

ADRIANA SANDOVAL. *De la literatura al cine: versiones filmicas de novelas mexicanas*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, 2006.

Según Peter Greenaway, el cine ha estado sometido a la tiranía de “las formas y estructuras provenientes de la novela del siglo XIX”<sup>1</sup> y prácticamente todos los filmes que se han realizado a la fecha están basados en historias literarias. ¿Los cineastas buscan algún tipo de prestigio social al internarse en el lenguaje narrativo? ¿Para qué molestarse en adaptar una novela? ¿Por qué hay que recurrir a la novelística para filmar una película?

Traumas aparte, lo cierto es que hay una enorme cantidad de películas basadas en obras literarias, buena parte de ellas tomadas de novelas decimonónicas. En el cine nacional podemos encontrar muchas curiosidades de este tipo: *Crimen y castigo* (Fernando de Fuentes 1950); *Miguel Strogoff* (Miguel M. Delgado 1944) —estepas incluidas y toda la parafernalia del San Petersburgo decimonónico—; y hasta la versión paródica de *Los tres mosqueteros* (Delgado 1942) protagonizada por Cantinflas. Ejemplos hay muchos y nos interesa solamente comentar lo que concierne a la literatura nacional que estudia Adriana Sandoval en su libro. No fue una investigación fácil, escribe la autora, muchas de estas cintas han sido “convertidas en peines” (5), es decir, han sido destruidas y su material utilizado para otra cosa. Esto la obligó a reducir considerablemente —más o menos a la mitad— el objeto de estudio del proyecto original.

Se trata de una tarea que ya urgía. La relación entre la literatura y el cine mexicanos es un campo de estudio fértil, pero las investigaciones son pocas si tomamos en cuenta la gran cantidad de novelas que han sido llevadas a la pantalla. La base teórica, establecida en “Consideraciones preliminares”, es una aplicación propia de la estética de la recepción según Iser: los espacios de indeterminación de las novelas han sido llenados por los adaptadores con su propio horizonte de expectativas. Se trata de una propuesta atractiva y hasta refrescante, pues la mayoría de estos estudios están dominados por el estructuralismo y la narratología, en detrimento de otros aspectos del arte cinematográfico. Así, *De la literatura al cine* lanza sus preguntas a partir de lo que podríamos llamar un “horizonte cultural” del cine y analiza dichas adaptaciones como una lectura que hacen los guionistas, directores y actores de la novela. La consecuencia, invariablemente, suele ser que el hipertexto refleja más las

---

<sup>1</sup> Flavio González Mello, “El cine racional como alternativa. Entrevista a Peter Greenaway” *Realización*. México: Universidad Nacional Autónoma de México / Cuec, 2006: 7 (Cuadernos de Estudios Cinematográficos, 6).

preocupaciones de los adaptadores que las de su hipotexto. Bajo este enfoque es tan relevante lo que se omite y se añade, como lo que permanece.

En los capítulos dedicados a revisar las novelas y su(s) adaptación(es), Sandoval compara las “distintas versiones de una misma novela, realizadas en momentos diferentes, [y que] son iluminadoras porque aportan información sobre las cambiantes actitudes hacia el material original, [y] las maneras de leer un texto” (117). El estudio comienza con la primera versión de *Santa* de 1918 y concluye con *Pies de Gato* (continuación filmica de *Los bandidos de Río Frío*) de 1954. Aunque no se menciona, salta a la vista que el periodo coincide con el surgimiento y declive del cine de oro mexicano y uno no deja de preguntarse si ésta es la intención o si el que se hayan dejado fuera adaptaciones posteriores obedece a otro motivo.

En “Tres Santas” se comparan las tres versiones filmicas en conjunto con la novela de Federico Gamboa. La investigación sigue de cerca la recepción que el mismo Gamboa tuvo de las dos primeras versiones (murió cuando la tercera estaba en curso). Se trata de una interesante puesta en abismo, la lectura de una lectura circular. La consecuencia de estas permanencias y desviaciones es el haber convertido una novela pretendidamente naturalista en un melodrama al gusto poco exigente del público mexicano.

Las tres películas no salen bien paradas, pues al verse forzadas a comprimir, e incluso eliminar, las diferentes subtramas, se convierten en productos demasiado esquemáticos y simplificados. Hay algunas divergencias importantes: el contraste entre campo y ciudad (el viejo ‘menosprecio de corte y alabanza de aldea’) se pierde en algunas adaptaciones, así como el uso del espacio-tiempo, pues la novela comienza *in media res*, pero las películas decidieron utilizar un desarrollo cronológico lineal (Greenaway se ha quedado corto, en realidad el cine ni siquiera recurre a las estructuras, ya avanzadas, de la novela decimonónica).

Llama la atención que este capítulo coquetee con la mitocrítica, lo permanente en todas las *Santas*, las del cine y la de literatura, es que a todas las atraviesa la figura de Eva, la mujer caída, y su potencial es más reafirmante que trasgresor de los valores morales. “Tres *Santas*” es el capítulo más largo y elaborado de todo el libro. La razón, creemos, es que seguramente ninguna otra obra literaria mexicana ha sufrido tantas adaptaciones como *Santa*. Y es posible que no sólo haya sido la más leída gracias a éstas sino también la más estudiada.

El apartado “Las Calandrias” comienza con una reflexión acerca de la peculiar relación entre *La Calandria*, de Rafael Delgado, y *Santa*: la primera abrió el camino para que el tema de la prostitución entrara a la literatura mexicana, pero *Santa* es la antecesora de toda una serie de películas acerca de la prostitución, entre ellas la misma adaptación de *La Calandria*. En este sentido, el libro

propone que la influencia de *La Calandria* es más bien limitada y “tuvo más repercusiones para los estereotipos de algunos actores, asociados con ciertos papeles, que para el desarrollo propiamente dicho del cine nacional” (76). Al parecer, la novela del siglo XIX ejerció una gran influencia en los tipos y motivos ya tan familiares del cine nacional de esa época (varios de los cuales se niegan a morir, no hay que olvidar que estas cintas también son las abuelas de una multitud de telenovelas y productos similares).

En “*Monja y casada, virgen y mártir*” el análisis de los tipos cinematográficos que hace Sandoval nos remite a sus antecedentes lejanos de la literatura, como el criado o comparsa del siglo de oro español (el gracioso), que el cine mexicano utilizó a placer. Así, Juan Bustillo Oro, director y guionista, adaptó la novela de Riva Palacio como una comedia de enredos. El mismo realizador asumió el reto de trabajar la novela como una lectura, una interpretación, más que una traducción. La autora no olvida que tanto el novelista como el adaptador se desarrollaron en épocas en las que había que luchar en contra del poder, lo retrógrado y lo brutal de la iglesia católica. La misma naturaleza de la novela se prestaba para una lectura afín a la época en que fue llevada al cine.

Luego nos adentramos en “La secuela *Martín Garatuza*”. En general, se podría decir que la apreciación es que la inevitable condensación ha vuelto a la adaptación un poco torpe y abrupta. (Sin embargo, no todo está perdido, Sandoval resalta la interpretación que hace Leopoldo Ortín de Garatuza, versátil y carismático.) Una vez más, la visión de Riva Palacio, de que la mexicanidad está en el mestizaje de español e indígena, encuentra eco en el público de la década de los treinta y su horizonte de expectativas.

El capítulo “Otra vez Gamboa: *La llaga*” es acerca de la versión de la novela homónima dirigida por Ramón Peón en 1937. Se trata de una actualización fílmica de la que no parece haber mucho que decir, más allá de que la película omite los aciertos de la novela y perpetúa sus huecos. Ciertos elementos que Gamboa trataba con humor, en la película han sido tomados en serio por el director, exacerbando el melodrama.

En su afán por desentrañar cuál fue la recepción de las películas que con- signa, la autora nos remite a las críticas de la época, por ejemplo, la reseña de Xavier Villaurrutia de *La llaga*, para quién la mutilación que sufrió al ser adaptada volvió incolora e incomprensible la motivación del protagonista, que en la novela están bien presentados.

Finalmente, *Los bandidos de Río Frío* y *Pies de Gato*, del director Rogelio González, es una adaptación libre de la novela de Manuel Payno realizada como una especie de *western* mexicanizado, protagonizada por Luis Aguilar, quien aparece como “no sólo un ladrón justiciero y digno, a la Robin Hood, sino también un charro cantor” (118). Algunas diferencias que destacan entre la novela y las películas están en la perpetuación del motivo “nosotros los pobres,

ustedes los ricos” en el cine de la época: los que tienen dinero son los malvados y los pobres son sus víctimas. En la novela esta dicotomía aparece mucho más atenuada. Esta lectura refleja la propaganda cardenista de la igualdad social, muy repetida en el cine de la época. Paradójicamente, las películas conservaron (y amplificaron) el racismo hacia los indios de Manuel Payno.

En resumen, Sandoval aclara que estas novelas generalmente eran muy extensas, por lo que el ejercicio de adaptarlas comúnmente produjo versiones reducidas y esquemáticas. Incluso, en muchas ocasiones el resultado no respetó el sentido original de la novela. Uno de los cambios más persistentes fue el contar las mismas historias pero como melodrama sentimental. Quien vea el filme sin haber leído la novela trasladará este sentido a su idea de la novela, es decir, supondrá que la novela es así, cuestión que a la larga ha sido contraproducente.

Al terminar la lectura surgen algunas dudas: ¿por qué la autora dejó fuera la versión de *Santa* protagonizada por Julissa en 1968? ¿A qué lectura obedecerá la actualización a telenovela de *Martín Garatuza* que hizo Televisa en los 80? Esperemos una extensión del trabajo en la que se incluyan las adaptaciones que el cine mexicano ha hecho de novelas decimonónicas de otras latitudes, como las ya mencionadas de Dostoievski y Dumas o las de Eça de Queiróz. Todavía hay mucho que decir acerca de la relación de la literatura y el cine en México. Ya le tocará a Adriana Sandoval o a alguien más abundar sobre el tema.

ARTURO VALLEJO NOVOA  
Facultad de Filosofía y Letras, UNAM