica*. Recuperado el 27 de abril de 2015 desde http://www.uam.mx/difusion/casadeltiempo/100_jul_sep_2007/casa_del_tiempo_num100_82_91.pdf

Santos, C. J. (1999). *El modelo de análisis iconológico: Propuesta aplicada al relato cinematográfico*. Revista de la SEECI, 3, Marzo, Año II, 110-130. Recuperado el 28 de setiembre de 2015 desde <http://www.seeci.net/revista/hemeroteca/Numeros/Numero%203/ClaraJan.pdf>

Sayán, Y. M. (2009). Producción, distribución del cine desde una nueva mirada: la web social. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú. Recuperado el 8 de abril de 2017 desde http://congreso.pucp.edu.pe/alaic2014/wp-content/uploads/2013/12/Art%C3%ADculo-Alaic_2014_grupo-de-inter%C3%A9s-01_Yasm%C3%ADn-Say%C3%A1n.pdf

Wiener, C. (2013, 26 de noviembre). *Cuando el cine era una fiesta: la producción peruana de la Ley 19327*. Recuperado el 4 de setiembre de 2015 desde <http://blogdelchw.blogspot.pe/2013/11/cuando-el-cine-era-una-fiesta-la.html>



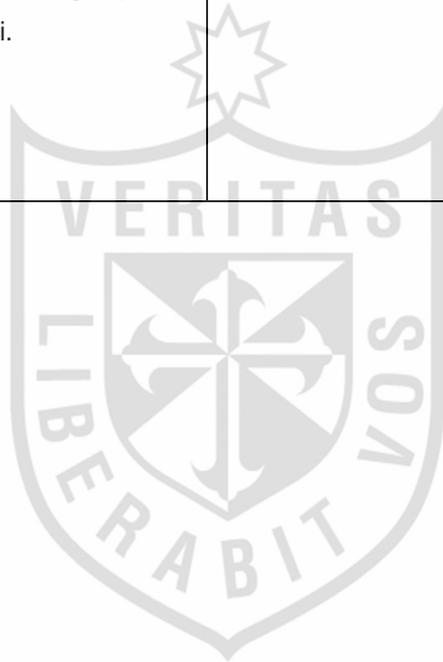
ANEXO 1: Matriz de consistencia

Título : LA ADAPTACIÓN DE OBRAS LITERARIAS EN LARGOMETRAJES DEL CINE PERUANO.

Responsable : Eduardo Armando Caballero La Rosa

PROBLEMAS	OBJETIVOS	VARIABLES	DIMENSIONES	METODOLOGIA
¿Cuál es la diferencia entre el nivel de adaptación de las obras literarias en la producción cinematográfica de La ciudad y los perros (1985) y Mariposa negra (2006) dirigidas por Francisco Lombardi?	Analizar la diferencia entre el nivel de adaptación de las obras literarias en la producción cinematográfica de La ciudad y los perros (1985) y Mariposa negra (2006) dirigidas por Francisco Lombardi.	ADAPTACIÓN DE OBRA LITERARIA A LA PRODUCCIÓN CINEMATOGRAFICA	Nivel preiconográfico Nivel Iconográfico	El nivel: cualitativo, descriptivo-exploratorio El diseño de estudio no experimental, transversal, descriptivo- exploratorio
¿Cuáles son las diferencias entre el contenido de las obras literarias con el nivel preiconográfico de las producciones cinematográficas La ciudad y los perros (1985) y Mariposa negra (2006) de Francisco Lombardi?	Discriminar las diferencias entre el contenido de las obras literarias con el nivel preiconográfico de las producciones cinematográficas La ciudad y los perros (1985) y Mariposa negra (2006) de Francisco Lombardi.			

<p>¿De qué manera el contenido de las obras literarias se presenta en el nivel iconográfico de las producciones cinematográficas La ciudad y los perros (1985) y Mariposa negra (2006) de Francisco Lombardi?</p>	<p>Explicar la forma que se presentan los contenidos de las obras literarias a nivel iconográfico en las producciones cinematográficas La ciudad y los perros (1985) y Mariposa negra (2006) de Francisco Lombardi.</p>			
---	---	--	--	--



ANEXO 2: Instrumento de recolección de la información

Fichas de observación

Matriz de datos de la película

Nombre original:

Año de producción:

Dirigida por:

Guion:

Dirección de fotografía:

Sinopsis



Matriz de análisis adaptación de obra literaria

DIMENSIONES	INDICADORES	ANÁLISIS
Nivel Preiconográfico	Adiciones narrativas	
	Supresiones	
	Condensaciones	
	Redisposiciones de los acontecimientos	
	Variaciones sobre la voz narrativa	
	Punto de vista	
	Elementos descriptivos	
Nivel Iconográfico	Perspectiva del autor	
	Rasgos socioculturales	

Matriz de análisis producción cinematográfica de la película

DIMENSIONES	INDICADORES	ANÁLISIS
Guion literario	Narración de la historia	
	Diálogos	
Guion escénico	Montaje escénico	
Guion Técnico	Datos técnicos	



Cuestionario Entrevista

CINEASTA

ADAPTACIÓN DE OBRA LITERARIA

Nivel Preiconográfico

• ¿Qué adiciones narrativas se pueden añadir en la adaptación de la obra literaria?

• ¿Qué supresiones se pueden considerar en esta adaptación?

• ¿Realizó algunas condensaciones a fin de adaptar alguna obra literaria?

• ¿Efectuó redistribuciones de los acontecimientos, es decir, reordenó los hechos?

• ¿Modificó a través de variaciones la voz narrativa de la obra literaria?

• ¿Respeto el punto de vista del autor o propone su punto de vista?

• ¿Cuáles son los elementos descriptivos que toma de la obra literaria?

Nivel Iconográfico

• ¿Reviste en su adaptación los hechos con la personalidad del autor?

• ¿Respeto los rasgos socioculturales expresados en la obra literaria?

PRODUCCIÓN CINEMATOGRAFICA

Guion literario

• ¿En el guion literario se narra (o se puede narrar) la historia propuesta por la obra literaria?

• ¿Los diálogos corresponden (deben corresponder) a la obra literaria o a su mensaje?

Guion escénico

• ¿En qué medida el montaje escénico debiera proyectar el contenido de la obra literaria?

Guion Técnico

- ¿Los datos técnicos pueden ayudar en la narración en conjunto de la obra literaria? ¿Corresponden a ella?



Cuestionario Entrevista CRÍTICO DE CINE

ADAPTACIÓN DE OBRA LITERARIA

Nivel Preiconográfico

- ¿Qué opina de la adaptación de la obra literaria al cine?
- ¿Qué efectos considera que las adiciones narrativas o las supresiones del contenido literario podría darse en la adaptación cinematográfica?
- ¿Es posible que las condensaciones o redistribuciones de los acontecimientos, es decir, reordenar los hechos sea una traición a la obra literaria?
- ¿Es obligatorio respetar el punto de vista del autor de la obra literaria en el cine?
- ¿Cuáles deberían de ser los elementos descriptivos a tomar de la obra literaria?

Nivel Iconográfico

- ¿La adaptación de la obra literaria al cine a nivel iconográfico debe corresponder a los hechos que resalta el autor?
- ¿Los rasgos socioculturales expresados en la obra literaria deben permanecer en su adaptación al cine?

PRODUCCIÓN CINEMATOGRÁFICA

Guion literario

- ¿Qué consideraciones se deben tomar en cuenta en el guion literario de adaptación?
- ¿Los diálogos corresponden (deben corresponder) a la obra literaria o a su mensaje?

Guion escénico

- ¿En qué medida el montaje escénico debiera proyectar el contenido de la obra literaria?

Guion Técnico

- Desde el guion técnico ¿qué habría que tomar en cuenta?



ANEXO 3: Entrevistas a cineastas.

Entrevistado: Sr. Claudio Cordero (Crítico de Cine)

1. ¿Qué opinas de una adaptación de una obra literaria al cine?

Se han hecho muchas películas basadas en obras ya preexistentes lo que ha quedado demostrado es que al final la obra cinematográfica su valor se mide por su dominio del lenguaje cinematográfico no por la obra en la que se haya inspirado, ambos son medios distintos de expresión artística.

2. ¿Qué efectos consideras que se pueden suprimir en una adaptación?

Es el criterio del realizador o de quien hace la adaptación o sea obviamente tienen que suprimirse muchas cosas eso si estamos hablando de una novela, porque si hablamos de un cuento más bien tendría que aumentarse, en el caso de una novela los cineastas que hacen la película pueden hacer muchos cambios, cambios radicales, también pueden hacer cambios más sutiles, pueden ser más fieles más pegados al libro o alejarse del libro, no hay una regla.

3. Respecto a estas condensaciones en la adaptación, ¿los lectores las toman como una traición a la obra original?

Sí, seguro, ha pasado, o sea hay mucha gente que es muy celosa respecto a algunos libros que les ha gustado mucho y cuando ven que una película es distinta lo toman como una traición, ha pasado hay muchos casos.

4. ¿Sientes que siempre se debe respetar el punto de vista del autor de la obra literaria en el cine? ¿Tú crees que siempre se debe respetar el punto de vista del autor en el cine?

No, porque el cine es otra cosa, en el cine la persona que está creando su propia obra es el cineasta, así que él también debe hacer su propia obra de arte.

5. ¿Qué elementos descriptivos deben tomarse del libro al cine de manera imprescindible?

No hay regla, obviamente si te ha interesado un libro, cada autor cinematográfico tendrá una razón por la cual ha escogido un libro, sea por el personaje, por la historia, por la ambientación de época, por los temas que ahí se exploran y, obviamente, en la medida que omita o se aleje de lo que le interesó, él mismo va a estar traicionando su propio interés, traicionando el por qué uno decide adaptar una obra de una tercera persona.

6. Según los rasgos socioculturales de una obra ¿crees que deben permanecer en la adaptación?

No, hay películas que son adaptaciones muy libres, puedes llevar una obra del siglo XIX a la modernidad y hay muchas obras así, Crimen y Castigo, por ejemplo, se ha adaptado en varios países, en varias culturas. Al final, cuando se hace una película por más que sea basada en El Quijote puedes hacer lo que quieres.

7. Respecto al guion técnico, ¿es más viable ya que esta todo lo descriptivo en la obra?

Depende de la película, es relativo, hay obras literarias pequeñas e intimistas y hay obras que son épicas que son enormes, por supuesto que mientras más grandes sea la película todo lo técnico es más complejo.

Adaptaciones peruanas

8. ¿Cuán rentable ha sido en los últimos años la adaptación de una obra peruana?

Bueno, se han hecho varias adaptaciones literarias en los años ochenta y noventa, cada vez me parece que menos, y algunas son muy exitosas como las de Vargas Llosa que hizo Lombardi, “Pantaleón y las Visitadoras” y *La ciudad y los perros*, Bayly también se adaptó con “No se lo digas a nadie” y esas películas fueron exitosas, tuvieron público, tuvieron una muy buena taquilla. De hecho hay publicidad también, que tu película también lleve el nombre de Vargas Llosa o de Jaime Bayly o Bryce Echenique porque van a hacer “Un mundo para Julius”, bueno también cuesta, también hay que pagar los derechos de autor.

9. ¿Qué tanta carga artística han tenido las adaptaciones peruanas?

Las películas de Lombardi, que casi siempre ha hecho adaptaciones literarias; y la que a mí más me gusta se llaman “Bajo la piel”. Es un thriller, no está basado en

una novela peruana local sino extranjera y me parece que es muy interesante. No he leído el libro pero no hay necesidad de hacerlo para reconocer que es una buena adaptación y por supuesto llevada al Perú, así como hizo *Sin Compasión* basada en *Crimen y Castigo*, pero esta última no funcionó, creo que *Bajo la piel* sí, quizás porque es una novela policial, más de género.

Las novelas de Mario Vargas Llosa, he visto tres adaptaciones: *La Fiesta del Chivo*, *La ciudad y los perros* y *Pantaleón y las visitadoras*. Ésta última me parece la más discreta, creo que *La ciudad y los perros* es una película que está bien hecha, bien contada, pero que no es una gran película y creo que tampoco te da una idea muy completa de cómo es el libro, es una especie de híbrido, y *Pantaleón y las visitadoras* es algo mucho más ligero. De hecho, la novela es una novela más ligera también pero sin duda la novela tiene más calidad artística.

Ha habido bastante como *Ciudad de M*, Lombardi también adaptó *Maruja en el Infierno*.

10. ¿Cuál ha sido la película peruana adaptada más trascendente en el público?

Bueno, posiblemente *La ciudad y los perros* y *No se lo digas a nadie*. Esas películas tuvieron buena acogida, tuvieron público, pero claro artísticamente *La ciudad y los perros* es superior, definitivamente.

11. ¿Qué opinas de *Mariposa negra*?

Basada en una novela de Alonso Cueto, me pareció floja, una de las más flojas de Lombardi.

Mariposa negra no tuvo trascendencia porque para empezar no es una buena película, eso es lo más evidente que te puedo decir. También influyó que no tuvo buena promoción o quizás el tema no atraía al público. El público estaba un poco desencantado del cine peruano en su momento y les pareció que *Mariposa negra* no destacaba por nada.

12. ¿Conoces algún caso en los cuales la adaptación sea más conocida que el libro en la cual se basó?

Mucha gente por ejemplo recordará más “El Resplendor” por la película de Kubrick que el libro de Stephen King y casi todas las películas de Kubrick son adaptaciones de obras literarias.

La película de Kubrick "Lolita" es de por sí una gran película y el libro es un gran libro, todas sus películas son consideradas excelentes y no es el único, Luchino Visconti también hizo muchas adaptaciones literarias "Muerte en Venecia" adaptada de la novela corta homónima de Tomas Mann es una de las más famosas y que también creo que está a la altura del libro.

13. ¿Cuáles son las limitaciones con las que se encuentra una producción al adaptar un libro?

Depende del director, es su historia y lo que él quiere contar, yo creo que hay directores que tienen imaginación, talento y son originales que pueden coger un libro y hacerlo fresco, hacerlo complejo y hay otros que quizás tienen vuelo creativo y quizás crean una versión correcta, una ilustración del libro más o menos bien cuidada pero sin mayor trascendencia, no va a profundizar tanto como el libro por otro lado están los directores malos, que van a destruir el libro ya que nunca leyeron la novela o llegaron al proyecto de casualidad, entonces hay de todo.

Por ejemplo Stephen King me parece un director del que se han hecho muy buenas películas, de Dickens también se han hecho muy buenas películas, no sé si quizás hay algunos escritores que son más adecuados para hacer adaptaciones, El proceso película adaptada de la obra de Kafka es una película que me gusta mucho.

14. En el plano internacional ¿crees que esta moda de adaptaciones hagan libros con la expectativa de que en un futuro se adapten al cine?

Hay toda una industria, un mercado enorme que quizás empezó con Harry Potter o El Señor de los Anillos, de hecho ya se ha convertido en una explotación, antes de que se escriba el libro ya están los contratos hechos, igualmente hay muchos escritores que se inspiran en el cine

15. ¿Cuáles son tus películas adaptadas favoritas?

Las adaptaciones que ha hecho Kubrick, las adaptaciones de Stephen King, Tarantino con Jackie Brown su única película basada en un material ajeno creo que es excelente, Scorsese ha hecho varias adaptaciones como La Edad de la Inocencia que es una excelente adaptación de la novela homónima de Edith Wharton , lo que sucede es que hay adaptaciones estupendas, hay novelas que son las grandes obras maestras de la literatura universal como son Crimen y Castigo y Los Miserables de esas obras que son canónicas, pero también hay

adaptaciones best sellers, de novelas más recientes o de libros periodísticos, hay de todo, una adaptación no es solo de novelas, hay de cuentos, por ejemplo Robert Altman hizo una adaptación de "Short Cuts" un compilado de cuentos de Raymond Carver, entonces hay muchas formas imaginativas de hacer adaptaciones literarias, no me queda duda de que cuando el libro llega a manos del director que tiene una visión, un estilo propio, va a hacer algo muy interesante del libro, puede ser de una autobiografía, de una ficción, pero lo interesante es como el director se apoya del libro, y lo lleva a su estilo, a su mundo.

16. ¿Cuál es la situación del cine peruano actual?

Una de las características del cine peruano contemporáneo es que ya no se hacen muchas adaptaciones, porque creo que es un poco la línea del cine mundial, el cine de autor. Vemos cada vez menos adaptaciones, ahora vemos más historias escritas especialmente para el cine, de acontecimientos pequeños, historias cotidianas, han aparecido guiones interesantes, como las películas de Héctor Gálvez, los hermanos Vega, Claudia Llosa, Joanna Lombardi, de Rosario García Montero. Una característica de todos estos directores es que no han hecho ninguna adaptación literaria y -no han hecho una adaptación literaria- porque creo que todos coinciden con que es el sentir, es la corriente del cine contemporáneo, menos adaptaciones literarias e ir más por historias personales, o más que historias, atmósferas.

17. ¿Crees que en un país con bajo índice de lectura, una adaptación literaria tiene desventajas con el público?

Al contrario, creo que siempre ayuda, siempre le da un estilo especial, como por ejemplo ahora "Un Mundo para Julius" de Alfredo Bryce, ni siquiera se ha comenzado a filmar pero la gente ya comenzó a hablar al respecto, más allá de que la película sea buena o mala, el hecho de que se encuentre basado en una novela genera expectativa.

18. ¿Crees que esta tendencia de adaptar libros peruanos se retome en algún momento?

Sí, claro, creo que el cine no va a dejar de lado las adaptaciones porque hay muy buenas historias que salen de ahí. Me imagino que en algún momento estos directores además quizás tengan un mayor presupuesto, tengan más recursos y busquen historias interesantes, ricas en personajes. Creo que posiblemente vayan

a las novelas, independientemente de ser peruanas o extranjeras, las adaptaciones literarias no van a desaparecer.

19. ¿En cuánto se diferencia el guion de autor y el adaptado?

No es ni más ni menos bueno, simplemente es otro enfoque. Lo difícil de hacer una adaptación viene de las presiones externas, no tiene nada que ver con la película en sí misma. Tiene que ver más en cómo la van a recibir las personas que escribieron el libro, si todavía están vivas, o el público que los lee.



Entrevistado: Sr. Augusto Cabada (Guionista)

1. ¿Cuál es tu opinión respecto a las adaptaciones de obras literarias peruanas al cine peruano?

Bueno, en verdad, una opinión difícil tener una opinión general porque se han hecho adaptaciones diferentes. Yo creo que a mi juicio la más lograda o una de las adaptaciones mejor logradas es *La ciudad y los perros* que la hizo José Watanabe. Me parece que es una buena adaptación de la novela de Mario Vargas Llosa, justamente porque no trata de contar toda la novela sino que se concentra en aquellas cosas que se pueden contar de manera adecuada en las dos horas que dura la película. Creo que es una película que tiene una estructura sólida y eso es por un buen criterio de adaptación.

2. ¿Cómo es el proceso creativo de un guionista en cuánto hacer cine de un guion de autor y un autor adaptado? ¿Qué lo diferencia?

Bueno, en realidad, son dos procesos un poco diferentes porque en un caso partes de un material que ya existente, pero no por el hecho que partas de un material preexistente ya tienes la película, al contrario puede ser un reto mayor, digamos así librarse de la dependencia de la obra original porque las necesidades que debe satisfacer una película son distintas a las que cumple una novela. Son lenguajes diferentes, las historias tienen una extensión diferente, se cuenta de una manera distinta, tanto en el caso de una obra original como el caso de una obra adaptada. La finalidad es la misma, obtener una buena película, y para eso hay que lograr las mismas cosas de alguna forma, es decir, la película tiene que sostenerse a sí misma, independientemente de que esté basada en una obra que ya existe, por tanto tiene que cumplir todos los requerimientos dramáticos, narrativos, de ritmo, de forma. Los personajes tienen que tener una caracterización lo suficientemente desarrollada, entonces desde ese punto de vista, de alguna manera, lo que tú haces al adaptar le aplicas lo mismo, buscas lo mismo, lo mismo que buscas en una obra original tienes que apropiarte, hacerlo tuyo, lo cual significa quitar, añadir, sintetizar, fundir, a veces hasta improvisar para obtener una obra cinematográfica que tenga un valor en sí mismo.

3. ¿Ha leído las obras literarias *La ciudad y los perros* y *Grandes miradas*, qué me puede decir respecto a sus adaptaciones para el cine por

Lombardi, teniendo en cuenta que la segunda obra cambia de nombre a *Mariposa negra*?

La primera la he leído y visto en el cine, pero no he visto el material en que se basa *Mariposa negra*, sé que es una novela de Alonso Cueto, pero no la he leído no podría opinar sobre eso.

4. ¿Qué opinas de la adaptación de la obra *La ciudad y los perros* de Mario Vargas Llosa?

Bueno, me parece una buena adaptación, yo diría que probablemente es una de las mejores adaptaciones que se han hecho de las novelas en el cine peruano, una de las mejores definitivamente yo creo que la razón es que el guionista José Watanabe, se preocupó de contar en la película aquello que se puede contar bien, y dejó de lado todas aquellas situaciones que la novela nos presenta pero que no cabe en la estructura dramática de una película. Él eligió un conflicto central que es bien claro en la película. El conflicto central de la película tiene que ver con la suerte del esclavo, el asesinato del esclavo y el gesto, el intento que hace el personaje, el poeta por esclarecer este hecho y las consecuencias que tiene ese intento. Todo lo que no cabe dentro de esa línea dramática está eliminado o apenas esbozado en el guion de la película, y aun así es una película que dura más de dos horas, pero se sostiene porque esa acción le da unidad, y es lo bastante intensa, dramáticamente hablando, como para conferirle este impacto a la película. En la novela de Vargas Llosa hay muchas más historias, para empezar hay tres perspectivas, tres puntos de vista que se van mezclando, se van intercombinando. Está el punto de vista del esclavo, está el punto de vista del poeta y está un punto de vista misterioso que no está identificado, sino hasta muy adelante nos damos cuenta que es El Jaguar. Y cada uno de ellos nos habla también de su vida personal, de su mundo más allá del colegio militar, por eso la novela se llama *La ciudad y los perros*. Yo recuerdo que en discusión sobre la película, Edgar Saba criticó que había hecho una adaptación teatral de esta novela, *La ciudad y los perros* la adaptó al teatro. Recuerdo que en una discusión, Festival de Cine en La Católica, estamos ahí en un conversatorio salió el tema de *La ciudad y los perros* y Edgar Saba cuestionó la adaptación de la película de Lombardi, cuestionó el guion de Watanabe, siendo además él un adaptador de la novela porque además él ha hecho una puesta en escena teatral de la novela de Vargas Llosa. Él la criticó porque dijo que la película era solo de los perros ¿dónde está la ciudad? Toda la

ciudad que se muestra en la novela de Vargas Llosa no está en la película y, lo que yo pensaba justamente, por eso es buena la película, porque no trata de contarlo todo, porque no hace un apretado resumen de todo lo que hay en la novela, porque desarrolla de una manera eficaz lo que sí se puede contar en la película y yo creo que por esa solidez estructural es que la película se sostiene.

5. ¿Tú crees que es importante que la historia para ser adaptada ayuda a que sea atemporal? Porque es una situación que se dio con *La ciudad y los perros* que puede pasar como ahora, como hace 20 años.

No necesariamente, bueno depende de lo que tú quieres hacer con la adaptación, porque el criterio para hacer una adaptación cambia. De repente, quiero adaptar una novela histórica porque quiero reproducir esa época histórica, ese momento histórico quiero reproducirlo con la mayor fidelidad, entonces voy a hacer una investigación y voy a tratar de que todo lo que se demuestre en la película sea lo más fiel, lo más cercano posible a la realidad de aquellos tiempos, pero de repente digo no, lo que quiero es actualizar esa historia, voy a tomar a un personaje, a una sesión dramática, y la voy a transportar, a transferir a otro contexto histórico cultural y también es válido. Entonces, en la realidad, yo no creo que ese sea un factor relevante, depende cuál es el propósito con el que tu adaptas una obra, las dos cosas son válidas.

6. ¿Y Que tan beneficioso ves tú de tener la asesoría del autor de la obra original? ¿Es restrictivo en algún caso?

No me ha pasado a mí pero puede ser problemático, lo que suele hacerse normalmente es que el autor te da o no te da los derechos para adaptar la obra. Algunos autores condicionan, creo que esto pasa más en el teatro, pero no es imposible que un autor diga yo quiero tener derecho de veto de guion, no sería imposible. Yo no conozco ningún caso aquí, generalmente uno paga los derechos y el autor cede los derechos, entonces ya te está dando esa opción. Naturalmente, si al autor no le gusta lo que haces, lo dirá y hay casos de autores que han dicho la adaptación de mi novela ha sido un crimen, ha sido una cosa horrible, no me gusta, y está en su derecho, es su opinión.

¿Qué autor recuerdas?

No recuerdo ningún caso de un peruano, pero si recuerdo en España haber leído entrevistas a Juan Marce que criticaba algunas adaptaciones que se había hecho a

novelas tuyas y había alguna que les gustaba y otras que le parecían horribles. Inclusive criticaba a los actores, criticaba el guion porque eso lo hicieron mal. Entonces, es un derecho que tiene el autor de opinar como cualquiera, pero digamos que un autor te ponga de antemano la condición de que si no me gusta no se hace la película, no me gusta el guion no se hace la película, es un poco difícil porque una película es una inversión, es costosa y sí el autor te cede los derechos a cambio de una paga que es significativa, entonces de qué te sirve si al final el autor va a decir no, no se hace. Entonces, es como si el autor quisiera erigirse en productor, no es así. Pero, por ejemplo, en el caso de “La fiesta del chivo” el productor de la película sí quiso que Mario Vargas Llosa estuviera cerca del proceso por varias razones: primero, porque el director de la película era su primo y en ese entonces cuñado, Luis Llosa, entonces había una cercanía; yo creo que por eso se consiguieron los derechos de la novela y, por otro lado, creo que Andrés Vicente Gómez, el productor español, quería que Vargas Llosa de alguna forma estuviera cerca del lanzamiento de la película, que promocionara un poco la película, como lo hizo, porque Vargas Llosa es muy renuente a apariciones públicas relacionadas con adaptaciones tuyas, pero en este caso él viajó a Berlín a la presentación de la línea oficial de Berlín, que es algo que nunca creo antes ha hecho y bueno podría deberse a que su primo era el director de la película, pero definitivamente los productores tenían mucho interés de que Vargas Llosa estuviera involucrado en el proceso y, por eso, cuando hicimos la adaptación, él estuvo de alguna manera cerca, él leía las distintas versiones, nos daba sus notas nos reunimos con él en España y en Lima para comentar y hacer algunos ajustes.

¿Por qué mencionas que tu trabajo en “La Fiesta del Chivo” es el más frío e impersonal?

Porque lo es. Digamos a mí me contrataron para hacer una versión del guion, de la novela mejor dicho y a mí me pareció que la novela cuenta demasiadas cosas, que es imposible contarla bien en una película de dos horas, y así se lo planteé al productor director y, en un principio, el productor español estuvo de acuerdo conmigo en eso, cuando vio la primera versión. Efectivamente era imposible contar tantas cosas de esa forma, incluso recuerdo él dijo esta frase en la que yo creo al 100% “Es preferible contar poco bien que mucho mal” entonces yo en ese sentido me sentí apoyado por él, en contra al aparecer del otro productor que era el propio Luis Llosa que él pensaba que sí, teníamos que tratar de meter lo más que se pueda de la novela en el guion. Desgraciadamente, cuando estamos trabajando la

segunda versión el productor español cambio de parecer, yo creo que eso se debió a que la novela "La Fiesta del Chivo" fue un éxito absoluto de librería en España creo que el fin de año salió la novela más vendida en España, y él dijo, pensó como productor y dijo bueno si vamos hacer una película que se llame la fiesta del chivo, el público va querer ver "La Fiesta del Chivo", o sea hay que meter lo más que se pueda de la novela, que el público reconozca la novela, nos ceñimos como ya había propuesto a una línea dramática con dos pequeñas sub tramas pero básicamente una tiene la natural, esa no es la fiesta del chivo, al final prevaleció ese criterio a mí me parece que eso que la película, a mí no me gusta esa adaptación, me parece un trabajo, nunca me sentí realmente representado, lo que no quiere decir que no haya hecho un esfuerzo, de alguna manera yo no creía que ese fuese un buen sistema, y no lo fue, porque la película es exactamente eso. Es un apretado resumen de situaciones donde nada tiene verdadera relevancia, no me parece una buena adaptación, y bueno incluso se lo dije a Llosa cuando llegó el momento de evaluar la segunda versión, pero ya en ese momento yo salí del proceso, porque entro un guionista norteamericano que es el quien hizo la versión definitiva y él estuvo de acuerdo con Luis Llosa en hacer la adaptación tal cual quedó.

¿Cuáles son los puntos a considerar cuando un libro no debe ser adaptado, simplemente no tendría ni pies ni cabeza adaptar?

Bueno, hay libros que por su naturaleza, por ejemplo no entrañan un conflicto, no entrañan acción, libros que ocurren más en el universo interno de los personajes de que por tanto es mejor desarrollarlo con palabras, con pensamientos más que con acciones. Yo creo que ese fue el caso de "Sin compasión", por ejemplo, otra adaptación que a mí no me gusta, donde yo también trabaje, porque, porque es muy conceptuosa, es una novela un poco que ocurre en "Crimen y castigo" en la novela en que nos basamos, ocurre fundamentalmente en la cabeza del protagonista "Raskólnikov", es completamente interior, no es que pase cosas fuera de él, pero digamos que el conflicto central se resuelve básicamente en la conciencia del personaje y eso no es que no se pueda hacer, porque ha habido buenas adaptaciones, de novelas de ese tipo, pero tal vez hubiéramos tenido que tomarnos muchas más libertades con el material, cosa que no hicimos porque la intención de Francisco Lombardi fue hacer una adaptación lo más fiel al espíritu de la novela, trasplantando digamos de la Rusia de la época de Dostoievski al Perú de los años noventa. Y otra cosa, las novelas que tienen una acción muy dilatadas, de

muchos personajes o, no sé, novelas de seiscientas o de muchas páginas, son dudosos puntos de partida para una adaptación. No quiero decir tampoco que no se puedan adaptar, pero para adaptarlas hay que escoger, hay que desechar mucho, quedarse con poco, y muchas veces el adaptador o el productor de esa adaptación no quiere hacer eso, como el caso de la “Fiesta del chivo” el resultado pues es una película que no está bien escrita.

¿Cómo fue tu trabajo con Francisco Lombardi en lo creativo, el nivel de producción de guion?

Con él ha habido una buena relación siempre porque creo que tenemos sensibilidades un poco parecidas en algunas cosas, nos gusta el mismo tipo de películas. Entonces, siempre ha habido una afinidad al momento de elegir, historias, temas, algunas veces él me ha propuesto algo, yo le he propuesto también algo, generalmente yo escribiendo yo proponiéndole algo, esto sí, esto no, haciendo un feedback, esto si esto no, y a veces nos ha redundado y llevado a un buen proyecto, no es difícil trabajar con él, una buena química las veces que hemos trabajado. Nos gusta la afinidad al momento de elegir temas historias, algunas veces lo he propuesto yo y a veces ha redundado en un buen proyecto buena química a veces que hemos trabajado sensibilidad, gusto

¿Qué me dirías sobre su predilección por adaptar obras?

Sí, Lombardi es uno de esos directores que tiene una cierta propensión a eso. Se puede decir una adaptación policial judicial, que fue “Muerte al amanecer”. “Maruja en el infierno” es una adaptación interesante que hizo Watanabe, lo mismo que *La ciudad y los perros*, pero no sucede con “La boca del lobo”, a pesar que también está inspirada en hechos reales, pero no es la transposición literal de un hecho real sino que es crear una historia que es autónoma. “Caídos del cielo”, también tiene algo de adaptación también en una de las tres historias basada en los “Gallinazos sin plumas”. “Sin compasión” también es una adaptación. La siguiente película que hicimos fue una adaptación de Jim Thompson que toma una idea de la novela, llamada “El asesino dentro de mí”, “Killer inside me”, policiales que ha sido muy adaptado al cine. A mí me interesó la novela y que se hizo en los 70, no me gustó la película, lo cual me hizo sentir que ese material no había sido bien y yo pensé que la situación podía ocurrir en un pueblito del Perú, resulta que los derechos de la novela estaba en manos de otro editor y era carísimo, ni pensar en eso. Entonces, yo pensé en algunos elementos similares y lo fui combinando,

recombinando con otras cosas, con otras cosas que no tenían nada que ver con la novela, y salió “Bajo la piel” que me parece que fue un buen guion, pero ya es tan diferente que allí ya no se puede hablar de adaptación, aunque el punto de partida haya sido una novela de Jim Thompson. Luego, he seguido haciendo adaptaciones, “Pantaleón” es una adaptación, *Mariposa negra* también, “Cuerpo desnudo” no son adaptaciones, son originales, lo mismo lo último que hicimos que iba a llamarse “Troica” y terminó llamándose horriblemente “Dos besos”.

¿Crees que esta corriente actual de ya no adaptar obras, el cine peruano ha evolucionado o involucionado?

Ciertamente, no se hacen adaptaciones. Esta película musical, está inspirada en una serie de televisión, no son materiales totalmente autónomos, originales. Eso no me parece importante. “Magallanes” también es una adaptación. El origen que sea literario o no literario no lo veo relevante. Creo que el cambio se basa en nuevas sensibilidades, nuevos cambios, el minimalismo que se observa en algunos autores jóvenes, está un poco alejado de adaptar una historia completa, acabada. Más bien va por el otro lado, de una búsqueda alejada de lo literario, pero yo no creo que eso sea ni bueno ni malo. Creo que simplemente es consecuencia y evolución del medio y aparición de nuevas tendencias.