

U N A M

F E S Aragón

Tesis

Adaptación de obras literarias a serie
de ficción televisiva. Propuesta

Trabajo de tesis conjunta que para obtener
el grado de licenciatura presentan:

Castillo Torres Sandro Abel
Pérez Flores Salvador Armando

Asesor: Rafael Ahumada Barajas



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A Raquel...

A mi padre Abel Guillermo, a la bella forma en la que me vez, a pesar de mis múltiples errores, como si jamás me hubiera equivocado, gracias por amarme tanto, por ser el hombre que deseo ser. Te quiero papá.

A mi madre Patricia Torres, has sabido hacer de mi alguien con futuro, espero ser algún día el hijo que merece una mujer tan maravillosa como tú, te adoro mamá.

A mi hermana Tatiana, eres el ejemplo vivo de la perfección, la belleza e inteligencia se ha postrado en ti, mi musa creadora eres tú. Te quiero mucho Brujita.

A mi abuelita Luz, la más grande prueba de humildad y humanidad que en un ser puede existir, eres bellísima en cada instante, gracias abuelita.

A mis tíos Sofía, Gilberto y Elena, sin ustedes no tendría niñez que recordar, sus juegos, amor y cuidados lograron mis más bellos recuerdos.

A Xanath y Juan Carlos, mis hermanos. La niña que jamás ha perdido la fe en mí, en mis locuras y aciertos, gracias Xann. Carlos te he sentido más mi hermano en estos últimos 25 años, gracias por cuidarme *carnal*.

A mis hermanos, cuatro bellos seres que me hacen pensar en la perfección, a cada paso pienso en ustedes, cada día esta dedicado a ustedes; Xell Ha, Mar, Misha, Job.

Al Sr. Andrés y la Sra. Norma, gracias por estar en mis días más oscuros y llenarlos de luz.

A Carlos, mi ángel nocturno, héroe beat, el mejor maestro que pude tener, por enseñarme la belleza de la poesía y las letras, por simplemente ser mi amigo, gracias Jeromme.

A Fernando Rafael, por nunca cuestionar esas decisiones, sabes que ocurren de cualquier modo, por simplemente siempre estar, gracias Ren.

A ese Salvador, a la locura e insomnia con olor a logro. No existen imposibles.

A mi generación beat, a este deliriumtremens que espero nunca termine; Alejandro, Marco, Adán, Ricardo, Israel, Álvaro, Daniel, Gary, Cecilia, Elissa, Elena, Fanny Raymundo, Pepe, Julio, Said, Joel; gracias amigos

A la Lic. Edith, el apoyo y complicidad en mis logros y desaciertos son el mejor ejemplo de un líder, gracias por su incondicional apoyo.

Edroga tu alma con un ser,
no con un sentido...

Armando

Índice

Introducción.....	1
I Adaptaciones literarias	3
Autores y adaptación.....	3
Entre legitimidad y fidelidad.....	5
Condiciones de la novela.....	9
Tipos y adaptaciones.....	12
Según la fidelidad/creatividad.....	12
Según el tipo de relato.....	14
En función del estilo.....	15
Según la extensión.....	16
Según la propuesta estética.....	17
II La televisión como fenómeno visual.....	19
Estructura televisiva.....	20
Tipos de géneros televisivos.....	21
Series.....	23
Películas para televisión.....	24
Teleteatro.....	24
Telenovelas.....	25
Videos musicales.....	26
Anuncios publicitarios.....	27
III La ficción televisiva.....	28
Personajes.....	30
Acciones.....	30
Lugares.....	30
Tiempo.....	30
Estructura narrativa en la ficción televisiva.....	31
Estructura serial episódica y de la secuencia.....	33
Estructura serial.....	34
Estructura del episodio.....	35
Recursos en pantalla.....	37

IV La Adaptación; "El extranjero"	
Adaptación de la obra: "El extranjero"	
de Albert Camus	40
De la obra.....	40
Elección de ficción.....	40
Del autor.....	41
Sinopsis de la obra	42
V Edición.....	48
Ediciones visuales.....	48
Continuidad de la acción.....	49
Para crear una escena.....	49
La continuidad a través de los cortes.....	50
Cambio de escena.....	50
Ritmo.....	51
Timig.....	52
Edición de sonido.....	52
Conclusiones	56
Bibliografía.....	57

Introducción

El interés de desarrollar una investigación en la que se plasme de manera visual la adaptación de una obra literaria a través de la realización de un capítulo televisivo de ficción, surge por la fascinación de relacionar dos campos, de los cuales existe una admiración perpetua: la literatura y sus géneros, y la televisión y sus predecesores.

Es claro y por demás evidente que la comunicación ha rebasado los límites que el habla podría provocar y se ha trasladado a un espacio visual, de esta forma nosotros, por medio de la televisión podremos emerger al público en el mundo mágico de la literatura en la que surgen múltiples interacciones, no sólo en la mera comunicación visual, también altera los sentidos y estados de ánimo.

De éste modo nosotros encontramos una íntima relación entre los géneros literarios y la televisión como un medio más de expresión del arte.

Pero ¿por qué adaptaciones literarias para serie televisiva? al preguntarnos esto nosotros inmediatamente sufrimos una transformación hacia las profundidades de la sensibilidad que nos ha dejado de alguna forma recordar algún capítulo de la obra *Crimen y Castigo* por la que fuimos invadidos por la ira y la locura, es por tal que nosotros tenemos cierta inquietud por verlo plasmado de alguna forma como serie televisiva, además de poder exponer los recursos literarios que podrían darse al tratar de adaptar un poema escueto.

En este proyecto, dividido en dos partes, una con una investigación sobre los puntos y pormenores que se deben tomar muy en cuenta a la hora de realizar un trabajo televisivo y otro totalmente visual, un largometraje, se pretende confrontar las ideas que mostramos en documento y los recursos necesarios para hacer de una sueño latente un proyecto sólido, en el cual las ideas y la realización siempre llevarán ventaja sobre las estructuras marcadas y convencionales.

Es así como agotando cada punto de referencia, cada apoyo técnico, cada instancia es como se puede lograr un trabajo que refleje o polarice las carencias o las aportaciones de los distintos términos.

Sea pues esta investigación y su complemento una ayuda a los estudiantes de esta carrera, que aporte lo suficiente a sus deseos como realizadores y mantenga viva la idea de crear.

I Adaptaciones literarias

Dentro del estudio que se realiza se deja claro que cuando se habla de comunicación visual, se tienen contempladas las producciones audiovisuales, tales como la televisión, el cine y los programas especiales.

Así es como la práctica de las adaptaciones literarias al cine o TV, es tan antiguo como la puesta en escena, ya que el cinematógrafo de los Lumiere deja de ser un mero invento que sirve de atracción en ferias y se convierte en un instrumento para contar historias.

La translación de los textos teatrales al cine tiene un fuerte desarrollo en la historia del séptimo arte: en los orígenes cuando se hecha mano de pequeños cuadros escénicos y con el advenimiento del cine sonoro a principios de los 30.

Es claro que al hablar de TV es necesario contextualizarnos en el cine ya que la producción televisiva es, en comparación, muy corta en recursos, se podría decir un niño apenas

1.1 Autores y adaptación

Dentro de la tradición de los trasvases culturales, la adaptación de los textos literarios al cine, constituye un caso particular. Hablemos indistintamente de adaptar, trasladar o transponer para referirnos al hecho de experimentar de nuevo una obra en un lenguaje distinto a aquel en que fue creada originalmente. También se dice de adaptación literaria

(al cine) o adaptación cinematográfica (de textos literarios), a sabiendas de las limitaciones del propio concepto, pues la adaptación puede producirse en el interior de un género o entre varios géneros, basarse en la sustancia-forma de expresión o de contenido, con llevar una relectura del conjunto de partida y modificar interactivamente el texto original¹.

De tal modo se entiende que los textos literarios pueden ser llevados al género audiovisual ya sea de un término completo o sólo la mera sustancia de éste sin dejar a un lado la esencia pura del original literario.

El concepto de adaptación cinematográfica "de novelas es por completo impropio y confundidor. No se puede adaptar un discurso novelístico a otro fílmico, como tampoco se puede adaptar una pintura a la música, aunque un cuadro de Botticelli y una sonata de Vivaldi puedan compartir un mismo tema o sustancia de contenido: por ejemplo, la primavera"² convirtiéndolas en una interpretación.

Globalmente podemos definir como adaptación el proceso por el que un relato, la narración de una historia, expresada en forma de texto literario, deviene, mediante sucesivas transformaciones en la estructura (Enunciación, organización y vertebración temporal), el contenido narrativo y en la puesta en imágenes

¹ Elbo, André. *La adaptación. Del teatro al cine*. Armand Colin. París.1997, p.25.

² Villanueva, Darío. *Teorías del realismo literario*. Instituto de España/Espasa Calpe. 1992, pp. 425-426

(supresiones, compresiones, añadidos, desarrollos, descripciones visuales, dialoguizaciones, sumarios, unificaciones o sustituciones), en otro relato muy similar expresado en forma de texto fílmico.

El enfrentamiento histórico cine-literatura se ha presentado bajo el presupuesto no cuestionado de la jerarquía de prestigio, por la que el cine aparece subordinado con respecto a la literatura en su capacidad artística. La existencia de una amplia historia de adaptaciones no garantiza la autonomía estética de éste, frecuentemente tildado de *literario*. Para ello habrá que indagar en qué es un guionista. En el fondo se trata de dividir si la adaptación es compatible con la autoría del guión, si la obra resultante posee el grado suficiente de autonomía estética, pues, de otro modo pervivirá la idea de que en las adaptaciones hay implícita una búsqueda de estudio artístico para el cine o de que el texto adaptado sea una obra de segundo orden respecto al original.

1.2 Entre la legitimidad y la fidelidad

Suele indicarse con frecuencia que noveles excelentes han dado lugar a producciones buenas o mediocres pero -hay que dejar constancia de ello- menos se debe subrayar el caso de novelas que han sido superadas ampliamente por las películas que tomaban de ellas su argumento.

En este sentido se entiende que el error en el juicio comparativo, entre película y obra literaria radica en aplicar un criterio exclusivamente literario al

análisis de la película adaptada. Por más que se insista en que hay que evitar el juicio comparativo entre película y obra literaria adaptada, parece que surge espontáneamente en el lector/espectador y hay que rechazar este juicio tanto en nombre de la literatura -la obra ni gana ni pierde desde el punto de vista estético, que no comercial, por que existen adaptaciones- como en el cine: una película será más o menos valiosa independientemente del material que le ha servido de base.

"Por muy aproximativas que sean las adaptaciones, no pueden dañar al original, en la estimación de la minoría que lo conoce y aprecia; en cuanto a los ignorantes una de dos: o bien se contentan con el filme, que vale ciertamente lo que cualquier otro, o tendrán deseos de conocer el modelo, y eso se habrá ganado para la literatura".³

Con todo, abra que preguntarse por qué el público insiste en la comparación y rechaza muchas adaptaciones, por qué defraudan respecto al original. Ello puede obedecer básicamente a dos situaciones:

La novela es más que la película.

La novela es mejor que la película.

Respecto a la primera situación, la legitimidad de la adaptación buena dada, inicialmente, por la posibilidad del lector/espectador para reconocer en la película el texto literario de referencia en el nivel

³ Basin, André. *¿Que es el cine?*. Real. Madrid.1966, p. 177

de la historia, es decir, en el conjunto de personajes y sucesos narrados.

Se ha postulado la fidelidad al original, basada no el respeto que ha de merecer, sino en el propio interés del cineasta hacia una obra que posee -unos personajes más complejos y, en las relaciones entre el fondo y la forma, un rigor y una sutileza a los que la pantalla no está habituada. No es que la fidelidad dimane el respeto al original literario concebido como obra intocable, sino que ha de ser fruto de la coherencia con un material narrativo considerado valioso. Que la adaptación sea llevada a cabo por el mismo autor que concibe el texto, únicamente es importante para la legitimidad moral del proceso, pues nada impide pensar que el autor -escritor- sea superior o inferior al autor -cineasta-, no obstante la fidelidad en cuanto a literalidad no es un valor en sí cuando se trata de textos mediocres, susceptibles de ser mejorados en la adaptación, que son tomados por el cineasta para la escritura del guión. O, en el otro extremo la fidelidad tampoco es posible en obras maestras cuya densidad y complejidad narrativa hacen buena cualquier pretensión de una adaptación literal.

En cuanto a la segunda cuestión -por qué se juzga a la novela, mejor que a la película- habría que señalar la importancia de establecer una comparación entre discursos heterogéneos; sin embargo, caben algunas precisiones que explican este diálogo incoherente, sobre la legitimidad de la traslación de textos literarios subyace la experiencia estética resultante. Una adaptación se percibe como legítima siempre que el

espectador común, el crítico o el especialista aprecien que la película tiene una densidad dramática o provoque una experiencia estética parangonable a la original literaria.

"Por qué cuando se habla de obtener una equivalencia en resultado estético respectivo -esto es, en última instancia en el efecto producido en quien recibe la obra, ya como lector, ya como espectador fílmico- nos estamos refiriendo, precisamente, al hecho de que una adaptación genuina debe consistir en que, por los medios que le son propios -la imagen- el cine llegue a producir al espectador un efecto análogo al que mediante el material verbal -la palabra- produce la novela en el lector"⁴

Este efecto análogo suele vincularse a la fidelidad al espíritu de la narración literaria. Más allá de todo concepto -fetiche-, con ello creemos que se indican de forma metafórica dos hechos íntimamente ligados: el resultado estético equivalente y la capacidad del autor para realizar con su versión la misma lectura que han hecho la mayoría de los lectores del texto literario, es decir, una adaptación no defraudará si, al margen de suprimir y/o transformar acciones y personajes logra sintonizar con la interpretación estándar de los lectores de la obra de referencia, es decir, si se ha realizado una grabación auténtica. Porque el rechazo de las malas adaptaciones ha de hacerse no por su infidelidad, si no por la escasa

⁴ Gimferrer, Pere. *Cine y literatura*. Planeta, Edición nueva Seix Varral. Barcelona 1999, p. 61

entidad artística de las películas o por la desproporción existente entre el nivel estético de la original y el de la adaptación; y ello se hará desde un juicio que valora el guión, la interpretación, la puesta en escena, la fotografía, la música, etc. aunque naturalmente, a la hora de ponderar el guión se tendrá en cuenta el texto literario y si no ha sido aprovechado debidamente o ha sido banalizado.

1.3 Condiciones de la novela

Para plantarse las condiciones de la adaptación, una de las preguntas decisivas es: ¿Existen novelas más adaptables que otras? Serán más adaptables aquellas novelas cuya historia sea más plasmable de modo audiovisual. En concreto, se ha señalado que una novela será más adaptable si atiende menos a los procesos psicológicos del interior de los personajes y a los procedimientos estilísticos propios del lenguaje verbal/escrito; es decir, cuando

- a) se basa en un texto literario en el que predomina la acción exterior, narrable visualmente, sobre los procesos psicológicos o las descripciones verbales;
- b) cuando se basa en un relato no consagrado; y cuando
- c) las acciones narradas en el relato pueden trasladarse por completo a la pantalla.

“Si se cotejan dos realizaciones - una literaria y otra cinematográfica- con el mismo título, cabe

esperar que la comparación favorezca a la primera. Razón por la cual los realizadores prefieren hacer uso de guiones originales o novelas mediocres que no impongan previamente un presunto nivel que ni ellos mismos saben si podrán alcanzar”⁵

Por otra parte esos relatos de segunda fila no ofrecen demasiados problemas por que en ellos la palabra se limita prácticamente a ser soporte de la historia, puro instrumento que vincula sucesos y acciones - sin el poder evocador que tiene en las grande obras literarias- y, por tanto, en el proceso de adaptación no se hecha en falta el valor estético de la expresión lingüística.

No cabe duda de que la búsqueda de un lenguaje equivalente -problema central de la adaptación- es una de las grandes dificultades a las que se enfrenta el adaptador que ha de proceder con transformaciones inevitables y/o equivalencias en el punto de vista narrativo y en la vertebración del tiempo del relato y del tiempo de la historia. Se podría decir que cuanto más relevante es la materia lingüística del texto literario mayores dificultades hay para una adaptación exitosa desde la legitimidad estética, para una adaptación que no muestre un desequilibrio notable entre el original literario y el resultado fílmico.

⁵Martines Gonzales, Florencio. *Cine y literatura en Mario Camus*, Tesis doctoral Policopiada Universad del País Vasco. Bilbao 1989.p. 39-40.

En cuanto a los niveles de la adaptación se trata de determinar qué se adapta y qué resultado se desea. Ello implica seleccionar de la obra original el materia que ha de ser empleado (idea de base, esquema, personajes, plan, acciones, ritmo del relato, estilo y medios de expresión). La adaptación puede operar sobre el conjunto o una parte del ensayo literario respetar el punto de vista literario o alterarlo, emplear la misma estructura temporal o crear una nueva, hacer hincapié en los elementos de la historia o en los del discurso, tratar de contar los sucesos o más bien indagar en el clima narrativo, potenciar la narración de hechos o la descripción de personajes, decidir sobre qué sucesos girará el relato y que debe ser omitido o resumido y qué desarrollado, en qué localizaciones y en que espacio se ubicará la obra. etc.

Por todo ello, el procedimiento de adaptación es un camino de opciones, toma de decisiones, por las que, de acuerdo con el nivel elegido, se parte del relato literario para la creación de un texto fílmico: guión

Algunos puntos recomendados son:

1. Definir si hay que suprimir una parte del original.
2. Elegir qué se conserva y qué se modifica, a fin de determinar el género del relato fílmico y el nivel de adaptación.
3. Elegir sobre que aspecto del relato va a hacerse hincapié: el ambiente, los personajes, el olor dramático, etc.
4. Buscar las equivalencias de expresión y los procedimientos del estilo⁶.

⁶ Fuzzeelier. Etiénne. *Cine y literatura*. Cerf. Paris.1964, p. 34

Pero no parece fácil establecer de ante mano una metodología y más bien hay que pensar que el proceso de adaptación es similar a la escritura de un guión original, con diferencia de que, en el primer caso, se parte de un rico material que puede proporcionar la mayoría de los elementos necesarios para el guión.

1.4 Tipos de adaptaciones

La ventaja de una tipología radica en obligarnos a reflexionar sobre las adaptaciones existentes, indagar en los elementos comunes, atender a los elementos que sobresalen y, en buena medida, lograr una respuesta para las cuestiones planteadas.

1.4.1 Según la fidelidad/creatividad

- a) Adaptación como ilustración. También se habla de adaptación literaria, fiel o académica y adaptación pasiva. Tiene lugar en textos literarios cuyo interés descansa en la historia (el qué) mucho más que el discurso (el cómo). Se trata de plasmar en el relato grabado el conjunto de personajes y acciones que contienen la historia en su forma literaria, sin otras transformaciones que las derivadas de cambio de discurso (forma y sustancia de la expresión), de la organización dramática del relato a grabar, de la puesta en escena y de las descripciones visuales, es decir, utilizando los procesos básicos de la adaptación.

b) Adaptación como transposición: a medio camino entre la adaptación fiel y la interpretación, la trasposición converge con la primera en la voluntad de servir al autor literario reconociendo los valores de su obra y con la segunda en poner en pie un texto grabado que tenga entidad por sí mismo y, sea autónomo respecto al literario. La adaptación como trasposición - traslación, traducción, adaptación activa- implica la búsqueda de medios audiovisuales que quieren ser fieles al fondo y la obra literaria. Se traslada al lenguaje audiovisual el mundo del autor expresado en esa obra literaria, con sus mismas -o similares- cualidades estéticas, culturales o ideológicas. Está implícito que se buscará equivalencia de tiempo, se efectuarán ampliaciones y se eliminarán subtemas entre otras acciones.

c) Adaptación como interpretación: este modelo interpretativo se diferencia de la trasposición en que no toda la obra literaria busca expresarse tal cual mediante adaptación activa, sino que se crea un texto fílmico autónomo que va más allá del texto literario en la medida en que se proyecta sobre él el mundo propio del guionismo; "proponer el acento sobre las ideas, los temas, y los sentimientos que determinan y validan el interior de la obra"⁷

d) Adaptación libre: el menor grado de fidelidad a una obra literaria lo ofrece la adaptación libre también se conoce como actúa sobre distintos

⁷ Barroso García, Jaime. *Realización de los géneros televisivos*. Síntesis. Madrid. Pp.182.

niveles: esqueleto dramático, -sobre el que se rescribe una historia-, la atmósfera ambiental del texto, los valores temáticos o ideológicos y el pretexto narrativo. En el extremo, una adaptación libre no debería llevar el mismo título de una obra literaria, pues, aunque haya legitimidad para hacerlo porque se poseen los derechos de adaptación, no es tan evidente la legitimidad moral.

Las razones para las adaptaciones interpretativas y libres pueden ser:

- a. el genio autoral
- b. diferente contexto histórico-cultural
- c. recreación de mitos literarios
- d. divergencia de estilo
- e. extensión y naturaleza del relato
- f. comercialidad

1.4.2 Según el tipo de relato:

Narración clásica.

Se caracterizan porque los agentes causales del motor de la acción dramática son personajes individuales que actúan por el deseo, al que se opone algo o alguien al que se opone el conflicto; la cadena de acciones causa efecto motiva en la mayoría de los hechos de la narración y a ella a su vez se subordina el tiempo; tiende a la narración "objetiva" (omnisciente) y las historias terminan con fuerte grado de clausura, resolviendo todos los conflictos planteados.

Narración moderna.

La conciencia lingüística, es decir, la reflexión sobre el propio lenguaje, la presencia del autor en la obra, el realismo psicológico y la subjetividad, la significatividad de los personajes, la ruptura del valor mimético de la representación, lo que supone la discontinuidad y la autoconciencia narrativa, la causalidad débil, los finales abiertos, las disyunciones de orden temporal y espacial, la impronta autoral que permite comprender la obra dentro de un material grabado, la ambigüedad y la forma relativa de la verdad, entre otras son algunas de sus rasgos o características.⁹

1.4.3 En función del estilo

Coherencia estilística.

En la obra literaria clásica se debe dejar de lado los elementos del discurso, y el realizador debe buscar una escritura audiovisual equivalente a la literaria.

En la obra literaria moderna se requiere una buena dosis de imaginación en la adaptación para realizar un discurso audiovisual que tenga un equivalente estético

Divergencia estilística

Es más frecuente encontrar una moderna que una obra clásica. La adaptación de una novela clásica a un

⁸ Boarwell, David. *La narración en el cine de ficción*. Piadós. Barcelona. 1992, pp. 206- 214

filme moderno se justifica como interpretación o variación, para que la historia pueda adquirir nuevas dimensiones, potencia estética y se ubique en la evolución progresiva inherente a la historia. En el caso de una novela moderna la historia y la forma ayudarán a la dimensión y potencia estética.

El valor de la interpretación dependerá como siempre, del resultado estético -la existencia de una genuina obra cinematográfica- y de la relación que esa obra mantenga con la original.

1.4.4 Según la extensión

La reducción.

Proceso habitual en la adaptación de novelas a los medios visuales. Para lograrla comúnmente se seleccionan los episodios más notables, se suprimen acciones o personajes, se condensan capítulos enteros en pocas páginas de guión, se unifican las acciones reiterativas, etc.

La equivalencia.

Existe cuando los dos textos poseen una extensión similar, por lo tanto, los dos relatos contendrán esencialmente la misma historia.

La ampliación.

Supone partir de un texto más breve. La ampliación se realiza transformando fragmentos narrativos en diálogos, desarrollando acciones implícitas o sugeridas y, sobre todo, añadiendo personajes o episodios completos.

1.3.5 Según la propuesta estética

La actualización de todo proceso no siempre se lleva a cabo, necesariamente, en detrimento de la entidad estética del texto original. La modernización puede ser creativa y ofrecer equivalencia más rica para los receptores actuales. Es decir, la adaptación es fiel al espíritu del texto por la vía de transformarlo profundamente buscando la significatividad mediante acciones equivalentes:

Procesos de vulgarización dentro de la cultura de masas:

a) la *simplificación* de la obra original no debida a necesidades técnicas de cambio de formato o de género, sino al consumo masivo: por ella la adaptación de una novela sufre la esquematización de la intriga, la reducción del número de los personajes y de los rasgos psicológicos que tiene como consecuencia b) el *maniqueísmo* cuando todo conflicto dramático aparece con perfiles subrayados en donde luchan el bien y el mal nítidos; c) la *actualización*, que introduce en la obra clásica sensibilidades contemporáneas y se diseñan personajes y dramatizaciones al gusto actual y d) la *modernización*, que traslada a la actualidad acciones del pasado como sucede con algunos dramas clásicos que se encuentran en contextos presentes.¹⁰

De esta forma es como podemos elegir, según la intención deseada, seguir algunos puntos al pie de la letra o como simples guías para la realización de una

¹⁰ Morin, Edgar. *El espíritu del tiempo*. Taurus. Madrid. 1966, p. 69-79

adaptación, pero no hay que olvidar que la elección de la forma estética y fundamental en la adaptación y su éxito se puede manejar más como un recurso de habilidad personal por lo que lo anterior, como ya se explico no deja de ser un mero apoyo.

II La televisión como fenómeno visual

En este punto vale la pena mencionar que el trabajo realizado por Jaime Barroso García en su libro "Realización de los géneros televisivos" es el más puntual a nuestro parecer y a la conveniencia de nuestra investigación, por tal es muy marcado el apoyo requerido para la realización de este capítulo.

Cuando se utilizan múltiples cámaras conectadas a un controlador general, dentro de una cabina, en la que nos es posible tomar la decisión de agregar algún efecto especial y mezclarlo con las imágenes para finalmente transmitir las al aire o en algún momento posterior, estamos hablando del formato clásico de la televisión.

Generalmente todos los eventos que por sus características tiene que ser transmitido en el momento en que acontecen son llamados en vivo o directo. Y en un principio, se realizaban pensando en ser transmitidos a un público masivo. Debido a que no exista ningún sistema de almacenamiento.

El desarrollo tecnológico trajo consigo al video, término utilizado para aquel producto que es pensado para un público específico que se puede grabar con una cámara y ser o no transmitido a través de una televisión.

Gracias a la tecnología muchas de las cabinas se instrumentarán con el recurso de la grabación que les permitiría tomar la decisión en tiempo de la transmisión.

Debido a que el manejo de una producción en vivo, su distribución y sobre todo las grandes cantidades de recursos tecnológicos, el video llega a tomar la vanguardia comercial en su ramo, sobre todo en un mercado tan complicado y competido como el mexicano, en el cual las nuevas producciones que han emergido cuentan con un equipo relativamente más sencillo ya que su infraestructura busca la productividad y la simpleza.

Aunque siempre la idea de ver el evento en el mismo momento en que se estaba llevando a cabo era lo que cautivaba a los televidentes, así como ver a sus personajes y actores favoritos en su hogar, los cuales en otro tiempo eran lujo del cine dentro de su interpretación literaria, adapta lo mejor del arte escénico como el drama la comedia y tragedia de otro tiempo.

Acciones dentro de los programas dramáticos que eran tomadas de la radio y que en algún momento pertenecieron a la radio (y a su vez a la puesta en escena), se incorporaron a la televisión con gran éxito: intriga amorosa, comedia de situación, *thriller* policiaco, intriga y suspenso.

2.1 Estructura televisiva

Paradójicamente, uno de los iniciadores en la industria audiovisual como lo es el cine y en muchas formas su antecedente, no tiene nada de común en cuanto a su estructura.

La estructura más próxima, la mantiene la radio, siendo que los programas se adecuan mucho más a las necesidades de

tiempo y cotidianidad, así como la diversidad y contenido que mostraba; sobre todo una ilustración de lo que se oía anteriormente. Se mostraban las antiguas formas de entretenimiento como lo eran programas de variedad, algunos dirigidos al público infantil, de deportes y drama entre otros, esto provocó la expansión en su espacio televisivo.

2.2 Tipos de géneros televisivos

En los diversos medios de comunicación se pueden tener clasificaciones, que no obstante logran ser bastante ambigua y no concretan sus puntos de manera más específica. Es así como podremos preestablecer a la Tragedia y la Comedia como extremos del drama, pero a su vez existen taxonomías que no se toman en cuenta, subgéneros que están establecidos dentro de estos dos puntos.

En la televisión también podemos encontrar una manera de clasificar a los programas televisivos en base a la tecnología utilizada para su producción.

El gran avance tecnológico que representó la edición no lineal puede resumirse en la capacidad de manipulación del material, la extensión, los cortes y los efectos creados antes de su transmisión perfeccionaron la manera de hacer televisión comercial.

De esta manera y tomando clasificaciones que Jaime Barroso desglosa de manera puntual tenemos que, debido a la tecnología utilizada se pueden clasificar de una manera primaria a los programas como:

- Programa en vivo
- Programa filmado
- Programa grabado

Y a las ediciones o formas de manipulación de la imagen en cuatro tipos:

- Auxiliar a la cámara (de lentes)
- Directa de la cámara (fuentes de efectos)
- Edición no lineal (cortado y pegado por medio de terceros "TV".)
- Edición lineal (manipulación programada y después copiado)

El factor más importante en la estructura de la televisión comparada con el radio, es la necesidad de la publicidad para su crecimiento y el de la publicidad para su expansión, vamos, una necesidad mutua de crecer. La estructura es perfecta para mantener al espectador atento y entre capítulos dar a conocer los anuncios publicitarios.

Una clasificación en la que se encuentren más claros este tipo de recursos son:

- Programas unitarios
- Programas seriales
- Novelas o telenovelas

Y a su vez una clasificación más específica:

- Series
- Películas para televisión
- Teleteatros
- Telenovelas
- Videos musicales
- Anuncios publicitarios

2.2.1 Series

Los seriales cinematográficos como eran llamados en un principio, son adaptados al lenguaje televisivo en forma de:

- Series episódicas
- Series antológicas

La serie episódica se caracteriza por ser igual a los radiodramas seriados, en donde un grupo de personajes definidos por su rol se enfrentan en cada capítulo a nuevas situaciones. En donde cada capítulo se convierte en una unidad dramática, unida a los demás capítulos por los personajes y el desarrollo o evolución de sus circunstancias.

Las series antológicas son menos comunes dentro de los programas televisivos a pesar de que poseen las mismas características unitarias de los radio-dramas: se compone de historias independientes unidas por un tema general.

2.2.2 Películas para televisión

A diferencia de las películas filmadas (o gravadas) para ser proyectadas en una sala de cine. La película para televisión posee una estructura en actos, al igual que cualquier programa televisivo. Donde las escenas tienden a ser más dinámicas y cortas debido a que el dialogo se convierte en un elemento de suma importancia. Como ya se ha dicho el cine no siempre esta pensado para el gusto y entendimiento masivo. En términos visuales las películas televisivas requieren de utilizar tomas más cerradas o cercanas (*close ups, médium shots*) intentando evitar tomas lejanas, debido a la limitantes de tamaño en imagen de los formatos televisivos. Y a pesar de que parezca lógico pensar en que los tiempos de realización son menores, no siempre resulta ser cierto, sin embargo la duración siempre quedará mermada por los cortes comerciales a una hora treinta y cinco minutos, sin importar si esta es mas larga como en el caso del cine.

2.2.3 Teleteatro

Su estructura es similar a aquella de las series antológicas, por lo tanto se le considera como una de las primeras manifestaciones dramáticas en la televisión.

Al igual que la serie la historia completa se cuenta en un solo capítulo, solo que aquí las acciones se ven minimizadas por el dialogo ya que a diferencia de la serie el ritmo general de la historia será vera más lento debido a que ésta es casi siempre grabada en estudio, lo que limita los lugares donde se desarrolla la historia dejándole un peso mayor a la acción.

Sin embargo esta es una de las primeras manifestaciones dramáticas de la televisión por cuestiones evolutivas del *fenómeno*.

2.2.4 Telenovelas

Como su nombre lo indica es un producto directo de la radionovela y al igual que las series episódicas, en las telenovelas se cuenta con un grupo básico de personajes que se enfrentan a diversas situaciones durante cada capítulo. La historia es lineal, con lo que se quiere decir que se cuenta a lo largo de varios capítulos los mismos que son variantes de una situación principal.

Los diálogos juegan un papel de suma importancia ya que son estos los que proporcionan el hilo conductor de la historia, revelando los aspectos más importantes de la trama al televidente.

Soap óperas

Es el equivalente a las telenovelas, solo que es el nombre que generalmente se utiliza en el mercado norteamericana, debido a que sus primeros patrocinadores comerciales eran fabricantes de jabón de tocador (soap).

2.2.5 Videos Musicales

Se dice que el video musical es junto con el anuncio publicitario, el tipo de drama televisivo que más se asemeja al cine. Sólo que en estos casos toda la historia será contada en cuestión de minutos en un caso y segundo en otro.

A principios de los años 80 el crecimiento de la industria musical buscará nuevos espacios para presentar sus productos y lo encontrará presente a trabes del drama televisivo que será denominado -clip musical o video clip- iniciando una etapa de crecimiento comercial inimaginable.

Acontecimiento que vendría acompañado de un rápido establecimiento dentro de la escena dramática por sus cualidades interpretativas en:

Videos musicales de concepto

Que cuentan con una estructura dramática en la cual generalmente se ilustra visualmente la letra de la canción o le crean una paralela a la interpretación de la misma.

Videos musicales de interpretación

En este caso se presenta al grupo interpretando su canción y a pesar de que no presentan una historia dramática. En algunos casos los videos musicales combinan segmentos de interpretación con otros de concepto.

2.2.6 Anuncios Publicitarios

Si la televisión ha evolucionado de manera vertiginosa, los anuncios publicitarios llevan una cierta ventaja, han tenido

que estar completamente a la par con las tecnologías y a su vez adelantarse a las innovaciones televisivas para mantenerse vigente y en vanguardia.

La vieja y gastada frase de “una imagen vale más que mil palabras” no tiene mayor exponente que los anuncios, ya que sólo cuentan con un tiempo sumamente restringido en el cual tiene que mostrar las virtudes del producto de manera que quede prendida en la mente del espectador; éste arte puede bien compararse con un mini drama ya que ha evolucionado de manera tal que en algunos de los casos muestran pequeñas historias que resulta toda una maravilla¹.

De manera conjunta la empresa de establecer el fenómeno que ha logrado ser la televisión y sus múltiples estructuras, logran una mejor comprensión de la idea a establecer los pasos a seguir en la planeación de cualquier tipo de producción para la televisión.

¹ Barroso García, Jaime. *Realización de los géneros televisivos*. pp. 251-285

III La ficción televisiva

La palabra drama trae como consecuencia una serie de significados incorrectos y hasta puede ser encasillada en uno sólo, la misma situación sucede con la palabra ficción, y es que el género de ciencia ficción y su gran popularidad le ha traído como consecuencia una serie de erróneos conceptos acerca de este término.

De una manera simple podemos definir como ficción a todo aquello que no es real.

En este sentido, el género de ciencia ficción es sólo una manifestación de la ficción. También son ficción, entre otros, el melodrama, el género de aventuras y el género policiaco. Dentro de los géneros que forman parte del campo de trabajo del guionista, el único género que no es ficción es el género informativo, el cual engloba todo trabajo audiovisual que trate de manera directa con la objetividad y la realidad.

Con respecto a la realidad, otra confusión común surge cuando se intentan clasificar historias que están basadas, ligera o completamente, en personajes o hechos de la vida real.

La dramatización de historias basadas en hechos o personajes reales implica un alto grado de imaginación por parte del guionista. Toda historia real posee huecos: eventos sobre los que existen muy poca o ninguna información, esto es, momentos en que el personaje estuvo solo, sin testigos. En esta

situación, la imaginación del guionista tiene que suplir la falta de información sobre la realidad de la situación.

Al dramatizar en un hecho o personaje real se tiene que emplear un alto número de situaciones alteradas, con la finalidad de crear emociones acordes con el público. Se trata de licencias que son muy validas en este tipo de situaciones y que el guionista debe ver como ficción y no como realidad.

Analizar y comprender los mecanismos de la creación de historias, representa la mitad del trabajo del guionista. La otra mitad es práctica.

Dentro de la estructura que un guión debe tener se pueden identificar una serie de elementos clave.

Se puede determinar que toda ficción esta compuesta por cuatro elementos básicos:

1. Personajes
2. Acciones
3. Lugares
4. Tiempo

Estos elementos son comunes a todas las historias, ya sean completamente ficticias o basadas en hechos o personajes reales. Estos cuatro puntos son materia prima de la estructura dramática.

3.1 Personajes

Los personajes son el elemento principal de la estructura dramática, realizan las acciones en uno o varios lugares, en un tiempo determinado. Poseen carácter y personalidad, sin ellos no puede existir la estructura pues son quienes manipulan la historia.

3.2 Acciones

Las acciones determinan el cambio y el movimiento dentro de la estructura, son realizadas por los personajes, y están condicionadas; a un lugar y tiempo.

3.3 Lugares

Los lugares cumplen con la intención de ubicar la historia en un tiempo preciso, poseen gran impacto en las acciones de los personajes, pues, en gran medida, los lugares definen el tipo de acción que un personaje puede realizar en ellos.

3.4 Tiempo

De acuerdo con Colon En su libro "La programación de la ficción", es el elemento más abstracto de los que integran la estructura, afecta de manera importante a los tres elementos anteriores, se pueden determinar tres tipos diferentes:

El tiempo en la historia. Afecta directamente a los lugares y las acciones.

Tiempo de la historia. Es el tiempo que transcurre durante la historia. Puede ir de segundos a varios siglos.

Tiempo real de la historia. El tiempo que toma contar la historia completa.

Ni la estructura ni sus elementos son rígidos. El movimiento y el cambio son características esenciales de la ficción. El ejemplo más simple de la estructura dramática es la vida, nacer, crecer, reproducirse y morir, es equivalente a principio, desarrollo y final.

La literatura y los medios audiovisuales han creado sus propias estructuras dramáticas. Las historias que comienzan con el final, los recuerdos visualizados o las historias que terminan en la misma situación que el principio, son algunos ejemplos¹.

3.5 La estructura narrativa en la ficción televisiva

La literatura se vale de los medios audiovisuales sólo para mantener en vigencia sus productos y difundir sus múltiples discursos, por tal nos encontramos con un tipo de reducción de los guiones originales para televisión, esto quiere decir que no están basados en ningún medio literario que no sean sus propios recursos y técnicas de guión que obedezcan los principios que marca el medio.

Se basa en la explotación del tema o asuntos de familia (facilitando su desarrollo en exteriores), de

¹ Colon, Ramón. *La programación de la ficción*, en: Peñafiel, C.-ed. *La televisión que viene*, U.P.V., Bilbao 1991. pp. 174-189

locación contemporánea (evita ambientación de época), que desarrolle conflictos relacionales (protagonismo al diálogo) y de carácter intimista (corresponde a una planificación de encuadres cortos).

Además de que mantiene una triple característica: ritmo, intimidad y sugestión.

El ritmo, es el que permite construir historias a partir de escenas de corta duración (entre minuto y minuto y medio) y frecuentes rupturas narrativas (conflictos críticos y clímax) que propician las curvas emocionales cada cinco minutos o tantas como espacios para publicidad exija la programación.

La intimidad es la que nos habla de los conflictos comunes a la gente corriente: el hogar, el trabajo, la escuela; y la sugestibilidad es para que surgiera, más de lo que pueda decir, para que permita que el espectador aporte su experiencia, complete el conflicto con su propia visión del tema.

Otro punto de los guiones originales es que evita entrar en la política de las grandes estrellas recurriendo a actores secundarios o desconocidos.

Dentro de su estructura como forma se encuentran varias tendencias o tipos de estructuración de los programas.

3.5.1 Estructura serial episódica y de la secuencia

La estructura narrativa hace referencia al orden y relación percibida entre los elementos configuradores del relato (planos, escenas, secuencias, capítulos y episodios), pero sobre todo, a una expectativa cultural del espectador que le hace suponer y esperar que la narración le ofrecerá: personajes acciones, diálogos, conflictos, conexiones entre incidentes (principio motivador de causa-efecto) y progresión creciente hasta el desenlace (la tensión en parte surgirá de ese contrato implícito de causas entre la narración y su destinatario).

Dado que la presentación habitual de los relatos televisivos se hace en forma de series (o seriales) se distinguirán tres niveles de estructura del relato: la trama serial, la episódica y la de secuencia o bloque.

La propuesta de la estructura narrativa se encuentra a prueba ya que sus diversas variables ponen en evidencia los dilemas y conflictos proporcionados por su flexible forma de ordenación y estructuración de sus unidades; ya sea serie, episodio, consecuencia, sus relaciones (poco o nada estructurados), la constancia (rígida o invariable y flexible) y dependiendo de su naturaleza serán de tipo narrativo (causa-efecto), o no narrativo (categóricas, asociativas, persuasivas y abstractas).

De igual manera, las relaciones de continuidad (racord), las relaciones temporales (línea cronológica, onírica, de simultaneidad o alterna), las de percepción temporal (identidad -el directo- o

condensación -elipsis-) y las espaciales (espacios homogéneos, heterogéneos, etc.) caracterizan el estilo y el modo de lo narrativo.

3.5.1.1 Estructura serial

Según Jaime Barroso, en su estudio de "La realización de los géneros televisivos", entre los diferentes episodios o entregas, podremos distinguir:

- Las de tipo cerrado o abierto
- Según se conozca el número de episodios o no
- Las de carácter rígido o flexible, según condiciones de estructuras invariables entre episodios, e incluso dentro de cada episodio (esto propicia una flexibilidad entre cada episodio).
- Las de tipo autónomo y recurrente (las series) o no autónomo (los seriales).

Igualmente, se tiene un mayor o menor grado de estructuración en la medida en que se perciban elementos de continuidad o relación entre los diferentes episodios (continuidad temática, de los personajes, de los protagonistas. Progenéricos resumiendo la trama precedente o estableciendo la conexión con el capítulo anterior, etc.) o, por el contrario, pasen bastante desapercibidos (en caso de series en las que cada episodio sea totalmente autónomo respecto del tema a tratar, los personajes, presentadores, etc.).

3.5.1.2 Estructura del episodio

Llegado este punto se estructurará de una manera en orden progresivo (escaleta) las relaciones que se puedan establecer entre las unidades narrativas del episodio (las secuencias o bloques) y en consecuencia se podrá establecer su función de tipo poco o muy estructurado en sentido de la percepción o de las relaciones de las diferentes secuencias.

Otro aspecto a considerar desde la atención a la estructura narrativa del episodio (o programa) atenderá a la construcción dramática y al grado de diferenciación (estructuración) de su progresión: planteamiento, nudo y desenlace; así como sus variantes televisivas que introducen las secuencias de antetítulos (pregenérico), las de título (genéricos y de salida), las de presentación o "gancho" (teaser) y las de epílogo (tag).

El modelo moderno de la narración dramatúrgica es un potencial de la fragmentación y la reiteración, esto ha llevado a una extinción de los tres actos simples y principales dentro de una narración dramática, con el fin de facilitar la conexión con un tipo de personajes que siguen cánones establecidos, de acuerdo con el esquema siguiente:

1. Presentación: Acto rápido y conciso que desarrolla una breve situación, generalmente entre el protagonista, a veces introduciendo al personaje secundario.

2. Progenérico: Simplemente introducirá a los personajes o el conflicto que vaya a desarrollar el capítulo que se presenta.

3. Planteamiento: Es el primer acto en él se presenta el argumento del episodio y se desarrollan los arranques de los conflictos.

4. Desarrollo del conflicto: Es el segundo acto; su misión es desarrollar el conflicto en toda su extensión.

5. Desenlace: Es un acto muy breve en el que se resuelve el problema presentado.

6. Epílogo: Es una secuencia -a veces sobre rótulos de crédito- "al servicio de completar" (reconciliando a todos los personajes enfrentados).

En el conflicto secundario, siendo de naturaleza totalmente íntima ya que se trata de los acontecimientos sucedidos dentro del círculo personal del personaje, se va construyendo así la perspectiva de los problemas y manteniendo una personalidad, además es importante recalcar estos puntos que dejan claro el por qué es importante:

- a) facilita las metáforas y curvas emocionales
 - b) retraza la consecución del objetivo
 - c) ayuda a definir el personaje
-

d) aporta volumen a la historia²

3.6 Recursos en pantalla

Movimientos de cámara

Tilt

Movimiento de la cámara sobre su eje vertical, hacia arriba (tilt up), o hacia abajo (tilt down).

Dolly

Movimiento de toda la cámara hacia delante (dolly in), hacia atrás (dolly back).

Paneo o panning

Movimiento de la cámara sobre su propio eje horizontal de izquierda a derecha o de derecha a izquierda. Para realizar un paneo se debe mover la cámara a lado contrario de la toma requerida.

Pedestal

Es elevar (pedestal up) o bajar (pedestal down) la cámara sobre el tripie.

Traveling

Movimiento de toda la cámara hacia la izquierda o derecha.

Crane o boom

Movimiento de cámara hacia arriba o hacia abajo sobre una grúa.

² Barroso García, Jaime. *Realización de los géneros televisivos*. Síntesis. Madrid. Pp. 251-285

Arc

Movimiento en forma de arco o semicírculo hacia delante o hacia atrás.

Tonge

Movimiento de cámara de izquierda a derecha o viceversa sobre una grúa.

Tomas

Long shot (LS)

Nos muestra inmediatamente en dónde se realiza la acción y le permite al espectador ubicar el lugar y al personaje.

Full shot (FS)

Nos permite ubicar al individuo en su entorno, se distinguen rasgos del personaje y algunos detalles del entorno.

American shot (AS)

Es una toma de las rodillas hacia arriba.

Médium shot (MS)

Esta toma es de la cintura hacia arriba y nos permite ver algo del entorno y bastante del personaje.

Médium close up (MCU)

Toma de los hombros hacia arriba, los rasgos de la cara se ven perfectamente sin llegar al detalle.

Close up (CU)

Toma del rostro que es muy impactante ya que permite concentrar al espectador en una imagen concret.

Big close up (BCU)

Toma muy cerrada utilizada para revelar detalles del rostro.

Tight shot (TS)

Equivalente al BCU pero en este caso a otra parte del cuerpo o a otro objeto.

Two shot (TS)

Encuadre de dos personas.

Group shot (GS)

Encuadre a tres o más personas.

Plano holandés (PH)

La cámara se inclina a partir de 30 grados. Se utiliza para tensionar.

IV LA adaptación:

"El extranjero", Adaptación de la obra "El extranjero" de Albert Camus

4.1 De la obra

Dentro de las obras más representativas del siglo pasado, pero sobre todo hablando del existencialismo se encuentra "El extranjero"; obra cúlspide de Albert Camus, que junto con "La nausea" de Jean-Paul Sastre, son los autores más representativos de éste movimiento.

Dentro de esta línea es que nos disponemos a trabajar sobre la obra de Camus, ya que su complejidad en el manejo histriónico de los actores, así como una correcta adaptación de la novela al guión son un reto muy atractivo; es por lo que hemos tratado de darle el manejo correcto en el sentido de trasladar las ideas a la pantalla, con el apego más cercano a la obra original.

Sin mencionar que el existencialismo ha estado presente en nosotros.

4.1.1 Elección de ficción

Dentro de los géneros televisivos se ha seleccionado la ficción debido a su amplio margen de flexibilidad en cuanto a los tiempos de duración de cada escena, así como la elección de un programa unitario es decir una película para televisión. Se toma en cuenta de igual forma, que no se manejan ambientación de época ya que se traslada a un escenario más común,

facilitando las escenas en locaciones y en exteriores, así como una "contextualización" de los personajes que se traslada a una edad promedio de 23 años, personajes jóvenes.

4.2 Del autor

Albert Camus

Novelista, ensayista y dramaturgo francés, considerado uno de los escritores más importantes posteriores a 1945. Su obra, caracterizada por un estilo vigoroso y conciso, refleja la philosophie de l'absurde, la sensación de alienación y desencanto junto a la afirmación de las cualidades positivas de la dignidad y la fraternidad humana. Camus nació en Mondovi (actualmente Drean, Argelia), el 7 de noviembre de 1913, y estudió en la universidad de Argel. Sus estudios se interrumpieron pronto debido a una tuberculosis. Formó una compañía de teatro de aficionados que representaba obras a las clases trabajadoras; también trabajó como periodista y viajó mucho por Europa. En 1939, publicó Bodas, un conjunto de artículos que incluían reflexiones inspiradas por sus lecturas y viajes. En 1940, se trasladó a París y formó parte de la redacción del periódico Paris-Soir. Durante la II Guerra Mundial fue miembro activo de la Resistencia francesa y de 1945 a 1947, director de Combat, una publicación clandestina. Argelia sirve de fondo a la primera novela que publicó Camus, El extranjero (1942), y a la mayoría de sus narraciones siguientes. Esta obra y el ensayo en el que se basa, El mito de Sísifo (1942), revelan la influencia del existencialismo en su pensamiento. De las obras de teatro que desarrollan temas existencialistas,

Calígula (1945) es una de las más conocidas. Aunque en su novela La Peste (1947) Camus todavía se interesa por el absurdo fundamental de la existencia, reconoce el valor de los seres humanos ante los desastres. Sus obras posteriores incluyen la novela La caída (1956), inspirada en un ensayo precedente; El hombre rebelde (1951); la obra de teatro Estado de sitio (1948); y un conjunto de relatos, El exilio y el reino (1957). Colecciones de sus trabajos periodísticos aparecieron con el título de Actuelles (3 vols., 1950, 1953 y 1958) y El verano (1954). Una muerte feliz (1971), aunque publicada póstumamente, de hecho es su primera novela. En 1994, se publicó la novela incompleta en la que trabajaba cuando murió, El primer hombre. Sus Cuadernos, que cubren los años 1935 a 1951, también se publicaron póstumamente en dos volúmenes (1962 y 1964). Camus, que obtuvo en 1957 el Premio Nobel de Literatura, murió en un accidente de coche en Villeblerin (Francia) el 4 de enero de 1960.

4.3 Sinopsis de la obra

EL EXTRANJERO (Albert Camus)

La historia comienza con la muerte de la madre de un hombre llamado Mersault, él se dirige de su trabajo al asilo donde se encontraba su mamá, llegó al velorio donde pasó una noche con el cadáver, conoció al portero del asilo y a la enfermera de la mamá, también a Tomás Pérez un buen amigo de la mamá de Mersault, después del velorio y algunas charlas al siguiente día se procedió a llevarla a la iglesia y después a enterrarla. Mersault no mostraba una gran tristeza o

dolor sentimental por el fallecimiento de su madre, por lo que decidió volver a su trabajo.

Al volver a su trabajo Mersault invitó a salir a una compañera llamada María, fueron al cinematógrafo y después cada uno se fue a su casa. Mersault se quedó cocinando en su casa, fumando y mirando por la ventana a los tranvías y la gente que circulaba por las calles el fin de semana (domingo), dándose cuenta de las cosas que sucedían en los departamentos en donde él vivía, observó como un hombre llamado Salamano quien maltrataba mucho a su perro por estar enfermo roña, también conoció a Raimundo un vecino que se hizo un buen amigo de él, le contaba su vida, le demostraba su amistad y sobre todo y lo más importante fue que le habló de los problemas que tenía con una mujer, por los cuales Raimundo la golpeó, le gritó y la corrió de su departamento.

Después al siguiente día Mersault volvió a salir con María, fueron a nadar al mar, convivir, jugar y regresaron a bañarse y descansar en el departamento de Mersault.

Estando por las escaleras del departamento Mersault se encontró a Salamano que le habló de la pérdida de su perro que tanto odiaba, que muy en el fondo de su corazón lo quería como a su propia vida, pero Mersault no pudo ayudarlo a encontrarlo porque no lo había visto.

Raimundo por medio del teléfono invitó a Mersault y María a pasar fin de semana a una playa cerca del lugar donde vivían, ya que María estaba enamorada de Mersault, ella le propuso matrimonio pero él no quiso porque no la amaba, sin embargo continuaban juntos. Además Raimundo por los problemas que tenía con su amante le seguían unos hombres árabes; llegaron a la playa Raimundo, Mersault y María a visitar a un amigo llamado Masson junto con su esposa.

Realizaron actividades diversas como nadar, comer, beber vino y conversar sobre cualquier tema, en el transcurso de su diversión observaron a los árabes que seguían a Raimundo habían llegado al mismo lugar, entonces cada uno seleccionó a su contrincante y pelearon los tres amigos con los árabes al grado que Raimundo resulto herido con un cuchillo.

Después del combate entre los amigos y los árabes se separaron. Masson llevó a Raimundo con un doctor que visitaba casualmente la playa y Mersault fue con las mujeres que estaban en la casa de Masson a comunicarles lo que había pasado, momentos después llegaron Raimundo y Masson. Entonces por el coraje que estaba presente decidió Raimundo matar a un árabe con un revólver pero Mersault lo impidió con palabras de convencimiento, evidentemente Mersault regresó después de llevarlo a la casa y fue a la playa donde se encontraban los árabes y llevaba el revólver que la había rebatado a Raimundo por falta de conciencia y razonamiento mató de cinco balazos a uno de ellos provocando su arresto.

Comenzando una larga sesión de interrogaciones, declaraciones y conversaciones entre Mersault y los funcionarios. La instrucción por ejemplo duraba casi un año, así sucesivamente se presentaban las entrevistas con motivo de intentar que Mersault reconociera su culpabilidad, además de tener visitas de María que todavía tenía las ilusiones de casarse con él cuando saliera.

Naturalmente al cabo de más de un año de procesos jurídicos Mersault comenzó a sentir el dolor que significa privar de la libertad a un hombre, uno de los síntomas fue la necesidad de tener a una mujer a su lado, besarla, tocarla y conversar con ella, además de aburrirse demasiado por no tener que leer, ni que mirar, etcétera.

Al cabo de mucho tiempo de proceder con la acusación, se determinó el juicio final, el cual comenzaba en las mañanas en el Palacio de Justicia, en él, se encontraba principalmente el Procurador, el abogado defensor, el que acusaba y los amigos de Mersault; Raimundo, Salamano, Masson, Celeste (dueña del restaurant donde solía almorzar o comer Mersault) y por supuesto María. También se encontraban los periodistas.

Comenzaron las interrogaciones contra el acusado sobre el crimen que había cometido, Mersault contestaba que sí lo había hecho pero sin las intenciones que los que acusan creen. Un punto importante que le hicieron

notar fue la indiferencia que presentó al morir su madre, es decir, sin llorar, sin sentir un dolor sentimental, sin guardar luto, y Mersault contestaba que él era así, que a él le parecía mejor que estuviera en un asilo y que no tenía gran trascendencia para cambiar su vida por un momento, todo continuó en la normalidad de actividades.

También entrevistaron a los conocidos y amigos de Mersault, que por cierto declararon la verdad del carácter del acusado, como el ser honrado y un hombre bueno en términos generales.

El abogado defendía a Mersault pero con muy pocos argumentos, de antemano sabía que el acusado era culpable y el denunciante tenía elementos para poder condenar a el asesino Mersault. Pasaron días y muchos días, uno tras otro para que terminara el procedimiento jurídico, el culpable no hablaba mucho sólo decía sí al crimen que hizo, sí a la indiferencia que presentó al morir su madre y un "ya basta déjenme ir a descansar a la cama".

Finalmente después de un largo tiempo de procedimientos jurídicos y penales, se escucho la declaración final del Procurador diciendo una frase clave que daba la respuesta a todo este problema para Mersault y fue "culpable de muerte", esta frase había decidido el destino de el acusado de asesinato, por lo que en algunos días después lo tenía que degollar.

Al escuchar su sentencia Mersault comenzó a sentirse nervioso, a pensar en todos sus seres queridos, su felicidad e infelicidad de toda su vida, su negación de Dios porque él no creía en Dios. Negó la visita de un capellán para confesarlo y darle la bendición, estaba ya destrozado por saber que en momentos más moriría, tenía la cabeza llena de recuerdos, soluciones, negaciones de DIOS, placeres, disgustos e infinidad de cosas que lo turbaban, lo entristecían, lo enojaban, lo ponían a pensar.

El capellán visitó a Mersault a pesar de su negación, entró y comenzó a conversar sobre Dios, sobre la creencia de Dios, intentaba el capellán de convencerlo que existe Dios, que debe de creer en su Paternidad siendo hijo de Dios, entre tanta insistencia el Anticristo se enojó con el capellán, lo jaloneó y lo insultó, porque fue imposible convencerlo de que dice la verdad la religión ya que de esta estaba consiente que ni dios del que hablan otros lo salvaría

Por último el capellán salió sin triunfar y por tal motivo Mersault se sintió muy calmado recordando a su mamá y haciendo reflexión sobre su vida que había sido muy feliz y que lo era todavía y solo espero el día de su ejecución y gritos de odio de muchos espectador

V La edición

Durante mucho tiempo se ha afirmado que el cine es un arte de montaje (en nuestro caso hablaremos del video y edición), al menos es lo que dicen los numerosos realizadores y los grandes directores. Sin embargo se ha hablado en contra parte que el arte del cine consiste en editar su posterior edición.

Teniendo una perspectiva hacia el futuro, el verdadero conflicto que existe en el momento de la edición es crear una continuidad en el relato mismo de la historia.

De este modo es como encontramos que Ken Danczyger en "Técnicas de edición en cine y video" y John Burder en "La técnica de edición en films de 16mm" logran una conjunción que a nuestro parecer es la más puntual para el desarrollo de este tema. Es por tal que existe una marcada influencia de su parte en cada uno de los temas en este capítulo.

5.1 Tecnología de edición visual

Podríamos dividir el proceso de edición en dos partes; una edición en la que se muestra a groso modo, vamos, a manera de maqueta como quedará el proyecto, esto es un "corte grueso" y una edición a partir de éste mismo en la que se pulen los cortes, transiciones y demás aspectos en la que se tiene que obtener un material bastante profesional, un "corte fino".

5.1.1 Continuidad de la acción

Hablando con tecnicismos mismos del tema, uno al que se recurre de manera casi automática es el *raccord*, esto es, una edición en la cual es primordial y de primera mano el logro de escenas, en las cuales se mantenga una continuidad sin que exista un salto entre el cambio de las mismas, llevar un ritmo en el que sea imperceptible estos cambios.

Dentro de este tema uno de los trucos que son esenciales para facilitar las acciones y continuidad en la posterior edición son gesticulaciones o acciones muy marcadas dentro de una estrena que hagan parecer una continuidad lógica, como el señalamiento a algún punto o el contestar una llamada telefónica. Se tiene que obtener un movimiento natural pero marcado, puede existir la sobreactuación o una falta de peso en la acción, en cualquiera de los casos podría terminar con un movimiento o una secuencia bien lograda,

Según Jonh Burder, los cortes se basan en:

- a) Una continuidad visual
- b) Importancia
- c) Similitud de ángulos

5.1.2 Para crear una escena

Para mantener una especie de continuidad se puede comenzar con un plano abierto o extendido, para que después se observe el objeto o personaje en el que se desea centrar la atención, como en el ejemplo de la llamada telefónica, un plano entero de una recámara y en seguida el personaje que se acerca al

teléfono para después obtener un primer plano del teléfono siendo tomado por una mano, continuando con el plano entero.

5.1.3 La continuidad a través de los cortes

Este punto es de manera especial un ahorro de recursos, ya que se tiene que mantener bien establecidos que información es importante para la realización de una escena y que otra es irrelevante y por lo tanto inútil, un ejemplo es la rutina de levantarse por las mañanas, ¿Qué es lo que se desea puntualizar? El hecho de el tiempo transcurrido o las manías y/o monotonía del personaje, en el primer Casio es irrelevante la forma de despertar y las acciones que realiza en ese momento, el tiempo ha transcurrido hasta un nuevo día, no hay nada más que importe; en el segundo caso cada una de las acciones que se realizan son importantes ya que se quiere dejar establecido el comportamiento de nuestro personaje.

Existen otros tantos ejemplos pero lo importante es saber que tanto tiempo debe durar una escena con el conocimiento de lo que se quiere mostrar de forma directa en la misma, lo verdaderamente relevante, así se puede reducir las escenas a lo mínimo necesario.

5.1.4 Cambios de escena.

La forma en la que se realizan los cambios de escena deben mostrar una continuidad, que podría llamarse cotidiana, es como el momento de salir de una recámara a la calle, hacer una similitud con los actos que realizamos, girar la visión hasta llegar a ese punto hace notar una continuidad de movimiento, aunque no sea así con los lugares, es como el

caminar a lado de alguien y escucharlo en todo momento hasta darnos cuenta de que hemos llegado al destino; es cambiar una escena con la misma voz en las dos, ofrecer un hilo conductor entre ellas, de esta forma encontramos una continuidad.

5.1.5 El ritmo

Dentro de la continuidad a la que hemos estado aludiendo en puntos anteriores, el ritmo es lo más esencial a que es visible la carencia de éste dentro de una producción, o su ejecución bien lograda. Esto es, la forma en la que se tiene contemplada tanto los cortes en la edición como los tiempos de duración en cada toma (teniendo en consideración lo desarrollado en el punto 5.1.3), así como las tomas en movimiento o estéticas según sea la conveniencia, de mantener o no aspectos como tensión, adrenalina o simple movimiento.

El manejo, ejecución y múltiples pruebas, en los cambios y transiciones logran una visión de lo que se desea antes de mandar a "corte fino", el saber si una disolvencia es mejor que un corte directo sólo se puede observar al momento de la realización y el saber si es un corte demasiado brusco para una escena lenta o con cierta cadencia, en la que se quiera mostrar, tranquilidad, así como en una persecución sería difícil observar una disolvencia encadenada.

5.1.6 El timing

El timing es esta parte de del ritmo que permite comprender en qué momento de cada toma es pertinente los cambios de cámara de qué forma y con qué ángulos. Es saber como en el caso anterior, el punto exacto que se desea tocar en el espectador, así se puede modificar una escena que pareciese monótona en una pieza de suspenso y drama. Se trata de organizar todos los recursos al alcance del editor para asegurar un episodio que no rompa con la parte histriónica, que más bien, aporte el plus que necesita las circunstancias y explotarlas a su máximo potencial.

5.2 Edición de sonido

El verdadero trabajo o complejidad a la hora de realizar el registro del audio es que, como el audio es procesado de una manera más rápida por el espectador es mayor el riesgo de no lograr una credibilidad acorde con la parte visual. Es por eso que el manejo de la sincronía y acentuación primaria se realiza junto con los cortes gruesos, para que manteniendo una concordancia con los cortes finos, se manipulen y acentúen las acciones y énfasis requeridos para cada escena.

Acordes con Ken Dancynger, existen tres categorías generales en el sonido y son:

- a) El diálogo
- b) Los efectos sonoros
- c) La música

En algunas excepciones se agrega una cuarta categoría; narración.

Al igual que en la edición de imagen, existen algunos puntos que facilitan la edición, continuidad y ritmo; el hecho de situar a cada uno personaje principal con ciertos temas musicales y a los secundarios con otro diferente podría mostrar un interés preciso a la aparición en pantalla, de forma casi condicionada.

Como se mencionó en un principio, resulta más complicada la toma de decisiones en audio que en video y de igual manera es mayor la labor y su manejo hasta lograr resultados favorables, existen tal vez más de dos pistas que se tienen que entrelazar al mismo tiempo y sincronizar hasta dar un efecto de verdadero realismo; conjuntar sonido de ambiente, con efectos sonoros y el sonido de origen puede resultar todo un dolor de cabeza si no esta clara la tonalidad que se desea resaltar.

Debe existir un registro de sonidos y ambientes necesarios y acordes con cada escena que se desee ambientar, ya sea con una "biblioteca" de sonidos o grabando sonidos especialmente para cada escena, es reiterativa esta parte porque de igual manera es importante obtener estos registros acordes con las situaciones.

Los diálogos debes ser audibles y sin sonidos que deterioren su entendimiento, de manera que si en alguna ocasión el registro original resulta "sucio", deberá ser limpiada, resonanzada o inclusive doblada; pero si es demasiado larga lo recomendable es tomar de nuevo audio y video, ahora cuidando esos errores.

Las decisiones que se han de tomar de a cuerdo con la edición de sonido son; ¿Son o no importantes los diálogos en ciertas escenas?, ¿Qué textura debe tener el sonido ambiente?, ¿Qué tipo de musicalización acentuara las capacidades dramáticas de la escena?

En la mayoría de las ocasiones se resta cierta importancia al dialogo, en acciones de valía visual, esto no ocurre en momentos en los que se mantiene una calma capaz de mantener al espectador al pendiente de los diálogos sin perder el ritmo o tratarlo tediosamente.

Estas decisiones son tomadas en la parte *gruesa* de la edición y las respectivas con las piezas musicales serán tomadas en la parte *fin*a para dar una concordancia con las transiciones, cortes y efectos visuales.

Los recursos de sonido pueden ser utilizados, también, como instrumentos que unan escenas, en ocasiones, como ya se mencionó, de transición de escenas o locaciones.

Las pistas musicales son de una importancia verdaderamente relativa y de doble filo, ya que mientras algunas producciones las mantienen en segundo plano otras llegan a basar su éxito en la gran relevancia que alcanzaron los momentos dramáticos puntualizados con una pista precisa para el instante; hay que tener una sensibilidad especial para lograr estas especie de simbiosis y así sobreviva una de la otra.

Por último hay que dejar de forma muy particular la constancia y enorme apoyo de todas estas técnicas conjugadas ya que mientras en algunas ocasiones se trata sólo de unir

escenas, hay otras en las que rescatan de forma completa producciones que se creían, perdidas, alguna vez vimos un slogan que a nuestro parecer abarca el gran sentido que debe tener la edición y su titánica labor:

"No importa, en *post* lo arreglamos".

Conclusiones

De una manera escueta y en relación a que la otra parte de estas conclusiones se encuentran de forma aplicada en el largometraje, podemos concluir que a menos que se mantenga una estructura con la magnitud de "El ciudadano Kane", en cuanto a producción, sería en verdad difícil lograr un trabajo al pie de la letra con cada una de las observaciones realizadas en el trabajo.

Una parte esencial en la realización de proyectos como éste es la improvisación de los elementos que no se encuentren de forma adecuada en cualquier momento del proceso, así como la iniciativa de siempre innovar y experimentar dentro de los diferentes momentos.

En el largo tiempo de producción se logran escenas de gran calidad en la misma medida en la que se obtienen otras con baja calidad, la empresa se encuentra en que todo el trabajo refleje la necesidad imperiosa de mostrarnos a nosotros mismos y al mundo la calidad con la que se puede trabajar sin importar el tiempo requerido.

Bibliografía

Barroso García, Jaime. *Realización de los géneros televisivos*. Síntesis. Madrid.

Basin, André. *¿Que es el cine?*. Real. Madrid.1966

Boarwell, David. *La narración en el cine de ficción*. Piados. Barcelona. 1992

Burder, John. *La técnica de edición de films de 16mm*, Focal Press, Londres, 1975.

Colón, Ramón. *La programación de la ficción*, en: Peñafiel, C.-ed. *La televisión que viene*, U.P.V., Bilbao 1991. pp.

Concepción Pérez, Aria. *Los géneros literarios: curso superior de narratología: narratividad-dramaticidad*. Ed. Salamanca: Universidad de Sevilla, Secretariado de Publicaciones. España 1997

Dancerg, Kent. *Técnicas de edición en cine y video*, Ed. Gedisa, 1999.

Élbo, André. *La adaptación. Del teatro al cine*. Armand Colin. Paris.1997

Fuzeelier, Etiénne. *Cine y literatura*. Cerf. Paris.1964

García, Alain. *La adaptación del romance en el cine*. IF difusión. París.1990

Gimferrer, Pere. *Cine y literatura*. Planeta, Edición nueva Seix Barral. Barcelona 1999

Katz, Steven. *Film directors, shot by shot*, Focal Press, Boston, 1991.

Martínez Gonzales, Florencio. *Cine y literatura en Mario Camus*, Tesis doctoral Policopiada. Universidad del País Vasco. Bilbao 1989.p. 39-40.

Morin, Edgar. *El espíritu del tiempo*. Taurus. Madrid. 1966.

Peña-Ardid, Carmen. *Literatura y Cine. Una aproximación comparativa*. Cátedra. Madrid. 1992.

Sánchez Noriega, José Luis. *De la literatura al cine*. Paidós Comunicación, Barcelona 2000

Tostado Span, Verónica. *Manual de producción de video: Un enfoque integral*. Pearson Educación. México. 1999

Villanueva, Darío. *Teorías del realismo literario*. Instituto de España/Espasa Calpe. 1992