



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
SISTEMA UNIVERSIDAD ABIERTA Y EDUCACIÓN A DISTANCIA

**El cine y el análisis cinematográfico
como complemento en los estudios
lingüístico-literarios**

TESIS

Que para obtener el título de

**Licenciado en Lengua y Literaturas
Hispánicas**

PRESENTA

Juan Carlos Franzoni Gómez

ASESOR

Mtro. Galdino Morán López



Ciudad Universitaria, 2018
Cd. Mx.

SUA(y)ED
Filosofía / Letras



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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 ti, que me diste la vida.
A ti, que tomaste mi mano.
A ti, que llenaste mi corazón.
A ti, que cultivaste mi mente.
A ti, que acompañaste mi andar.
A ti, que nutriste mi imaginación.
A ti, que me motivaste en esta labor.
A ti, que con tu estrella me iluminaste.*

Gracias, Dios, por ponerlos en mi camino.

*¿Qué es lo que fue? Lo mismo que será.
¿Qué es lo ha sido hecho? Lo mismo que se hará;
pues nada hay nuevo debajo del sol.*

ECLESIASTÉS (1,9)

*Yo nací –¡respetadme!– con el cine.
Bajo una red de cables y de aviones
cuando abolidas fueron las carrozas
de los reyes y al auto subió el Papa.*

RAFAEL ALBERTI

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	7
Antecedentes	9
Trasvases culturales	12
CAPÍTULO I. RELACIÓN LITERATURA - CINE	17
1.1 Relación poesía - cine	27
1.2 Relación teatro - cine	29
CAPÍTULO II. TEORÍA DE LA ADAPTACIÓN	34
2.1 Tipología de las adaptaciones	54
2.2 Origen de las historias	60
2.2.1 Las 36 situaciones dramáticas de Georges Polti	62
2.2.2 Los 21 argumentos universales del cine de Balló y Pérez	71
CAPÍTULO III. EL CINE, COMPLEMENTO PARA LOS ESTUDIOS LITERARIOS	79
3.1 Escritores y (en) el cine	85
3.2 Sugerencias de adaptaciones cinematográficas	94
3.2.1 Literatura prehispánica	94
3.2.2 Literatura novohispana	95
3.2.3 Literatura mexicana siglos XVIII - XIX	95
3.2.4 Literatura mexicana siglo XX	96
3.2.5 Literatura española medieval	99
3.2.6 Siglos de Oro	100
3.2.7 Literatura española siglos XVIII - XIX	101
3.2.8 Literatura española siglo XX	103
3.2.9 Literatura hispanoamericana siglo XX	104
CONCLUSIONES	109
BIBLIOGRAFÍA	113
HEMEROGRAFÍA	118
DIGITOGRAFÍA	121
FILMOGRAFÍA	123

INTRODUCCIÓN

Vivimos en un mundo de letras; por dondequiera encontramos material de lectura: caminando por la calle, en la parada del camión, circulando por una avenida de la Ciudad de México, en los espectaculares; al asistir a una proyección de un filme extranjero nos valemos de los subtítulos, en los momentos de espera utilizamos el celular y sin pensarlo, leemos; sin embargo, es cada vez menos frecuente encontrar a una pareja en un parque disfrutando de un libro impreso en papel mientras sus hijos corretean sobre la hierba. La tecnología avanza a pasos agigantados y a la educación le cuesta trabajo seguirle el ritmo.

Durante mi paso por la Facultad de Filosofía y Letras pocos fueron los trabajos en donde no relacioné las letras con los medios audiovisuales. Por cuatro años, a lo largo y ancho de mi travesía por las aulas de la facultad, intenté en cada ocasión unir la literatura, la poesía y las letras en general con el cine o la televisión. En cada materia de la licenciatura pude encontrar un uso práctico, digamos una competencia, para la literatura dentro del séptimo arte, de la televisión, de la radio o el internet. Lo anterior es resultado de mis estudios previos en cinematografía y artes dramáticas.

Según una frase, usada a manera de epígrafe en más de un medio, si Shakespeare viviera hoy, escribiría para HBO. A partir de esta oración se genera la idea de que los escritores o poetas han migrado de los libros a los medios de comunicación masiva. Este punto revela la estrecha relación que, desde la invención del cinematógrafo, la literatura y los géneros multimedia mantienen.

Las versiones cinematográficas provenientes de una obra literaria, llámese poema, obra teatral, novela, cuento, minificción, ensayo, en múltiples ocasiones son consideradas un producto de menor valor o calidad artística. Las comparaciones no faltan saliendo perdedor, casi en cada ocasión, el imberbe producto fílmico. Se han elaborado numerosos estudios al respecto de las adaptaciones cinematográficas y su génesis literario; sin embargo, casi en todos ellos hay una tendencia a la comparación entre ambos como elementos equivalentes o como unidades antagónicas.

Por lo anterior, planteo las siguientes interrogantes: ¿Cuáles aspectos de las relaciones literario-fílmicas son de sustancial valor para su estudio? ¿Es la adaptación cinematográfica una relectura de la obra original? ¿Se puede ver de esa manera? ¿Aporta algo al estudio de la literatura, esto es, de la obra original? ¿Se debería estudiar dentro de la Licenciatura en Lengua y Literaturas Hispánicas? De ser así, ¿la aproximación debiera ser dentro de una materia independiente o como parte de alguna de las materias existentes?

A partir de esta investigación, se pretende demostrar la razón por la cual las relaciones cine-literatura y cine-lingüística debieran formar parte del programa de estudio de la Licenciatura en Lengua y Literaturas Hispánicas y pretendo especificar las áreas donde existe una convergencia entre estas disciplinas además del apoyo didáctico que el cine puede aportar para el estudio de la literatura y la lingüística.

La estructura del presente estudio se compone de una nota introductoria más tres principales apartados: en el primero se abordará la historia y

desarrollo de las relaciones entre literatura y cine; el segundo tratará sobre la teoría de las adaptaciones cinematográficas de obras literarias, pasando también por una tipología ejemplificada; el último apartado pretende justificar el empleo del cine y sus herramientas como recurso didáctico además de proponer una selección de adaptaciones para cada una de las materias de literatura que se encuentran en el plan de estudios de la Licenciatura en Lengua y Literaturas Hispánicas sistema Universidad Abierta y Educación a Distancia.

Antecedentes

Desde hace casi un siglo el cine ha sido relacionado con la literatura. Fueron los formalistas rusos quienes emprendieron el análisis respecto a la relación literaria-fílmica al utilizar en su estudio conceptos operativos para distinguir ambos lenguajes. Boris Eikhenbaum afirmaba que a pesar de que el cine se nutre de argumentos literarios no está sometido a la literatura, pues, aunque la trama se adapte, la organización de los elementos depende de circunstancias que lo modifican, por ello el discurso cinematográfico es original (EIKHENBAUM, 199-200).

Para la década de los sesenta se abordan con más seriedad los estudios donde se acerca la literatura con el cine. La literatura comparada, por ejemplo, indaga las similitudes entre estos dos medios. Los teóricos se cuestionaban acerca de la posibilidad de encontrar estructuras literarias en obras fílmicas y con el avance en los trabajos de investigación se formuló la pregunta inversa.

El acercamiento a los estudios de adaptación se ha visto en lo temático y en lo formal, compete pues tanto al plano literario como al lingüístico. Así pues, como apunta André Bazin en su estudio sobre la evolución del lenguaje cinematográfico a través de la historia del cine (BAZIN, 81-100), el estudio de la adaptación se mantiene en constante cambio y para los años noventa se introduce el concepto de intertextualidad y gracias a la narratología se redimensiona la visión que hasta entonces se tenía de las adaptaciones fílmicas dejando atrás a la literatura comparada (URRUTIA, 2000b, 11-12).

El cine es aceptado ya como una materia de estudio por la academia y por ello los enfoques con que se aproximan a él son cada vez más diversos; en el caso del análisis de textos, se utiliza para obtener nuevos datos y ampliar detalles de la fuente; se estudia también la relación de los escritores con el cine; se trata de identificar el tipo de género más adaptable además de la generación de éstos y la posibilidad, ya real, de la adaptación inversa: cine a literatura. Hay aún una enorme cantidad de oportunidades donde esta relación permite investigar las grandes convergencias y divergencias entre estos medios.

Existe un elemento clave en la historia del cine y del cómo se cuentan las historias: la tecnología. Gracias a ella se puede hablar de un cine “primitivo”, contado a partir de la invención del Cinematógrafo Lumière (1895-1896) y habrá otro cine con la entrada a escena del Magnetoscopio (1965-1966). La forma como se cuentan las historias antes y después de contar con estos “aparatos” afectó al lenguaje mismo; la propia tecnología

(o la falta de ella), suponía un impedimento para conseguir una comunicación más efectiva y un producto más vívido (15).

Del mismo modo que la literatura oral y la literatura escrita utilizan códigos distintos, existe una literatura previa al cine y una posterior, la cual se vio afectada por éste, pues el cine significó un cambio en el sistema literario. La realidad, el mundo, la vida entera cambiaron cuando el cine, como producto de la tecnología, afectó la percepción que se tenía de literatura pues el espectador/lector se encontró con variables no presentadas por la literatura previa (*id.*).

Los estrenos de películas basadas en obras literarias son ya tema de cada semana y las reacciones negativas no se hacen esperar: el libro era mucho mejor. La reacción empeora, se hace más notoria y tiene mayor eco, dentro de la crítica especializada si el texto llevado a la pantalla no consiguió ser plasmado con la riqueza y expresividad propia del lenguaje literario. Parte de este trabajo abordará las relaciones entre cine y literatura, priorizando la novela sobre otros géneros, mas se ejemplifican otras manifestaciones como poesía, teatro y cuento.

El propósito a este respecto será analizar cómo el fenómeno de la adaptación cinematográfica lleva a un conocimiento más extenso de la obra original, al revelarse los elementos constitutivos del relato y los mecanismos de construcción del texto, se podrán apreciar las diferencias y similitudes entre las opciones fílmica y literaria para contar una misma historia a través de diferentes medios (SÁNCHEZ, 19).

Profundizar en el estudio de la adaptación provee una comprensión del arte de la narración, se abre una nueva perspectiva para el descubrimiento de aspectos inéditos de los textos en cuestión. Y por otro lado, se pretende justificar el uso del cine (el texto fílmico como material didáctico) como apoyo y herramienta para el estudio de obras literarias e historia.

Trasvases culturales

Para entender las relaciones cine-literatura es necesario comprender que el cine no sólo utiliza novelas como fuente de historias. Hablar de un trasvase implica pasar un líquido de un contenedor a otro, esta metáfora ayuda a explicar el concepto a tratar, esa sustancia trasvasada es la materia o motivo que ha cambiado a lo largo de la historia; el motivo se transforma de una pintura a una ópera a una película a una obra teatral o a una novela. Así pues, en la Inglaterra victoriana se adaptaba (trasvasaba) de un medio a otro prácticamente cualquier tema, éste podía ir de la poesía a la novela, teatro, ópera, pintura, música, baile e incluso a sus *tableaux vivants*. Es evidente que hemos heredado esta costumbre (HUTCHEON, XI).

Los trasvases más identificables son los siguientes (SÁNCHEZ, 23-24):¹

¹ Sánchez Noriega propone 17 trasvases, los 11 añadidos son producto de esta investigación. Se dejaron fuera aquellos provenientes del radio hacia otros medios. Cabe destacar que cualquier manifestación artística puede generar otra a partir de ella, por lo que la cantidad de trasvases sería el resultado de la combinación entre cada una de las obras creadas. Habiendo puntualizado este hecho, conviene destacar la distinción que se hace en este punto entre una adaptación y un trasvase, la primera es subsidiaria de la obra original mientras que el segundo es un producto que goza de un mínimo de originalidad y se pudiera considerar como una entidad estética diferente (*id.*).

1. Teatro a teatro.- Versiones de tragedias griegas ya sean parafraseadas o modernizadas. *Antígona* de Sófocles retomada por Racine, Anouilh o Brecht.

2. Novela a teatro.-*Los de abajo* de Mariano Azuela adaptada por él mismo al teatro. Azuela también adaptó su novela *Los Caciques* a teatro cambiando el nombre por *Del llano hermanos, S. en C.* (LÓPEZ). La novela *Rayuela* del argentino Julio Cortázar tuvo su versión escénica adaptada por Jaime Kogan.

3. Novela a serie televisiva.- *Martín Garatuza* (1986)² de Vicente Riva Palacio es llevada a la pantalla chica por la empresa Televisa. *La Regenta* de “Clarín” fue adaptada por Fernando Méndez (1994).

4. Teatro a televisión.-La serie *Televiteatros* de Telesistema mexicano o los dramas de la BBC.

5. Cine a novela.- Los guiones de Jean-Claude Carrière novelizados o *El Gallo de oro* (1964) de Roberto Gavaldón (Dir.) con argumento de Juan Rulfo, la novela corta fue publicada en 1980 (FUNDACIÓN JUAN RULFO, 10).

6. Cine a teatro.- *Entre tinieblas: La Función* (1992) de Pedro Almodóvar y Fermín Cabal sobre su propia producción fílmica.

7. Cine a televisión.- Películas que se han convertido en series como *Sherlock Holmes* de Guy Ritchie (2009) a *Sherlock* de la BBC (2010). Ambas basadas en el personaje de Conan Doyle.

² La adaptación televisiva tomó elementos tanto de *Monja y casada, virgen y mártir* como de *Martín Garatuza* de Riva Palacio (HERNÁNDEZ PÉREZ).

8. Televisión a cine.- *Los Picapiedra*, serie de animación caricaturizada de Hanna-Barbera (1960) y la película *Los Picapiedra* (1994).
9. Televisión a televisión.- *El amor tiene cara de mujer* (1964), telenovela argentina, a *El amor tiene cara de mujer* (1971), telenovela mexicana.³
10. Cine a ópera.- *El ángel exterminador* (1962) de Luis Buñuel a *The exterminating angel* de Thomas Adés (2016 [“THE EXTERMINATING ANGEL”]).
11. Ópera a cine.- *Carmen* (1875) de George Bizet a la versión muda mexicana de 1920 dirigida por Ernesto Vollrath o el filme hispano *Carmen la de Ronda* (1959) de Tulio Demicheli, todas se basan en la novela *Carmen* de Prosper Mérimée (DAVIES y POWRIE, 13, 30).
12. Cine a cine.- Las diferentes versiones de *Santa* de Federico Gamboa. *Pygmalion* (1938) sobre la obra homónima de George Bernard Shaw, adaptada por él mismo al cine, a *My Fair Lady* (1964).
13. Novela al musical o a la ópera.- *Les Misérables* de Victor Hugo ha sido llevado a distintos escenarios a nivel mundial; en 2012 se produce la versión fílmica. *El ingenioso hidalgo...* ha sido llevado tanto a la ópera en varias ocasiones desde el siglo XVIII al actual como al musical con *Man of la Mancha* (1965 [NOMMICK]).
14. Novela al ballet musical.- *El Quijote* de Cervantes sirve ahora de inspiración para una obra ideada por Ludwig Minkus *Don Quijote*

³ Existen múltiples adaptaciones de esta telenovela.

(1869 [MARTÍNEZ DEL FRESNO]). Otra producción es la decimonónica *El sombrero de tres picos* de Pedro Antonio de Alarcón llevada a los escenarios por Manuel de Falla.

15. Teatro a ballet musical.- Antonio Gades adapta la obra *Bodas de sangre* de García Lorca al ballet en 1974; más tarde, en 1981, el director Carlos Saura haría un versión cinematográfica sobre este ballet (GALÁN). *Romeo y Julieta* de Shakespeare fue adaptada por Serguéi Prokófiev.

16. Ballet musical al cine.- Aunada a la obra de García Lorca mencionada en el punto anterior, Carlos Saura lleva a la pantalla grande *El amor brujo* (1967) de F. Rovira Beleta en 1986.

17. Teatro musical al cine.- *West side story* (1957) de Jerome Robbins es la versión musical del clásico de Shakespeare *Romeo y Julieta* y fue filmada en 1961 (KENRICK, 284).

18. Historieta gráfica a televisión y/o al cine.- *Kalimán*, *Chanoc*, y *Fantomas*⁴ han sido llevados a la pantalla (DOMÍNGUEZ y CARRILLO).

19. Pintura a teatro.- *Las meninas* (1656) de Velázquez es reinterpretada por Antonio Buero Vallejo estrenándola en 1960 bajo el mismo nombre (MARQUERIE, 79).

20. Pintura a la música.- *Cuadros de una exposición* de Víktor Hartmann reinterpretados por Mussorgski y Ravel.

⁴ Este apartado se refiere al personaje de la historieta mexicana *Fantomas, la amenaza elegante* publicada por Editorial Novaro. A lo largo de sus publicaciones se incluyeron personajes reales como Picasso, Sartre, Fellini o Cortázar, éste último inclusive escribió una versión de la historieta: *Fantomas contra los vampiros multinacionales* (MARTRÉ). *Fantômas* es el personaje principal de una serie de novelas policíacas escritas por los franceses Pierre Souvestre y Marcel Allain.

21. Novela a la música.- *Las batallas del desierto* de José Emilio Pacheco a “Las batallas” de Café Tacuba. 1984 de George Orwell a la canción “1984” de David Bowie (“10 GRANDES CANCIONES INSPIRADAS EN 10 GRANDES LIBROS”).

22. Novela o cuento al dibujo animado.- *Snow White and the seven dwarfs* (*Blancanieves y los siete enanos*, 1937) producción de Walt Disney.

23. Cine a dibujo animado.- *Star Wars* o *La guerra de las galaxias* (1977) supuso un enorme éxito para Lucas film y la 20th Century Fox por lo que expandieron el universo de la película al cómic y al dibujo animado (“STAR WARS”), situaciones similares pasan con filmes como *Men in Black*, *Alien*, *Terminator*, entre otros.

24. Poesía a cine.- El poema “Paquito” de Salvador Díaz Mirón inspiró la película *Mamá... soy Paquito* (1981) de Sergio Véjar.

25. Ensayo a cine.- La cinta argentina *Yo la peor de todas* (1990) de la directora María Luisa Bemberg está basada en el ensayo *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe* del mexicano Octavio Paz.

26. Novela a cuento o novela.- “Pierre Menard, autor del Quijote” de Borges o la *Vida de Don Quijote y Sancho* de Unamuno (IWASAKI).

27. Cuento a cine.- Inés Arredondo adapta su propio cuento “Mariana” al libreto de *Mariana* (1967) del director Juan Guerrero.

28. Novela a cine.-La obra más adaptada a la cinematografía nacional es *Santa* de Federico Gamboa (1918, 1932, 1943, 1968, 1991).

CAPÍTULO I

RELACIÓN LITERATURA - CINE

Para abordar una investigación como esta, donde se relacionen la literatura y el cine se deben contestar un par de preguntas: ¿qué es la literatura? y ¿qué es el cine? Ninguna respuesta es definitiva; existen definiciones tan cortas como una oración: arte de la expresión verbal y arte e industria de la cinematografía.⁵ Mas una oración no basta para definir estos conceptos; muestra de ello son los innumerables volúmenes que se han dedicado a su estudio. Por literatura podemos entender a una obra de la imaginación o una forma de escritura donde se violenta organizadamente el lenguaje ordinario, es una organización especial del lenguaje (EAGLETON, 5-7). La literatura es algo bello, claro que esa afirmación es subjetiva pues “...no se puede definir la literatura ‘objetivamente’. Se deja la definición de literatura a la forma en que alguien decide *leer*, no a la naturaleza de lo escrito” (9). De entre la mayoría de teorías y posturas respecto al tema, el consenso sería que la literatura es arte como lo es el cine, arte en movimiento de acuerdo con la voz griega *kinema* de donde proviene la palabra.

Ahora bien, el cine a diferencia de la literatura debe luchar contra el tiempo, es un arte nuevo y ha debido ganarse su lugar al lado de la pintura, arquitectura, escultura, poesía, danza, música y, por supuesto, la literatura. Ricciotto Canudo fue el encargado de designar al cine el término de

⁵ Definiciones disponibles en REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la lengua española*, 23.ª ed., Web, dle.rae.es, [fecha de consulta: 24 Oct. 2017].

Séptimo Arte al ubicar a la nueva manifestación como el epicentro donde confluían las demás artes, donde se fusionan, cerrando así el círculo estético. El cine es además el matrimonio final entre ciencia y arte, un producto de la evolución (CANUDO, 14-18) y, como tal, avanza a pasos agigantados y alcanza su plenitud gracias a ser el arte de lo real (BAZIN, 11). “El cine ‘hereda’ todas las formas artísticas [...] tiene a su disposición lo visual de la fotografía y la pintura, el movimiento de la danza, la decoración de la arquitectura, las armonías de la música y la actuación del teatro” (STAM, 55).

Si el cine se distingue de la literatura como ésta de la pintura o la música fue quizás injusto el rechazo que sufrió desde sus inicios a pesar de que novelistas, poetas o teóricos hayan identificado las posibilidades creativas de esta nueva forma estética; hubo quienes dudaron de su calidad artística al encontrar las primeras adaptaciones provenientes del teatro insuficientes y de menor calidad. Por ejemplo, Georges Duhamel juzgó al nuevo entretenimiento “como una diversión de esclavos y un pasatiempo de iletrados” (SÁNCHEZ, 28). En la misma línea se encuentra la mayoría de los autores de la Generación del 98 quienes mostraron una actitud displicente e incluso de rechazo. En particular Miguel de Unamuno calificó al cine con los adjetivos peyorativos “hórrido, molesto, artísticamente, parlamentario, trágico [...] y lo enjuició como teatro sin literatura” (UTRERA, 75).⁶

⁶ Véase Rafael UTRERA MACÍAS. "Entre el rechazo y la fascinación. Los escritores del 98 ante el cinematógrafo" en *José Luis García Sánchez: plano detalle sobre su filmografía*. Sevilla, Padilla libros y Eihceroa, 2012.

La Generación del 27 fue mucho más receptiva frente al fenómeno cinematográfico; tanto así que algunos de sus integrantes, como Rafael Alberti, Pedro Salinas y Luis Cernuda,⁷ escribieron homenajes a películas, cómicos o géneros cinematográficos. En el contexto latinoamericano hubo también reacciones favorables para el cine: los escritores Federico Blume, Samuel Velázquez y Luis Llorens cambiaron la pluma por la cámara y se dedicaron a dirigir, mientras que en el panorama mexicano Federico Gamboa colaboró en el rodaje silente de *Santa* (1914) para luego filmarse leyendo extractos de su propia obra (SÁNCHEZ, 28).

El grupo de los Contemporáneos se acercó al tema a mediados de los años veinte. Algunos escribieron críticas cinematográficas; Jaime Torres Bodet las publicó entre 1925 y 1926. *La marca de fábrica (película en episodios)* de Salvador Novo fue publicada en 1924. La participación más relevante en la industria fue de Xavier Villaurrutia quien adaptó junto a Fernando Fuentes la novela *¡Vámonos con Pancho Villa!* para el filme homónimo y más tarde, en 1939, escribió el argumento para la película *La mulata de Córdoba*. En el mismo año, José Gorostiza registró el argumento cinematográfico *Huracán, el corazón del cielo*. El interés del grupo por el nuevo medio se origina también por el hecho de encontrar en él posibilidades económicas producto de la colaboración con la industria cinematográfica; otro aspecto que atrapó la atención de los Contemporáneos y detonó su entusiasmo fue “la relación entre ficción y realidad, entre ima-

⁷ Para un estudio detallado sobre la relación entre la Generación del 27 y el cine véase Román GUBERN. *Proyector de Luna: La generación del 27 y el cine*. Barcelona, Anagrama, 1999.

ginación y memoria, entre texto e imagen y, también entre lo nacional y lo universal” (NIEMEYER).

Tolstoi, en 1908, salió en defensa de la industria fílmica afirmando que la tecnología cinematográfica:

...creará una revolución en nuestras vidas y en las vidas de los escritores. Es un ataque directo a los viejos métodos del arte literario. Nos tendremos que adaptar a la ensombrecida pantalla y a la máquina fría. Será necesaria una nueva forma de escritura. Pero me gusta. Este rápido cambio de escenario, esta mezcla de emociones y experiencia es mucho mejor que el tipo de escritura pesado y extenso al que estábamos acostumbrados. Es más cercano a la vida. También en la vida los cambios y las transiciones pasan en un segundo frente a nuestros ojos, las emociones del alma son como un huracán. El cine ha resuelto el misterio del movimiento. Y eso es grandioso (*apud* WHELEHAN, 5).⁸

Con esta afirmación, Tolstoi exalta las ventajas del cinematógrafo para contar historias, advierte que se podrá representar mucho mejor la realidad y será más rápida la comunicación de acciones y sentimientos.

Por el contrario, una crítica severa al cine provino de la inglesa Virginia Woolf quien ubica a la literatura como víctima del nuevo “arte”; aseveró que este último le robará las historias y los personajes. Llegó a afirmar que el cruel nuevo medio caería sobre la literatura cual depredador sobre su víctima. Woolf condena la relación cine-literatura por su origen antinatural y cree que el resultado será desastroso; aún así, reconoce

⁸ You will see that this little clicking contraption with the revolving handle will make a revolution in our life – in the life of writers. It is a direct attack on the old methods of literary art. We shall have to adapt ourselves to the shadowy screen and the cold machine. A new form of writing will be necessary... But I rather like it. This swift change of scene, this blending of emotion and experience – it is much better than the heavy long-drawn-out kind of writing to which we are accustomed. It is closer to life. In life, too, changes and transitions flash by before our eyes, and emotions of the soul are like a hurricane. The cinema has divined the mystery of motion. And that is greatness. (La traducción es mía)

los momentos de belleza existentes dentro el cine, no sin antes condicionar su futuro a la propia evolución y a encontrar nuevos símbolos para expresarse. La pincelada final de esta crítica es dura al puntualizar cómo todas las artes nacieron desnudas menos el cine, refiriéndose por supuesto al telón levantado al comenzar la proyección (WOOLF, 381-383).

En cuanto a las primitivas relaciones entre teatro y cine Bertolt Brecht defendió la existencia de una mutua relación entre ambos, siempre y cuando el realizador cinematográfico fuera consciente de los elementos que constantemente el cine toma prestados del teatro; de no saber que los está utilizando, el resultado es en casi cada ocasión, mal teatro (BRECHT, 11).

Existen otras posturas respecto de la superior calidad o mayor complejidad de la literatura frente al cine. En opinión de Imelda Whelehan se trata de percepciones ignorantes donde se asume que el cine carece de complejidad psicológica y es incapaz de incorporar metáforas y simbolismos a su lenguaje (WHELEHAN, 6). George Bluestone especificó más la diferencia estableciendo que mientras la novela es un medio lingüístico, el del cine es un medio visual. Inclusive, sus caminos se separan aún más cuando se analiza el proceso de producción y distribución. La novela, en primer lugar, es dirigida, salvo títulos que no pertenecen a la literatura “cult”,⁹ a un reducido público literario, producida (salvo contadas excepciones) por un solo escritor, puede presentar todo aquello que la imaginación del escritor y el lector puedan crear, en ese sentido no tiene límite

⁹ Este es el caso de los *bestsellers*, autores como J.K. Rowling, George R.R. Martin o Stephenie Meyer cuyas obras han tenido un alcance significativo a nivel global.

presupuestal y, además, permanece relativamente libre de censura. Por su parte, el cine está dirigido a grandes masas; es producido bajo condiciones industriales y es resultado del trabajo conjunto de decenas de personas y, aun con los avances tecnológicos y digitales, está supeditado a sortear problemas de índole material y financiero. Las particularidades de ambos productos determinan su autonomía (BLUESTONE, VIII).

Así fue como con bastantes detractores comenzó el cine a adaptar historias. Los productores se toparon con autores que no daban concesiones para adaptar su obra, pues no les parecían los cambios que hacían a sus textos guionistas a sueldo que eliminaban acciones o escenas enteras y fusionaban personajes. Al final, el autor debía de reescribir su obra con el riesgo de terminar siendo rechazada en beneficio de una versión más *ad hoc* para el medio fílmico. Al transcurrir los años surgieron escritores como Pier Paolo Pasolini o David Mamet quienes aprovecharon indistintamente lo literario y lo fílmico; para ellos, ambos medios se fecundan el uno al otro. La prueba es que su literatura es muy visual y su cine rompe la narratividad en aras de la expresión poética (SÁNCHEZ, 30).

Las relaciones entre literatura y cine existen casi desde la invención de los hermanos Lumière; entre ambas manifestaciones artísticas se entabló un diálogo tan íntimo como necesario, los medios mismos se fecundaron mutuamente al pretender crear nuevos modos narrativos. Alrededor de 1905 se comenzó a preferir el cine actuado, esta fue la principal razón de la necesidad de buenas historias en la aún imberbe industria fílmica. En Francia, por ejemplo, la productora Pathé contrató novelistas para el

desarrollo de guiones e inclusive hubo un amago por crear un nuevo género híbrido: el *ciné-roman* (30-32).¹⁰

De esta manera, en los albores del siglo XX la industria cinematográfica, en el continente americano y europeo, buscó adaptar la mayor cantidad de historias que le fueran familiares a la audiencia, desde cuentos y novelas a óperas y obras teatrales. Eikhenbaum prefería la adaptación de novelas al estimar el proceso más sencillo que del teatro al cine; ponía como ejemplo las adaptaciones al cine de la obra de Tolstoi, Leskov, Chejov, Gorki o Dostoievski (*id.*).

Si bien, las primeras adaptaciones a la pantalla resultaron pobres y no reflejaron la “grandeza” del original, la literatura resultó beneficiada gracias a que el cine había retomado sus clásicos. Las casas editoriales publicaron nuevas versiones de éstos incluyendo imágenes de las películas. De esta manera la sociedad de principios de siglo, mayormente iletrada, tuvo sus primeros acercamientos a las letras (33).

La crítica negativa aseguraba que el cine destrozaba las historias porque modificaba la línea narrativa; pero este recurso existía ya en la literatura helenística con inversiones temporales o analepsis, conocidas ahora como *flashback*, así como con relatos simultáneos o paralepsis, denominados hoy como *crossing-up* o *cross-cutting*. Sobra decir que este len-

¹⁰ Ejemplo de este género sería *L'année dernière à Marienbad* (1961), dirigida por el francés Alain Resnais con guion de Alain Robbe-Grillet, publicada después de la proyección con algunos detalles añadidos. Por cierto, esta película está basada en la novela de Adolfo Bioy Casares *La invención de Morel* de la que se desprenden varias versiones, la más famosa es la homónima filmada en 1974 por Emidio Greco. Además ha sido llevada a televisión, teatro e incluso algunos videojuegos se basan en ella (PIÑERO).

guaje fue tomado de la literatura y llevado al cine y no al revés (VILLANUEVA 1994, 422-423). Sergéi M. Eisenstein analiza en uno de sus ensayos que la estructura narrativa del cine procede de la escritura de clásicos como Dickens, Tolstoi, Flaubert, Zola, Dumas, Turgueniev o Balzac (EISENSTEIN, 190). Más aún, se puede afirmar que "...la literatura no ha necesitado del cine para crear imágenes, lo ha hecho espontáneamente mucho antes de que el cine existiera. Por el contrario, lo que llamamos cine es dependiente, lo queramos o no, de estructuras literarias" (*apud* SÁNCHEZ, 34). Para ilustrar esta afirmación se puede advertir el empleo de los procedimientos novelísticos en los primeros filmes como son la organización del discurso, las descripciones, el punto de vista, la voz narrativa e inclusive la vertebración de la película en episodios.

Hoy es ya indiscutible el poderoso influjo de la literatura sobre el cine, pero la relación inversa también ha ocurrido y seguirá sucediendo. El cine causó un gran impacto en los escritores de las primeras décadas del siglo XX quienes comenzaron a integrarlo en su literatura, ya fuera como espacio o como lugar de encuentro. Tomaron personajes, temas y en general sacaron el máximo provecho de este nuevo elemento.

Un buen ejemplo es la obra de Manuel Puig *El beso de la mujer araña* y su posterior adaptación, donde a partir de relatos de películas se construye la metáfora de la libertad, un mundo idílico dentro de una prisión (GARRIDO, 75).

En el panorama mexicano, el cine aparece como un elemento vital en *Novela como nube* de Gilberto Owen. Se puede corroborar con la afición del

personaje principal por la películas, que representa en él una señal de modernidad. Además, en la novela hay numerosas referencias cinematográficas como las de Buster Keaton, Chaplin y Wallace Beery. El poder del cine dentro de la narrativa de Owen se manifiesta de lleno en el capítulo 12 “Film de ocasión” que es decisivo para la trama, pues representa el giro principal que enfilará al protagonista hacia su destino. Las escenas ocurren en el cine, ese espacio donde suceden los sueños, ese espacio oscuro donde se cumple la dicotomía luz-oscuridad y donde a pesar de estar en penumbras permite ver otros mundos, ficticios pero reales. Allí ocurre un fenómeno de metaficción, la novela presenta un segundo plano ficcional y sus personajes son proyectados a la pantalla. Gracias al cine Owen proyecta su deseo de aventura, que persiguió a lo largo de su vida (PÉREZ, 53-54).¹¹

A pesar de la postura que cualquier novelista tenga respecto de las adaptaciones, si su obra es elegida para convertirse en filme el resultado será positivo para él pues su nombre aparecerá en reseñas periodísticas; y si el producto fílmico es de pobre calidad la novela adquirirá un mayor valor estético o al menos lo reafirmará. Otro aspecto positivo se presenta cuando una novela que no obtuvo el éxito deseado y quizá pasó desapercibida es adaptada; la película le proporciona una segunda oportunidad a esta obra de ser leída (SÁNCHEZ, 35-36).

¹¹ Véase Gilberto OWEN. *Novela como nube*. UNAM, México, 2012.

En literatura hay novelas escritas con la finalidad de convertirse en un proyecto multimedia. Son aquellas que durante el proceso de escritura ya preveían su futura adaptación, o son novelas por encargo o de autores cuya narrativa es idónea para el lenguaje cinematográfico. La novela negra y el cuento son quizá las formas narrativas con mayores posibilidades adaptativas gracias a que sus relatos son contados en presente, con descripciones sobrias y densidad narrativa (38; BAZIN, 102).

Lauro Zavala realiza una propuesta en la cual pretende circunscribir la teoría del cuento para el estudio del lenguaje cinematográfico. Analiza las estrategias de suspenso contenidas en el cuento clásico, así como los elementos formales y estructurales utilizados por Poe que, aplicados al discurso fílmico, arrojarían equivalencias entre el medio literario y el cinematográfico (ZAVALA 2007, 160).

1.1 Relación poesía - cine

La poesía tampoco resultó inmune al embrujo de la pantalla de plata. La Generación del 27 en España y el grupo de los Contemporáneos en México incluyeron en su lírica elementos cinematográficos. Jorge Urrutia clasifica en tres los tipos de poemas donde se refleja la convergencia entre cine y poesía (URRUTIA 1978, 262-270):

1. El poema visualizado.- “Otoño IV El Obsequioso” de Juan Larrea.
2. El poema del movimiento retenido.- “Far West” de Pedro Salinas.
3. El poema cinematográfico.- “Oda al rey de Harlem” de García Lorca.

Así también, este autor encuentra tres elementos cinematográficos en la poesía objetiva:

...poemas de detalle, poemas de cambio de plano y poemas de aparición sucesiva de elementos. En el poema de detalle, el objeto no es considerado en su totalidad desde un principio sino que el conocimiento sucesivo y encadenado de sus formas y cualidades conduce a la apreciación, ayudado por un cierto movimiento del ángulo de visión (271).

A diferencia del poema de detalle, el poema de cambio de plano toma las partes del objeto y por medio del contraste lo muestra en su integridad. A su vez, el poema de aparición sucesiva de elementos presenta, siempre en el mismo plano, diversas partes del todo o de diversos objetos dispares y no existe traslado (acercamiento o alejamiento) de la cámara (273).

Además de estos tres elementos, Urrutia menciona al *tiempo* como un último elemento cinematográfico que encuentra en la poesía. Considera clave este elemento tanto en el cine como en la poesía. Comenta que cier-

tos escritores españoles, como Antonio Machado, Ángel Crespo, Jaime Gil de Biebma y Juan Hierro violaron las reglas temporales al utilizar la “vuelta atrás” y así enfrentarse con seres desaparecidos (otros poetas, familiares, amigos [274-277]).

Es innegable cómo el cine afectó a la poesía surrealista, ambos se fusionaron y complementaron. La relación entre lírica y cinematografía no se detuvo con las vanguardias. Los recursos poéticos se utilizan en la vida misma; la poesía es un “modo de descubrir la realidad y de reelaborar el texto en que lo primordial es la mirada y no lo mirado” (URRUTIA 2000a, 414). Si se mira al cine de este modo podremos seguir disfrutando de un cine poético.

1.2 Relación teatro - cine

Con la incorporación del sonido, la industria y los productores cinematográficos se propusieron conseguir obras teatrales para filmarlas, pues consideraban que era el paso lógico o lo más sencillo para representar. Más adelante se filmarían representaciones teatrales para ser proyectadas en salas o directamente en televisión; esta práctica aún existe, principalmente con la ópera.

Existen dos posturas opuestas respecto a las posibilidades del texto teatral: para Rudolf Arnheim es una obra completa aunque no sea representada; Jean Mitry, por su parte, asegura que esa dramaturgia contiene literatura mas no teatro, pues esas imágenes si no son puestas en escena, jamás adquirirán vida; con la lectura, la puesta en escena sólo existirá en la imaginación del espectador (MITRY, 409).

Es necesario mencionar que para Mitry no existe posibilidad de adaptar una pieza teatral pues al expresar visualmente (en cine) una tragedia, nace otra significación y aquello deja de ser adaptación para convertirse en creación genuina.

El teatro está hecho para ser escenificado, de aquí que adaptar textos teatrales sea una forma más de representarlos. Es equiparable con el teatro en atril y el emitido por radio o televisión. A diferencia del teatro, en el cine las situaciones deben ser auténticas; el texto fílmico requiere un grado superlativo de realismo, lo que le niega su carácter de representación. En el teatro, el espectador toma asiento en su butaca para presenciar lo

que ocurre en el “aquí y el ahora” de la puesta en escena. En la sala de cine, el espectador sabe que cuanto pasa frente a sus ojos ocurrió en otro espacio-tiempo (SÁNCHEZ, 60-61).

Es indiscutible la compatibilidad entre el teatro y el cine; ambos medios comparten su naturaleza visual. Sin embargo, en una película el decorado no puede ser de cartón; esa convención no es aceptable para el espectador cinematográfico; la realidad debe ser exacta y el auditorio rechaza las concesiones que sí son permisibles en teatro. Al momento de adaptar la obra se debe sustituir una visión directa por una inducida, se debe considerar que la dependencia del público dentro del acto receptivo no es factor en el medio cinematográfico. Así pues, la adaptación deberá elaborarse de acuerdo con procesos enunciativos, esto es una combinación entre procesos intrasemióticos e intersemióticos para así poder relacionar los conjuntos textuales y contextuales, conservando la intención del autor y la atención del espectador para que este último logre superar la barrera narrativa del texto fuente para comprender el relato mediante otra lógica (PÉREZ BOWIE 2004, 289).

El libreto teatral es una guía, un catalizador que hace surgir otra forma de arte. La obra teatral, al ser filmada, deja de pertenecer al campo de la representación para tornarse en cine. Al perderse el contacto del actor con el espectador, esa magia o energía se desvanece dando paso a otros fenómenos. El teatro se ocupa de expresar emociones y problemas con temas centrados en la naturaleza humana. Hace uso de espacios (escenario) abstractos donde lo único indispensable para que ocurra el fenómeno tea-

tral es la acción dramática. El teatro tiene fluidez espacial; el actor camina de un lado al otro del mundo tan solo recorriendo la diagonal que va del ciclorama al proscenio.

Para revelar el carácter de un personaje el cine se vale de imágenes y se auxilia con el sonido, mientras el teatro es más dependiente del lenguaje para explorar y exponer ideas. Inclusive, dentro de una obra teatral pueden existir extensos monólogos que no afectan ni su tempo ni su ritmo.¹² En el ámbito fílmico un diálogo muy largo puede arruinar una película entera; por eso los textos teatrales son más adaptables cuando presentan mayor diversidad de espacios y las acciones propuestas son susceptibles de narrarse en modo visual (SEGER).

Los productores teatrales mexicanos son muy afectos a comprar obras de dramaturgos extranjeros para ser representadas en nuestro país. Una vez obtenido el libreto se debe traducir si es el caso; luego adaptar al contexto mexicano, a la ideología y cultura nacional, ciertos elementos que serían poco familiares para el público local.¹³ Aunado a ello, la adaptación debe contemporizar o actualizar conflictos específicos de la trama, pues su impacto puede haberse eclipsado por razones sociales, políticas, ideológicas

¹² Muchas de las frases más famosas del mundo teatral provienen de estos monólogos. e.g. *SEGISMUNDO*: ¿Qué es la vida? Un frenesí./¿Qué es la vida? Una ilusión,/una sombra, una ficción,/y el mayor bien es pequeño;/que toda la vida es sueño,/y los sueños, sueños son (CALDERÓN, 65).

HAMLET: To be, or not to be, that is the question:/Whether 'tis nobler in the mind to suffer/ the slings and arrows of outrageous fortune,/ or to take arms against a sea of troubles/ and by opposing end them. To die: to sleep;/ No more... (SHAKESPEARE, 158).

¹³ Un ejemplo de puestas en escena que fallaron en la adaptación al contexto mexicano pues su conflicto es anacrónico en unas y geográfica e históricamente ajeno a nuestra situación en otra son *Le Prenom* de Alexandre de La Patellière y Matthieu Delaporte y *La Cage aux Folles* de Jean Poiret. Ambas obras teatrales tuvieron una exitosa adaptación cinematográfica y los guiones fueron adaptados por los autores originales.

y culturales. Estos cambios se dan dentro de una adaptación al mismo medio, se deben modificar solo elementos diegéticos, para el paso a la pantalla habrá que tomar en cuenta otro tipo de consideraciones y así surge la tipología de André Helbo, quien distingue cuatro tipos de adaptaciones teatrales-cinematográficas (PÉREZ BOWIE *op. cit.*, 290):

1. Grado cero.- Filmación de obras teatrales, directo de la escena y en plató.
2. Reconstrucción.- Corresponde a una grabación o filmación de diversas representaciones para luego proceder a un montaje de una selección de fragmentos de éstas.
3. Reconstrucción creativa.- El material utilizado en el teatro se aleja de la representación y se somete al discurso fílmico.
4. Creación- Construcción de un producto fílmico a partir de una obra o representación teatral siguiendo la “ideología” de la cámara.

Retomando a Seger, al filmar cualquier puesta en escena se destruye la esencia de la teatralidad, por lo que no se puede hablar de la reproducción de una representación. Más bien se trata de una notación, donde los significantes teatrales se han integrado a un sistema semiótico diferente (SEGER).

Para François Jost todo cuanto existe en el escenario es premeditado, ya está ahí al entrar el público, ya se tiene una expectativa sobre lo que el actor(es) hará. Cualquier detalle (sonoro, visual, de escenografía) fuera de lugar puede romper la convención; Jost considera ésta la principal divergencia entre el teatro y el cine, donde la presunción de intencionalidad es menor en el medio fílmico (PÉREZ BOWIE *op. cit.*, 291-297).

En efecto, el teatro y el cine son tan diferentes como la mimesis de la diégesis; uno es representación, el otro relato; uno lo cuenta un narrador y del otro se es testigo; el teatro construye situaciones, el cine produce enunciados. El espectador de cine mira la historia desde su propio flujo perceptivo y no como una historia enunciada por un narrador. El teatro procura dirigir la atención del espectador y llevarlo hacia donde ocurre la acción; en el cine, gracias a su técnica, no es necesario “decir” al auditorio hacia dónde mirar (*id.*).

Para poder comprender mejor el análisis de las relaciones literarias-cinematográficas se debe partir del hecho que en el cine coexisten los registros visual, sonoro, escrito y verbal. Según Eikhenbaum el cine no se opone a la cultura de la palabra, ella reside en el todo que comprende el cine y es tarea del espectador descubrirla. Es muy distinta a la relación lector-novela, debido al nivel de abstracción que exige la palabra escrita, en comparación con lo concreto que resulta la imagen. Ésta nos remite directamente a un referente, aunque es importante recalcar que la imagen no es unívoca y no supone una significación inmediata. Para conseguir cierto nivel de abstracción dentro del relato fílmico, es necesario hacer uso del montaje y de los efectos que éste puede conseguir en la obra final; además, se debe valorar la competencia del espectador (SÁNCHEZ, 39).

CAPÍTULO II

TEORÍA DE LA ADAPTACIÓN

Si tomamos en consideración que una novela o texto base es una obra de arte, el producto fílmico inspirado en ésta lo será también, pero distinta e independiente del original. Cada obra cuenta con su propia estética y a consecuencia de los propios medios técnicos, surgirán creaciones diferentes (AYALA, 89-90).

La adaptación cinematográfica supone un enorme reto; el responsable debe comprender que ambos medios se valen de mecanismos diferentes. Mientras uno separa en dos la descripción de espacio y personajes, al otro le basta para lo mismo una sola imagen. También se deben tomar en cuenta ciertos recursos, como el monólogo interior, que aún no están aceptados del todo en el medio cinematográfico. Éstos, en la narrativa no se consideran artificiosos pues proceden de una vieja convención aceptada por el lector. Esto no significa que dichos recursos no sean trasladables al cine, solo implica el empleo de un mecanismo diferente para conseguir el mismo efecto. Si se logra una reacción equiparable entre el texto literario y el fílmico, el análisis debería dejar de establecerse en el nivel de lengua para llevarse a cabo en el nivel del relato.

Para Umberto Eco hay una especie de “homología estructural” entre lo que él llamaba artes de *acción*, el cine y la literatura. Para él, y de acuerdo con la *Poética* de Aristóteles, el término *acción* establecía una relación “en-

tre una serie de acontecimientos, un desarrollo de hechos reducido a una estructura de base. [...] esta acción en la novela será ‘narrada’ y en el cine ‘representada’” (ECO 1983, 196-197).

Existe pues un moderno paralelismo entre textos literarios y fílmicos a nivel de la historia. Muchas novelas son escritas a través de múltiples diálogos, descripciones y narraciones que resultan ser elementos básicos en la mayoría de guiones cinematográficos. La teoría estructuralista menciona que las narraciones se componen de dos partes: la historia y el discurso. Los formalistas rusos distinguen en el mismo sentido dos términos: la fábula y la trama. De igual forma, Claude Bremond, de la escuela estructuralista francesa, sostiene que la historia tiene un nivel de significado autónomo por lo que cualquier tipo de mensaje narrativo manifiesta el mismo nivel, de la misma manera, independientemente del medio de expresión que se valga (CHATMAN 1990b, 19-21).

No obstante, si se pretende lograr un análisis substancioso y completo de los trasvases culturales desde los textos narrativos hasta los fílmicos, se deben tomar en cuenta al menos los siguientes elementos del nivel del discurso:

- a) enunciación
- b) estructura narrativa
- c) estructura espacio-temporal
- d) clausura del relato

Siguiendo estos conceptos, se podrá ver cómo es tratado el material narrativo por cada lenguaje o medio (SÁNCHEZ, 42).

La práctica de las adaptaciones del medio literario al cine tiene dos puntos de origen: el primero en la época del cine mudo, cuando se utilizaban pequeños cuadros escénicos, y el segundo con la inclusión del sonido. A partir de las *talkies* los productores volaron de Hollywood hacia Broadway a comprar los derechos de las obras teatrales más exitosas para reproducirlas casi literalmente y con productos de baja calidad como resultado de una excesiva fidelidad a la obra dramática, estos filmes se conocieron como “anticine” (ROMAGUERA y ALSINA, 433-434).

Según los datos proporcionados por Linda Seger, y siempre en el ámbito angloparlante, las películas producto de adaptaciones superan el 50% de la producción filmográfica total. Lo relevante es que el 85% de las películas ganadoras de un premio de la Academia (Oscar) son adaptaciones, así como el 95% de los filmes ganadores de un Emmy. El 45% de las películas en televisión y el 83% de las miniseries son también adaptaciones (SEGER).

Darío Villanueva, actual director de la Real Academia Española, se opone al término “adaptación”; para él resulta impropio y confuso. Para este crítico los discursos narrativo y cinematográficos no son adaptables entre sí; no encuentra posible trasladar una historia de un medio a otro, como tampoco llevar un mismo tema de la pintura a la música. Lo ejemplifica con el cuadro *La Primavera* de Botticelli y el concierto para violín “La Primavera” de Antonio Vivaldi; ambas obras comparten un tema o sustancia de contenido, pero una manifestación no es producto de la otra (VILLANUEVA 1994, 426).

Me interesa especialmente la postura de Villanueva porque este trabajo pretende rebatirlo; creo que sí existe la posibilidad de correspondencia entre obras pertenecientes a diferentes medios y que este paso proporciona una fecunda fuente de estudio.

Al adaptar, trasladar o trasponer una historia a un lenguaje distinto, no se genera una copia del original, un bis; se consigue una nueva obra creativa, gracias a la cual se puede experimentar desde otra perspectiva esa misma historia. Para André Helbo la adaptación presenta además la posibilidad de "...producirse en el interior de un género o entre varios géneros, basarse en la sustancia/forma de expresión o del contenido, conllevar una relectura del punto de partida y modificar interactivamente el texto original" (*apud* SÁNCHEZ, 47).

Ya hemos visto que la colisión entre el universo cinematográfico y literario produjo una subordinación donde el cine es demeritado por su supuesta inferioridad frente a la literatura. Este juicio pareciera ignorar que la adaptación es un proceso mediante el cual un relato expresado en forma de texto literario sufre una transformación estructural en cada uno de sus componentes para adecuarse a otra forma, a otro tipo de relato. El nuevo texto fílmico comparte muchos aspectos con aquel del que partió y en el trayecto pudo perder algunas características de la narrativa pero sumó otras nuevas que no tienen lugar en la forma original. Desde la filmación de este texto las diferencias se acrecentarán, pues el sentido del filme recaerá en la interpretación del realizador, de allí que Jean Mitry considere

que el autor, el “creador esencial”, del filme sea quien lo realice y vigile su ejecución (49).

El cine necesita de la literatura para evolucionar, ya que ambas artes se influyen mutuamente. El cine es un arte nuevo en comparación con la literatura, la pintura o el teatro, por ello necesita nutrirse de estas artes consagradas y continuar su conformación. La adaptación es considerada por la crítica moderna como un recurso más o menos vergonzoso; sin embargo, la imitación es una constante en la historia del arte. Por ejemplo, en sus primeras manifestaciones las pinturas renacentistas se vieron influenciadas por las esculturas góticas y durante la Edad Media, la temática era la misma para la pintura, teatro y las vidrieras. En la historia literaria fue también lugar común hasta la aparición de la noción de plagio en el siglo XVIII (BAZIN, 103-105) y, como se mencionó al inicio de esta tesis, en la Inglaterra del siglo XIX los victorianos adaptaban casi cualquier tema de un medio a otro.

Así también, es importante establecer que el cine es un arte sinestésico gracias a su capacidad de involucrar a varios sentidos¹⁴ y sintético por su condición devoradora de las demás artes para luego cambiarlas (STAM, *loc. cit.*).

El fenómeno de la adaptación ocurre por varias razones. Las seis más comunes para Sánchez Noriega son:

¹⁴ Como es el caso de las salas con tecnología 4DX donde participan el tacto, el olfato, la vista y la audición. Cabe mencionar la obra *Carne y Arena*, un trabajo de narrativa múltiple que incluye realidad virtual, de Alejandro González Iñárritu que es un producto multisensorial (IÑÁRRITU).

1. Necesidad de historias. Los anales de la literatura están repletos de relatos que el cine puede utilizar.¹⁵

2. Garantía de éxito comercial. Una obra literaria exitosa supone un público cautivo quien tendrá cierta expectativa respecto a la versión cinematográfica.

3. Acceso al conocimiento histórico. Utilizar una obra literaria cuando se pretende abordar un periodo o acontecimiento histórico en particular resulta más eficaz, pues la trama es contada a través de los ojos de los personajes.

4. Recreación de mitos y obras emblemáticas. Realizadores cinematográficos desean mostrar su interpretación de las obras literarias más representativas de la historia de la cultura para expresar su versión o como reto artístico.¹⁶

5. Prestigio artístico y cultural. Se aprovecha la notoriedad de la obra adaptada como garantía de valor. Ante una adaptación de cierta obra literaria laureada o distinguida, el público asistente a la función persigue un aliciente artístico, no solo espectacular o de ocio.

6. Labor divulgadora. Con el cine se pretende acercar al gran público a la literatura.¹⁷

Habiendo expuesto las razones o justificaciones para realizar una adaptación es menester puntualizar sobre cuán traicionado puede resultar un texto literario a su paso a la pantalla. Pio Baldelli, pionero en el estudio de las adaptaciones, destaca el *saqueo* del que es víctima la obra literaria y

¹⁵ Este punto se profundiza en otro apartado del presente trabajo con el análisis de las 36 situaciones dramáticas de Georges Polti y los 21 argumentos universales del cine de Balló y Pérez.

¹⁶ Hay personajes literarios como Don Juan, Orfeo, Drácula o el doctor Jekyll y Mr. Hyde que forman parte del catálogo literario de cada generación. Con los mitos sucede algo similar, pues existe la tendencia, consciente o inconsciente, por parte de los escritores de repetirlos una y otra vez dentro de sus obras. e.g. Edipo de Sófocles s. V a.C. y Edipo de Séneca s. I. Para un estudio profundo sobre el tema del mito y su empleo en el desarrollo de historias véase Joseph CAMPBELL. *El héroe de las mil caras*. México, FCE, 1959.

¹⁷ Akira Kurosawa fue un gran adaptador. Entre su cinematografía se encuentran obras de Shakespeare, Dostoievski, Tolstoi, entre otros. Justificaba sus adaptaciones sobre la premisa de estar realizando una labor cultural, pues en su opinión había que conducir a la gente hacia la literatura a través del cine (KUROSAWA, 102).

señala las siguientes faltas que se evidencian en una mediocre versión filmica:

la modernización del material narrativo, la reducción del diálogo, la eliminación de toda palabra que resulte oscura o que produzca confusión, la completa supresión del fondo histórico y de todo problema político, social o económico, reduciendo la película a la modesta proporción de la historia de un solo hombre pero disfrazado, la personificación de las fuerzas diabólicas, la representación de un concepto en carne y hueso, la concentración del mal en una criatura, la acentuación exagerada de las características de un personaje, la reducción del número de personajes, el recurso de resumir un personaje atribuyendo al protagonista las acciones que en cambio en el libro son con frecuencia llevadas a cabo por personas anónimas, el cambio en el orden cronológico de los eventos, la representación de los eventos en forma más directa y ajustada (BALDELLI, 11).¹⁸

En sentido inverso existen también filmes que superan al original literario como *Frau im Mond* (Fritz Lang, 1928) *Gone with the wind* (Victor Fleming, 1939) o *The Chapman report* (George Cukor, 1962) que de acuerdo con Pere Gimferrer las novelas sobre las que están basadas “no podrían ser toleradas por personas que posean un mínimo gusto literario” (GIMFERRER, 67).

No se pretende demostrar si un medio, el literario o el cinematográfico, se beneficia o perjudica con una adaptación. La obra resultante debe ser vista como un producto independiente y su valor determinado por su propia calidad artística, sin importar las fuentes de donde provenga su histo-

¹⁸...la modernizzazione del materiale narrativo, la riduzione del dialogo, l'eliminazione di ogni parola che è oscura o che produce confusione, la completa soppressione dello sfondo storico e di tutti i fattore politico, sociale od economici, riducendo il film alla modesta proporzione della storia di un uomo, però in costume, le presonificazioni di forze diaboliche, la raffigurazioe in carne ed ossa di un concetto, l'accentramento del male in una creatura, l'accentuazione sagerata dell caratteristiche di un personaggio, la riduzione del numero dei personaggi, l'espiediente di riassumere un personaggio attribuendo al protagonista le azioni che nel libro invece vengono sspesso compiute da persone anonime, l'osservanza dell'ordine cronológico degli avvenimenti, lo svolgimento dei fatti reso piú diretto e serrato (La traducción es mía).

ria. Retomando a Bazin, si se presenta una adaptación que se aproxime en demasía al original ésta no lo dañará pues será una minoría quienes estén familiarizados y aprecien la versión literaria, mientras el público que la desconoce tendrá dos opciones: contentarse con la película y/o tendrán deseos de conocer el modelo. Resulta absurdo indignarse por las pérdidas sufridas en el proceso de adaptación; la literatura no ha perdido nada, al contrario; las estadísticas editoriales muestran un incremento en las ventas después de que una novela ha sido adaptada al cine (BAZIN, 113).

La representación escénica o fílmica, como la palabra misma lo sugiere, significa volver a exponer (presentar) la historia en un universo similar al de la realidad; este es el ejercicio de la creación cinematográfica. Jean Mitry propuso que esta creación de un mundo remite a la idea de arte como *poiesis*, concepto contrario a la *mimesis*. Por eso el realizador busca implicar al espectador en este proceso de creación, partiendo de un horizonte de expectativas que le permita entender el montaje y complementar la obra con sus propias experiencias (LOBO, 423-425).

Dentro de la teoría de la recepción, Wolfgang Iser propone que la obra literaria consta de dos polos: el artístico, entendido como la versión propuesta por el autor y el estético, resultado de la “concretización” realizada por el lector a partir del texto. Con esta polaridad, se sitúa al lector ante la realidad de que la obra literaria no es percibida de la manera propuesta por el autor, sino que al ser concretizada por el lector adquiere una dimensión aparte, pues es quien provee el dinamismo y le da vida a la obra (ISER, 215).

La lectura de una proyección cinematográfica exige del espectador el esfuerzo de conectar los vacíos de información y tratar de dilucidar cómo se presentan los sucesos del filme o si éstos en realidad están pasando. Lo anterior queda claro en palabras del propio Iser:

Los aspectos no escritos de escenas aparentemente triviales y el diálogo no hablado dentro de los vericuetos no sólo lanzan al lector a la acción, sino que también lo desorientan en los numerosos bocetos sugeridos por las situaciones dadas, de manera que éstas cobran una realidad que les es propia... (217).

Esta indeterminación o falta de coherencia, los espacios que ha dejado el texto son los que el lector debe completar constituyéndose, al hacerlo, como coautor.

En *Obra abierta*, Umberto Eco se cuestiona sobre la libre intervención interpretativa que plantea una obra de arte por parte de sus destinatarios y las condiciones restrictivas que esta misma obra propone para regular el orden de su interpretación. En *Lector in Fabula*, Eco se aproxima a la postura de Iser puesto que valora al lector como un “principio activo de la interpretación, forma parte del marco generativo del propio texto” (ECO 1993, 16). El filólogo Mario Saalbach retoma la teoría de Eco y la contextualiza en el marco del análisis cinematográfico, dentro del campo de la adaptación. Según Saalbach, el cineasta realiza y concreta las imágenes conforme a su lectura personal de la obra, pero aún deja espacio al lector-cineasta de completar y llenar los espacios indeterminados pues si ya se le ha otorgado libertad artística al lector-autor lo mismo correspondería al espectador (SAALBACH, 421).

El público de cine conocedor de las obras literarias adaptadas no cesará en su afán comparativo y en la mayoría de las ocasiones se sentirá defraudado por el resultado, pues a su parecer la novela es más y/o mejor que el filme. Esto supone una incoherencia pues se comparan discursos heterogéneos. La única salida favorable para considerar legítima una adaptación ocurre cuando el espectador sufre un efecto análogo al que le produjo la novela, esto es cuando la película consigue en el espectador una experiencia estética similar a la que produjo su versión literaria. En consecuencia, una película es peor que la novela cuando se presenta un desequilibrio estético. Más aún, el rechazo por una adaptación se origina también cuando se le compara con otra, así como sucede cuando se confrontan novelas (SÁNCHEZ, 56).

Otras dificultades propias de la adaptación, de acuerdo con Pere Gimferrer, provienen de la imposibilidad de adaptar ciertos textos. Mientras más se aproxime a lo literario dejando a un lado trama, historia o análisis psicológico, la novela contemporánea tendrá menos posibilidades adaptativas. Según Gimferrer, la adaptación tiene límites y estos provienen del problemático trasvase entre lenguaje literario y fílmico. Las grandes novelas darán buenas películas, pero no excelentes, y serán las obras menores las que con mayores probabilidades se convertirán en clásicos del séptimo arte (GIMFERRER, 77-87).¹⁹

¹⁹ Al hablar de los grandes autores, Gimferrer ejemplifica con la obra de Dostoievski quien al interesarse más en la psicología de los personajes y en plantear escenarios “funcionales” o neutros lo hacía más complicado de adaptar a cine (*id.*). Y a pesar de considerarse filmes superficiales ya que no reflejan la riqueza de la obra, las adaptaciones del ruso son muchas: *Crimen y Castigo* (1935 dos versiones, 1958, 1998 y dos ver-

El proceso de la adaptación exige del guionista encontrar un lenguaje equivalente. Para conseguirlo debe buscar las equivalencias correspondientes al punto de vista narrativo, a los tiempos del relato y a la historia. Además, se deberá tomar gran cantidad de decisiones; entre ellas:

- Si se respeta o no el punto de vista narrativo.
- Si se cuentan los sucesos o el clima narrativo.
- Si se potencia la narración de hecho o la descripción de personajes.
- La ubicación espacial y temporal de la historia.
- La supresión, modificación o fusión de escenas y personajes.
- El género del relato fílmico y el nivel de adaptación.
- Sobre cuál aspecto del relato se enfocará el filme.
- Las equivalencias de expresión y los procedimientos del estilo (SÁNCHEZ, 59).

Esta aproximación es solo una de las primeras que pretendieron forjar un modelo de adaptación y la cual presenta muchas restricciones para el guionista, pues condiciona su idea creativa haciéndola dependiente de la obra original. Otros cineastas aseguran que no existe ninguna obra incapaz de convertirse en un guion o libro cinematográfico; este caso es el del director soviético Sergei Eisenstein, quien afirmaba poder rodar una película con *El capital* de Marx como fuente literaria; también el belga Jac-

siones más en 2002), *El idiota* (1951 y 2003), *Noches blancas* (1957 y 2005), por mencionar algunas (“FIODOR DOSTOIEVSKI: ADAPTACIONES CINEMATográfICAS”).

ques Feyder se aventuraba a opinar en el mismo tenor con respecto a *El espíritu de las leyes* de Montesquieu (VILLALBA, 35).

En la crítica de Bluestone se advierte una fuerte tendencia a favorecer la novela sobre el resto de géneros literarios. Bluestone opina que dentro de un texto literario existen contenidos formales que pueden ser separados con la finalidad de reproducirlos;²⁰ sin embargo, y como ya se comentó, este contenido sufrirá un proceso mutacional al pasar de un medio lingüístico a uno visual (BLUESTONE, 5).

Este tipo de enfoque en la actualidad es muy criticado, pues partía del supuesto que entre un texto literario y uno filmico debiera de existir una relación de fidelidad para mantener la integridad de la obra original; los investigadores que se decantaban por esta única aproximación no tomaron en cuenta que pudiera existir una nueva obra de arte con integridad propia a partir de otra. De hecho, una película es exitosa gracias a la lectura e interpretación que el realizador haga del texto literario (RODRÍGUEZ, 85-86).

Una postura muy cercana a la de la fidelidad proviene de Iser. Este teórico sostenía que el cine elimina los elementos de indeterminación, a diferencia de la novela, donde el texto brinda la oportunidad de emplear

²⁰ Siegfried Kracauer como parte de su aportación a la teoría realista cinematográfica comenta que existen dos tipos de contenido dentro de las novelas: el cinematográfico, aquel que por su calidad presenta mayores posibilidades de ser adaptado y cumple con los requerimientos cinematográficos; y el anticinematográfico, tomado de autores del corte de Proust quienes construyen un universo inutilizable para los fines filmicos (KRACAUER, 299-303).

nuestra imaginación para “rellenar” esos aspectos faltantes en la historia (CHATMAN 1990a, 161).

Seymour Chatman, por otro lado, no comparte la postura de Iser afirmando que gracias a elementos como la elipsis el cine presenta indeterminaciones y por ello no afecta el hecho de que este sea un medio visualmente explícito. Así también, estima que la valoración de una adaptación debe realizarse más conforme a una perspectiva narratológica ya que el texto literario y el fílmico son dos medios donde se comparte una misma historia pero se valen de narraciones diferentes. Como consecuencia de esta deducción es que se abre un campo de investigación o análisis para las adaptaciones; este sería determinar qué aspectos propios de la narración literaria presentan una mayor transferibilidad hacia el campo cinematográfico (162-163).

Llegados a este punto, la adaptación se podría ver como una traducción de un obra literaria a otro lenguaje, nuevo, donde se está comunicando la misma historia pero con un código diferente; esto es llevar un contenido cifrado en un lenguaje dado por medio de un acto de comunicación a otro lenguaje. Aquí entramos ya a terrenos de narratología y semiótica.²¹

Iuri Lotman es uno de los autores que se refiere a la adaptación como una “transcodificación” o como una “recodificación” pues ocurre un cambio de códigos y sistemas de expresión desde el emisor hasta el receptor (RODRÍGUEZ, 87-88). El reto principal del adaptador será descifrar la forma

²¹ Para profundizar en el tema véase Benjamin RIFKIN. *Semiotics of narration in film and prose fiction*. New York, Peter Lang, 1994 y David BORDWELL. *La narración en el cine de ficción*. Barcelona, Paidós, 1996.

como expresará la información procedente del discurso del narrador literario.

Sobre la misma línea se encuentra la propuesta de Brian McFarlane quien propone mirar la película como una versión artística y culturalmente enriquecida del original. Este resultado se produce cuando se distinguen los elementos enunciativos de cada medio y cuáles son sujetos a adaptarse. Los elementos transferibles son cuatro:

1. Las funciones cardinales de la novela.
2. Las funciones principales de los personajes.
3. Los modelos míticos.
4. Los modelos psicológicos.

Estos elementos pueden ser omitidos o reordenados y el o los realizadores del filme podrán añadir elementos ausentes en el texto literario. Por último, McFarlane es consciente que el espectador seguirá siendo susceptible a una experiencia afectivo-intelectual puesto que se está enfrentando (quizá inconscientemente) a dos sistemas semióticos diferentes: uno verbal y otro visual-auditivo-verbal (MCFARLANE, 10-26).

Según Whelehan, y en consonancia con McFarlane, es necesario adoptar un enfoque narratológico, comparando estrategias narrativas.²² Para concentrarse en el proceso de transición y disfrutarlo, recomienda olvidar-

²² Se entiende por narratología al estudio del relato. Se tomará la postura de los miembros de la escuela de París (Gerard Genette y Roland Barthes, principalmente) quienes pretendían identificar las unidades mínimas de cualquier narración y encontrar una gramática universal del relato. Este método de análisis permite determinar la posición del narrador dentro de la historia y evaluar la relación entre los tiempos de narración de la historia y los del discurso (FIORONI).

se de la fidelidad que “se debiera” tener con la fuente y ahora sí reconocer las diferencias entre narrativa fílmica y ficción (WHELEHAN, 9).

Dentro del análisis narratológico, se deben tomar en cuenta factores externos de tipo ideológico pues conforme a la afirmación de Christopher Orr, la adaptación fílmica es un “producto de la cultura que la crea y por tanto expresión de las fuerzas ideológicas operativas en esa cultura en un momento histórico determinado, por lo que las divergencias deliberadas son de especial interés ya que proporcionan pistas acerca de la ideología implícita en el texto fílmico” (*apud* RODRÍGUEZ, 89). Ya sea que el producto fílmico final sea una propuesta divergente o fiel, lo relevante de esta arista de la teoría de la adaptación es que evidencia la actitud de un lector hacia el texto y su reinterpretación habla de su posición ideológica y artística.

El estudio de las adaptaciones se ha nutrido gracias a la contribución de Roland Barthes con su poética estructuralista y postestructuralista, así como por Gérard Genette y los neoformalistas David Bordwell y Thompson. Roland Barthes define a la escritura como un “proceso de negociación expresiva entre la generalidad social de lenguaje y el estilo como un repertorio de mecanismos” (PÉREZ BOWIE *op. cit.*, 287). De aquí se desprendieron trabajos como el de Marie Claire Ropars quien ve la adaptación como un proceso de reescritura, o el de André Gaudreault quien aplica el concepto de Barthes para establecer los límites entre lo cinematográfico y la narración escrita así como entre lo cinematográfico y a la narración escénica. James Naremore piensa que se deben sumar a estas teorías los conceptos de intertextualidad y la dialógica bajtiana (RODRÍGUEZ, *loc. cit.*).

Siguiendo este razonamiento, Robert Stam elabora un análisis de la adaptación como dialogismo intertextual a partir de la noción bajtiana de la dialógica. En ella, Bajtín afirma que la película de ficción existe dentro del campo gravitacional al que se refiere como “palabra” (STAM, 47). Stam ya no se ocupa de la infidelidad o traición, ya que en la misma línea que otros teóricos, ve problemática la noción misma de fidelidad; cree que una adaptación es automáticamente otro producto original al experimentar el cambio de medio. Según el teórico, la adaptación dará vida a la novela y la película dará voz a los personajes. Recomienda tratar a la adaptación como una “lectura”, para puedan surgir innumerables adaptaciones como resultado de cada lectura (58). Este autor advierte las posibilidades que generan las prácticas discursivas y explora las preferencias comunicativas donde se incluye al texto. Considera que muchas de las categorías conceptuales de Bajtín, pensadas originalmente para la narrativa, son aplicables al cine y a la adaptación (61).

El adaptador argentino Emilio Villalba Welsh ya se había aproximado, en los años sesenta, al análisis propuesto por Stam en la primer década del siglo XX. El enfoque de Villalba Welsh es más sencillo, él se refiere a una particularidad compartida entre el cine y la novela; cuando ocurre el proceso de interpretación del texto por parte del lector/realizador, éste es el encargado de interpretar la realidad literaria y someter al público a esa interpretación. La relación que se da con la novela sería la siguiente: para diez directores comisionados a filmar la misma película con el mismo libreto, se obtendrían diez filmes distintos. De igual forma, para cada novela

existirán diez millones de protagonistas diferentes para diez millones de lectores diferentes y a su vez este personaje es el mismo que ideó el escritor para la novela (VILLALBA, 37).

La visión de los defensores del arte literario es denostar la adaptación con términos tales como bastardización, profanación, canibalización, transmutación, violación, transfiguración, entre otros. Es gracias a estos detractores que se han sumado directrices al análisis de las adaptaciones, pues han conseguido indicar el camino sobre el cual abordar los diferentes problemas del proceso en cuestión (STAM, 11).

En opinión de Stam, se deben tomar en cuenta las diferencias entre los medios de representación y poner especial atención en la respuesta dialógica que incluye, entre otros elementos, todas las lecturas, críticas y reescrituras del material original con la finalidad de conseguir una noción más profunda y trascendente respecto a la adaptación. Para él, la transformación ocurre cuando un texto producido en un medio y contexto histórico pasa a otro medio y contexto diferentes (67).

Los avances en el estudio de las relaciones entre el cine y la literatura continúan ampliándose de forma significativa debido al surgimiento de teorías y análisis dedicados a problemas que van más allá de la superficialidad con que se entendía a la adaptación literaria. Estos estudios han abierto horizontes ideológicos y culturales ocupándose del carácter histórico, aplicando los mecanismos de la intertextualidad y profundizando en la relación entre escritor y contexto; además, se cuenta ahora con estudios de corte metateórico (CATTRYSSSE, 61-63).

Lauro Zavala ha elaborado varios modelos metateóricos pues considera que “el estudio del cine es un campo inevitablemente transdisciplinario, pues incorpora elementos de teoría de la imagen, teoría de la música, teoría de la puesta en escena, teoría narrativa y teoría del montaje” (ZAVALA 2017).

Una muestra del paralelismo e interdependencia entre el estudio de la adaptación y la literatura, es que en la teoría literaria determina los planteamientos y explicaciones sobre las adaptaciones cinematográficas; cada vez es más frecuente aplicar nociones de semiótica, pragmática, teoría de la recepción y teorías polisistémicas al análisis de este tránsito.

Es así como el concepto de adaptación ha cambiado. Los teóricos y semiólogos actuales proponen sustituir el término *adaptación* por otros más adecuados según el tipo de producto obtenido u analizado. Por ejemplo, los diferentes grados de fidelidad guardada entre texto-fuente y filme se encuentran más explícitos bajo el término de la tríada “ilustración-recreación-creación”; también las diversas manifestaciones del fenómeno adaptativo se pueden enmarcar dentro del concepto triple “traducción-traslación-transposición” (PÉREZ BOWIE *op. cit.*, 278).²³

Este cambio se suscita por el rechazo a las ópticas centradas en aspectos de reducción, extensión y contenido; se prefieren aquellos acercamientos que puntualicen en las diferencias del lenguaje y presenten un mayor grado de complejidad. De esta manera, se pretende hablar de la “recrea-

²³ Véase Patrick CATTRYSSE. "Film (Adaptation) as translation: some methodological proposals". *Target. International Journal of Translation Studies*. 4.1, Amsterdam, John Benjamins B.V., 1992, pp. 53-70.

ción de una obra en igualdad de circunstancias que su predecesora” y examinar los cambios de una estructura significativa y los cambios del lenguaje (*id.*).

Si se percibiera la adaptación como una traducción, estudiarla implicaría otro tipo de análisis, pues se ha generado un texto a partir de otro. Toury estableció que así en la traducción como en la adaptación se toma un texto base y se produce otro texto a partir del primero; dicho de otra manera, sucede un proceso de transformación y transposición de textos. Todavía cabe señalar que a partir del texto de partida [*texto 1*] es posible llegar a diferentes traducciones del texto (*texto 2* [282]).

La teoría de los polisistemas de Itamar Even Zohar es adoptada y “adaptada” al ámbito cinematográfico por Patryck Cattrysse. Para este último, el sistema literario no puede ser concebido aisladamente de los sistemas de su entorno, y entre ellos se incluye al fílmico. Bajo esta perspectiva la adaptación se estudiará como texto terminado, ya no se limitará el análisis al resultado de transferencia del texto 1 a texto 2. Antes bien, se hará énfasis en cómo sucedió esta transferencia y cómo fueron elegidos los elementos del texto primero en función del papel del texto 2 en el nuevo polisistema (CATTRYSSSE, 54). Ya con esta transformación o transposición de elementos, hemos superado los valores que apelaban a la equivalencia, para situarnos en el propio proceso.

Otro enfoque que también insta a superar la intertextualidad en el estudio de la adaptación es el de Michael Serceau quien sugiere entenderla como un modo de lectura. No se trata de una copia audiovisual del equiva-

lente literario, sino de una forma de recepción e interpretación de temas y formas lingüísticas. En la película se articulan los mismos elementos que coexisten en la fuente: género, relato, personajes, imagen, mito y tema.

Serceau defiende con vehemencia el estatus que se le ha negado históricamente a la adaptación; para él esta forma del texto tiene igual significación que su predecesor o fuente sea ésta literaria o cinematográfica. Lo explica a partir de su afirmación de tomarla como un “lugar de encuentro” y como un “estado del texto de donde proviene”. Señala que esta intersección ocurre no solo aquí, sino entre todos los medios de expresión artísticos, de literatura a cine, de cine a teatro, de pintura a cine, etc. Al final de cuentas, son todos modos diferentes de semiotización (PÉREZ BOWIE *op. cit.*, 284-287).

2.1 Tipología de las adaptaciones

Como se ha visto, la preocupación por la fidelidad siempre ha influido en la postura de quienes estudian la adaptación; para ciertos críticos el texto literario siempre será superior al fílmico. Este grupo está representado por André Bazin, Alain García y George Bluestone.²⁴ Este último a pesar de reconocer la autonomía del filme respecto a la novela, no cesa de concederle al primero un deber de fidelidad respecto al texto de partida.

Alain García estima que existen tres tipos de adaptación: fiel, libre y transposición. Con esta última ni la obra literaria ni la fílmica son traicionados, gracias al hecho de haber conservado el fondo del texto y haber localizado e implementado equivalencias formales.

Pío Baldelli categoriza en cuatro los tipos de adaptación. De ellas, tres son negativas:

- a) adaptación con fines comerciales (*saccheggio*),
- b) subordinación al texto literario y
- c) aquella que rellena las indeterminaciones de éste (*mezzadria*).

En la cuarta, rescata la forma de adaptación donde el original sirve de punto de partida para la posterior creación de una obra nueva (BALDELLI, 7).

²⁴ Véase André BAZIN. *¿Qué es el cine?* 8.ª ed. Madrid, Rialp, 2008; Alan GARCÍA. *L'adaptation du roman au film*. París, Diffusion-Dujaric, 1990; George BLUESTONE. *Novels into films*. Berkley y Los Ángeles, University of California Press, 1961.

Geoffrey Wagner distingue la adaptación en tres resultados:

- a) una transposición o adaptación fiel;
- b) el comentario donde son introducidas variantes al original y
- c) la analogía. Ésta equivale a la cuarta versión de Baldelli donde se produce una obra diferente.

Algo parecido sucede con Dudley Andrew, quien introduce tres tipos de adaptaciones:

- a) el préstamo, donde se reconoce la fuente a pesar de los cambios integrados por el guionista;
- b) la intersección o reflexión creativa sobre el texto literario, donde puede llegar a existir un diálogo intramedial y por último,
- c) la adaptación que mantiene una fidelidad de transformación a pesar de los cambios naturales en el tono, ritmo y narración.

Cabe señalar que para este último tipo Andrew define al filme como un acto discursivo, diferenciándolo del nivel esencialmente narrativo del texto original (PÉREZ BOWIE *op. cit.*, 280).

De acuerdo con Gianfranco Bettetini “todo texto es la manifestación de una estrategia comunicativa y su traducción exige la restauración de las instancias que participan en la enunciación” (BETTETINI, 93). Bettetini fue uno de los primeros teóricos en reconocer el componente pragmático con que se debe mirar la adaptación y propone ir más allá de la translación semántica de una lengua a otra y de un sistema semiótico a otro; de la misma forma, afirma, habría que tomar en cuenta la dimensión extratextual.

Su modelo de clasificación se compone de cinco tipos de adaptación (98-100):

1. Traducción fiel y respetuosa.
2. Transposición de la atmósfera ambiental.
3. Conservación de los valores ideológicos.
4. Confrontación basada en el género (se privilegia lo audiovisual sobre lo literario).
5. Empleo de la fuente como pretexto para crear una obra autónoma.

Conviene subrayar que, amén de ésta última tipología, son varios los estudios que siguen suscribiéndose al plano intertextual sin considerar la dimensión pragmática existente en los análisis narratológicos (PÉREZ BOWIE *op. cit.*, 281).

Hasta aquí se ha encontrado que sin importar la nomenclatura dada por cada autor, Baldelli, Bettetini, Wagner y Andrew incluidos, los tipos propuestos son equivalentes. Con la siguiente tipología, propuesta por José Luis Sánchez Noriega a raíz del estudio a los modelos de Vanoye, García y Aguirre Romero, se pretende puntualizar y ejemplificar cada una de estas adaptaciones. Están categorizadas según (SÁNCHEZ, 63-73):

a) Fidelidad y creatividad

1. Adaptación como ilustración. Literal, fiel o académica, de adaptación pasiva. Se busca mantener una fidelidad rigurosa; no existe una propuesta creativa, por lo cual la película no presenta au-

tonomía respecto al texto de origen.²⁵ *Arráncame la vida* (2008), Roberto Sneider (Dir.) sobre *Arráncame la vida* de Ángeles Mastretta.

2. Adaptación como transposición. El adaptador y/o el realizador no llegan a expresar plenamente su visión de la fuente; es un punto medio entre la adaptación fiel y la interpretación. No traduce el sentido profundo, pero produce un reflejo apreciable de la original. *Los confines* (1987), Mitl Valdés (Dir.) sobre “Diles que no me maten”, “Talpa” y un fragmento de *Pedro Páramo* de Juan Rulfo.²⁶

3. Adaptación como interpretación. Mantiene el espíritu del texto literario pero se aleja gracias a un nuevo enfoque. (e.g. *vid. infra*)

4. Adaptación libre. Presenta el menor grado de fidelidad respecto a la fuente. También se le conoce como reelaboración analógica, variación, digresión, pretexto o transformación. (e.g. *vid. infra*)

Las adaptaciones interpretativas y libres se originan por seis principales motivos:

1. El genio autoral.- *Tristana* (1969), Luis Buñuel (Dir.) sobre *Tristana* de Benito Pérez Galdós.²⁷

2. Diferente contexto histórico-cultural o distancia del tiempo de la escritura o de la cultura de la obra literaria.- *Latino Bar* (1991), Paul Leduc (Dir.) sobre *Santa* de Federico Gamboa.

3. Recreación de mitos literarios.- *Edipo Alcalde* (1996), Jorge Alí Triana (Dir.) sobre *Edipo Rey* de Sófocles.

4. Divergencia de estilo.- *Barroco* (1989), Paul Leduc (Dir.) sobre *Concierto Barroco* de Alejo Carpentier.

²⁵ De acuerdo con el planteamiento desarrollado en el presente trabajo y por las conclusiones que ésta ha arrojado, este tipo de adaptación no debería contar con un ejemplo ya que es imposible realizar una adaptación “fiel” pues la historia al cambiar de medio forzosamente contará con una diferente propuesta creativa aunque sea el mismo autor quien haya supervisado la adaptación e incluso si él mismo realizó la película como sería el caso de *Pantaleón y las visitadoras* (1975) de Vargas Llosa.

²⁶ Valdés retrata dos cuentos de Rulfo enteramente apegado al texto literario, sin embargo deja entrever su lectura de la narrativa rulfiana al mezclar las tres propuestas a través de la culpa que funge como hilo conductor.

²⁷ Se ofrece un resultado estético, es una genuina interpretación del texto literario.

5. Extensión y naturaleza del relato.- *Death and the compass* (1991), Alex Cox (Dir.) sobre “La muerte y la brújula” de Jorge Luis Borges.

6. Comercialidad.-²⁸ *Yo la peor de todas* (1990), María Luisa Bemberg (Dir.) sobre *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe* de Octavio Paz.

b) Tipo de relato

1. Coherencia estilística. Novela clásica a película clásica y novela moderna a película moderna.- *Mariana, Mariana* (1986), Alberto Isaac (Dir.) sobre *Las batallas en el desierto* de José Emilio Pacheco.

2. Divergencia estilística. Novela clásica a película moderna y novela moderna a película clásica.- *Deseos (Al filo del agua/ A la memoria de una gran novela)* (1977), Rafael Corkidi (Dir.) sobre *Al filo del agua* de Agustín Yáñez.

c) Extensión

1. Reducción.- *La Regenta* (1974), Gonzalo Suárez (Dir.) sobre *La Regenta* de Leopoldo Alas «Clarín».

2. Equivalencia.- *Celestina* (1973), Miguel Sabido (Dir.) sobre *La tragicomedia de Calisto y Melibea* de Fernando de Rojas

3. Ampliación.- *Mamá... soy Paquito* (1981), Sergio Véjar (Dir.) sobre el poema “Paquito” de Salvador Díaz Mirón.

d) Propuesta estético cultural²⁹

²⁸ Esta tipología pretende hacer más asequible la obra literaria al público en general. La película interpreta el ensayo de Paz proponiendo una narrativa tradicional (en términos llanos) que resulta más clara para el espectador promedio.

²⁹ Esta tipología incluye además la vulgarización y la dulcificación. Una muestra de la dulcificación del original se muestra en la adaptación de *Santa* (1931), llevada a cabo por Carlos Noriega Hope, cuando se opta por no mostrar el acto sexual entre Marcelino y Santa. Gamboa fue mucho más osado al sugerir el goce sexual de la protagonista, mientras la versión cinematográfica la imaginación del público debe construir la escena pues el adaptador va del beso de la pareja a mostrarnos unos patos en el lago (SANDOVAL, 38-39).

1. Simplificación.- *Los Bandidos de Río Frío* (1954) Rogelio A. González (Dir.) sobre *Los Bandidos de Río Frío* de Manuel Payno.³⁰

2. Maniqueísmo.- *Los Bandidos de Río Frío* (1954) Rogelio A. González (Dir.) sobre *Los Bandidos de Río Frío* de Manuel Payno.³¹

3. Actualización.- *Nazarín* (1959), Luis Buñuel (Dir.) sobre *Nazarín* de Benito Pérez Galdós.³²

4. Modernización.- *La Tregua* (2002), Alfonso Rosas Priego Jr. (Dir.) sobre *La Tregua* de Mario Benedetti.

³⁰ El adaptador optó por registrar la historia de amor entre Juan Robreño y Mariana. Es habitual encontrar estas simplificaciones en las novelas por entregas o de extensión considerable. Los argumentistas eligen la trama que más les signifique (118).

³¹ Esta versión ejemplifica la lucha clara del bien y el mal; a pesar que Juan sea también un bandido, su carácter moral y afán de justicia lo distinguen del sanguinario Evaristo. La historia de Mariana y su padre, Don Diego, también sugieren un maniqueísmo por la crueldad de parte del progenitor y la sumisión por parte de la hija.

³² Buñuel logró actualizar la novela de Galdós al plantear (escribir) una escena sobre el enfrentamiento obrero en lugar de la disputa teológica acerca de la pobreza del cristianismo primitivo sostenida entre los personajes de don Nazario y don Pedro de Belmonte (SÁNCHEZ, 71).

2.2 Origen de las historias

Podría no existir el concepto de adaptación, si se presume que toda historia ya ha sido contada y tiene su origen en el inconsciente colectivo, en la historia misma de la raza humana con todas sus experiencias.

La eterna fuente de inspiración en este mundo, desde el principio de los tiempos, han sido los mitos. Cada expresión artística o manifestación cultural proviene del mito. De forma irrefutable, las estructuras psicológicas de Freud, Jung y sus doctrinarios lograron demostrar que la lógica, los héroes y las hazañas del mito permanecen vigentes al día de hoy (CAMPBELL, 11-13).

Los elementos del mito, tal como afirma Lévi-Strauss, encapsulan para la narrativa todos los aspectos de la experiencia humana y su valor se mantiene a pesar de una mala traducción o adaptación. Estos elementos empleados en una novela se transfieren sin ningún problema al cine, gracias a que su existencia es independiente del medio donde se les emplee (MCFARLANE, 25) .

Un escritor, en cualquier latitud, de cualquier nacionalidad e independientemente de sus creencias religiosas o ideológicas, durante su proceso creativo se valdrá de los elementos estructurales encontrados ya sea en los mitos universales, en los cuentos de hadas, en películas o en sus propios sueños.

Este punto es relevante para el presente trabajo, pues si se pretende que el estudiante de Letras sea un perito en literatura, debe estar familia-

rizado con la génesis y las entrañas de las historias que conoce a lo largo de su carrera.

Conforme a la creencia de Platón, un argumento se puede considerar original solo cuando genera un nuevo legado. Es el caso del cine, que desentierra modelos narrativos preexistentes, los pule y los provee de frescura. El cine convierte en una nueva puesta en escena una trama ya conocida para un público que disfrutará de la actualización argumental como si fuera una historia jamás contada (BALLÓ y PÉREZ).

Lauro Zavala distingue tres tipos de fuentes para lo que él denomina “intersemiosis cinematográfica”:

1. Preliterarias, que incluyen mitos y leyendas.
2. Paraliterarias, donde ubica a las biografías, memorias, crónicas y algunos géneros canónicos cinematográficos como el western.³³
3. Literarias, donde ejemplifica con la novela, teatro y el cuento.

Según este académico, las fuentes paraliterarias son más proclives a ofrecer una irrepetibilidad literaria gracias a su capacidad de adoptar una estructura narrativa mítica. Por otro lado, encuentra problemáticas las fuentes literarias al estar condicionadas, debido a su propia naturaleza, a permanecer al margen de las estructuras narrativas fijas (ZAVALA 2007, 214).

³³ Para un estudio puntual sobre la teoría de los géneros cinematográficos véase Rick ALTMAN. *Los géneros cinematográficos*. Barcelona, Paidós, 2000.

2.2.1 Las 36 situaciones dramáticas de Georges Polti

Para contextualizar este apartado debemos partir de la teoría redescubierta y reformulada por el comediógrafo francés Georges Polti en el siglo XIX³⁴ donde se establece que sólo existen 36 situaciones dramáticas posibles.

Schiller intentó encontrar más situaciones, pero ni siquiera pudo encontrar las 36 originales (*id.*). García Márquez en *Cien años de soledad* bromea respecto al grupo de “discutidores” que se juntaban en la librería del viejo catalán para una noche tratar de encontrar la trigésimo séptima.

Georges Lucas, influenciado por el trabajo del mitólogo estadounidense Joseph Campbell (VOGLER, 41), confirma esta teoría cuando afirma que “todos los arquetipos dramáticos y narrativos de cuentos, fábulas y novelas ya han sido inventados. Hoy en día trabajamos con sus variantes, y el cine es la base de esas variantes” (*apud* SÁNCHEZ, 50).

Las 36 situaciones dramáticas establecidas por Georges Polti son (CEBALLOS, 344-388):³⁵

1. Ambición. Un personaje ambicioso, una cosa ansiada, un adversario.

Doña Bárbara (1943), Fernando de Fuentes (Dir.) sobre *Doña Bárbara* de Rómulo Gallegos. Doña Bárbara es una mujer codiciosa que odia a los

³⁴ Carlo Gozzi fue el descubridor de este sistema dramático durante el siglo XVIII, un grupo reducido de dramaturgos y teóricos se encargaron de transmitir este conocimiento por medio de la tradición oral. Gerard de Nerval retoma esta teoría reduciendo, por razones religiosas, a 24 las situaciones dramáticas, Goethe afirmaba que estas 36 situaciones condensan a la humanidad entera, pues cualquier conflicto se mueve hacia alguna de estas facetas (CEBALLOS, 343).

³⁵ Se puede decir que Georges Polti fue un defensor de la adaptación pues afirmaba que “la facultad creadora es simplemente el caleidoscopio de nuestros recuerdos, agitados por la casualidad de combinar y mezclar” (*apud* CEBALLOS, 344).

hombres (con justificada razón) y los utiliza para conseguir cuanto desea: dinero, tierras, ganado, favores.

2. Celos equivocados. El celoso, el objeto de cuya posesión está celoso, el supuesto cómplice y la causa o el autor de la equivocación. *Abel Sánchez* (1946), Carlos Serrano de Osma (Dir.) sobre *Abel Sánchez* de Miguel de Unamuno. La representación bíblica del mito de Caín y Abel se recrea con los celos injustificados por parte de Joaquin Monegro hacia su amigo Abel Sánchez. Le envidiaba la fortuna de su vida en cada aspecto. Él mismo es el autor y la causa de ese equívoco.

3. Juicio erróneo. Un equívoco, la víctima del error, la causa o el autor del error, la persona culpable. *El curioso impertinente* (1948), Flavio Calzavara (Dir.) sobre *El curioso impertinente* de Miguel de Cervantes Saavedra. Anselmo sospecha, o al menos siente la curiosidad, por descubrir si su mujer le es fiel. Le solicita a su amigo Lotario corteje a su mujer para satisfacer su inquietud. Camila, la esposa, rechaza en un inicio a Lotario mas ante la insistencia del cortejo (impulsada por Anselmo) accede al amorío. Los celos infundados ante una inexistente infidelidad jugaron en contra de Anselmo.

4. Súplica. Un perseguidor, un suplicante y una autoridad cuyo poder de decisión sea dudoso. *El jinete de la divina providencia* (1987), Oscar Blancarte (Dir.) sobre *El jinete de la divina providencia* de Óscar Liera. Esta situación se refiere al culto a la virgen y en este ejemplo a los santos. El obispo de Cuiliacán, junto a tres sacerdotes, indaga acerca de la devoción a Jesús Malverde, un bandolero venerado como santo. En este caso el perseguido es el supuesto santo, los suplicantes el pueblo y la autoridad la Iglesia.

5. Enigma. Interrogador, buscador y problema. *Death and the compass* (1991), Alex Cox (Dir.) sobre “La muerte y la brújula” de Jorge Luis Borges. Los detectives Erik Lonnrot y Treviranus tratan de descifrar el asesinato de un especialista en el Talmud.

6. Tener un objetivo, lograr un fin. Un aliado y un adversario que se niega a pelear o un árbitro y las partes opuestas. *El gallo de oro* (1964), Roberto Gavaldón (Dir.) sobre *El gallo de oro* de Juan Rulfo. Dionisio Pinzón, un pobre pregonero, conseguirá fortuna valiéndose de la suerte que según él le trae una mujer apodada La Caponera.

7. Rebelión, levantamiento. Tirano y conspirador. *Los de abajo* (1976), Servando González (Dir.) sobre *Los de debajo* de Mariano Azuela. Demetrio Macías y sus seguidores se unen a las filas villistas para pelear contra el ejército federal en lo general y contra el cacique local en lo particular.

8. Imprudencia fatal. Un imprudente, la víctima o el objeto perdido. *Santa* (1931), Antonio Moreno (Dir.) sobre *Santa* de Federico Gamboa. La imprudencia proviene de las pasiones, deseos, necesidades y debilidades humanas. Santa se enamora de Marcelino, un hombre sin escrúpulos, con quien pierde la virginidad. Santa sufrirá el rechazo de su familia y se convertirá en prostituta.

9. Conflicto con Dios. Un mortal, un inmortal. *Yo la peor de todas* (1990), Maria Luisa Bemberg (Dir.) sobre *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe* de Octavio Paz. Sor Juana sufrirá un debate espiritual interno. Parte de su relación mística con Jesucristo, en la cual deberá decidir si

seguir la disciplina eclesiástica y cumplir con las faenas propias de una monja o continuar su vida artística/intelectual. El conflicto es mucho más evidente con la Iglesia.

10. Desastre. Un poder vencido, un enemigo victorioso o un mensajero. *El año de la peste* (1979), Felipe Cazals (Dir.) sobre *Diario del año de la peste* de Daniel Defoe. Una peste devasta la ciudad de México y el gobierno ignora las advertencias de los especialistas.

11. Pérdida de seres queridos. Un pariente asesinado, un pariente espectador, un ejecutor. *Mamá... soy Paquito* (1981), Sergio Véjar (Dir.) sobre "Paquito" de Salvador Díaz Mirón. Paquito, un niño sumido en la pobreza, es testigo de la muerte por enfermedad de su madre y culpa al millonario padre de no haberlos ayudado.

12. Recuperación de un ser perdido. Un buscador y el encontrado. *Los Bandidos de Río Frío* (1954), Rogelio A. González (Dir.) sobre *Los Bandidos de Río Frío* de Manuel Payno. Mariana, hija del conde del Sauz, y Juan Robreño, hijo del administrador de la hacienda del conde, recuperan a su hijo perdido después de muchos años.

13. Descubrimiento del deshonor de un ser querido. El descubridor, el culpable. *Crónica de una muerte anunciada* (1987), Francesco Rosi (Dir.) sobre *Crónica de una muerte anunciada* de Gabriel García Márquez. Ángela es rechazada por su marido al descubrir que no es virgen y la devuelve a casa de sus padres. Ángela revela que el culpable es Santiago Nasar, a quien sus hermanos asesinarán para restaurar el honor familiar.

14. Locura. El loco y la víctima. *Don Quijote de la Mancha* (1947), Rafael Gil (Dir.) sobre *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* de Miguel de Cervantes Saavedra. Alonso Quijano, tras leer innumerables novelas de caballerías, se convence de ser él mismo un caballero andante y decide salir en busca de honor y aventuras. Esta locura le traerá problemas y desgracia en su vida.

15. Rivalidad de superior e inferior. Un rival superior, uno inferior y el objeto. *Cinco mil dólares de recompensa* (1972), Jorge Fons (Dir.) sobre *Cinco mil dólares de recompensa* de Ralph Barby. El alcalde Baker le ofrece una recompensa a Hunter, un exprisionero y excelente pistolero, para que mate a Kotin. Habiendo cumplido su misión, Hunter es traicionado por el alcalde.

16. Rivalidad entre parientes. El pariente preferido, el pariente rechazado, el objeto. *El tres de copas* (1986), Felipe Cazals (Dir.) sobre “La intrusa” de Jorge Luis Borges. Pedro y Damián han sido criados como hermanos, pero su rivalidad comenzará al conocer a Casilda a quien ambos desean.

17. Enemistad entre parientes. Un pariente malévolo, el odiado o que recíprocamente odie. *Los cuervos están de luto* (1965), Francisco del Villar (Dir.) sobre *Los cuervos están de luto* de Hugo Argüelles. En su lecho de muerte Don Lacho, un avaro y adinerado hombre, ve al fantasma de su esposa quien le dice que uno de sus tres hijos no es suyo. El viejo comunica a su progenie que desheredará al hijo ilegítimo mas no dice quién de ellos es. Esta situación comienza por generar la enemistad. Piedad, la nuera, también ansía la herencia y por ello participa en este juego perverso originado por Don Lacho.

18. Asesinato de un pariente sin que el ejecutor conozca su parentesco. Un asesino, la víctima cuyo parentesco desconoce. *Edipo Alcalde* (1996), Jorge Alí Triana (Dir.) sobre *Edipo Rey* de Sófocles. Edipo llega a un pueblo en la cordillera andina justo cuando Layo es secuestrado; ocurre una balacera y Layo muere. Edipo se enterará que Layo era su padre.

19. Venganza entre parientes. Pariente vengador, pariente culpable, recuerdo de la víctima familiar de ambos. *Joselito* (2014), Bárbara Pestán (Dir.) inspirada en *Yo pierre Riviere habiendo degollado a mi madre, a mi hermana y a mi hermano...*³⁶ de Michel Foucault. José y su padre sufren la reciente muerte de la madre del primero. La relación entre ambos es fría y tensa, el uno siente rencor y la consecuencia será el parricidio.

20. Crimen seguido por venganza. Un vengador y un criminal. *Los confines* (1987), Mitl Valdés (Dir.) sobre “Diles que no me maten”, “Talpa” y un fragmento de *Pedro Páramo* de Juan Rulfo. Juvencio Nava mató a Don Lupe Terreros y años después el hijo de Terreros, ahora coronel, ordena matar a Juvencio.

21. Remordimiento. El culpable, la víctima o el pecado, el interrogador. *La cifra impar* (1962), Manuel Antín (Dir.) sobre “Cartas a mamá” de Julio Cortázar. Luis y Laura fueron amantes y después esposos; se sienten culpables de haber engañado a Nico, antiguo novio de Laura y hermano de Luis. El interrogador sería la presencia constante del ahora fallecido Nico, ya sea en los sueños de Laura o a través de las cartas de la madre.

³⁶ La película también se basa en un parricidio de la vida real ocurrido en el archipiélago de Chiloé, Chile (ESTÉVEZ).

22. Un enemigo amado. El enemigo amado, el amante o enamorado, el que odia. *Fresa y chocolate* (1993), Tomás Gutiérrez Alea y Juan Carlos Tabío (Dirs.) sobre “El lobo, el bosque y el hombre nuevo” de Senel Paz. David, comunista, y Diego, artista escéptico, tuvieron relaciones sexuales y sostienen una amistad a pesar de tener diferencias ideológicas. Por su condición de homosexual y por su ideología, Diego es considerado antirrevolucionario y un miembro del partido comunista decide entorpecer y terminar con su relación.

23. Obstáculos al amor. Dos amantes, un obstáculo. *Mariana, Mariana* (1986), Alberto Isaacs (Dir.) sobre *Las batallas en el desierto* de Jose Emilio Pacheco. Carlitos, de diez años, está enamorado de Mariana, la mamá de su amigo Jim. El obstáculo para Carlitos será la diferencia de edades, además de la sociedad, la iglesia y su propia familia.

24. Crímenes eróticos. El amante, la amada.³⁷ *Rosario Tijeras* (2005), Emilio Maillé (Dir.) sobre *Rosario Tijeras* de Jorge Francisco Ramos. En el génesis de la historia se cuenta cómo Rosario fue violada por su padrastro y posteriormente por un vecino a quien le corta los testículos.

25. Crímenes involuntarios del amor. El amante, el ser amado, el revelador. *La mujer del puerto* (1933), Arkady Boytler (Dir.) sobre "Natacha" de León Tolstoi y *Le port* de Guy de Maupassant. Rosario trabaja como prostituta en Veracruz cuando Alberto llega en un barco hondureño al puerto. Alberto libra a Rosario de un borracho y

³⁷ En la descripción de una de las 8 modalidades de esta situación dramática, Ceballos ejemplifica con la violación de la hija por su padre en *Los Cenci* de Shelley y *La piel del asno* de Perrault.

terminan pasando la noche juntos, al día siguiente descubrirán que son hermanos.

26. Adulterio. Un esposo o esposa, engañado, dos adúlteros. *La mujer ajena* (1954), de Juan Bustillo Oro (Dir.) sobre *Realidad* de Benito Pérez Galdós. El matrimonio está conformado por Augusta Cisneros y Tomás Orozco, ella le es infiel con Federico.

27. Adulterio criminal. Dos adúlteros, un marido o esposa, traicionado. *La strega in amore* (1966), Damiano Damiani (Dir.) sobre *Aura* de Carlos Fuentes. Consuelo, una vieja viuda, contrata a Sergio Logan para que organice la biblioteca y realice otros trabajos, más adelante en la trama lo convencerá de que asesine a Fabrizio el esposo de Aura, la sobrina de Consuelo y la mujer de la que se ha enamorado.

28. Empresa audaz, osada. Un dirigente audaz, un objeto, un adversario. *El apando* (1975), Felipe Cazals (Dir.) sobre *El apando* de José Revueltas. Un trío de reclusos en Lecumberri propone a la madre de uno de ellos (la idea es de Polonio), apodado “El Carajo”, introducir droga a la prisión dentro de su vagina, ya que por su edad no sería registrada por “los monos” o guardias.

29. Persecución. Castigo y fugitivo. *Escuela de rateros* (1956), Rogelio A. González (Dir.) sobre *Con la vida del otro* de Carlos Llopis. Guion: Luis Alcoriza y Carlos Llopis. Eduardo es un ladrón de joyas, Víctor lo denuncia ante la policía pero es asesinado. La policía pide ayuda a Raúl, quien guarda un parecido físico idéntico a Víctor, para atrapar a Eduardo.

30. Secuestro, rapto. Secuestrador, secuestrado, guardián. *Crónica de una fuga* (2006), Israel Adrián Caetano (Dir.) sobre *Pase libre: la fuga de la mansión Seré* de Claudio Tamburrini. Un grupo de “tareas”, durante la última dictadura argentina (1977), secuestra a Claudio Tamburrini. Claudio junto con otros tres cautivos intentan escapar.

31. Liberación. Un perseguidor, uno que amenaza, uno que suplica y un protector. *Las visitaciones del diablo* (1967), Alberto Isaac (Dir.) sobre *Las visitaciones del diablo* de Emilio Carballido. Lisardo llega de visita a casa de su tío Félix. Los habitantes de la casa se ven afectados por eventos extraños con tintes paranormales. Paloma, una pariente pobre de la familia, es quien más afectada ha resultado por estos fenómenos, además del mal trato que recibe. Lisardo libera a Paloma de ese infecto ambiente.

32. Víctima ante la crueldad o la desgracia. Un desdichado, un amo o una desgracia. *Eréndira* (1982), Ruy Guerra (Dir.) sobre *La triste historia de la cándida Eréndira y su abuela desalmada* de Gabriel García Márquez. Eréndira es llevada a la desgracia por su cruel abuela, quien la obliga a prostituirse.

33. Autosacrificio por un ideal. Un héroe y un ideal, el “acreedor” o la persona o cosa sacrificada. *Pedro y el capitán* (1983), Juan E. García (Dir.) sobre *Pedro y el capitán* de Mario Benedetti. En un enfrentamiento de ideologías Pedro sacrificará su libertad y la vida misma por defender sus ideales y a sus compañeros de lucha.

34. Autosacrificio por un pariente. El héroe, el pariente, el “acreedor” o la persona o cosa sacrificada. *La loca de la casa* (1950), Juan Bustillo Oro (Dir.) sobre *La loca de la casa* de Benito Pérez Galdós. Victoria se sacrifica, toma el lugar de Gabriela para casarse con Jose María y así salva a la familia de la pobreza.

35. Sacrificado por una pasión. El amante, el objeto de la pasión fatal y la persona o cosa sacrificada. *Naná* (1985), Rafael Baledón, José Bolaños e Irma Serrano (Dirs.) sobre *Naná* de Émile Zola. Naná, gracias a sus encantos, atrae a cuanto hombre se cruza por su camino. La sociedad parisina se degrada y entrega a los vicios, al erotismo, a la degradación. Muestran el lado más bajo de la conducta humana.

36. Necesidad de sacrificar a un ser querido. El héroe, la víctima amada y la necesidad del sacrificio. *Como agua para chocolate* (1991), Alfonso Arau (Dir.) sobre *Como agua para chocolate* de Laura Esquivel. Por ser la hija menor, Tita deberá cumplir el deber de cuidar a su madre durante la vejez.

2.2.2 Los 21 argumentos universales del cine de Balló y Pérez

Como se ha dejado claro, no existen argumentos originales. Todo cuanto se crea ya ha sido tratado de una forma u otra. Y así como Polti enumera las 36 situaciones dramáticas posibles, Jordi Balló y Xavier Pérez en su libro *La semilla inmortal: Los argumentos universales en el cine*, esquematizan las 21 narraciones que más han influido en el cine. Estas historias continúan en constante cambio y sus argumentos se mezclan en todas las posibilidades imaginables logrando crear nuevas fronteras en los relatos

(BALLÓ y PÉREZ). Ya sea que se estudie esta propuesta desde un punto de vista académico o por mera curiosidad, el lector (literario y cinematográfico) encontrará atractivas e interesantes las relaciones que pueda descubrir entre filmes ubicados, quizá, en polos opuestos.

Los 21 argumentos universales del cine son los siguientes:³⁸

1. A la busca del tesoro: *Jasón y los argonautas*. El héroe se embarcará en una aventura para ir a la búsqueda de un tesoro, ya sea por encargo o *motu proprio*; el trayecto será largo y peligroso. Será asistido por fuerzas externas, femeninas, y su regreso será complicado pero victorioso. Buenos ejemplos son las películas de Indiana Jones, James Bond o el filme *2001: A Space Odyssey* de Stanley Kubrick.

2. El retorno al hogar: *La Odisea*. Este es el ejemplo más claro del final feliz. En primer lugar se presenta una tortuosa epopeya en la cual un hombre busca regresar a su hogar y remata magistralmente cuando la familia se reúne de nuevo. El esposo perdido regresa para ocupar el lugar que le pertenece al lado de su esposa e hijo. Las versiones de Robin Hood y *Born on the fourth of july*, de Oliver Stone, muestran el retorno del soldado; *Sommersby*, de Jon Amiel, el retorno del impostor.

3. La fundación de una nueva patria: *La Eneida*. Virgilio pretendía fortalecer el nacionalismo mediante la conversión en

³⁸ Jordi BALLÓ y Xavier PÉREZ. *La semilla inmortal: Los argumentos universales del cine*. Trivillus, 1995, ePub.

leyenda de los fundadores de su patria, exaltando la dificultad y el valor de los hombres, quienes luego de ser vencidos, viajaron en busca de un mejor futuro. Además de Eneas, en este poema latino, Moisés y su peregrinaje conforman el arquetipo. Aquí caben los filmes de conquista del “salvaje oeste” o de migración como *Grapes of wrath* de John Ford sin dejar a un lado los del descubrimiento de América, *1492: Conquista del paraíso* de Ridley Scott.

4. El intruso benefactor: El Mesías. La estructura para este tipo de relato proviene de la vida y obra de Jesús y es tomado de los cuatro evangelios bíblicos. Por un lado existe una comunidad en crisis a la cual llega un líder quien se sacrifica por ellos, muere, resucita y promete volver. Se utiliza de forma íntegra y fragmentada. Amén de la filmografía bíblica con Jesucristo como personaje protagónico, la figura mesiánica aparece en *Spartacus* de Kubrick, *Nazarín* de Buñuel o *Schindler's List* de Steven Spielberg.

5. El intruso destructor: El Maligno. Una fuerza o entidad maligna llega a una comunidad, entorno, plácida(o) trayendo consigo u ocasionando desgracias. Recuérdense las múltiples versiones de Drácula, en *The birds* de Hitchcock, todas las películas sobre posesiones.

6. La venganza: *La Orestíada*. Agamenón vuelve de la guerra de Troya sólo para ser asesinado por su esposa, Clitemnestra, quien ha cometido adulterio con Egisto, primo del primero. Años después Orestes, hijo de Agamenón y Clitemnestra, mata a su madre y tío.

Este argumento se percibe fielmente en *Hamlet* de Shakespeare, en *El conde de Montecristo* de Dumas y en los westerns.

7. La mártir y el tirano: *Antígona*.³⁹ Después de la muerte de sus hermanos, una joven, por inspiración divina, se enfrenta a la ley de los hombres siendo castigada al enterrarla viva. La versión de la mártir se halla en las historias de Juana de Arco, cada vez que una madre clama justicia o alguno se enfrenta al sistema y a las leyes.

8. Lo viejo y lo nuevo: *El jardín de los cerezos*. Una familia entra en decadencia, el cambio es inminente, la revolución, el progreso, la modernidad se avecina y ellos no pueden detener el paso del tiempo, terminan por perder la propiedad que reflejaba su estatus. *II Gattopardo* de Luchino Visconti es evidencia del cambio de lo viejo a lo nuevo, *Gritos y susurros* de Ingmar Bergman muestra una familia enfrentada a la fragilidad de la vida y *Fresa y chocolate* de Tomás Gutiérrez confronta ideologías.

9. El amor voluble y cambiante: *Sueño de una noche de verano*. Shakespeare plantea tres leyes teatrales en su comedia, un ambiente único, lapso reducido de tiempo y un grupo de personajes destinados a entremezclarse por influjo mágico o de otra índole. Estas normas fueron llevadas al celuloide en *Sonrisas de una noche*

³⁹ George Steiner en el análisis del mito de Antígona concluye que éste es el modelo de obra teatral universal por la lucha dialéctica entre contrarios. En su persona, Antígona engloba los cinco grandes conflictos dramáticos: Es una mujer adolescente, sola, devota y piadosa, lo que se traduce en conflictos entre hombres y mujeres, entre jóvenes y viejos, entre dioses y humanos y entre vivos y muertos, respectivamente (PÉREZ y BALLÓ).

de verano de Bergman e inspirado en el sueco, Woody Allen filmó su *A Midsummer night's sex comedy*.

10. El amor redentor: *La Bella y la Bestia*. Si bien el origen de este mito procede de la antigua Grecia con el rapto de Europa por parte de Zeus en forma de toro blanco, Apuleyo adapta esta historia en *El asno de oro*. Existen narraciones sobre el animal-novio en diferentes latitudes. En su mayoría estas fábulas son coincidentes, una bella joven es forzada a vivir con una bestia. La joven no volverá con su familia o preferirá vivir con la bestia. Es evidencia de esta figura *El fantasma de la ópera* de Gastón Leroux o *King Kong* de Merian C. Cooper y Ernest B. Schoedsack.

11. El amor prohibido: *Romeo y Julieta*. Una joven pareja se enamora sin saber que pertenecen a familias enemigas. Deberán transgredir las leyes para consumir su amor. La muerte será su fatal destino. Shakespeare establece cinco círculos o fases para la narrativa amorosa de carácter trágico: enamoramiento, noviazgo, matrimonio, separación obligada y muerte. En *Abismos de pasión*, Buñuel explora el amor mediante esta gradación.

12. La mujer adúltera: *Madame Bovary*. Este es un arquetipo bastante fértil, se utiliza desde la comedia del arte, el Siglo de Oro, la comedia isabelina y con Molière. Pero es en el siglo XIX cuando adquiere relevancia en la narrativa. A la par de la novela de Flaubert están *La Regenta* de Clarín y *Ana Karenina* de Tolstoi. Las constantes son una esposa inexperta, un marido distante, el

amante frívolo y una sociedad machista e hipócrita. Las tres novelas se han adaptado al cine.

13. El seductor infatigable: Don Juan. Este personaje representa a la figura del eterno e insaciable seductor de mujeres, casi siempre sin remordimientos. El Don Juan aparece por vez primera con Tirso de Molina y a partir de entonces lo reelaboran numerosos escritores, músicos, dramaturgos y poetas como Zorrilla, Molière, Mozart, Fellini, Carrière.

14. La ascension por el amor: “La Cenicienta”. Este argumento es el cuento de hadas por excelencia y constituye parte del imaginario colectivo por el triunfo del bien sobre el mal gracias a su final feliz. Un protagonista en un entorno hostil recibe una invitación seductora; sufre una metamorfosis mágica para asistir al encuentro efímero de amor y al huir deja una pista que servirá de reconocimiento. Culminará reencontrándose con su enamorado. *Rebecca* de Hitchcock y *Pretty woman* de Garry Marshall son muestras del tratamiento del tema.

15. El ansia de poder: *Macbeth*. Un hombre dispuesto a todo por conseguir el poder. Se verán su ascenso y caída tal como anunció la fatal profecía. La propia tragedia shakespeariana fue producto de sendas adaptaciones por el norteamericano Orson Welles, el nipón Akira Kurosawa y el francopolaco Roman Polansky. *Scarface* de Howard Hawks reproduce este argumento.

16. El pacto con el demonio: *Fausto*. Este tema no se reduce a la venta del alma a Mefistófeles, se profundiza gracias al espíritu idealista del hombre en un viaje lleno de retos y tentaciones. Es el proceso para convertirse en un hombre pleno. Además de las varias versiones de Fausto y Mefisto, el arquetipo aparece en el capitán Achab de *Moby Dick* de Herman Melville y en el personaje Rick Blaine de *Casablanca* de Michael Curtiz.

17. El ser desdoblado: El doctor Jekyll y el señor Hyde. La mitología de la dualidad proviene de la muerte del joven Narciso quien queda fascinado por su reflejo en el agua y se ahoga. Este tema se relaciona con la certeza de la identidad en la *Comedia de los errores* de Shakespeare y en *La aventura con el nombre* de Tirso de Molina. En cine este motivo lo utiliza Chaplin en *The great dictator* y Terence Fisher en *The curse of the werewolf*.

18. El conocimiento de sí mismo: Edipo. Un hombre investiga un asesinato sólo para enterarse que fue él quien mató a su padre y se casó con su madre. Esta recreación del mito edípico remite a la búsqueda de la propia identidad además del concepto psicoanalítico freudiano de la fijación por la madre. El viaje al conocimiento se muestra eficazmente en *The planet of the Apes* de Franklin J. Schaffner y la investigación del pasado en *Strategia del ragno* de Bernardo Bertolucci.

19. En el interior del laberinto: *El Castillo*. Este argumento procede del intangible y confuso universo de Kafka. El protagonista

se encuentra con el laberinto y en lugar de llevar a cabo la gesta, la aventura de salir de él, cae en cuenta que no tiene sentido intentarlo, que es un viaje hacia ningún lado. Existe un claro pesimismo en *Fahrenheit 451* de François Truffaut y en *Blow up* de Michelangelo Antonioni donde el protagonista conduce una investigación sin salida.

20. La creación de vida artificial: Prometeo y Pigmalión. Este tópico presenta dos vertientes; por un lado, la entrega del conocimiento a los hombres, esto es, la simbólica emancipación humana respecto de la divinidad; por otro, el escultor se enamora de su obra y ésta cobra vida. La creación de Mary Shelley *Frankenstein* es el ejemplo exacto. En el cine se relacionan *El gabinete del Dr. Caligari* de Robert Wiene con *Blade Runner* de Ridley Scott y en la misma línea con *Pinocho* del productor Walt Disney.

21. El descenso al infierno: Orfeo. El intento frustrado por recuperar a su esposa muerta de los infiernos llevan a un artista a la vacuidad creativa, al sufrimiento y eventual muerte, misma que le servirá para reencontrarse con su amada y su inspiración. *8 ½* de Fellini retrata el viaje al pasado de un director de cine para recuperar su inspiración. En *Frantic*, de Polanski, el protagonista se aventura a los bajos fondos parisinos para rescatar a su mujer.

CAPÍTULO III

EL CINE, COMPLEMENTO PARA LOS ESTUDIOS LITERARIOS

En el presente trabajo se han abordado en lo general las relaciones cinematográfico-literarias y en lo específico las teorías y tipologías sobre adaptación cinematográfica de textos literarios. En este apartado, y a manera de propuesta, se pretende ejemplificar el uso didáctico y el empleo del conocimiento antes expuesto.

Si bien la percepción actual que se tiene del cine es ser una fuente de entretenimiento, en sus orígenes cumplía una función y una vocación moralizante con un enfoque primariamente didáctico. Intelectuales y realizadores utilizaban el nuevo medio para exponer su visión del mundo; los gobiernos se valían del cinematógrafo para justificar y promover sus ideologías; durante la revolución rusa, por ejemplo, hubo una fuerte labor propagandística a través de proyecciones. De igual forma, más adelante en la historia el nazismo aprovecharía el cine para exaltar los valores que proponía dicho movimiento.⁴⁰ Además de estos ejemplos existe una numerosa documentación filmica con contenidos históricos y sociales que sirve para “recrear” el pasado. No sólo aquellas películas de contenido filosófico, ético o histórico son material de estudio o apoyo didáctico; también se pueden

⁴⁰ El filme *El triunfo de la voluntad* (1935) de Leni Riefenstahl es un montaje documental que muestra la época del esplendor nazi.

utilizar filmes donde se manifieste el sentir de una cultura, para establecer marcos referenciales de épocas, sociedades y teorías. Estas películas, sean ficcionales o documentales, proveen información valiosa al educando que quizá presentada de otra manera le sería menos atractiva y no resultaría tan efectiva (GARCÍA 2007, 123).

La influencia de los medios audiovisuales, llámense cine, televisión o internet afecta al ser humano en su vida pública y privada. El desarrollo de estos medios ha llegado a determinar el curso de nuestra sociedad y resultan imprescindibles para entenderla. Desde la infancia, el hombre se encuentra expuesto a los medios de comunicación masiva, los cuales se distinguen por su inmediatez, su fuerte atractivo y su capacidad de penetrar en “todos los niveles de personalidad individual y de los comportamientos colectivos” (PÉREZ MILLÁN).

Los medios de comunicación configuran opiniones y el sistema educativo debe adoptar estrategias de enseñanza que se valgan de ellos, pues presentan una enorme capacidad formativa y educadora; si se restringe a los sistemas tradicionales estará en clara desventaja. El maestro Federico Ruiz Rubio afirma que la imagen audiovisual constituye un instrumento de lecto-escritura tan influyente que inclusive llega a desbancar a la lengua escrita (RUIZ RUBIO, 74). No se trata de una sustitución, sino de una propuesta de inclusión del cine en la educación literaria para aprovechar al máximo sus posibilidades.

Por lo regular, su aplicación en el ámbito escolar se reduce a la proyección de videos de corte instructivo que, sumados a la explicación del docen-

te, procuran resaltar valores positivos excluyendo, en caso de existir, lo pernicioso del filme en cuestión.⁴¹ También es habitual en la enseñanza de una lengua extranjera proyectar filmes para habituar al estudiante a la sonoridad y pronunciación de dicho idioma. Además de estas opciones es común el análisis comparativo entre cine y literatura; sin embargo, el recurso es pobremente utilizado.

Existe una evidente necesidad de promover una aproximación interdisciplinaria entre el medio fílmico y el literario. El cine es el séptimo arte, pero el primero en ser reconocido por ser un arte de masas. Como se mencionó en el primer apartado de este trabajo, el cine es una manifestación estética, cultural y tecnológica, por lo que su estudio puede darse desde una perspectiva humanística o científica (75).

El cine dentro del ámbito educativo se puede abordar de dos maneras: como herramienta didáctica y como objeto de estudio.⁴² Si se opta por la primera, el recurso cinematográfico se convertirá en un intermediario gracias al cual los contenidos curriculares serán más asequibles para el estudiante (GISPERT).

Como herramienta didáctica, el abanico de posibilidades que nos ofrece el cine se amplía. Algunas de las funciones que puede ejercer son (GARCÍA 2007, 124):

1. Introdutorias a un tema en particular,

⁴¹ Educar al joven respecto al uso y abuso de las drogas, *Requiem for a dream* (2000) de Darren Aronofski o películas contra el bullying, *The Gift* (2015) de Joel Edgerton.

⁴² Christian Metz ya distinguía en este sentido entre la enseñanza de la imagen y la enseñanza a través de la imagen (77)

2. motivacionales,
3. ejemplificativas,
4. para el desarrollo o sustitución a otros elementos y
5. a manera de conclusión o corolario.

Otro rasgo del cine como auxilio en la enseñanza, y que se entrelaza con estas cinco funciones, son los ángulos o perspectivas de empleo de esta valiosa herramienta:

- Cine como disculpa o ejemplificación.- Se fragmenta el material audiovisual para mostrar exclusivamente el detalle que ilustre el tópico de la clase.
- Cine como discurso.- A diferencia de cómo se eligen escenas individuales en el punto anterior, ahora también se dividirá la película pero en un bloque más sustancioso procurando mantener una homogeneidad (unidad discursiva).⁴³
- Cine como entidad propia.-⁴⁴ El filme se analizará en su totalidad enfocándonos en contrastes y tiempos discursivos, puntos de vista, empleo del lenguaje, puntos argumentativos, entre otros aspectos a considerar por el ponente (125-126).

Resulta natural pensar en adaptaciones cinematográficas de textos literarios al plantear la implementación del cine como herramienta educativa; pero ésa es sólo una arista del complejo poliedro que ofrecen las relaciones fílmico-literarias. Una vez que se haya aceptado al cine como equivalente de la literatura se podrán aprovechar los enfoques narratológicos

⁴³ Estos dos primeros puntos sirven para auxiliar en el proceso de lectura de una obra que resulte complicada para los alumnos o para ejemplificar pasajes del libro y abordar posteriormente una discusión.

⁴⁴ Se debe distinguir este inciso del enfoque del cine como *objeto de estudio*. No se pretende analizar componentes cinematográficos sino la sustancia en sí, el argumento.

que emanan de ambos medios. Tanto en el cine como en la literatura se cuentan historias, sería relevante entender la función de la figura del narrador cinematográfico o las características de la temporalidad cinematográfica y por último analizar cómo se articula el proceso de conversión⁴⁵ de la narrativa literaria al medio fílmico (GISPERT).

Si ya se ha optado por utilizar el recurso cinematográfico como herramienta para la enseñanza, se deben tomar en consideración ciertas recomendaciones al momento de elegir el filme con el cual se pretende trabajar. En primer lugar, debe ser una película de calidad desde el punto de vista cinematográfico y el contenido debe ir de acuerdo a lo que se pretende transmitir. Para ello el maestro deberá contar con un análisis previo donde podrá identificar las cualidades del filme y establecer las conexiones con su equivalente literario, para proceder con una crítica reflexiva en el tenor que esté buscando (RUIZ RUBIO, 78).

A continuación se proponen algunas estrategias y temas a tratar con los alumnos dentro del estudio de las adaptaciones cinematográficas. Con esto se pretendería orientar al estudiante hacia la identificación de los aspectos más relevantes de la historia; como lo es determinar las elipsis narrativas o la eliminación de escenas, además de otras decisiones fundamentales que debió tomar el guionista y comentar si esto afecta el relato o no (REDCLAY y FRIEDEN):⁴⁶

⁴⁵ Traducción, traslación, adaptación o el término que se prefiera emplear para el fenómeno en discusión.

⁴⁶ Salvo casos excepcionales, se prefiere que el texto literario haya sido leído con antelación a la proyección cinematográfica.

- a) ¿Qué diferencia encuentras entre _____ sección del texto con su correspondencia en la película?
- b) ¿Cómo es presentado el personaje _____ de la obra en ambos medios? De haber cambiado la introducción del personaje, ¿por qué se tomó esta decisión?
- c) ¿Hubo alguna escena que cambió drásticamente en el proceso de adaptación?
- d) ¿Qué elementos del texto han sido eliminados en la versión fílmica?
- e) ¿Qué elementos han sido añadidos en la historia (personajes que se han fusionado, lugares, situaciones)?
- f) Tomando como base la teoría de la recepción, identifica las indeterminaciones llenadas por el realizador del filme. ¿Ayudan a la comprensión de la historia?
- g) ¿Consideras que hubo algún cambio de tono o género entre el discurso literario y el fílmico? ¿Cómo se logró este cambio?
- h) ¿Hubo alteraciones significativas en el argumento? ¿De qué manera afectan a la historia?
- i) Identifica los cambios semánticos en la traducción cinematográfica.

3.1 Escritores y (en) el cine

En el estudio de la literatura y la lingüística el cine puede ser un gran apoyo para ahondar en ciertos tópicos y expandir la información provista por el docente desde los niveles básicos de educación hasta el superior, incluyendo los posgrados.

Dentro de la Licenciatura en Lengua y Literaturas Hispánicas, tanto en sistema escolarizado como en la modalidad abierta, en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM se ofrecen al menos diez materias de literatura, las cuales se enfocan en distintos periodos históricos en los diferentes países de habla hispana, abarcando desde literatura española medieval hasta literatura hispanoamericana del siglo XX.⁴⁷ En cada una de estas materias el cine puede aportar un diferente enfoque para el análisis de la obra. En cuanto a las materias referentes a lingüística, el apoyo fílmico resulta también de gran valía, pues es gracias al uso del material audiovisual que se pudieran escuchar el cambio del español a través de los siglos además de los varios usos dialectales de nuestra lengua, por poner un ejemplo.

Para las materias de literatura prehispánica ya se ha expuesto en esta tesis la teoría y análisis del mito como parte de los estudios que competen al binomio literatura-cine. Cabe sólo mencionar que esta teoría en el contexto educativo sería una de las herramientas aportadas por el séptimo arte.

⁴⁷ En Temas selectos de literatura se abordan ya obras pertenecientes al siglo XXI.

Con el término *precinema* se designan aquellas obras en cuyo contenido se puede identificar un estilo, actitud o construcciones de tipo fílmico; en 1955, Pierre Francastel se preguntó sobre la posibilidad de que existiera, en el plano conceptual, un cine previo al invento. Le resultaba imposible “pensar que la humanidad actual haya descubierto una nueva forma de actividad desconocida hasta ahora por sus predecesores. Numerosos ejemplos prueban que, en el pasado, sociedades enteras utilizaron la vista como principal medio de fijación de la experiencia” (*apud* URRUTIA 1995/96, 37). Francastel tuvo una visión bastante clara sobre la diferencia entre los medios cinematográfico y literario. No los comparó, pues al hablar de *precinema* este autor se refirió a obras muy anteriores al siglo XX (40).

Desde esta perspectiva, desde hace más de 2000 años comenzó la escritura cinematográfica con la *Eneida* de Virgilio. Paul Leglise llama a esta obra *precinemática*, pues considera que presenta un evidente y claro ritmo fílmico.⁴⁸ Leglise realizó un experimento: propuso trabajar el primer canto de la *Eneida* como un guion literario y además como un guion técnico, con miras a una probable filmación (VILLANUEVA 2008, 57-59).

Existen dos acepciones sobre el término *precinema*. La primera se aplica a los aparatos previos al cinematógrafo que se utilizaban para animar y proyectar imágenes; el otro significado aplicable para este término sería

⁴⁸ Es importante mencionar que Leglise hace una distinción, en el sentido originalmente expuesto por Cohen-Séat, entre hecho fílmico y hecho cinematográfico. El hecho fílmico se define como “la expresión de una vida, [...] del mundo o del espíritu, de la imaginación o de los seres, mediante un sistema de combinaciones de imágenes [...] vivas: naturales o convencionales; y auditivas: sonoras o verbales”, mientras que el hecho cinematográfico sería “poner en circulación en grupos humanos un fondo de documentos, de sensaciones, de ideas, de sentimientos, materiales ofrecidos por la vida y formalizados a su manera por el cine” (ZUNZUNEGUI, 57).

“todo aquello anterior al cine y que lo explica” (*id.*); dentro de esta última acepción se encuentran aquellas obras literarias con clara tendencia visual, como la recién citada *Eneida*.

El fenómeno del precinema no es ajeno a la literatura novohispana, el siguiente corresponde a un ejemplo que abarca ambas acepciones en el sentido que explica o previene, poéticamente, lo que será el invento haciendo alusión a un aparato precinemático; se confrontará con otro fragmento de escritura postcinemática influenciada por el aparato cinematográfico. Los textos provienen de los poemas “Primero Sueño” de Sor Juana Inés de la Cruz y de “El río sin tacto” de Gilberto Owen.

Primero Sueño

Y del cerebro, ya desocupado,
las fantasmas huyeron,
y —como de vapor leve formadas—
en fácil humo, en viento convertidas,
su forma resolvieron.
**Así linterna mágica, pintadas
representa fingidas
en la blanca pared varias figuras,
de la sombra no menos ayudadas
que de la luz: que en trémulos reflejos
los competentes lejos
guardando de la docta perspectiva,
en sus ciertas medidas
de varias experiencias aprobadas,
la sombra fugitiva,
que en el mismo esplendor se desvanece,
cuerpo finge formado,
de todas dimensiones adornado,**

cuando aun ser superficie no merece
(CRUZ, 357).

El río sin tacto

Luego, cuando inventó los
aeroplanos, que son lo más cercano a
la inmovilidad, estaba ya en medio
de la selva, y no había ese claro del
bosque, con luna, en que la música
aterrija. **Tenía que
caer escultórica,
perpendicularmente. Y empezó a
ser, en suma, siempre de perfil, el
hombre de la luna. Dejadme
explicarlo. Se le veía mal por sus
tres dimensiones mediterráneas.
Había que sustituir una por el
tiempo. Había que eliminar una.
Prefirió adelgazar. Se volvió largo
y profundo, sin frente. Dejadme
explicarlo** (OWEN, 169).

También los Siglos de Oro han aportado una gran variedad de materiales para la adaptación. Sin duda el teatro clásico y el lenguaje cinematográfico comparten un cercano vínculo al presentar éste último aspectos de composición ya presentes en el primero (VILLANUEVA 2008, 31).

En cuanto a estudios específicos se pueden citar los de Alonso Zamora Vicente, quien considera a Tirso de Molina un escritor cinematográfico luego de analizar dos de sus comedias: *Por el sótano y el torno* y *Averígüelo Vargas*. Halla en ambas recursos fílmicos como la aceleración y el claroscuro (34). En el mismo tenor, Ramón Menéndez Pidal descubre en *El último godo* de Lope de Vega una suerte de *cinedrama*, pues:

esa comedia busca el arte en la renovación súbita de impresiones entrecortadas, dispares y episódicas, sin querer desarrollarlas, sino sólo encomendarlas a la curiosidad e interés del espíritu, ensartadas en un hilo de unidad que atraviesa las mudables escenas. Es un verdadero cine-drama, superior a los modernos, claro es, por no desarrollarse sobre la pantalla, sino en los versos, pero muy dentro de las limitaciones y amplitudes especiales del cine visual de hoy en día (*apud* VILLANUEVA 2008, 35).

El cúmulo de la obra cervantina provee suficiente material de análisis partiendo de las adaptaciones de sus novelas ejemplares y, como en cada rama de los estudios lingüísticos-literarios, el Quijote ofrece una enorme fuente de estudios de naturaleza fílmica ya que Cervantes, como novelista, fue bastante visual.⁴⁹

⁴⁹ A continuación se propone una bibliografía para el estudio de las relaciones Quijote-cinematográficas:

- Elena CERVERA, y Ana Cristina IRIARTE (comps.). *Don Quijote y el cine*. Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales y Filmoteca Nacional Española, 2005.
- Carlos Fernández CUENCA. *Cervantes y el cine*. Madrid, Orion, 1947.
- Ferrán HERRANZ. *El Quijote y el cine*, Madrid, Cátedra, 2005.
- Dulce Néstor RAMÍREZ MORALES. «*Don Quijote de la Mancha*» en *el cine universal*. Ciudad Real, Instituto de Estudios Manchegos, 1958.
- Emilio DE LA ROSA, Luis Mariano GONZÁLEZ, y Pedro MEDINA (comps.). *Cervantes en imágenes: Donde se cuenta cómo el cine y la televisión evocaron su vida y obra*. Alcalá de Henares, Festival de Cine de Alcalá de Henares/Comunidad de Madrid, 2005.
- Antonio SANTOS. *El sueño imposible: Aventuras cinematográficas de Don Quijote y Sancho*. Salamanca, Fundación Marcelino Botín, 2006.
- Darío VILLANUEVA. *El Quijote antes del cinema*. Madrid, RAE, 2008.

Ya se mencionó en el apartado “Relación Literatura - Cine”, que Serguei Eisenstein, en consonancia con la postura de David Wark Griffith, afirmaba que la novela decimonónica es la principal fuente de historias para ser adaptadas al cine gracias a su rico filón de argumentos, situaciones, estructuras y personajes. (EISENSTEIN, *loc. cit.*; SINNIGEN 2008, 10).

La novela de folletín se considera el antepasado directo de los melodramas televisivos actuales, tanto en temática como en estructura. Este tipo de narrativa nació de la fusión entre periódico y novela hacia mediados del siglo XIX. Su intención y método eran claros: generar suspenso al término de cada entrega, con el objetivo de atrapar al lector, quien deseaba seguir las aventuras del personaje (o personajes) de su predilección (BRUNORI, 22). Manuel Payno fue el primer novelista mexicano en escribir novela de folletín, con *El pistol del diablo* (CARBALLO, 36).

Santa de Federico Gamboa significó la adaptación del primer *bestseller* mexicano igualando en éxito a su versión escrita. Carlos Monsiváis sugiere una hipótesis sobre esta particularidad: la forma en que se desarrolla este melodrama es el punto de encuentro entre la moral tradicional y el morbo (SANDOVAL, 21). A esta adaptación le seguirán decenas de versiones filmicas de novelas decimonónicas y cada una será motivo de análisis, ya sea para ejemplificar el costumbrismo de la época, el realismo, el naturalismo o aspectos históricos, o para intentar otro tipo de acercamientos alusivos a las teorías ya descritas.

En el panorama de la novela realista española, Benito Pérez Galdós ocupa el primer lugar de obras traducidas al lenguaje cinematográfico en

México y en España. La lectura de literatura galdosiana en México comienza a finales del siglo XIX y se extiende hasta la actualidad; gracias a su influencia sobre escritores como Martín Luis Guzmán, Federico Gamboa, Manuel Gutiérrez Nájera, Mariano Azuela, Carlos Fuentes y Sergio Pitlor quienes siguieron su modelo narrativo. Otra razón de la pervivencia de sus obras es que se encuentra en los programas de estudio de todos los niveles de educación (SINNIGEN 2008, 14-24).

El atractivo de la obra galdosiana para el público mexicano constituye una aproximación al estudio de su narrativa. De igual manera, la dinámica histórica mexicana del siglo XIX era similar a la española; en ambos países se sucedieron guerras civiles y experimentaron un complicado proceso para la consolidación de su Estado nacional. Resulta pues interesante analizar cómo se reinterpreta la visión de Galdós en el contexto nacional mexicano ya que, al adaptar la novela, no ocurría exclusivamente un proceso de intertextualidad sino uno de intercontextualidad (*id.*).⁵⁰

El siglo XX permite ya indagar en las biografías de escritores para analizar la influencia que ejerció el cinematógrafo sobre su obra. Autores como Azorín o Valle-Inclán descubrieron en el cine un panorama amplísimo de posibilidades expresivas y vislumbraron la enorme influencia que tendría

⁵⁰ El contexto de la producción novelística de *Doña Perfecta* sucede durante 1876 en Madrid mientras que la adaptación de Alejandro Galindo se filma en México entre 1950 y 1951 (SINNIGEN 2008, *loc. cit.*). La adaptación mexicana de *Misericordia* también sufrió un proceso de contemporaneización del Madrid de finales del siglo XIX al México de los años 50. Cabe mencionar que esta adaptación tuvo críticas dispares. (SINNIGEN 2003/04, 119-120).

sobre la sociedad contemporánea (VILLANUEVA 2008, 31).⁵¹ En el conjunto de su obra, Valle-Inclán, un defensor del cine al que veía como teatro nuevo, se ocupó de fusionar el teatro y la narrativa con el cine; aseguraba que el cine terminaría por unirse con el teatro para completarse. En opinión de Darío Villanueva, esta labor sincrética es una de las razones por las que la obra literaria de Valle-Inclán es conservada y leída en el presente, postura que parte del estudio a *Luces de Bohemia* por Alonso Zamora Vicente, quien la define como “prosa de guion cinematográfico” (32-33).

Juan Rulfo es un excelente ejemplo sobre las posibilidades de estudio y encuentro entre lenguajes cinematográfico y literario. Son más de treinta los títulos de la filmografía derivada de su narrativa (“JUAN RULFO Y SU RELACIÓN CON EL CINE”). Pero quizá lo más interesante de la aportación de Rulfo al séptimo arte es la aplicación de técnicas fílmicas a sus obras literarias. El crítico James Hunter da cuenta de la influencia que ejerció el cine sobre Rulfo al advertir en la estructura de *Pedro Páramo* el empleo de un entramado polifónico y de analepsis claramente cinematográficas. Samuel Gordon agrega a este respecto que en el análisis fílmico de esta novela se aprecia una estructura en “tomas” que se vale del uso de *flashbacks* y *flashforwards* (PADILLA 2008).

De igual forma, José Revueltas mantuvo una estrecha relación con el cine desde su primer adaptación en 1944 a un cuento de Jack London, pasando por colaboraciones en guiones originales como *La ilusión viaja en*

⁵¹ Ramón Gómez de la Serna fue otro autor maravillado por el cine. En su novela *Cine-landia* discurre, auxiliado por sus greguerías, acerca del nuevo invento y de la industria fílmica norteamericana, entre otros aspectos (FERNÁNDEZ ROMERO).

tranvía (1953) dirigida por Buñuel, también adaptó su propia obra como fue el caso de *El apando* (1975); sus créditos fílmicos como guionista o adaptador son 26 (ROCCO). Además de esta faceta, Revueltas fue un destacado crítico y teórico cinematográfico como se constata en el compendio de ensayos publicados por la UNAM en 1965 titulado *El conocimiento cinematográfico y sus problemas* (ABAJO).

Por su parte, Carlos Fuentes tuvo una participación activa dentro de la industria cinematográfica al participar en al menos siete guiones. Cabe mencionar que hizo mancuerna en dos de ellos con Gabriel García Márquez y dos de estos guiones son adaptaciones de la obra de Juan Rulfo (RAMÍREZ MIRANDA). Para Fuentes, el cine fue parte fundamental de su vida como dejó memoria en *En esto creo*, donde dedica un par de capítulos⁵² al tema (PADILLA 2016).

García Márquez aceptaba que su narrativa estaba bastante influenciada por el lenguaje fílmico, inclusive comentaba cómo la descripción de los movimientos de los personajes en *El coronel no tiene quien le escriba* los desarrolló como si una cámara los estuviera filmando. García Márquez se desarrolló con gran soltura tanto en el cine como en la literatura. El autor de *Cien años de soledad* le agradece al cine el haberlo hecho mejor escritor, pero distinguía una gran distancia entre ambos medios; reconocía que “el predominio de la imagen sobre otros elementos narrativos era ciertamente una ventaja, pero también una limitación, [...] tomé conciencia de que las posibilidades de la novela son ilimitadas. En ese sentido, mi expe-

⁵² C de cine y B de Buñuel.

riencia en el cine ha ensanchado [...] mis perspectivas de novelista” (*apud* CASTILLO, 30). Gran parte de su obra literaria, cuentos y novelas, ha sido adaptada al cine.⁵³

Como se ha visto, son legión los escritores del siglo XX influenciados por el séptimo arte. Borges fue guionista y su narrativa inicial llevaba el sello del director de cine mudo Josef Von Sternberg (CHARBONNIER), Manuel Puig utiliza el tema del cine en *Boquitas pintadas*, *La traición de Rita Hayworth* y *El beso de la mujer araña* (GARRIDO, *loc. cit.*). Es muy prolija esta veta de investigación sobre literatos con una historia en común con el medio fílmico, lo que significa materia de estudio y apoyo para cualquier estudiante.

⁵³ La filmografía de su obra adaptada, más los títulos donde figura como guionista o adaptador superan la veintena. Para detallarla véase Sergio BECERRA (coord.). *Cuadernos de cine colombiano: Cine y Literatura*. núm. 14B, Bogotá, Cinemateca Distrital, 2009.

3.2 Sugerencias de adaptaciones cinematográficas

El acervo de adaptaciones dentro de la literatura hispánica es bastante amplio. La siguiente es una filmografía básica que cubre las principales materias de literatura dentro de la Licenciatura en Lengua y Literaturas Hispánicas de la Facultad de Filosofía y Letras en sistema Universidad Abierta y Educación a Distancia de la UNAM.

Es importante señalar que “cuánto más importantes y decisivas son las cualidades literarias de la obra, tanto más la adaptación modifica el equilibrio y exige un mayor talento creador que reconstruya según un nuevo equilibrio, no idéntico pero equivalente al antiguo” (BAZIN, 180). Es por ello que se procuró optar por aquellos filmes producto de obras con calidad literaria y de autores reconocidos y estudiados.⁵⁴

3.2.1 Literatura prehispánica

1984 *Tlacuilo*. Dir. Enrique Escalona, Guion: Enrique Escalona, Autor—Antonio de Mendoza⁵⁵—*El códice Mendoza*—historia.

1989 *Popol Vuh: The creation myth of the mayas*. Dir. Patricia Amlin, Guion: Patricia Amlin, *Popol Vuh*—mitología.

1990 *In Necuepaliztli in Aztlan*. Dir. Juan Mora Catlett, Guion: Juan Mora Catlett, basada en los mitos de los antiguos mexicas.

2006 *Popol Vuh. Basado en mito de creación maya quiché*. Dir. Ana María Pavez, Guion: Ana María Pavez, *Popol Vuh*—mitología.

⁵⁴ Los filmes en negritas son producción mexicana o realizados en México.

⁵⁵ Antonio de Mendoza fue quien encargó la obra.

2007 *Erendira Ikikunari*. Dir. Juan Mora Catlett, Guion: Juan Mora Catlett, basada en la leyenda purépecha de Eréndira.

3.2.2 Literatura novohispana

1990 *Yo la peor de todas*. Dir. María Luisa Bemberg, Guion: Antonio Larreta, y María Luisa Bemberg, Autor–Octavio Paz–*Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe*–ensayo.

1991 *Cabeza de Vaca*. Dir. Nicolás Echevarría, Guion: Guillermo Sheridan y Nicolás Echevarría, Autor–Álvar Núñez Cabeza de Vaca–*Naufragios y comentarios*–libro de viajes.

2010 *El baile de San Juan*. Dir. Francisco Athié, Guion: Francisco Athié.⁵⁶

3.2.3 Literatura mexicana siglos XVIII - XIX

1931 *Santa*.⁵⁷ Dir. Antonio Moreno, Guion: Carlos Noriega Hope, Autor–Federico Gamboa–*Santa*–novela.

1933 *La Calandria*. Dir. Fernando de Fuentes, Guion: Fernando de Fuentes, Autor–Rafael Delgado–*La Calandria*–novela.

1935 *Monja y casada, virgen y mártir*. Dir. Juan Bustillo Oro, Guion: Juan Bustillo Oro, Autor–Vicente Riva Palacio–*Monja y casada, virgen y mártir*–novela.

⁵⁶ El origen de la anécdota para este guion provino de un libro virreinal y de un seminario de historia (VEGA).

⁵⁷ Se han filmado varias versiones más desde la silente en 1918 como son las adaptaciones de 1943, 1968 y 1991.

1935 *Martín Garatuza*. Dir. Gabriel Soria, Guion: Gabriel Soria y Pablo Prida, Autor–Vicente Riva Palacio–*Martín Garatuza*–novela.

1937 *La llaga*.⁵⁸ Dir. Ramón Peón, Guion: Julián Cisneros Tamayo, Autor–Federico Gamboa–*La llaga*–novela.

1938 *Los Bandidos de Río Frío*.⁵⁹ Dir. Leonardo Westphal, Guion: Alfonso Patiño, Autor–Manuel Payno–*Los Bandidos de Río Frío*–novela.

1958 *El fistol del diablo*. Dir. Fernando Fernández, Guion: Valentín Gazcón y Federico Curiel, Autor–Manuel Payno–*El fistol del diablo*–novela.

3.2.4 Literatura mexicana siglo XX

1955 *Talpa*. Dir. Alfredo B. Cervena, Guion: Edmundo Báez, Autor–Juan Rulfo–“Talpa”–cuento.

1960 *El despojo*. Dir. Antonio Reynoso, Guion: Juan Rulfo, Autor–Juan Rulfo–“El despojo”–cuento.

1963 *Paloma herida*. Dir. Emilio Fernández, Guion: Juan Rulfo, Autor–Emilio Fernández–argumento.

1964 *El Gallo de oro*. Dir. Roberto Gavaldón, Guion: Juan Rulfo, Gabriel García Márquez, Carlos Fuentes, y Roberto Gavaldón, Autor–Juan Rulfo–*El Gallo de oro*–novela.

⁵⁸ Fue llevada al cine previamente en 1921, dirigida por Luis G. Peredo.

⁵⁹ La otra versión de *Los bandidos de Río Frío* (1954) y su secuela *Pies de Gato* (1954) fueron dirigidas por Rogelio A. González y son del mismo adaptador Alfredo Varela Jr.

- 1966 *Pedro Páramo*. Dir. Carlos Velo, Guion: Carlos Fuentes, Carlos Velo, y Manuel Barbachano Ponce, Autor–Juan Rulfo–*Pedro Páramo*–novela.
- 1966 *La strega in amore*. Dir. Damiano Damiani, Guion: Damiano Damiani, y Ugo Liberatore, Autor–Carlos Fuentes–*Aura*–novela.
- 1967 *Mariana*. Dir. Juan Guerrero, Guion: Inés Arredondo, Juan García Ponce, y Juan Guerrero, Autor–Inés Arredondo–“Mariana”–cuento.
- 1971 *María*. Dir. Tito Davison, Guion: Edmundo Báez, y Tito Davison, Autor–Jorge Isaacs–*María*–novela.
- 1972 *El rincón de las vírgenes*. Dir. Alberto Isaac, Guion: Alberto Isaac, Autor–Juan Rulfo–“Anacleto Morones” y “El día del derrumbe”–cuento.
- 1974 *¿No oyes ladrar los perros?* Dir. François Reichenbach, Guion: Carlos Fuentes, Noël Howard, Jacqueline Lefebvre, y François Reichenbach, Autor–Juan Rulfo–“¿No oyes ladrar los perros?”–cuento.
- 1975 *El Apando*. Dir. Felipe Cazals, Guion: José Revueltas, y José Agustín, Autor–José Revueltas–*El Apando*–novela.
- 1976 *Los albañiles*. Dir. Jorge Fons, Guion: Vicente Leñero, Jorge Fons, y Luis Carrión, Autor–Vicente Leñero–*Los Albañiles*–teatro (y novela).
- 1976 *Los de abajo*. Dir. Servando González, Guion: Vicente Leñero, y Servando González, Autor–Mariano Azuela–*Los de abajo*–novela.

- 1977 *Deseos (Al filo del agua/ A la memoria de una gran novela)*. Dir. Rafael Corkidi, Guion: Rafael Corkidi, y Carlos Illescas, Autor–Agustín Yáñez–*Al filo del agua*–novela.
- 1980 *Algo sobre Jaime Sabines*. Dir. Claudio Isaac y Sara Elías Cailles, Guion: Claudio Isaac, Autor–Jaime Sabines–varios poemas.
- 1981 *Mamá... soy Paquito*. Dir. Sergio Véjar, Guion: Carlos Valdemar, y Daniel Galindo, Autor–Salvador Díaz Mirón–“Paquito”–poema.
- 1984 *Tras el horizonte*. Dir. Mitl Valdez, Guion: Mitl Valdez, Autor–Juan Rulfo–“El hombre”–cuento.
- 1985 *¡Diles que no me maten!* Dir. Freddy Sisso, Guion: Freddy Sisso, Autor–Juan Rulfo–“¡Diles que no me maten!”–cuento.
- 1986 *Mariana, Mariana*. Dir. Alberto Isaac, Guion: Vicente Leñero, y José Estrada, Autor–José Emilio Pacheco–*Las batallas en el desierto*–novela.
- 1987 *Los confines*. Dir. Mitl Valdés, Guion: Mitl Valdés, Autor–Juan Rulfo–“Diles que no me maten”, “Talpa” y *Pedro Páramo*–cuento, novela.
- 1991 *Anoche soñé contigo*. Dir. Marise Sistach, Guion: José Buil, Autor–Alfonso Reyes–“La venganza creadora”–cuento.
- 1991 *Como agua para chocolate*. Dir. Alfonso Arau, Guion: Laura Esquivel, Autor–Laura Esquivel–*Como agua para chocolate*–novela.

- 1991 *Latino bar*. Dir. Paul Leduc, Guion: Paul Leduc, y José Joaquín Blanco, Autor–Federico Gamboa–*Santa*–novela.
- 1994 *Días de combate*. Dir. Carlos García Agraz, Guion: Paco Ignacio Taibo II,⁶⁰ Autor–Paco Ignacio Taibo II–*Días de combate*–novela.
- 1995 *Un pedazo de noche*. Dir. Roberto Rochín, Guion: Elías Nahmías, Tomás Pérez Turrent, y Roberto Rochín, Autor–Juan Rulfo–“Un pedazo de noche”–cuento.
- 2002 *Paso del Norte*. Dir. Roberto Rochín, Guion: Elías Nahmías, Tomás Pérez Turrent, y Roberto Rochín, Autor–Juan Rulfo–“Paso del norte”–cuento.
- 2003 *Zona cero*. Dir. Carolina Rivas, Guion: Carolina Rivas, Autor–Juan Rulfo–“¿No oyes ladrar los perros?”–cuento.

3.2.5 Literatura española medieval

- 1961 *The Cid*. Dir. Anthony Mann, Guion: Frederic M., Frank y Philip Yordan, *El Cantar del Mío Cid*–Cantar de Gesta.
- 1963 *El valle de las espadas*. Dir. Javier Setó, Guion: Luis de Arcos, Sidney W. Pink, Paulino Rodrigo, y Javier Setó, *Poema de Fernán González*–Cantar de Gesta.
- 1973 *Celestina*.⁶¹ Dir. Miguel Sabido, Guion: Margarita Villaseñor y Miguel Sabido, Autor–Fernando de Rojas–*La tragicomedia de Calisto y Melibea*– teatro/comedia/drama.

⁶⁰ A pesar de haber nacido en Gijón, España, su obra la ha realizado en México.

1975 *El libro del buen amor*. Dir. Tomás Aznar, Guion: Tomás Aznar, Rubén Caba, y Julián Marcos, Autor–Arcipreste de Hita–*El Libro del Buen amor*–Exempla/Cantar de Clerecía.

3.2.6 Siglos de Oro

1940 *La gitanilla*. Dir. Fernando Delgado, Guion: Rafael Gil, Antonio Guzmán Merino, y Juan de Orduña, Autor–Miguel de Cervantes–*La gitanilla*–novela.

1947 *Fuenteovejuna*.⁶² Dir. Antonio Román, Guion: Francisco Bonmati, José María Pemán, Pedro de Juan Pinzones, y Antonio Román, Autor–Lope de Vega–*Fuenteovejuna*–teatro.

1948 *El curioso impertinente*. Dir. Ugo Lombardi, Guion: Antonio Guzmán Merino, Autor–Miguel de Cervantes–*El curioso impertinente*–novela.

1953 *El alcalde de Zalamea*.⁶³ Dir. José G. Maesso, Guion: José Gutiérrez Maesso y Manuel Tamayo, Autor–Pedro Calderón de la Barca–*El alcalde de Zalamea*–teatro.

1968 *El diablo bajo la almohada*. Dir. José María Forqué, Guion: Eduardo Antón, Jaime de Armiñán, Giuseppe Mangione, y José María Forqué, Autor–Miguel de Cervantes–*El curioso impertinente*–novela.

⁶¹ Se ejemplificó con la versión mexicana pero existen tres versiones más: 1964 Dir. Carlo Lizzani, 1969 Dir. César F. Ardavín, 1996 Dir. Gerardo Vera.

⁶² La versión de 1970 estuvo a cargo de Juan Guerrero Zamora.

⁶³ En 1972 Mario Camus dirigió otra versión.

1971 *El buscón*. Dir. Luciano Berriatúa, Guion: Luciano Berriatúa, Autor–Francisco de Quevedo–*Historia del buscón llamado Don Pablos*–novela.

1973 *El mejor alcalde, el Rey*. Dir. Rafael Gil, Guion: José López Rubio, Autor–Lope de Vega–*El mejor alcalde, el Rey*–teatro.

1988 *La noche oscura*. Dir. Carlos Saura, Guion: Carlos Saura, Autor–San Juan de la Cruz–*Llama de amor viva, Cántico espiritual y Noche oscura*–poesía.

1995 *El perro del hortelano*. Dir. Pilar Miró, Guion: Pilar Miró y Rafael Pérez Sierra, Autor–Lope de Vega–*El perro del hortelano*–teatro.

3.2.7 Literatura española siglos XVIII - XIX

1925 *El Abuelo*. Dir. José Buchs, Guion: José Buchs, Autor–Benito Pérez Galdós–*El Abuelo*–novela.

1926 *La loca de la casa*. Dir. Luis R. Alons, Guion: Luis R. Alonso, Autor–Benito Pérez Galdós–*La loca de la casa*–novela.

1940 *Marianela*. Dir. Benito Perojo. Guión: Joaquín Álvarez Quintero y Benito Perojo, Autor–Benito Pérez Galdós–*Marianela*–novela.

1944 ***Adulterio***.⁶⁴ Dir. José Díaz Morales, Guion: José Díaz Morales, Autor–Benito Pérez Galdós–*El Abuelo*–novela.

1950 ***La loca de la casa***. Dir. Juan Bustillo Oro, Guion: Juan Bustillo Oro, y Elvita Gonzalo, Autor–Benito Pérez Galdós–*La loca de la*

⁶⁴ Se propusieron la primera versión española, la versión mexicana y la argentina de *El abuelo*. En 1972 Rafael Gil retoma la misma historia bajo el título *La duda* y en 1998 José Luis Garci realiza una nueva propuesta.

casa–novela.

1950 *Doña Perfecta*.⁶⁵ Dir. Alejandro Galindo, Guion: Íñigo de Martino, Autor–Benito Pérez Galdós–*Doña Perfecta*–novela.

1952 *Misericordia*. Dir. Zacarías Gómez Urquiza, Guion: Zacarías Gómez Urquiza, Autor–Benito Pérez Galdós–*Misericordia*–novela.

1954 *El Abuelo*. Dir. Román Viñol y Barreto, Guion: Emilio Villalba Welsh, Autor–Benito Pérez Galdós–*El Abuelo*–novela.

1954 *La mujer ajena*. Dir. Juan Bustillo Oro, Guion: Antonio Helú, y Juan Bustillo Oro, Autor–Benito Pérez Galdós–*Realidad*–novela.

1955 *Marianela*.⁶⁶ Dir. Julio Porter, Guion: Julio Porter, Luis Ordaz y Pablo Palant, Autor–Benito Pérez Galdós–*Marianela*–novela.

1959 *Nazarín*. Dir. Luis Buñuel, Guion: Luis Buñuel, y Julio Alejandro de Castro, Autor–Benito Pérez Galdós–*Nazarín*–novela.

1969 *Tristana*. Dir. Luis Buñuel, Guion: Luis Buñuel, y Julio Alejandro de Castro, Autor–Benito Pérez Galdós–*Tristana*–novela.

1969 *Fortunata y Jacinta*. Dir. Angelino Fons, Guion: Alfredo Mañas, Ricardo López Aranda, y Angelino Fons, Autor–Benito Pérez Galdós–*Fortunata y Jacinta*–novela.

1974 *Tormento*. Dir. Pedro Olea. Guion: Ricardo López Aranda, Ángel María de Lera, José Frade, y Pedro Olea, Autor–Benito Pérez Galdós–*Tormento*–novela.

⁶⁵ Otra versión es de 1970 dirigida por César Fernández Ardavín.

⁶⁶ Angelino Fons realiza otra propuesta en 1972.

1974 *La Regenta*. Dir. Gonzalo Suárez, Guion: Juan Antonio Porto, Autor–Leopoldo Alas «Clarín»–*La Regenta*–novela.

1974 *La cruz del diablo*. Dir. John Gilling, Guion: John Gilling, Jacinto Molina, y Juan José Porto, Autor–Gustavo Adolfo Bécquer– “La cruz del diablo”, “El miserere”, “El monte de las ánimas”–leyendas.

1979 *Fortunata y Jacinta*. Dir. Mario Camus, Serie TV 10 capítulos, Guion: Ricardo López Aranda, y Mario Camus, Autor–Benito Pérez Galdós–*Fortunata y Jacinta*–novela.

3.2.8 Literatura española siglo XX

1947 *Nada*. Dir. Edgar Neville, Guion: Conchita Montes, y Edgar Neville, Autor–Carmen Laforet–*Nada*–novela.

1952 *La laguna negra*. Dir. Arturo Ruiz Castillo, Guion: Arturo Ruiz Castillo, Vicente Coello, Ángel Jordán, y José Antonio Pérez, Autor–Antonio Machado–“La tierra de Alvargonzález”–poema.

1956 *Escuela de rateros*. Dir. Rogelio A. González, Guion: Luis Alcoriza, y Carlos Llopis, Autor– Carlos Llopis–*Con la vida del otro*–teatro.

1960 *El indulto*. Dir. José Luis Sáenz de Heredia, Guion: José Luis Sáenz de Heredia, Autor–Emilia Pardo Bazán–“El indulto”–cuento.

1975 *Las cuatro novias de Augusto Pérez*. Dir. José Jara, Guion: José Jara, Autor–Miguel de Unamuno–*Niebla*–novela.

- 1981 *Bodas de sangre*.⁶⁷ Dir. Carlos Saura, Guion: Carlos Saura, Autor–Federico García Lorca–*Bodas de sangre* –teatro.
- 1982 *Todo un hombre*. Dir. Rafael Villaseñor Kuri, Guion: Rafael García Travesí, Autor–Miguel de Unamuno–*Nada menos que todo un hombre*–novela.
- 1982 *La Colmena*. Dir. Mario Camus, Guion: José Luis Dibildos, Autor–Camilo José Cela–*La Colmena*–novela.
- 1985 *Luces de Bohemia*. Dir. Miguel Ángel Díez, Guion: Mario Camus, Autor–Ramón María del Valle-Inclán–*Luces de Bohemia*–teatro.
- 1987 *La casa de Bernarda Alba*. Dir. Mario Camus, Guion: Mario Camus y Antonio Larreta, Autor–Federico García Lorca–*La casa de Bernarda Alba*–teatro.
- 1989 *Los días del cometa*. Dir. Luis Ariño, Guion: Luis Ariño, Autor–Ramón Gómez de la Serna–*La Nardo*–novela.

3.2.9 Literatura hispanoamericana siglo XX

- 1943 *Doña Bárbara*.⁶⁸ Dir. Fernando de Fuentes, Guion: Rómulo Gallegos, y Fernando de Fuentes, Autor–Rómulo Gallegos–*Doña Bárbara*–novela.
- 1952 *El túnel*.⁶⁹ Dir. León Klimovski, Guion: Ernesto Sábato, y León Klimovski, Autor–Ernesto Sábato–*El túnel*–novela.

⁶⁷ Además se encuentran las versiones de 1938 de Edmundo Guibourg, de 1967 para televisión de Vittorio Cottafavi y la de 1977 de Soulhel Ben Barka.

⁶⁸ Betty Kaplan dirigió la versión de 1998.

- 1961 *L'année dernière á Marienbad*. Dir. Alain Resnais, Guion: Alain Robbe-Grillet, Autor–Adolfo Bioy Casares–*La invención de Morel*–novela.
- 1961 *Hijo de hombre*. Dir. Lucas Demare, Guion: Augusto Roa Bastos, Autor–Augusto Roa Bastos–*Hijo de hombre*–novela.
- 1966 *Blow up*. Dir. Michelangelo Antonioni, Guion: Michelangelo Antonioni, Tonino Guerra, y Edward Bond, Autor–Julio Cortázar–“Las babas del diablo”–cuento.
- 1969 *El señor presidente*. Dir. Marcos Madanes, Guion: Marcos Madanes, Autor–Miguel Ángel Asturias–*El señor presidente*–novela.
- 1973 *Los Cachorros*. Dir. Jorge Fons, Guion: José Emilio Pacheco, Jorge Fons, y Eduardo Luján, Autor–Mario Vargas Llosa–*Los Cachorros*–novela.
- 1974 *La invención de Morel*. Dir. Emidio Greco, Guion: Andrea Barbato, y Emidio Greco, Autor–Adolfo Bioy Casares–*La invención de Morel*–novela.
- 1974 *La Tregua*. Dir. Sergio Renán, Guion: Mario Benedetti, Sergio Renán, y Aída Bortnik, Autor–Mario Benedetti–*La Tregua*–novela.
- 1975 *Pantaleón y las visitadoras*. Dir. Mario Vargas Llosa, y José María Gutiérrez Santos, Guion: José María Gutiérrez Santos, y Mario

⁶⁹ Existen otras dos adaptaciones, una televisiva hecha por José Luis Cuerda en 1977 y una cinematográfica de 1987 realizada por Antonio Drove.

- Vargas Llosa, Autor–Mario Vargas Llosa–*Pantaleón y las visitadoras*–novela.
- 1977 *El recurso del método (Viva el dictador)*. Dir. Miguel Littín, Guion: Miguel Littín, Jaime Augusto Shelly, y Regis Debray, Autor–Alejo Carpentier–*El recurso del método*–novela.
- 1979 *La viuda de Montiel*. Dir. Miguel Littín, Guion: Miguel Littín, y José Agustín, Autor–Gabriel García Márquez–“La viuda de Montiel”–cuento.
- 1982 *Eréndira*. Dir. Ruy Guerra, Guion: Ruy Guerra, y Gabriel García Márquez, Autor–Gabriel García Márquez–*La triste historia de la cándida Eréndira y su abuela desalmada*–novela.
- 1982 *Libertad condicional*. Dir. José Luis Garza, Guion: José Luis Garza, Autor–Julio Cortázar–“Cartas a mamá”–cuento.
- 1982 *Concierto Barroco*. Dir. José Montes-Baquer, Guion: José Montes-Baquer, Autor–Alejo Carpentier–*Concierto Barroco*–novela.
- 1983 *Pedro y el capitán*. Dir. Juan E. García, Guion: Juan E. García, Autor–Mario Benedetti–*Pedro y el capitán*–teatro.
- 1985 *Kiss of the spider woman*. Dir. Héctor Babenco, Guion: Leonard Schrader, Autor–Manuel Puig–*El beso de la mujer araña*–novela.
- 1985 *La ciudad y los perros*. Dir. Francisco Lombardi, Guion: José Watanabe, Autor–Mario Vargas Llosa–*La ciudad y los perros*–novela.

- 1986 *El tres de copas*. Dir. Felipe Cazals, Guion: Xavier Robles, Jorge Humberto Robles, Autor–Jorge Luis Borges–“La intrusa”–cuento.
- 1986 *La mansión de Araucamia*. Dir. Carlos Mayolo, Guion: Carlos Mayolo, Autor–Álvaro Mutis–*La mansión de Araucamia*–novela.
- 1987 *Crónica de una muerte anunciada*. Dir. Francesco Rosi, Guion: Tonino Guerra y Francesco Rosi, Autor–Gabriel García Márquez–*Crónica de una muerte anunciada*–novela.
- 1989 *Barroco*. Dir. Paul Leduc, Guion: José Joaquín Blanco y Paul Leduc, Autor–Alejo Carpentier–*Concierto Barroco*–novela.
- 1991 *Death and the compass*. Dir. Alex Cox, Guion: Alex Cox, Autor–Jorge Luis Borges–“La muerte y la brújula”–cuento.
- 1992 *El siglo de las luces*. Dir. Humberto Solás, Guion: Alba de Céspedes, Jean Cassies, y Humberto Solás, Autor–Alejo Carpentier–*El siglo de las luces*–novela.
- 1993 *Fresa y chocolate*. Dir. Tomás Gutiérrez Alea, y Juan Carlos Tabío, Guion: Senel Paz, Autor–Senel Paz–“El lobo, el bosque y el hombre nuevo”–cuento.
- 1996 *Edipo Alcalde*. Dir. Jorge Alí Triana, Guion: Gabriel García Márquez, Autor–Sófocles–*Edipo Rey*–tragedia.
- 1996 *Ilona llega con la lluvia*. Dir. Segio Cabrera, Guion: Sergio Cabrera, Autor–Álvaro Mutis–*Ilona llega con la lluvia*–novela.

- 1998 *El coronel no tiene quien le escriba*. Dir. Arturo Ripstein, Guion: Paz Alicia Garciadiego, Autor–Gabriel García Márquez–*El coronel no tiene quien le escriba*–novela.
- 2000 *Plata quemada*. Dir. Marcelo Piñeyro, Guion: Marcelo Figueras, y Marcelo Piñeyro, Autor–Ricardo Piglia–*Plata quemada*–novela.
- 2002 *La Tregua*. Dir. Alfonso Rosas Priego Jr., Guion: Alfonso Rosas Priego y Francisco Sánchez, Autor–Mario Benedetti–*La Tregua*–novela.
- 2006 *O veneno da madrugada*. Dir. Ruy Guerra, Guion: Ruy Guerra, y Tairone Feitosa, Autor–Gabriel García Márquez–*La mala hora*–novela.
- 2009 *Del amor y otros demonios*. Dir. Hilda Hidalgo, Guion: Hilda Hidalgo, Autor–Gabriel García Márquez–*Del amor y otros demonios*–novela.
- 2012 *Memoria de mis putas tristes*. Dir. Henning Carlsen, Guion: Henning Carlsen, Autor–Gabriel García Márquez–*Memoria de mis putas tristes*–novela.

CONCLUSIONES

En este texto académico me propuse comprobar la magnitud y profundidad de las relaciones literario-fílmicas con la finalidad de promover su inclusión dentro del programa de estudios de la Licenciatura en Lengua y Literaturas Hispánicas. Por lo expuesto en esta tesis, es posible concluir que aún existe una cantidad significativa de oportunidades para ahondar en el estudio de las relaciones entre los medios literario y cinematográfico: desde el sentido sociolingüístico, en el análisis del discurso, dentro de la narratología y prácticamente toda la teoría de la literatura es aplicable al cine. Un filme puede contribuir al análisis de una obra literaria desde el punto de vista argumental, histórico, biográfico, psicológico, sociocultural y si se desea optar por la comparación se deben estudiar por separado cine y novela. El resultado, los análisis literario y fílmico, es lo que se debe examinar.

Leer un libro desde un enfoque cinematográfico amplía sus horizontes; asimismo, la escritura precinemática se manifiesta en la narrativa de autores a quienes se les puede catalogar de visuales. Resulta de sumo interés redescubrir los elementos utilizados en filmes dentro de un texto clásico, así como el contenido cinemático y anticinemático de las obras literarias. El cine se ha nutrido de la escritura y viceversa. Ahora es posible aproximarse al libro cinematográfico desde la intertextualidad; pues en los casos de obras adaptadas, existe un claro diálogo entre el texto origen y su homólogo fílmico.

Ya quedó atrás la noción arcaica sobre una supuesta superioridad estética de la literatura ante la adaptación, es claro que nos encontramos frente a dos medios autónomos pero con una fuerte interconexión y dependencia. Existen diferencias entre ambos medios, la más evidente sería que uno es verbal mientras el otro es visual y sonoro.

De igual modo, ambos medios se relacionan directamente con la problemática social, política y cultural de su entorno, un medio más que el otro pues cada cual posee su propio potencial comunicativo. El término bajtiniano *cronotopo* (relación tiempo-espacio) aplica tanto al cine como a la literatura, pues ambos guardan una relación dialógica con la cultura/sociedad que los produce. Los productos literarios y fílmicos surgen en un momento histórico específico con una situación particular, la diferencia está en el medio a través del cual se expresan.

El análisis de la adaptación exige una lectura del texto fuente, que considere sus elementos originales; así como los factores que impulsaron o promovieron dicha adaptación desde el contenido del texto hasta factores comerciales, económicos, socioculturales y el ambiente de producción y recepción. Hay que investigar por qué se suscitó en primer lugar el procedimiento, el motivo del realizador o adaptador para buscar una transformación y cómo fue llevada a cabo. Cabe incluir a la forma como se trata al material literario, esta metodología es otra área poco explorada.

Con la información respecto del origen de las historias intenté desmitificar la adaptación como sinónimo de saqueo, canibalización o de hurto de argumentos pues se expuso cómo ella ha sido una práctica realizada a lo

largo de la historia y que el génesis de las historias proviene de la mitología y es propiedad del inconsciente colectivo, por ende, todas las obras de arte son de alguna manera derivadas.

Si bien en la UNAM existe un Seminario Universitario de Análisis Cinematográfico, en su página web no se nombra a los egresados de Lengua y Literatura Hispánicas (tampoco a los de Letras Clásicas ni Modernas) como parte de sus investigadores,⁷⁰ cuando deberían ocupar un papel preponderante. En los departamentos de literatura de la mayoría de las grandes universidades se utiliza el cine para la enseñanza de la literatura con sus respectivos estudios sobre la traducción del lenguaje narrativo al cinematográfico.⁷¹

Enseñar a utilizar el cine como recurso didáctico, constituiría un gran apoyo para el docente que imparte literatura desde los niveles básicos hasta los superiores. Resulta evidente, gracias a la selección de adaptaciones, que es posible compartir ese conocimiento con los estudiantes de Lengua y Literaturas Hispánicas para proveerles una opción atractiva y actual de las relaciones entre literatura con otros lenguajes.

Se propuso la recomendación del empleo de filmografía específica para cada materia de literatura para la carrera en Lengua y Literaturas His-

⁷⁰ Sí se menciona a egresados en los posgrados de Historia del Arte, Estudios Latinoamericanos, Ciencias Políticas y Sociales e Historia (“SOBRE EL SUAC”).

⁷¹ En Estados Unidos el departamento de Inglés de Harvard ofrece cursos en escritura creativa, guionismo, análisis y crítica cinematográfica (HARVARD UNIVERSITY); en Inglaterra, la facultad de Inglés de Oxford le dedica un departamento entero a los estudios estéticos del filme (UNIVERSITY OF OXFORD); con el máster “Literatura y Cine” perteneciente a los Estudios Filológicos superiores del departamento de Literatura Española y Teoría de la Literatura de la Universidad de Valladolid (UNIVERSIDAD DE VALLADOLID); igualmente en la asignatura de Literatura Comparada de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Granada (UNIVERSIDAD DE GRANADA).

pánicas, además de la inclusión de una materia dedicada a la enseñanza del cine como complemento a los estudios literarios. Si se desea captar la atención del estudiante e interesarlo en el universo literario, el empleo de material audiovisual como apoyo a la docencia es al día de hoy indispensable. Se deben utilizar diferentes herramientas en la enseñanza. Así como el cine representa un gran aporte para la educación y un complemento plurifuncional en los estudios literarios, la teoría literaria puede ser aplicada a los análisis cinematográficos.

BIBLIOGRAFÍA

- ALTMAN, Rick. *Los géneros cinematográficos*. Barcelona, Paidós, 2000.
- ASTRUC, Alexander. “Nacimiento de una nueva vanguardia: la «Cámara stylo»” *Textos y manifiestos del cine: Estética. Escuelas. Movimientos. Disciplinas. Innovaciones*. 2.^a ed., Madrid, Cátedra, 1993.
- AYALA, Francisco. *El escritor y el cine*. Madrid. Cátedra, 1996.
- BAJTÍN, Mijaíl Mijáilovich. “El problema de los géneros discursivos” *Estética de la creación verbal*. 10.^a ed., México, Siglo XXI editores, 1999.
- BALDELLI, Pio. *Film e opera letteraria*. Padova, Marsilio, 1964.
- BALLÓ, Jordi, y Xavier PÉREZ. *La semilla inmortal: Los argumentos universales en el cine* [ePub]. Barcelona, Titivillus, 1995.
- BAZIN, André. *¿Qué es el cine?* 8.^a ed., Madrid, Rialp, 2008.
- BETTETINI, Gianfranco. *La conversación audiovisual: Problemas de la enunciación fílmica y televisiva*. Madrid, Cátedra, 1986.
- BLUESTONE, George. *Novels into film*. Berkley y Los Ángeles, University of California Press, 1961.
- BORDWELL, David. *La narración en el cine de ficción*. Barcelona, Paidós, 1996.
- BRECHT, Bertolt. *Bertolt Brecht: On Film & Radio*. Londres, Bloomsbury, 2000.
- BRUNORI, Vittorio. *Sueños y mitos de la literatura en masas*. Barcelona, Gustavo Gili, 1980.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro. *Teatro I: La vida es sueño. El mágico prodigioso*. Naucalpan, Esfinge, 1993.
- CAMPBELL, Joseph. *El héroe de las mil caras: Psicoanálisis del mito*. México, Fondo de Cultura Económica, 1959.
- CANUDO, Ricciotto. “Manifiesto de las Siete Artes” *Textos y manifiestos del cine: Estética. Escuelas. Movimientos. Disciplinas. Innovaciones*. 2.^a ed., Madrid, Cátedra, 1993.

- CEBALLOS, Edgar. *Cómo escribir teatro: Historia y reglas de dramaturgia*. México, Escenología, 2013.
- CERVERA, Elena, y Ana Cristina IRIARTE (comps.). *Don Quijote y el cine*. Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales y Filmoteca Nacional Española, 2005.
- CHARBONNIER, Georges. *El escritor y su obra: Entrevistas de Georges Charbonnier con Jorge Luis Borges* [ePub]. Titivillus, 2016.
- CHATMAN, Seymour. *Coming to terms: the rhetoric of narrative in fiction and in film*. Ithaca y Londres, Cornell University Press, 1990a.
- . *Historia y discurso: La estructura narrativa en la novela y en el cine*. España, Taurus, 1990b.
- CRUZ, Sor Juana Inés DE LA. *Obras Completas: Lirica personal*. vol. 1, México, Fondo de Cultura Económica, 1951.
- DAVIES, Ann, y Phil POWRIE. *Carmen on screen: An annotated filmography and bibliography*. Woodbrige, Tamesis, 2006.
- EAGLETON, Terry. *Una introducción a la teoría literaria*. México, Fondo de Cultura Económica, 1988.
- ECO, Umberto. *La definición del arte*. Barcelona, Ediciones Martínez Roca, 1983.
- . *Lector in Fabula: La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. 3.^a ed., Barcelona, Lumen, 1993.
- EIKHENBAUM, Boris. “Literatura y cine” *Los formalistas rusos y el cine: La poética del filme*. Barcelona, Paidós, 1998.
- EISENSTEIN, Sergei M. *La forma del cine*. 5.^a ed., México, Siglo veintiuno editores, 1999.
- FERNÁNDEZ CUENCA, Carlos. *Cervantes y el cine*. Madrid, Orion, 1947.
- FIORONI, Federica. *Dizionario di narratología* [eBook]. Archetipo Libri, 2011.
- FUNDACIÓN JUAN RULFO (pról.). “Sobre esta edición” *El gallo de oro*. México, 2011.

- GARCÍA, Alan. *L'adaptation du roman au film*. París, Diffusion-Dujaric, 1990.
- GIMFERRER, Pere. *Cine y Literatura*. Barcelona, Seix Barral, 1999.
- GISPERT PELLICER, Esther. *Cine, ficción y educación* [eBook]. Barcelona, Laertes, 2009.
- GUBERN, Román. *Proyector de Luna: La generación del 27 y el cine*. Barcelona, Anagrama, 1999.
- HERRANZ, Ferrán. *El Quijote y el cine*. Madrid, Cátedra, 2005.
- HUTCHEON, Linda. *A theory of adaptation*. Nueva York, Routledge, 2006.
- ISER, Wolfgang. “El proceso de lectura, enfoque fenomenológico” *Estética de la recepción*. Madrid, ArcoLibros, 1987.
- KENRICK, John. *Musical theatre: a history*. Nueva York, Continuum, 2008.
- KRACAUER, Siegfried. *Teoría del cine: La redención de la realidad física*. Barcelona, Paidós, 1989.
- KUROSAWA, Akira. *No lo comprendo, no lo comprendo*. Aguadulce, Confluencias, 2014.
- LEITCH, Thomas (ed.). *The Oxford handbook of adaptation studies*. Nueva York, Oxford University Press, 2017.
- *Film adaptation and its discontents: From Gone with the Wind to The Passion of the Christ*. Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 2007.
- LOBO CARBALLO, Olga. “El espectador de cine en el universo significativo del filme” *El cine: otra dimensión del discurso artístico*. vol. I, Universidad de Oviedo, Servicio de Publicaciones, 1999.
- MCFARLANE, Brian. *Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation*. Oxford, Clarendon Press, 1996.
- MITRY, Jean. *Estética y psicología del cine 2: Las formas*, 3.^a ed., Madrid, Siglo veintiuno editores, 1986.
- OWEN, Gilberto. *Novela como nube*. México, UNAM, 2012.
- *Obra Poética*. Culiacán, Universidad Autónoma de Sinaloa, 2012.

- PÉREZ AMEZCUA, Luis Albert. *Novela como nube de Gilberto Owen: Identidad y amor en un contemporáneo*. Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 2011.
- PÉREZ BOWIE, José Antonio. *Leer el cine: la teoría literaria en la teoría cinematográfica*. Salamanca, Universidad de Salamanca, 2008.
- PÉREZ MILLÁN, Juan Antonio. *Cine, enseñanza y enseñanza del cine. De la autodefensa al disfrute* [eBook]. Madrid, Morata, 2014.
- PUIG, Manuel. *El beso de la mujer araña*. México, Debolsillo, 2005.
- RAMÍREZ MORALES, Dulce Néstor. *“Don Quijote de la Mancha” en el cine universal*. Ciudad Real, Instituto de Estudios Manchegos, 1958.
- RIFKIN, Benjamin. *Semiotics of narration in film and prose fiction*. Nueva York, Peter Lang, 1994.
- ROMAGUERA I RAMIÓ, Joaquim, y Homero ALSINA THEVENET (eds.). *Textos y Manifiestos del Cine: Estética. Escuelas. Movimientos. Disciplinas. Innovaciones*. 2.^a ed., Madrid, Cátedra, 1993.
- ROSA, Emilio DE LA, Luis Mariano GONZÁLEZ, y Pedro MEDINA (comps.). *Cervantes en imágenes: Donde se cuenta cómo el cine y la televisión evocaron su vida y obra*. Alcalá de Henares, Festival de Cine de Alcalá de Henares/Comunidad de Madrid, 2005.
- SAALBACH, Mario. “La literatura en versión cinematográfica: posibilidades y límites de la transposición” *Trasvases culturales: literatura, cine, traducción*. Vitoria-Gasteiz, Universidad del País Vasco, Departamento de Filología Inglesa y Alemana, 1994.
- SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis. *De la literatura al cine: Teoría y análisis de la adaptación*. Barcelona, Paidós, 2000.
- SANDOVAL, Adriana. *De la literatura al cine: Versiones fílmicas de novelas mexicanas*. México, Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM, 2005.
- SANTOS, Antonio. *El sueño imposible: Aventuras cinematográficas de Don Quijote y Sancho*. Salamanca, Fundación Marcelino Botín, 2006.
- SEGER, Linda. *The art of adaptation: turning fact and fiction into film* [eBook]. Nueva York, An Owl Book, 2011.

- SHAKESPEARE, William. *Hamlet, Prince of Denmark*. 2.^a ed., Reino Unido, Cambridge University Press, 2003.
- SINNIGEN, John H. *Benito Pérez Galdós en el cine mexicano: literatura y cine*. México, UNAM, 2008.
- STAM, Robert. *Teoría y práctica de la adaptación*. México, UNAM, 2009.
- URRUTIA, Jorge (pról.). *De la literatura al cine: Teoría y análisis de la adaptación*. Barcelona, Paidós, 2000b.
- *Influencia del cine en la poesía española*. Cáceres, Universidad de Extremadura, 1978.
- UTRERA MACÍAS, Rafael. "Entre el rechazo y la fascinación. Los escritores del 98 ante el cinematógrafo" *José Luis García Sánchez: plano detalle sobre su filmografía*. Sevilla, Padilla libros y Eihceroa, 2012.
- VIDRIO, Martha. *La adaptación de obra literaria en el cine mexicano*. Guadalajara, Rayuela, 2013.
- VILLALBA WELSH, Emilio. *Del arte de escribir para el cine y la televisión*. 2.^a ed., Buenos Aires, Ediciones Corregidor, 1964.
- VILLANUEVA, Darío. "Narrativa literaria y fílmica en *La colmena* (1951-1982)" *Homenaje a Alonso Zamora Vicente: Literatura española de los siglos XIX y XX*. Madrid, Castalia, 1994.
- *El Quijote antes del cinema*. Madrid, RAE, 2008.
- VOGLER, Christopher. *El viaje del escritor: Las estructuras míticas para escritores, guionistas, dramaturgos y novelistas*. 2.^a ed., Barcelona, Robinbook, 2002.
- WHELEHAN, Imelda. "Adaptations: The contemporary dilemmas" *Adaptations: From text to screen, screen to text*. Nueva York, Routledge, 2005.
- ZAVALA, Lauro. *La ficción posmoderna como espacio fronterizo: Teoría y análisis de la narrativa en literatura y cine hispanoamericanos*. Doctorado, México, Colegio de estudios lingüísticos y literarios, El Colegio de México, 2007.

HEMEROGRAFÍA

- BECERRA, Sergio (coord.). *Cuadernos de cine colombiano: Cine y Literatura*. núm. 14B, Bogotá, Cinemateca Distrital, 2009, Web, cinemateca-distrital.gov.co, [fecha de consulta: 30 Dic. 2017].
- CARBALLO, Emmanuel. "La novela mexicana del siglo XIX" *Revista de la Universidad de México*. núm. 85, 2011. pp. 35-39, Web, revistade-launiversidad.unam.mx, [fecha de consulta: 30 Dic. 2017].
- CASTILLO, Luciano. "Filmar o no filmar el neorrealismo mágico: Notas al pie de la imagen" *Cuadernos de cine colombiano: Cine y Literatura*. núm. 14B, Bogotá, Cinemateca Distrital, 2009, Web, cinematecadistrital.gov.co, [fecha de consulta: 30 Dic. 2017].
- CATRYSSSE, Patrick. "Film (adaptation) as translation: some methodological proposals." *Target: International Journal of Translation Studies*. vol. 4, núm.1, Amsterdam, John Benjamins B.V., 1992, pp. 53-70.
- FAUBERT, Patrick. "Perfect picture material: Anthony Adverse and the future of adaptation theory" *Adaptation*. vol. 4, núm. 2, 22 Nov. 2010, pp. 180-198, Web, doi: 10.1093/adaptation/apq018, [fecha de consulta: 20 Ene. 2018].
- FERNÁNDEZ ROMERO, Ricardo. "Cine y literatura en Cinelandia, de Ramón Gómez de la Serna" *Especulo*. núm. 4, noviembre 1996-febrero 1997, Madrid, Universidad Complutense, Web, webs.ucm.es/info/especulo, [fecha de consulta: 3 Ene. 2018].
- FLORES NOGUEIRA DINIZ, Thaïs. "Is Adaptation truly an adaptation?" *Ilha do Desterro: A journal of english language, Literatures in English and Cultural Studies*. Universidade Federal de Santa Catarina, núm. 51, julio-diciembre 2006, pp. 217-233, Web, redalyc.org, [fecha de consulta: 27 Oct. 2017].
- FRAGO PÉREZ, Marta. "Reflections on film adaptation from an iconological approach" *Communication & Society*. vol. 18, núm. 2, Universidad de Navarra, 2005, pp.49-82, Web, unav.es, [fecha de consulta: 20 Nov. 2017].
- GALÁN, Diego. "'Bodas de sangre', un musical de Carlos Saura" *El país*. 11 de mar. 2004, Web, elpais.com, [fecha de consulta: 12 Nov. 2017].

- GARCÍA, Román. "El cine como recurso didáctico." *Eikasía: Revista de filosofía*. vol. 3, núm. 13, 2007, pp. 123-127, Web, revistadefilosofia.com, [fecha de consulta: 24 Dic. 2017].
- GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio. "Manuel Puig: Cine y Literatura en *El beso de la mujer araña*" *Anales de Literatura Hispanoamericana*. núm. 29, 2009, pp. 75-102, Web, revistas.ucm.es/index.php/ALHI, [fecha de consulta: 2 Ene. 2018].
- HERNÁNDEZ PÉREZ, Maiella Itze. "Sorpresa y Misterio, Historia y ficción en *Monja y Casada, virgen y mártir* de Vicente Riva Palacio" *Research Papers*. núm. 272, Southern Illinois University Carbondale, 2012, Web, opensiuc.lib.siu.edu, [fecha de consulta: 11 Nov. 2017].
- IWASAKI CAUTI, Fernando. "Borges, Unamuno y el 'Quijote'" *Hueso Húmero*. núm. 50, 2007, pp. 78-89, Web, cervantesvirtual.com, [fecha de consulta: 12 Nov. 2017].
- LÓPEZ MENA, Sergio. "El teatro de Mariano Azuela sobre la Revolución mexicana." *Literatura mexicana*. vol. 26, núm. 1, México, UNAM, enero-junio 2015, pp. 83-96, Web, sciencedirect.com, [fecha de consulta: 10 Nov. 2017].
- MARQUERIE, Alfredo. "En el español se estrenó 'Las Meninas', de Buero Vallejo" *ABC*. 10 de dic. 1969, pág. 79, Web, hemeroteca.abc.es, [fecha de consulta: 12 Nov. 2017].
- MARTRÉ, Gonzalo. "La verdadera historia de Cortázar y Fantomas" *Milenio.com*. 28 de sept. de 2014, Web, milenio.com, [fecha de consulta: 12 Nov. 2017].
- NIEMEYER, Katharina. "Cine y vanguardia literaria en México" *El ojo que piensa: Revista de cine iberoamericano*, Año 3, núm. 6, julio - diciembre 2012, Web, researchgate.net, [fecha de consulta: 25 Nov. 2017].
- PADILLA, Ignacio. "Carlos Fuentes y el cine" *Revista de la Universidad de México*. núm. 150, 2016, Web, revistadelauniversidad.mx, [fecha de consulta: 4 Ene. 2018].
- PADILLA, Mónica. "Rulfo y el cine: La fórmula Secreta" *Mi Ratón: Revista de Comunicación y Cultura*. núm. 8, Universidad Tecnológica de Pereira, 2008, pp. 1-17, Web, utp.edu.co/educacion/raton, [fecha de consulta: 3 Ene. 2018].

- PÉREZ BOWIE, José Antonio. “La adaptación cinematográfica a la luz de algunas aportaciones teóricas recientes.” *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*. UNED, núm. 13, 2004, p. 277-300, Web, e-spacio.uned.es, [fecha de consulta: 24 Oct. 2017].
- ROCCO, Alessandro. “José Revueltas escritor de cine: El guion *Los Albañiles*, adaptación de la novela de Vicente Leñero” *Ciberletras*. núm. 25, julio 2011, Web, lehman.cuny.edu/ciberletras, [fecha de consulta: 4 Ene. 2018].
- RODRÍGUEZ MARTÍN, María Elena. “Teorías sobre adaptación cinematográfica” *Casa del Tiempo*. UAM, vol. IX, núm. 100, julio-septiembre 2007, Web, uam.mx/difusion/casadeltiempo, [fecha de consulta: 24 Oct. 2017].
- RUIZ RUBIO, Federico. “Cine y enseñanza” *Comunicar*. núm. 3, Grupo Comunicar, 1994, Web, revistacomunicar.com, [fecha de consulta: 24 Dic. 2017].
- SINNIGEN, John H. “*Misericordia* en el celuloide” *Anales galdosianos*. núm. 38 y 39, 2003 y 2004, pp. 115-126, Web, cervantesvirtual.com, [fecha de consulta: 15 Abr. 2018].
- URRUTIA, Jorge. “Cine y Poesía” *Príncipe de Viana*. España, Gobierno de Navarra, núm. 18, 2000a, pp. 405-414, Web, dialnet.unirioja.es, [fecha de consulta: 30 Oct. 2017].
- “El cine filológico” *Revista Discursos: Estudos de língua e cultura portuguesa*. núm. 11-12, octubre 1995-febrero 1996, pp. 37-52, Web, repositorioaberto.uab.pt, [fecha de consulta: 30 Dic. 2017].
- VEGA ZARAGOZA, Guillermo. “Francisco Athié recrea las postrimerías de la Nueva España” *Cine Toma: Revista Mexicana de Cinematografía*. 9 abr. 2011, Web, revistatoma.wordpress.com, [fecha de consulta: 28 Dic. 2017].
- WOOLF, Virginia. “The Cinema” *The Nation and Athanaeum*. Londres, vol. XXXIX, núm. 13, 3 julio 1926, pp. 381-383, Web, bl.uk/collection-items, [fecha de consulta: 27 Oct. 2017].
- ZUNZUNEGUI Díez, Santos. “Acerca del análisis fílmico: el estado de las cosas” *Comunicar*. vol. 15, núm. 29, 2007, pp. 51-58, Web, www.redalyc.org/articulo.oa?id=15802910, [fecha de consulta: 21 Abr. 2018].

DIGITOGRAFÍA

- “10 GRANDES CANCIONES INSPIRADAS EN 10 GRANDES LIBROS” *Sopitas.com*, 23 de abr. de 2005, Web. sopitas.com, [fecha de consulta: 12 Nov. 2017].
- “FIODOR DOSTOIEVSKI: ADAPTACIONES CINEMATOGRAFICAS” *AlohaCriticon: Cine, música y literatura*. Web, alohacriticon.com, [fecha de consulta: 9 Nov. 2017].
- “JUAN RULFO Y SU RELACIÓN CON EL CINE” *En filme: Cine todo el tiempo*. 16 de mayo de 2017, Web, enfilme.com, [fecha de consulta: 3 Ene. 2018].
- “SOBRE EL SUAC” *Sistema Universitario de Análisis Cinematográfico*. Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, Web, suac.info, [fecha de consulta: 26 Dic. 2017].
- “STAR WARS” *Wookieepedia: The Star Wars wiki*. Web, starwars.wikia.com, [fecha de consulta: 12 Nov. 2017].
- “THE EXTERMINATING ANGEL” *Opera Online*. Salzburg Festival, 2016, Web, opera-online.com, [fecha de consulta: 11 Nov. 2017].
- ABAJO, Adán DE. “José Revueltas en el Cine” *+deMx*. Laboratorio de conciencia digital, 4 de sept. 2016, Web, masdemx.com, [fecha de consulta: 4 Ene. 2018].
- DOMÍNGUEZ CHÁVEZ, Humberto, y Rafael Alfonso CARRILLO. “El cómic de 1940-1970” *Portal académico CCH*. UNAM, Mayo 2011, Web, portalaacademico.cch.unam.mx, [fecha de consulta: 12 Nov. 2017].
- ESTÉVEZ, Antonella. “Entrevista a Bárbara Pestán: Directora de ‘Joselito’” *Cinechile: Enciclopedia de cine chileno*. 17 Abr. 2016, Web, cinechile.cl, [fecha de consulta: 12 Dic. 2017].
- HARVARD UNIVERSITY. “Fall Term” *Department of English*. Harvard University, 2018, Web, english.fas.harvard.edu/courses/fall-term/, [fecha de consulta: 24 Ene. 2018].
- IÑÁRRITU, Alejandro G. *Carne y Arena*. Cultura UNAM, Centro Universitario Tlatelolco, Secretaría de Cultura CDMX, Web, carneyarenatlatelolco.com, [fecha de consulta: 15 Nov. 2017].

- MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz. “El Quijote en el ballet” *El Quijote y la música*. Ministerio de Cultura, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, Centro Virtual Cervantes, Web, cvc.cervantes.es, [fecha de consulta: 11 Nov. 2017].
- NOMMICK, Yvan. “El Quijote en la ópera” *El Quijote y la música*. Ministerio de Cultura, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, Centro Virtual Cervantes, Web, cvc.cervantes.es, [fecha de consulta: 11 Nov. 2017].
- PIÑERO, Olga Beatriz. “La invención de Morel y Lost: Relaciones hiperestéticas ” *Epifanía literaria*. 3 de julio de 2011, Web, epifanaliterariaolgabeatriz.blogspot.mx, [fecha de consulta: 5 Dic. 2017].
- RAMÍREZ MIRANDA, Francisco Javier. “Carlos Fuentes, la identidad y la lengua” *Academia*. Web, Academia.edu, [fecha de consulta: 3 Ene. 2018].
- REDCLAY, Mary, y James FRIEDEN. “Lesson plans using film adaptations of novels, short stories or plays” *Teach with movies*. 3 de noviembre de 2010, Web, teachwithmovies.org, [fecha de consulta: 20 Dic. 2017].
- UNIVERSIDAD DE GRANADA. “Planes de estudio” *Facultad de Filosofía y Letras*. Universidad de Granada, 2018, Web, filosofiayletras.ugr.es/pages/docencia, [fecha de consulta: 24 Ene. 2018].
- UNIVERSIDAD DE VALLADOLID. “Literatura y cine: Máster en Estudios Filológicos Superiores. Investigación y aplicaciones profesionales” *Departamento de Literatura Española y Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*. Universidad de Valladolid, Facultad de Filosofía y Letras, 2017-2018, Web, alojamientos.uva.es/guía_docente/uploads/2017/425/52429/1/Documento.pdf, [fecha de consulta: 24 Ene. 2018].
- UNIVERSITY OF OXFORD. “Film” *Faculty of English Language & Literature*. University of Oxford, 2016, Web, english.ox.ac.uk/film, [fecha de consulta: 24 Ene. 2018].
- ZAVALA, Lauro. “Una propuesta metateórica para cine y literatura.” Entrevistado por Agencia Informativa CONACYT, *CONACYT Agencia Informativa*, 21 de Abr. 2017, Web, conacytprensa.mx, [fecha de consulta: 18 Abr. 2018].

FILMOGRAFÍA

- 1492: Conquista del paraíso.* Dir. Ridley Scott, Guion: Rose Bosch, Gaumont, Légende Films y France 3 cinema, 1992.
- 2001: A Space Odyssey.* Dir. Stanley Kubrick, Guion: Stanley Kubrick, y Arthur C. Clarke, Stanley Kubrick Productions y Metro-Goldwin-Mayer, 1968.
- 8 ½.* Dir. Federico Fellini, Guion: Federico Fellini, Ennio Flaiano, Brunello Rondi, y Tulio Pinelli, Cineriz y Francinex, 1963.
- Abel Sánchez.* Dir. Carlos Serrano de Osma, Guion: Pedro Lazaga, Producciones Boga, 1946.
- Abismos de pasión.* Dir. Luis Buñuel, Guion: Luis Buñuel, Julio Alejandro, y Dino Maiuri, Producciones Tepeyac, 1954.
- Adulterio.* Dir. José Díaz Morales, Guion: José Díaz Morales, Columbus Films, y Producciones Hormaechea, 1944.
- Algo sobre Jaime Sabines.* Dir. Claudio Isaac, y Sara Elías Calles, Guion: Claudio Isaac, CPC, 1980.
- A Midsummer night's sex comedy.* Dir. Woody Allen, Guion: Woody Allen, Orion Pictures, 1982.
- Anoche soñé contigo.* Dir. Marise Sistach, Guion: José Buil, Sistach, Clasa Films Mundiales, y Tragaluz, 1991.
- Arráncame la vida.* Dir. Roberto Sneider, Guion: Roberto Sneider, Altavista Films, y La Banda Films, 2008.
- Barroco.* Dir. Paul Leduc, Guion: José Joaquín Blanco, y Paul Leduc, ICAIC, Sociedad estatal Quito Centenario, y Ópalo films, 1989.
- Blade Runner.* Dir. Ridley Scott, Guion: Hampton Fancher, y David Peoples, The Ladd Company, Shaw Brothers, y Blade Runner Partnership, 1982.
- Blow up.* Dir. Michelangelo Antonioni, Guion: Michelangelo Antonioni, Tonino Guerra, y Edward Bond, Bridge Films, y MGM, 1966.
- Bodas de sangre.* Dir. Carlos Saura, Guion: Carlos Saura, Emiliano Piedra P.C., 1981.

- Born on the fourth of july.* Dir. Oliver Stone, Guion: Ron Kovic, y Oliver Stone, Universal Pictures, 1989.
- Cabeza de Vaca.* Dir. Nicolás Echevarría, Guion: Guillermo Sheridan, Xavier Robles, y Nicolás Echevarría, IMCINE, y RTVE, 1991.
- Casablanca.* Dir. Michael Curtiz, Guion: Julius J. Epstein, Philip G. Epstein, y Howard Koch, Warner Bros.-First National Pictures, 1942.
- Celestina.* Dir. Miguel Sabido, Guion: Margarita Villaseñor, y Miguel Sabido, Televisa, y Ludens, 1973.
- Cinco mil dólares de recompensa.* Dir. Jorge Fons, Guion: Arturo Ripstein, Alameda Films, y Estudios Churubusco Azteca S.A., 1972.
- Como agua para chocolate.* Dir. Alfonso Arau, Guion: Laura Esquivel, Arau Films International, Fonatur, Sectur, e IMCINE, 1991.
- Concierto Barroco.* Dir. José Montes-Baquer, Guion: José Montes-Baquer, UNITEL, Antenne 2, SWF, y SRG, 1982.
- Crónica de una fuga.* Dir. Israel Adrián Caetano, Guion: Israel Adrián Caetano, y Esteban Student, 20th Century Fox, INCAA, y K&S Films, 2006.
- Crónica de una muerte anunciada.* Dir. Francesco Rosi, Guion: Tonino Guerra, y Francesco Rosi, Concorde Film, Italmedia Film, y Soprofilms-Les Films Ariane, 1987.
- Death and the compass.* Dir. Alex Cox, Guion: Alex Cox, Estudios Churubusco Azteca, KHB Productions, PSC, y Together Brothers Productions, 1991.
- Del amor y otros demonios.* Dir. Hilda Hidalgo, Guion: Hilda Hidalgo, CMO Producciones, Alicia Films, y Cacerola Films S.A. de C.V., 2009.
- Deseos (Al filo del agua/A la memoria de una gran novela).* Dir. Rafael Corkidi, Guion: Rafael Corkidi, y Carlos Illescas, Corkidi, y Conacite 2, 1977.
- Días de combate.* Dir. Carlos García Agraz, Guion: Paco Ignacio Taibo II, Televisine, 1994.
- ¡Diles que no me maten!* Dir. Freddy Sisso, Guion: Freddy Sisso, Universidad de los Andes, 1985.
- Don Quijote de la Mancha.* Dir. Rafael Gil, Guion: Rafael Gil, CIFESA, 1947.

- Doña Bárbara*. Dir. Fernando de Fuentes, Guion: Rómulo Gallegos, y Fernando de Fuentes, Clasa Films, 1943.
- Doña Perfecta*. Dir. Alejandro Galindo, Guion: Íñigo de Martino, Cabrera Films, 1950.
- Edipo Alcalde*. Dir. Jorge Alí Triana, Guion: Gabriel García Márquez, Canal +, Caracol Televisión, Grupo Colombia, ICAIC, IMCINE, Amaranta, y Sogetel, 1996.
- El Abuelo*. Dir. José Buchs, Guion: José Buchs, Film Linares, 1925.
- El Abuelo*. Dir. Román Viñol y Barreto, Guion: Emilio Villalba Welsh, Argentina Sono Films, y S.A.C.I., 1954.
- El alcalde de Zalamea*. Dir. José Gutiérrez Maesso, Guion: José Gutiérrez Maesso, y Manuel Tamayo, Cinesol, y Águila Films, 1953.
- El amor tiene cara de mujer* (telenovela). Dir. Edgardo Borda, y Osias Wilenski, Guion: Nené Cascallar, Canal 13, 1964-1971.
- El amor tiene cara de mujer* (telenovela). Dir. Fernando Wagner, Adaptación: Estela Calderón, y Manuel Canseco, Teleprogramas Acapulco, y Telesistema Mexicano, 1971-1973.
- El año de la peste*. Dir. Felipe Cazals, Guion: José Agustín, Gabriel García Márquez, y Juan Arturo Bernman, IMCINE, y CONACITE 2, 1979.
- El apando*. Dir. Felipe Cazals, Guion: José Revueltas, y José Agustín, Conacite Uno, 1975.
- El baile de San Juan*. Dir. Francisco Athié, Guion: Francisco Athié, Arroba Filma, IMCINEFOPROCINE, y EFICINE 226, 2010.
- El buscón*. Dir. Luciano Berriatúa, Guion: Luciano Berriatúa, N.G. Films, 1971.
- El gabinete del Dr. Caligari*. Dir. Robert Wiene, Guion: Carl Mayer, y Hans Hanowitz, Decla-Bioscop, y AG, 1920.
- El coronel no tiene quien le escriba*. Dir. Arturo Ripstein, Guion: Paz Alicia Garciadiego, Amaranta Films, Canal +, Fidecine, IMCINE, Tabasco Films, y TVE, 1998.
- El curioso impertinente*. Dir. Ugo Lombardi, Guion: Antonio Guzmán Merino, Valencia Films, 1948.

- El despojo*. Dir. Antonio Reynoso, Guion: Juan Rulfo, Cine Foto, 1960.
- El fistol del diablo*. Dir. Fernando Fernández, Guion: Valentín Gazcón, y Federico Curiel, Estudios América, 1958.
- El Gallo de oro*. Dir. Roberto Gavaldón, Guion: Juan Rulfo, Gabriel García Márquez, Carlos Fuentes, y Roberto Gavaldón, Clasa Films Mundiales, 1964.
- El indulto*. Dir. José Luis Sáenz de Heredia, Guion: José Luis Sáenz de Heredia, Suevia Films, y Cesáreo González, 1960.
- El jinete de la divina providencia*. Dir. Óscar Blancarte, Guion: Óscar Blancarte, y Óscar Liera, Concacite 2, Cooperativa séptimo arte, y Grupo de apoyo al cine mexicano, 1987.
- El libro del buen amor*. Dir. Tomás Aznar, Guion: Tomás Aznar, Rubén Caba, y Julián Marcos, Cinevisión, y Zuda Films P.C., 1975.
- El mejor alcalde, el Rey*. Dir. Rafael Gil, Guion: José López Rubio, Compañía Cinematográfica Champion, Coral Producciones Cinematográficas, y Midega Film, 1973.
- El perro del hortelano*. Dir. Pilar Miró, Guion: Pilar Miró, y Rafael Pérez Sierra, Lola Films, y Creativos Asociados de Radio y Televisión, 1995.
- El recurso del método (Viva el dictador)*. Dir. Miguel Littín, Guion: Miguel Littín, y Jaime Augusto Shelly, Regis Debray, e ICAIC, 1977.
- El rincón de las vírgenes*. Dir. Alberto Isaac, Guion: Alberto Isaac, Estudios Churubusco Azteca, 1972.
- El señor presidente*. Dir. Marcos Madanes, Guion: Marcos Madanes, Cinematográfica Latinoamericana SACIC, 1969.
- El siglo de las luces*. Dir. Humberto Solás, Guion: Alba de Céspedes, Jean Cassies, y Humberto Solás, Studio Ekran, 1992.
- El tres de copas*. Dir. Felipe Cazals, Guion: Xavier Robles, Jorge Humberto Robles, y Héctor López Lechuga, Humberto Zurita, IMCINE, y Casa Blanca Films, 1986.
- El triunfo de la voluntad*. Dir. Leni Riefenstahl, Guion: Leni Riefenstahl, y Walter Ruttmann, Leni Riefenstahl-Produktion, 1935.

- El túnel*. Dir. León Klimovski, Guion: Ernesto Sábato, y León Klimovski, Tamames-Zemborain, 1952.
- El valle de las espadas*. Dir. Javier Setó, Guion: Luis de Arcos, Sidney W. Pink, Paulino Rodrigo, y Javier Setó, Cinemagic Inc./M.D. Producciones cinematográficas, 1963.
- Erendira Ikikunari*. Dir. Juan Mora Catlett, Guion: Juan Mora Catlett, Eréndira producciones, CUEC, e IMCINE, 2007.
- Eréndira*. Dir. Ruy Guerra, Guion: Ruy Guerra, y Gabriel García Márquez, Alain Queffelan, CineQuaNon, Triangle, y Atlas Saskasia, 1982.
- Escuela de rateros*. Dir. Rogelio A. González, Guion: Luis Alcoriza, y Carlos Llopis, Cinematográfica Filmex, 1956.
- Fahrenheit 451*. Dir. François Truffaut, Guion: François Truffaut, y Jean-Louis Richard, Anglo Enterprise, y Vineyard Film Ltd., 1966.
- Fortunata y Jacinta*. Dir. Angelino Fons, Guion: Alfredo Mañas, Ricardo López Aranda, Angelino Fons, y Alfredo Mañas, Mercury, 1969.
- Fortunata y Jacinta*. Dir. Mario Camus, Guion: Ricardo López Aranda, y Mario Camus, TVE, 1979.
- Frantic*. Dir. Roman Polanski, Guion: Roman Polanski, y Gérard Brach, Warner Bros., 1988.
- Fresa y chocolate*. Dir. Tomás Gutiérrez Alea, y Juan Carlos Tabío, Guion: Senel Paz, ICAIC, IMCINE, y TeleMadrid, 1993.
- Fuenteovejuna*. Dir. Antonio Román, Guion: Francisco Bonmati, José María Pemán, Pedro de Juan Pinzones, y Antonio Román, Alhambra Films, 1947.
- Grapes of wrath*. Dir. John Ford, Guion: Nunnally Johnson, 20th Century Fox, y Darryl F. Zanuck, 1940.
- Gritos y susurros*. Dir. Ingmar Bergman, Guion: Ingmar Bergman, Svenska Filminstitutet, y Cinematograph AB, 1972.
- Hijo de hombre*. Dir. Lucas Demare, Guion: Augusto Roa Bastos, Argentina Sono Film, y Suevia Films, 1961.

- Il Gattopardo.* Dir. Luchino Visconti, Guion: Pasquale Festa, Enrico Medioli, Luchino Visconti, et al., Goffredo Lombardo, Titanus, y Medusa Entertainment, 1963.
- Ilona llega con la lluvia.* Dir. Segio Cabrera, Guion: Sergio Cabrera, Caracol Televisión, Emme, Fotoemme SA, y Producciones Fotograma, 1996.
- In Necuepaliztli in Aztlan.* Dir. Juan Mora Catlett, Guion: Juan Mora Catlett, Dirección de actividades Cinematográficas UNAM, IMCINE, y cooperativa José Revueltas, 1990.
- Joselito.* Dir. Bárbara Pestán, Guion: Bárbara Pestán, y Javier Véliz, Pocilga, 2014.
- King Kong.* Dir. Merian C. Cooper, y Ernest B. Schoedsack, Guion: James Creelman, y Ruth Rose, Radio Pictures, 1933.
- Kiss of the spider woman.* Dir. Héctor Babenco, Guion: Leonard Schrader, Agita Productions Inc., 1985.
- L'année dernière à Marienbad.* Dir. Alain Resnais, Guion: Alain Robbe-Grillet, Cineriz, 1961.
- La Cage aux Folles.* Dir. Edouard Molinaro, Guion: Jean Poiret, Francis Veber, y Edouard Molinaro, Les Artistes Associés, y Da Ma Production, 1978.
- La Calandria.* Dir. Fernando de Fuentes, Guion: Fernando de Fuentes, Cinematográfica S.A., 1933.
- La casa de Bernarda Alba.* Dir. Mario Camus, Guion: Mario Camus, y Antonio Larreta, Paraíso Films, 1987.
- La cifra impar.* Dir. Manuel Antín, Guion: Manuel Antín, Hardin-Shon, 1962.
- La ciudad y los perros.* Dir. Francisco Lombardi, Guion: José Watanabe, Inca Films, 1985.
- La Colmena.* Dir. Mario Camus, Guion: José Luis Dibildos, Ágata Films, 1982.
- La cruz del diablo.* Dir. John Gilling, Guion: John Gilling, Jacinto Molina, y Juan José Porto, Bulmes, 1974.

- La gitanilla*. Dir. Fernando Delgado, Guion: Rafael Gil, Antonio Guzmán Merino, y Juan de Orduña, CIFESA, 1940.
- La ilusión viaja en tranvía*. Dir. Luis Buñuel, Guion: Mauricio de La Serna, Luis Alcoriza, José Revueltas, y Juan de la Cabada, Clasa Films Mundiales, 1953.
- La invención de Morel*. Dir. Emidio Greco, Guion: Andrea Barbato, y Emidio Greco, Alga Cinematográfica, Mount Street Film, y Ministerio di Turismo dello Spettacolo, 1974.
- La laguna negra*. Dir. Arturo Ruiz Castillo, Guion: Arturo Ruiz Castillo, Vicente Coello, Ángel Jordán, y José Antonio Pérez, Suevia Films, 1952.
- La llaga*. Dir. Ramón Peón, Guion: Julián Cisneros Tamayo, Producciones Varela, 1937.
- La loca de la casa*. Dir. Juan Bustillo Oro, Guion: Juan Bustillo Oro, y Elvita Gonzalo, Dyana Films, y Oro Films, 1950.
- La loca de la casa*. Dir. Luis R. Alons, Guion: Luis R. Alonso, Hornemann, 1926.
- La mansión de Araucamia*. Dir. Carlos Mayolo, Guion: Carlos Mayolo, FOCINE, y Producciones Rodaje Ltd., 1986.
- La mujer ajena*. Dir. Juan Bustillo Oro, Guion: Antonio Helú, y Juan Bustillo Oro, Tele Talia Films, 1954.
- La mujer del puerto*. Dir. Arcady Boytler, Guion: Antonio Guzmán Aguilera, Eurindia Films, 1933.
- La noche oscura*. Dir. Carlos Saura, Guion: Carlos Saura, x y z Desarrollos, y Le Generale D'Images, 1988
- La Regenta*. Dir. Gonzalo Suárez, Guion: Juan Antonio Porto, Emiliano Piedra P.C, 1974
- La strega in amore*. Dir. Damiano Damiani, Guion: Damiano Damiani, y Ugo Liberatore, Arco Film, 1966.
- La Tregua*. Dir. Alfonso Rosas Priego Jr., Guion: Alfonso Rosas Priego, y Francisco Sánchez, Cineproducciones Internacionales, Fidecine, Génesis Films, e IMCINE, 2002.

- La Tregua*. Dir. Sergio Renán, Guion: Mario Benedetti, y Sergio Renán, Aída Bortnik, 1974.
- La viuda de Montiel*. Dir. Miguel Littín, Guion: Miguel Littín, y José Agustín, Cooperativa Río Mixcoac, ICAIC, y Macondo Films, 1979.
- Las cuatro novias de Augusto Pérez*. Dir. José Jara, Guion: José Jara, NG lourdes Martínez, 1975.
- Las visitaciones del diablo*. Dir., Alberto Isaac, Guion: Alberto Isaac, Masari Films, 1967.
- Latino bar*. Dir. Paul Leduc, Guion: Paul Leduc, y José Joaquín Blanco, Ópalo-U de los Andes-Icaic-TVE-Chanel Four, 1991.
- Le Prenom*. Dir. Alexandre de La Patellière, y Matthieu Delaporte, Guion: Alexandre de La Patellière, y Matthieu Delaporte, Chapter 2, Pathé Films, TF1 Films, et al., 2012.
- Libertad condicional*. Dir. José Luis Garza, Guion: José Luis Garza, Universidad Regiomontana N.L., 1982.
- Los albañiles*. Dir. Jorge Fons, Guion: Vicente Leñero, Jorge Fons y Luis Carrión, Conacine y Cinematográfica Marco Polo, 1976.
- Los Bandidos de Río Frío*. Dir. Leonardo Westphal, Guion: Alfonso Patiño, Grandes Films Mundiales, 1938.
- Los Bandidos de Río Frío*. Dir. Rogelio A. González, Guion: Alfredo Varela Jr., PYDASA-Filmadora Argel, 1956.
- Los cachorros*. Dir. Jorge Fons, Guion: José Emilio Pacheco, Jorge Fons, y Eduardo Luján, Cinematográfica Marco Polo, 1973.
- Los confines*. Dir. Mítl Valdés, Guion: Mítl Valdés, Dac-UNAM, 1987.
- Los cuervos están de luto*. Dir. Francisco del Villar, Guion: Hugo Argüelles, y Julio Alejandro, Peliculas Sagitario, 1965.
- Los de abajo*. Dir. Servando González, Guion: Vicente Leñero, y Servando González, Conacine, 1976.
- Los días del cometa*. Dir. Luis Ariño, Guion: Luis Ariño, Aiete Films S.A., 1989.

- Los Picapiedra*. Dir. Brian Levant, Guion: Tom S. Parker, Jim Jennewein, y Steven E. De Souza, Hanna-Barbera, y Amblin Entertainment, 1994.
- Luces de Bohemia*. Dir. Miguel Ángel Díez, Guion: Mario Camus, Laberinto, 1985.
- Mamá... soy Paquito*. Dir. Sergio Véjar, Guion: Carlos Valdemar, y Daniel Galindo, Tavasco [sic], 1981.
- María*. Dir. Tito Davison, Guion: Edmundo Báez, y Tito Davison, Ramón Pereda, y Clasa Films Mundiales, 1971.
- Mariana*. Dir. Juan Guerrero, Guion: Inés Arredondo, Juan García Ponce, y Juan Guerrero, Juan Guerrero, 1967.
- Mariana, Mariana*. Dir. Alberto Isaac, Guion: Vicente Leñero, y José Estrada, IMCINE, 1986.
- Marianela*. Dir. Benito Perojo, Guión: Joaquín Álvarez Quintero, y Benito Perojo, Ufisa, 1940
- Marianela*. Dir. Julio Porter, Guion: Julio Porter, Luis Ordaz, y Pablo Palant, Cooperativa Atlante, 1955.
- Martín Garatuza*. Dir. Gabriel Soria, Guion: Gabriel Soria, y Pablo Prida, Águila Films, 1935.
- Memoria de mis putas tristes*. Dir. Henning Carlsen, Guion: Henning Carlsen, y Jean-Claude Carrière, Memorias del Sabio Producciones, Zip Films, Dagmar Film Produktion, y Crone Film Produktion A/S, 2012.
- Misericordia*. Dir. Zacarías Gómez Urquiza, Guion: Zacarías Gómez Urquiza, Producciones Isla, 1952.
- Monja y casada, virgen y mártir*. Dir. Juan Bustillo Oro, Guion: Juan Bustillo Oro, Producciones Alcayde S.A., 1935
- My Fair Lady*. Dir. George Cukor, Adaptación: Alan Jay, Warner Bros., 1964.
- Nada*. Dir. Edgar Neville, Guion: Conchita Montes, y Edgar Neville, Cifesa, 1947.

- Naná.* Dir. Rafael Baledón, José Bolaños, e Irma Serrano, Guion: Irma Serrano, Producciones Platino, 1985.
- Nazarín.* Dir. Luis Buñuel, Guion: Luis Buñuel, y Julio Alejandro de Castro, Producciones Barbachano, 1959.
- ¿No oyes ladrar los perros?* Dir. François Reichenbach, Guion: Carlos Fuentes, Noël Howard, Jacqueline Lefebvre, y François Reichenbach, Cinematográfica Marco Polo, Conacine, y les Films du Prisme, 1974.
- O veneno da madrugada.* Dir. Ruy Guerra, Guion: Ruy Guerra, y Tairone Feitosa, Mapanublo Films, 2004.
- Paloma herida.* Dir. Emilio Fernández, Guion: Juan Rulfo, y Emilio Fernández, Manuel Zeceña Dieguez, 1963.
- Pantaleón y las visitadoras.* Dir. Mario Vargas Llosa, y José Ma. Gutierrez, Guion: Mario Vargas Llosa, y José Ma. Gutierrez Santos, América Producciones, e Inca Films, 1975.
- Paso del Norte.* Dir. Roberto Rochín, Guion: Elías Nahmías, Tomás Pérez Turrent, y Roberto Rochín, Roca Motion Control, IMCINE, y CNCA, 2002.
- Pedro Páramo.* Dir. Carlos Velo, Guion: Carlos Fuentes, Carlos Velo, y Manuel Barbachano Ponce, Clasa Films Mundiales, y Producciones Barbachano Ponce, 1966.
- Pedro y el capitán.* Dir. Juan E. García, Guion: Juan E. García, Imagen, 1983.
- Pies de gato.* Dir. Rogelio A. González, Guion: Alfredo Varela Jr., PYDASA-Filmadora Argel, 1957.
- Pinocho.* Dir. Ben Sharpsteen, y Hamilton Luske, Guion: Ted Sears, et al., Walt Disney Pictures, 1940.
- Plata quemada.* Dir. Marcelo Piñeyro, Guion: Marcelo Figueras, y Marcelo Piñeyro, Oscar Kramer S.A., Cuatro Cabezas, y Estudios Darwin, 2000.
- Popol Vuh: The creation myth of the mayas.* Dir. Patricia Amlin, Guion: Patricia Amlin, Patricia Amlin, 1989.

- Popol Vuh: Basado en mito de creación maya quiché.* Dir. Ana María Pavez, Guion: Ana María Pavez, Centro Cultural Palacio la Moneda, 2006.
- Pretty woman.* Dir. Garry Marshal, Guion: J.F. Lawton, Touchstone Pictures, y Silver Screen Partners IV, 1990.
- Pygmalion.* Dir. Anthony Asquith y Leslie Howard, Guion: George Bernard Shaw, W.P. Lipscomb, Cecil Lewis, e Ian Dalrymple, Metro-Goldwyn-Mayer, 1938.
- Rebecca.* Dir. Alfred Hitchcock, Guion: Robert E. Sherwood, Selznick International Pictures, 1940.
- Requiem for a dream.* Dir. Darren Aronofski, Guion: Hubert Selby Jr., y Darren Aronofsky, Thousand Words, y Protozoa Pictures, 2000.
- Rosario Tijeras.* Dir. Emilio Maillé, Guion: Marcelo Figueras, Columbia TriStar, 2005.
- Santa.* Dir. Antonio Moreno, Guion: Carlos Noriega Hope, Nacional Productora de películas, 1931.
- Scarface.* Dir. Howard Hawks, Guion: W.R. Burnett, John Lee Mahin, Seton Miller, y Ben Hecht, The Caddo Company, 1932.
- Schindler's List.* Dir. Steven Spielberg, Guion: Steven Zaillian, Amblin Entertainment, 1993.
- Sherlock Holmes.* Dir. Guy Ritchie, Guion: Mike Johnson, Guy Ritchie y Anthony Peckham, Silver Pictures, y Village Roadshow Pictures, 2009.
- Snow White and the Seven Dwarfs.* Dir. David Hand, et al., Guion: Ted Sears, et al., Walt Disney Pictures, 1937.
- Sommersby.* Dir. Jon Amiel, Guion: Nicholas Meyer, y Sarah Kernochan, Le Studio Canal+, Regency Enterprises, y Alcor Films, 1993.
- Sonrisas de una noche de verano.* Dir. Ingmar Bergman, Guion: Ingmar Bergman, Svensk Filmindustri, 1955.
- Spartacus.* Dir. Stanley Kubrick, Guion: Dalton Trumbo, Bryna Productions, 1960.

- Strategia del ragno.* Dir. Bernardo Bertolucci, Guion: Bernaldo Bertolucci, Marilú Parolini, Edoardo De Gregorio, RAI, y Red Films, 1970.
- Talpa.* Dir. Alfredo B. Cervena, Guion: Edmundo Báez, Cinematográfica Latina, 1956.
- The birds.* Dir. Alfred Hitchcock, Guion: Evan Hunter, Alfred J. Hitchcock Productions, 1963.
- The Cid.* Dir. Anthony Mann, Guion: Frederic M. Frank, y Philip Yordan, Samuel Bronston Productions, y Dear Film Produzione, 1961.
- The curse of the werewolf.* Dir. Terence Fisher, Guion: Anthony Hinds, Hammer Film Productions, 1961.
- The Gift.* Dir. Joel Edgerton, Guion: Joel Edgerton, Blumhouse Productions, y Huayi Brothers Pictures, 2015.
- The great dictator.* Dir. Charlie Chaplin, Guion: Charlie Chaplin, Charles Chaplin Film Co., 1940.
- The planet of the Apes.* Dir. Franklin J. Schaffner, Guion: Michael Wilson, y Rod Serling, APJAC Productions, 1968.
- Tlacuilo.* Dir. Enrique Escalona, Guion: Enrique Escalona, CIESAS y CONACYT, 1984.
- Todo un hombre.* Dir. Rafael Villaseñor Kuri, Guion: Rafael García Travesí, Cima, Lotus, 1982.
- Tormento.* Dir. Pedro Olea, Guion: Ricardo López Aranda, Ángel María de Lera, José Frade, y Pedro Olea, José Frade, 1974.
- Tras el horizonte.* Dir. Mitl Valdez, Guion: Mitl Valdez, CUEC, 1984.
- Tristana.* Dir. Luis Buñuel, Guion: Luis Buñuel, y Julio Alejandro, Época Films, Talía Films, Selenia Cinematográfica, y Les Films Corona, 1970.
- Un diablo bajo la almohada.* Dir. José María Forqué, Guion: Eduardo Antón, Jaime de Armiñán, Giuseppe Mangione, y José María Forqué, MGM, 1968.
- Un pedazo de noche.* Dir. Roberto Rochín, Guion: Elías Nahmías, Tomás Pérez Turrent, y Roberto Rochín, IMCINE, y Universidad de Guadalajara, 1995.

Yo la peor de todas. Dir. María Luisa Bemberg, Guion: Antonio Larreta, y
María Luisa Bemberg, GEA Cinematográfica, 1990.

Zona cero. Dir. Carolina Rivas, Guion: Carolina Rivas, CUEC, 2003.