

LAS DOS TIGRAS¹

Juan Pablo Castro Rodas

A PROPÓSITO DE LA ADAPTACIÓN CINEMATOGRAFICA

Cuando Apollinaire señalaba que el encantamiento de la materia era una cualidad estética que le acercaba a Méliès, establecía una proximidad sugestiva entre el cine y la literatura. Proponía un vínculo de dos estructuras significantes que en apariencia resultan distantes. Aún cuando las dos son artes poéticas, cada una se inscribe en un proceso de construcción diferente. La palabra, y la imagen poética que de ella resulta, es solamente un aspecto posible en el discurso cinematográfico, mientras que en el literario resulta el soporte fundamental del hecho narrativo. De ahí que para Purificación Fernández² el camino de la adaptación resulta un fenómeno traductológico. Hay que buscar que el sentido de la obra literaria, o como dice Mitry³ su espíritu, sea el que pueda percibirse en la obra cinematográfica.

Larga es la tradición en la historia de la cinematografía mundial de obras literarias que han sido trasladadas al cine, desde la magnífica epopeya de *Avaricia* de Eric von Stronheim adaptada de la novela *Mctegue* de Frac Norris hasta *La lista de Schlinder* de Steven Spielberg basada en la obra homónima de

1. Este ensayo constituye una síntesis de mi tesis de licenciatura en comunicación social realizada en 1997. Ha sido revisado y se han incorporado algunas reflexiones que, desde la distancia, resultan casi imprescindibles.
2. Purificación Fernández, «Tipologías de las adaptaciones cinematográficas de obras de literatura inglesa», en *La literatura en la lengua inglesa y el cine*, Valladolid, Instituto de Ciencias de la Educación, Universidad de Valladolid, 1993.
3. Jean Mitry, *Estética y psicología del cine*, vol. II, *Las formas*, México, Siglo Veinte Editores, 1978.

Thomas Kenealy. Entre ellas innumerables versiones de Shakespeare, Boccaccio, Mann, Galdós, se destacan. Y, aunque las diferencias que han surgido entre percepciones diferentes sobre algo llamado purismo en el arte llegaron a extremos de declarar la imposibilidad de establecer campos comunes entre estructuras significantes diferentes, hoy, gracias a los trabajos de transtextualidad de Gerad Genette, esa preocupación parece disiparse.⁴

Lo que interesa precisamente es determinar cómo discursos estéticos análogos en lo poético, disímiles en la puesta en escena, articulados sobre la base de estructuras semióticas pueden superponerse en el ejercicio de la adaptación. ¿Qué se debe adaptar?, resulta la pregunta obvia. Adoum señala que el suceso anecdótico, la atmósfera creada por las palabras, y olvidarse de la obra literaria.⁵ El mismo Mitry se cuestiona sobre la posibilidad de trasladar el espíritu de la obra literaria a la cinematográfica, si esta condición intangible se expresa en el conjunto de las palabras, de tal suerte que la sustancia de la obra literaria está pegada a las palabras. Con la adaptación esa superposición indisoluble de las palabras tiene necesariamente que destruirse, dejando vacío el sentido mismo de la obra literaria. Si aceptamos esta condición el proceso de traducción queda ya predeterminado al fracaso. Es imposible lograr resultados similares con materias y sustancias diferentes. Sin embargo desde lo que podría denominarse el efecto análogo, como señala Pere Gimferrer, es posible un encuentro más grato entre lo literario y lo cinematográfico.⁶ Para Gimferrer la clave está en lograr que la adaptación permita al cine, a través de la imagen como su medio fundamental, conseguir un efecto análogo al que mediante el material verbal ha obtenido la obra literaria en el espectador.

Una vez establecida esta posibilidad el camino requiere un compromiso con el método. Purificación Fernández sugiere la siguiente tipología:

1. Transposición: como la traducción literal de un sistema semiótico, la literatura, a otro, el cine. Se lo conoce también como *literal translation*, *transposition* o *pictorialisation on novel*.
2. Reinterpretación: es decir, una recreación del texto literario. No busca la totalidad de la obra sino la intensidad que ella tiene. Se lo llama además *re-structure*, *re-emphasis*, *critical gloss*.

4. Interesante, en el otro extremo, resulta la teoría del *Prècinema* que durante los años de 1950 buscaba establecer proximidades casi increíbles entre escritores del s. XII y el XVIII y el discurso cinematográfico.

5. Jorge Enrique Adoum, «Notas sobre la literatura y el cine», en revista *Cuadro a cuadro*, No. 7, Quito, Asocine, s.f.

6. Pere Gimferrer, *Filming Literatura*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1993.

3. Adaptación libre: un segmento de la obra literaria, un personaje, o una situación dramática propicia el desarrollo de una película distante del texto base. En inglés se la llama *free adaptation*.

No es que un método garantice el éxito de una proceso de adaptación, pero sí permite desarrollar un trabajo sobre la base de procedimientos más o menos comprobados. De ahí que la capacidad creativa del guionista para organizar su historia tiene una base más estable, menos sujeta a la improvisación o al azar.

SOBRE LA ADAPTACIÓN DE «LA TIGRA»

Una vez señaladas algunas consideraciones sobre el proceso de adaptación, pasemos a señalar el mecanismo que se utilizó para el análisis de «La Tigra» de José de la Cuadra y *La Tigra* de Camilo Luzuriaga. Para establecer los niveles de correspondencia entre los dos discursos se recurrió a configurar un modelo estructural sobre la base de niveles de constitución de las dos obras, es decir: la estructura narrativa, la acción, la historia, el tiempo, el espacio, los personajes, los sonidos, los objetos importantes, el sentido. La lectura consistió en determinar minuciosamente los niveles de cercanía, superposición, o alejamiento que la obra cinematográfica tenía con respecto a la literaria.

ESTRUCTURA NARRATIVA

En términos de la estructura narrativa el filme no difiere mayormente respecto del original literario. El cuento muestra el conflicto de la acción en el inicio de la narración, luego el desarrollo dramático permitirá tener una comprensión más amplia de la atmósfera (historia) del personaje central, la Tigra, y terminará por engarzarse con los sucesos de la acción.

Mientras que el filme establece el conflicto de la acción en el inicio, y luego matizará la vida del personaje, es decir, la historia, para al último unificarse con el conflicto de la acción. Tanto en el cuento como en el filme el drama comienza con el establecimiento del conflicto de la acción, luego desarrolla la atmósfera del personaje principal, o sea, la historia y hacia el final las dos instancias narrativas —acción, historia— terminan por fundirse. La diferencia está en que el cuento maneja la «incógnita» de la acción: no se precisa por qué se ha «secuestrado» a Sara y solo hasta el final descubrimos la razón. En cambio en el filme se maneja la premisa de la «lucha» de la acción. Se conoce en

el inicio sobre la condena de Sara. La tensión se ubica entre mantenerla secuestrada o desvirtuar la condena. Este cambio no afecta a la estructura sino a la intención, al recurso narrativo o estilístico.

Las variaciones del filme se dan al interior del soporte estructural, es decir, en los conflictos subyacentes de los personajes o entre ellos. Los aportes del filme pretenden matizar con más conflictos a aquellos. Así, en el cuento se pinta a la Tigra a partir de una serie de acontecimientos que han dado lugar a su sobrenombre, su avidez sexual y su tenacidad por mantener la integridad familiar. Al final, el mundo de la Tigra y de las Miranda permanece impermeable ante el mundo externo. En cambio, el filme, muestra a la Tigra como una mujer desaprobada por su familia en su libertad sexual y, de ello se desprende, también tambaleante en su coexistir cotidiano. La Tigra muere y la estructura familiar se destruye.

La Tigra, en el filme, mantiene una serie de conflictos con otros personajes: Ternerote, Juliana, Sara y consigo mismo. Estas relaciones dispares que se establecen entre los personajes son un aporte del filme para dar mayor espesor dramático a los personajes y otros polos de tensión, pero no llegan a desarrollarse plenamente, lo que acarrea como consecuencia ciertas dudas sobre los caminos y las resoluciones que toman y sobre su presencia misma.

En esa misma línea de análisis, miramos el orden de las situaciones dramáticas que han sido modificadas en el filme. Por ejemplo, la condena a Sara que en el cuento está al final y que justifica los hechos siguientes que tomará Clemente Suárez, en el filme está hacia el inicio y de ello se desprenderá el polo de tensión de toda la acción. Luego la progresión dramática tanto del cuento como del filme pretende dinamizarse en torno, primordialmente, del personaje central, la Tigra. Entonces, miramos la vida cotidiana, la dinámica sexual de la protagonista.

El problema está en el ritmo que se confiere a las dos creaciones artísticas. Mientras el cuento mantiene un movimiento narrativo armónico, el filme cae en desniveles emocionales. Por ejemplo, en el cuento la situación dramática del Hombre del Clarinete permite comprender una faceta distinta de la Tigra, la de un ser más espiritual, ampliamos el conocimiento de la historia del personaje, de su cosmovisión, de su atmósfera. En el filme esta situación dramática aparece como enganchada de manera apresurada, no contribuye al desarrollo de la acción, ni aporta a la construcción de la historia. Apenas si es trascendente la relación que la Tigra establece con el Sr. Fernández (Hombre del Clarinete). Con este personaje el filme entra en un estado de falsa emotividad.

Como el anterior, tenemos otros ejemplos. Cuando Ternerote merienda con la Tigra y discuten sobre el salario de los peones —situación dramática exclusiva del filme— el nivel de intensidad emotiva no aporta al desarrollo del filme, pues miramos un encuentro intrascendente, vacío de conflicto. La apa-

rente disputa entre los personajes señalados no obtiene su objetivo primordial: mostrar a la Tigra en su relación cotidiana.

LA ACCIÓN Y LA HISTORIA

Acción

El cuento está elaborado, en su desarrollo de la acción, sobre la base de tres telegramas, que muestran todo el movimiento de las fuerzas antagónicas: la denuncia de Clemente Suárez sobre el secuestro de Sara (al inicio); la salida del piquete policial (hacia la mitad), y la información de la frustrada comitiva (al final). Y, previo al desenlace, dos situaciones dramáticas que permiten comprender el justificativo de la acción: la condena y fuga de Sara. Esta composición de la obra permite alcanzar hacia el final un nivel importante de tensión dramática.

Mientras que el film sustenta su acción sobre la base de la denuncia inicial de Clemente Suárez sobre el secuestro de Sara y luego no adquiere mayor densidad dramática sino hacia el final cuando se explica la razón de la denuncia. De tal manera que el ritmo está sustentado, exclusivamente, sobre la base del desarrollo de la historia. Por ello la tensión dramática, en el decurrir del filme, está subordinada a breves brochazos de conflicto que se establecen entre los personajes, pero con nivel de mediana intensidad. Sí adquiere fuerza dramática, en el momento del choque armado de las fuerza antagónicas y de allí, hacia la conclusión, miramos una obra con un ritmo más acelerado. El *crescendo* tan esperado.

Historia

Para hablar de la historia del cuento, bástenos decir que esta configura la vida del personaje principal, la Tigra, a través de la narración de varios pasajes de su vida que la han constituido como un mito: la resolución con que mató a los asesinos de sus padres, la potencia sexual que le caracteriza y la firmeza con que se desenvuelve en medio de un mundo patriarcal. Estas facetas posibilitan comprender de manera íntegra al personaje. De ahí que llegamos a aceptar como un hecho lógico el encierro de Sara. Un sacrificio que permitirá mantener la estructura del mundo interno de ella y de sus hermanas.

En el filme, presenciamos la historia de la Tigra mediante el desarrollo monótono de una vida que se sustenta sobre la base de la dinámica sexual abrumadora que tiene la desaprobación de los otros miembros de la familia. La Tigra tiene además un conflicto interno que se manifiesta en la frecuencia

de sueños-pesadillas pero que no logra solucionarse sino con la muerte. En medio de todo ello se da una relación autoritaria y despótica con los habitantes que le rodean, tanto familiares como trabajadores. Por todo este ambiente que prevalece alrededor de la Tigra, al final, justificamos su asesinato bajo la premisa, no consentida, de que los malos siempre pagan lo que hacen. Este recurso obvio empobrece la esencia del personaje.

Habría que ampliar la reflexión sobre el desenlace del cuento y el del filme. Primero digamos que el cuento establece su clímax en el encierro de Sara, que permitirá mantener la estructura cotidiana. Luego el desenlace es la consecuencia de esta resolución tomada. Los policías son rechazados por la peonada de la hacienda de las Miranda y se alejan resueltos a no regresar. Mientras que el filme establece su clímax en la muerte de la Tigra, previo el choque armado con los policías. De tal manera que el desenlace no llega a estructurarse como en el cuento y más bien deja paso a una conclusión meta literaria.

La Tigra libre corre por el monte hasta llegar al río. Esta situación dramática está fuera de la trama, fuera de la acción, puesto que en esa realidad ha muerto. Incluso, está fuera de la historia, aunque se pretende que no, porque no llega a engarzarse con lo que hemos visto durante el desarrollo del filme. Los sueños-pesadillas que continuamente persiguen a la Tigra, más el soporte musical en ciertos pasajes de intensidad espiritual del personaje, pretenden resolverse cuando ella corre, mediante el uso del primer plano de la música señalada, más la presencia del brujo Masa Blanca que es la exteriorización del conflicto interno, y su salvación. Pero es tan vaga esta premisa que la situación dramática «libertad de la Tigra» aparece, reiteramos, como un comentario meta textual.

En términos de la presentación de las situaciones dramáticas, éstas no difieren mayormente en el filme respecto del cuento. Así tenemos en el cuento las siguientes situaciones dramáticas: el primer telegrama, la presentación de la vida cotidiana, el recuerdo del asesinato de los padres de las Miranda, la llegada del comisario para levantar el sumario, la llegada de Ternerote, la reseña de las fiestas de las Miranda, el segundo telegrama, la presencia del Hombre del Clarinete, la presentación de Masa Blanca y la condena a Sara, el arribo de Clemente Suárez y el tercer telegrama.

En el filme este orden varía mínimamente: Masa Blanca condena a Sara en el inicio del filme —en el cuento hacia el final—; el Hombre del Clarinete antecede, en la narración, a la celebración de la misa mala, mientras que en el filme sucede lo contrario. El filme aporta la última situación dramática a la que hemos llamado «libertad de la Tigra», pues el cuento termina en el enfrentamiento con los policías, en el que sale airosa y triunfal la Tigra, mientras que

el filme aumenta un segundo encuentro con los policías en el que ella muere, más una situación dramática de carácter alegórico.

En general, el filme pretende «visualizar» ciertos pasajes de la obra literaria, pero en algunas ocasiones cae en una subvaloración o deformación del sentido original. Concretamente hablamos de la explicitación del sexo. Mientras que el cuento señala el movimiento de la casa en armonía con el baile de las hermanas Miranda, el filme aprovecha un lugar común en la filmografía erótica. La casa se mueve (pudiese ser un carro parqueado en un *Automovie*) cada vez que un amante ocasional recibe los favores de una Tigra desplazada de ella misma. Hecho que vacía el carácter sensual y natural del personaje Tigra, en el cuento, para convertirse en una suerte de ninfomaniaca exhibicionista, en el filme.

EL TIEMPO Y EL ESPACIO

Espacialidad general

En primera instancia examinemos el manejo del espacio tanto en el cuento como en el filme.

Hemos definido al espacio como el lugar físico-atmosférico en el que se desenvuelve el drama, y que determina una correspondencia con la actitud de los personajes. Así, los personajes que habiten el pueblo o el monte, tienen una forma de comportarse en relación con el espacio.

El espacio general, tanto el cuento como el filme se sitúa en la Costa ecuatoriana, en la provincia del Guayas, cerca de Balzar, de ahí en alguna parte de la montaña tropical del sector. Los telegramas son emitidos, en el cuento, desde Guayaquil y desde Balzar, pero en el filme se limita al pueblo de Balzar. El cuento pretende ampliar el espacio general del drama, dicho de otro modo, eliminar los límites geográficos donde sucede, estableciendo una correspondencia total con la montaña tropical. Los sucesos que narran el cuento son, entonces, hechos que producen al interior del bosque tropical, parte constitutiva de él, de la montaña y su gente. El filme, también intenta recuperar esta característica importante del cuento y, en términos del manejo de la dramaturgia, lo logra. El desfase se produce con el comportamiento de los personajes (¿la actuación?) que se presentan como introducidos en el medio, sin la suficiente correspondencia con el entorno natural.

Espacialidad específica

En términos del manejo de la espacialidad específica, la hemos conceptualizado como el lugar o sitio físico-atmosférico en el que se desarrollan los actos concretos de los personajes. El cuento establece una hacienda como el espacio matriz y luego, una casa rústica, en ella un salón de baile, una tienda, el cuarto de la Tigra, de Juliana y de Sara; otro cuarto no precisado en el que se celebra la misa mala, y otro —o el mismo— en el que se hospeda el hombre del clarinete. Muestra también una estancia, tal vez una sala, en la que están los padres de las Miranda cuando son asesinados. Tenemos los alrededores de la hacienda, una mancha formada por árboles de guarúanguaros y el río.

Por su parte, el filme establece como espacios específicos los siguientes: un pueblo con sus calles y casas, la comisaría, la oficina de ésta. Luego, una hacienda, una casa rústica. En ella el cuarto de la Tigra, el de Juliana, el de Sara, la sala de baile, el comedor, la cocina, la tienda, el corredor superior, las escaleras de acceso a la planta alta y un cuarto donde se celebra la misa mala. Los exteriores de la casa formados por el patio y la entrada a la casa, el establo, la molienda. Los alrededores de la hacienda: río y sendero que va al pueblo. Se presenta una gallera, pero que no se establece con precisión si es parte de la hacienda de las Miranda o de un pueblo cercano. Cuando Sara y C. Suárez están en el «baile del pueblo» el espacio está conformado con algunas casas y una explanada o plaza, pero no queda claro de qué pueblo es, si es acaso el mismo que tiene la gallera. En las pesadillas de la Tigra aparecen la montaña, el bosque tropical, la orilla de un río o laguna.

Vale decir entonces, que el manejo del espacio del filme está en correspondencia con el del cuento. Aunque, el primero abarca amplios espacios con la finalidad de dinamizar la acción o la historia. En todo caso la adaptación cinematográfica de *La Tigra* recupera los sitios y los lugares físicos del cuento.

Tiempo histórico

Primero señalemos el tiempo histórico en que se sitúa el drama del cuento: 1935, momento en que se inicia la narración, aunque luego se regrese 12 años. Inferimos que corresponde a un período marcado por un rígido dominio masculino a nivel familiar y social, por eso precisamente despierta interés la historia de una mujer «bravía» en abierta contradicción con las costumbres tradicionales tanto porque ejerce el poder dentro del grupo familiar, lleva el control de la propiedad, en cuanto recursos económicos y humanos, y es dueña de su cuerpo y de su libertad. La Tigra representa una imagen de mujer an-

tiparadigmática para la época. José de la Cuadra, casi sin usar calificativos, asume una actitud respetuosa y de velada admiración por ella.

El filme, por su parte, prescinde de dar esa información. Como ya señaláramos anteriormente, se puede hacer un juego de deducciones a partir del tipo de vestimenta, objetos y demás, pero ello sería muy vago porque el filme no pretende ubicarse en un momento temporal específico, lo que vale decir que no intenta recrear un hito histórico. Por ello reafirmamos la tesis de que se trata de un filme cuya temporalidad histórica no está precisada.

Temporalidad de la acción

Ahora, miremos el manejo de la temporalidad narrativa. En primer término, la temporalidad de la acción. En el cuento la acción abarca cuatro días, desarrollo que se sustenta alrededor de tres telegramas: uno al inicio del cuento: situación dramática una (s.1), otro hacia la mitad (s.7) y uno al final (s.11). Además de dos situaciones dramáticas (presentación de Masa Blanca (s.9) y fuga de Sara (s.10)) que, en términos de la estructura interna, son anteriores al primer telegrama, pero en la linealidad narrativa son anteriores al tercer telegrama. El transcurrir de la acción está apoyada en las fechas de los telegramas, así: 1. Telegrama (24/enero/1935), 2. Telegrama (26/enero/1935) y 3. Telegrama (28/enero/1935).

Las situaciones que hemos señalado pertenecen, por su importancia dramática, a la acción, porque la desencadenan y dinamizan: secuestro de Sara-medidas para solucionar el problema. Las últimas situaciones dramáticas del cuento explican la primera. Retomamos el conflicto inicial y lo asimilamos como tal, en las últimas situaciones, las que nos permiten entender la razón de la condena de Sara, su fuga y encierro y el enfrentamiento con la policía.

El filme, por su parte, trata de la siguiente manera la temporalidad de la acción: se inicia con la situación dramática 11 (s.11), que es la presentación de Clemente Suárez en la hacienda de las Mirandas, luego sigue con la s.12, que es la fuga y encierro de Sara, retoma la s.1, en la que se hace la denuncia y que ha sido con la que se ha abierto el filme —que no la estructura interna— y continúa con la s.13, donde se define la muerte de la Tigra. Aunque en la narración lineal el paso de las acciones se ordena en la secuencia: 1-11-12-13, como ya hemos dicho, la estructura de la acción está planteada así: 11-12-1-13. Es decir que las últimas situaciones dramáticas del filme propician la primera. Cuando miramos a C. Suárez en su paso por la hacienda de las Mirandas, la fuga junto a Sara, el encierro de ésta, comprendemos porqué éste tomó la decisión de denunciar el hecho como un secuestro.

Hay que decir, sin embargo, que sobre el tiempo que abarca la acción, es impreciso, podríamos especular que toma alrededor de 20 días, desde la llega-

da de C. Suárez a la hacienda, la fuga, el primer encuentro y el definitivo. También hay que señalar que la presencia de Masa Blanca y la condena a Sara, que en el cuento corresponde a la s. 9, en el filme es la s. 2, lo que vale decir que, mientras en el cuento la condena a Sara es el justificativo que permite comprender su encierro y el intento por rescatarla se ubica al último, manteniendo de esta manera la incógnita, en el filme está en el inicio, con lo que el sentido cambia: se plantea de inicio la condena y las acciones se encaminan a mantenerla o a combatirla.

En términos de la temporalidad de la acción las estructuras son disímiles. El cuento explicita el desarrollo de las acciones y se justifica como tal al último, manteniendo la incógnita; mientras que el filme no precisa el desarrollo temporal de las acciones —en días, meses o años— y aunque al último entendemos totalmente las razones que tuvo C. Suárez para denunciar el secuestro de Sara, en el inicio ya poseemos cierta información que permite suponer las medidas que se tomarán en tanto acciones predecibles.

Temporalidad de la historia

Siendo la historia la suma de interrelaciones de las situaciones dramáticas encaminadas a construir la atmósfera de los personajes, en este caso de la Tigra como personaje central alrededor del cual se desarrolla el drama.

El cuento establece una temporalidad de 12 años, desde la muerte de los padres de las hermanas Miranda, hasta el último telegrama con el que se cierra la historia. Aunque la estructura está integrada por el manejo del presente y del pasado, así se inicia con la presentación de las hermanas (s.2) y que constituye un momento atemporal,⁷ aunque un dato importante constituyen las edades de las Miranda, luego regresa 12 años antes a presenciar la muerte de los padres (s.3) lo que ya nos ubica en un tiempo determinado —año 1923—; de ahí en adelante las siguientes situaciones (s.4.y s.5) seguirán de forma lineal y abarcarán un año y un mes, retomamos la narración atemporal en la reseña de las fiestas y en el hombre del clarinete (s.6 y s.8)), la situación que sigue (s.9), que es la presentación de Masa Blanca, tiene un inicio atemporal pero luego gracias a un dato en la narración («Sara era un chiquilla») nos ubicamos alrededor de 1926, al final cuando aparece Clemente Suárez (s.10) —situación que, ya dijimos, es anterior el primer telegrama— nos encontramos a finales de 1934 o primeros meses de 1935. De esta manera el

7. Se dice atemporal porque aparece de pronto, sin antecedentes específicos. «Son tres las hermanas... su predio...». Es decir la narración habla de los personajes en cualquier momento de su historia, sin puntualizar una época determinada o un año específico.

cuento ha regresado al pasado lejano, al pasado cercano y ha manejado el recurso de la atemporalidad.

El desarrollo temporal de la historia que abarca el filme: se inicia de la manera atemporal (s.2), las siguientes son la continuación de ésta (s.3, s.4, s.5, s.6, s.7, s.10, s.8, s.9, s.11, s.12, s.13). Si bien las situaciones 11, 12 y 13 son parte de la acción principalmente, por su aporte dramático, también lo son de la historia, aunque en menor grado. Las situaciones 3, 4, 5 y 8 tienen, cada una un flash back, aunque podríamos decir que toda la historia a partir de la s.2 hasta la s.12 se sucede en flash back, porque anteceden a la s.1, que es la denuncia y las s.13, que es el enfrentamiento armado y la muerte de la Tigra.

La introducción de la s.10, que es la del Hombre del Clarinete, constituye un caso particular que pretende ser atemporal, pero la presencia del clarinete —por única vez—, antes de la celebración de la misa mala, esto es de la s.8, hace suponer que es anterior en el tiempo, pero no está muy claro. Tampoco es un flash back, porque no se utiliza ningún recurso cinematográfico que dé tal indicación. De lo que resulta una situación carente de identidad dramática que tampoco aporta a la historia.

En este sentido, la temporalidad de la historia, tanto en el cuento como en el filme, tienen similar estructura. La Tigra construye su atmósfera temporal, a través de la narración lineal de las situaciones dramáticas. La diferencia está, por un lado, en la adecuación en el cuento del recurso de la atemporalidad, mientras que el filme no logra construir esa atmósfera, cosa que se observa claramente con la presencia del hombre del clarinete.

Otro punto de diferencia está en el ritmo y la claridad que tiene el cuento al mostrar el desarrollo del tiempo. La historia comienza, los días y los años pasan hasta llegar al final del drama. Es decir, el paso del tiempo se muestra continuo y armonioso. Mientras que el filme se mueve dentro de un tiempo impreciso: el paso de los días, de las semanas no se define con claridad.

De todo lo dicho, y relacionando la temporalidad de la acción y la de la historia, encontramos que el filme ha tomado un curso dispar al del cuento. Ha variado la temporalidad de la acción, dejando de lado la «incógnita» por descubrir las razones del secuestro y la denuncia. El filme asume una nueva premisa la «lucha», por mantener la condena o absolverla. En términos de la historia, el filme, respeta la estructura del cuento, aunque con tenues matices diferentes. La mayor diferencia está en modificar el ritmo del cuento. El filme no logra atrapar al espectador como lo hace el cuento en la red del suspenso. Todo lo contrario, a momentos el ritmo de la acción y de la historia llega a un estado cercano a la laxitud.

LOS PERSONAJES

Uno de los puntos más importantes para mirar las correspondencias y las diferencias en la adaptación de una obra literaria al cine tiene que ver con los personajes. En el estudio que hemos realizado, tanto en el cuento como en el filme, el interés gira alrededor de un personaje: la Tigra.

La Tigra, en el cuento, más de lo que representa como mujer, constituye una metáfora del monte, de la montaña, de la selva. Porque en ella coexisten la bravura, la fuerza, el misterio; pero también la sensualidad, la vitalidad, la exuberancia de la naturaleza. Puede ser sensual y ardiente; llena de coraje y voluntad, incluso puede ser despiadada. Puede ser tierna, y servicial. Puede experimentar la soledad y el temor. Es un personaje rico en matices y contradicciones.

Este personaje, que se acepta a sí misma con el nombre, con la fuerza de un animal de monte, mantiene su esencia impermeable a las circunstancias. Es su comprensión del mundo la que le impulsa a usar a su hermana menor a virginidad perpetua, como víctima propiciadora para mantener inquebrantable la estructura cotidiana de su «mundo» alrededor del cual gira el mundo de más gente. Y es un sacrificio para Sara, porque el sexo, o el encuentro carnal es para la Tigra, como para las Miranda, un hecho consustancial y natural a su existir. La Tigra respeta lo esotérico, acepta los designios sobrenaturales y los hace suyos. De esta manera logra salir avante a los intentos de elementos exógenos de interferir con la dinámica de su mundo. Un valor muy importante para este personaje es la integridad familiar, por eso vengó y defendió la dignidad ancestral, por eso amparó a sus hermanas y vivió con ellas en armonía —más allá de las disputas nimias—, por ello protegió a Sara. Y aunque resulte «egoísta» y autoritario al impedir que Sara se case, se comprende este hecho en correspondencia con la realidad circundante. La Tigra encara la utopía de la mujer por romper una estructura patriarcal. Ella con sus habilidades y destrezas, para gobernar, dirigir y luchar por su sobrevivencia, se ha ganado el respeto de los habitantes contiguos. La belleza y excepcionalidad de este personaje radica en esa bipolaridad: por un lado ella es la mujer-macho y por el otro la mujer-hembra. Esta característica única y singular hacen de ella un personaje asombroso y entrañable.

En el filme, en cambio, encontramos al personaje Tigra como una devoradora de hombres, insaciable sexualmente, y aunque se pretende matizar la versión como si fuera una forma de evadir un trauma personal, la sensación que deja es la de una mujer de vida liviana e impúdica, a quien le satisface ser observada cuando mantiene relaciones sexuales. Si no cómo se entiende que vaya a su cuarto cuando hay hombres debajo de él, que siguen con lascivia el

movimiento ondulante de las tablas. Mientras que en el cuento el sexo es parte natural de la existencia, que se vive en la intimidad, en el filme es un acto morboso. La trascendencia del personaje en el cuento se diluye y desvaloriza en el filme.

Sí habría que señalar que el filme aporta al personaje el darle la perspectiva de un conflicto interno explicitado en varios sueños-pesadillas, que al final se pretende resolver. La presencia de los sueños que muestran la subjetividad del personaje, de hecho lo enriquece y posibilita al espectador adentrarse en otro nivel de su realidad.

Otro aporte que hay que observar se refiere a la ambivalencia que mantiene el personaje a lo largo del filme. Por un lado tenemos a una mujer compenetrada con el entorno, que se entrega con pasión en sus actos, en concordancia con la realidad, por otro, mantiene una relación despótica y autoritaria con los que la rodean. Se podría entender esa transformación como necesaria para el desarrollo del filme, en pro de establecer diversos polos de tensión. Esta óptica, no obstante, trae consigo la destrucción de la integridad familiar, situación que se aleja totalmente de la propuesta del cuento.

Ahora bien, hay que decir que los personajes en un filme son el resultado de una caracterización y de una actuación. Están mediados, entonces, por la participación de actores; mientras que la lectura del cuento establece una relación sin mediación entre el texto y el lector. No obstante un guión cinematográfico está concebido para ser visto y no para ser leído, huelga decir, que el análisis debe regirse a lo que el espectador mira y no a lo que debería mirar según las pautas puntualizadas en el guión.

Hay que señalar también que en el filme una Tigra excesivamente autoritaria y dictatorial lejos de robustecer al personaje del cuento lo empobrece y desvirtúa. Las hermanas de la Tigra aparecen desdibujadas en relación al cuento. Porque las encontramos pasivas, anoréxicas, sin mayor energía, a veces románticas y melodramáticas. Mientras que el cuento nos presenta a mujeres más vitales, más espontáneas. Tanto la Juliana como la Sara del filme aparecen plantadas artificialmente en la realidad de la montaña. No se destacan por su participación generosa, son más bien artificiosas y desabridas. Y, sobre todo, quizás el dolor más personal que tenemos, es la traición. De las hermanas unidas en el vasto eterno del monte que narra el cuento, pasamos a felonía desgarradoras en la contienda de la película. Terrible alejamiento de las matrices del cuento. Jamás en ese mundo de José de la Cuadra las dos hermanas bajo la lluvia hubiesen podido dejar atrás a su hermana y pasarse al otro bando, al de los policías, al poder institucional, a la razón patriarcal, tal como lo hacen en una de las últimas secuencias del filme.

La adulteración de personajes abarca también a otros. En el cuento el Tererote aparece como un gordo risueño y «picarón» que intenta apropiarse del

encanto de las Miranda y que termina por desaparecer extenuado y abatido. Su participación contribuye a mostrar la solvencia del mundo de las Miranda, que continúa inmodificado e inmodificable con su presencia y su posterior fuga. Mientras que el filme muestra un Ternerote amargado, pasivo, que se deja humillar por la Tigra y cuya ubicua participación no deja satisfecho el dilema. No llegamos a entender por qué vive con las Miranda si antes había ordenado la matanza de los padres de éstas. Si en el filme se pretendió establecer, de inicio, la inserción significativa de ciertos personajes que en el cuento aparecen fugazmente, y con ello crear mayores polos de tensión, aceptamos la premisa como válida, pero eso implica prefigurar con mayor lógica las razones de su presencia.

En el caso de Masa Blanca, tanto en el cuento como en el filme, representa la presencia de lo mágico y religioso en el mundo de la montaña. El brujo es una entidad algo indefinida, entre hombre y mensajero de las fuerzas ocultas. Esta visión de él sustenta el temor y el respeto con que lo miran los habitantes del sector. El matiz original de Masa Blanca se ha respetado en la adaptación. Igual sucede con la participación de Clemente Suárez, quien aparece, en el cuento, como un comerciante enamorado de Sara que intenta casarse con ella, y por eso pretende rescatarla. Él supone un elemento exógeno al mundo de las Miranda, que termina siendo rechazado totalmente. En el filme este personaje ha sido enriquecido. Su visualización aporta al del cuento. Pero hay algo que no logramos comprender, y tiene que ver con el hecho de que el Clemente Suárez del filme mate a la Tigra. No existe una verdadera razón para este acto. Los motivos precedentes no llegan a justificar el hecho. El toque simbólico que se da cuando aparece con una careta antes de matarla, y luego sin ella cuando aprieta el gatillo, queda sin explicarse del todo.

Sobre los peones, los policías y los padres de la Tigra, en el filme cumplen los mismos roles que en el cuento: propiciar la construcción de la atmósfera del drama. A veces se constituyen como polos de tensión y en otras ocasiones entran a matizar el desarrollo dramático, pero sin tener mayor incidencia sobre los conflictos.

No estamos de acuerdo con la introducción del hombre del clarinete en el filme, porque no adquiere trascendencia. No contribuye de ninguna manera con la acción y, en términos de la historia, su participación apenas se hace necesaria. Si se hubiera prescindido de su participación no afectaría en nada al desarrollo del filme. Aquí se tuvo demasiado respeto al original y se quiso mantener un personaje que no aportó mayormente. La participación del hombre del clarinete está del todo justificada en el cuento, porque su presencia contribuye a dinamizar la historia, comprender la atmósfera del personaje e introducir nuevos elementos psicológicos a su comprensión.

LOS SONIDOS

El filme ha aprovechado la mayoría de las resonancias del cuento, de esta manera ha construido una atmósfera bastante cercana a la original. Se escuchan constantemente sonidos de animales que reproducen el ambiente de la montaña y de la hacienda. La introducción de ruidos de vacas y gallos ayudan a ubicar el tiempo diario: por ejemplo, el canto de un gallo, junto con otros elementos, establece la hora de la madrugada.

La adaptación cinematográfica concretiza los sonidos ambientales del cuento. Así, la presencia de la lluvia y los truenos, que en el cuento muestran el ambiente en que fueron asesinados los padres de las Miranda, ha sido asimilado íntegramente en el filme. Además se ha intensificado el manejo de este concepto al utilizar truenos y lluvia como elementos anticipadores de una tragedia, en los últimos momentos cuando la Tigra se prepara, junto con los peones, para enfrentar a la réplica de los policías. Los disparos, que en el cuento la Tigra dirige a los pies de los peones también los ha recuperado el filme, propiciando la construcción acertada de un momento dramático. No así los disparos que en el texto la Tigra realizaba más arriba de la cabeza del amante ocasional.

La ambientación de las fiestas que se celebran en la casa de las Miranda, es uno de los aspectos más logrados del filme, pues en el cuento apenas si «escuchamos» tenuemente los pasillos, boleros y demás canciones, mientras que en el filme constituyen un apoyo muy importante al desarrollo dramático y contribuyen, por otra parte, con nuevos matices sensoriales y afectivos del drama. Hay que destacar la utilización que hace el filme del silencio, sobre todo cuando la Tigra y Juliana se miran en momentos de intensidad conflictiva. De manera especial hay que apuntar el silencio que se establece entre Sara y La Tigra hacia el final del filme, cuando ésta última apunta a la primera. También la utilización de los sonidos que el cuento propone en el contexto ceremonial de la misa mala, que el filme ha recuperado y enriquecido.

En general, el soporte sonoro del filme es uno de los aciertos más significativos que se ha logrado. Aparte de lo que hemos señalado, está presente el recurso de utilizar una banda sonora original para identificar la presencia de los personajes principales como la Tigra o Sara. La característica musical permite «adentrarnos» en el mundo íntimo, en su subjetividad y nos posibilita conocer el estado emocional del personaje en determinados pasajes.

LOS OBJETOS IMPORTANTES

El filme utiliza la mayoría de los objetos que tienen carga dramática. Solo prescinde de la guitarra española y de la bandolina. La recopilación de estos objetos ha permitido establecer un ambiente similar al del cuento.

Sin embargo hay que decir que no todos los objetos mantienen el mismo peso significativo. Ciertos objetos han perdido fuerza dramática original y otros han sido sobrevalorados. En el primer caso está el clarinete, objeto que en el cuento motiva evocaciones profundas en la Tigra por lo que justifica plenamente su presencia. El clarinete anticipa, de alguna manera, una faceta de la Tigra que se muestra más adelante. Mientras que en el filme apenas si se lo ve y es más bien un elemento decorativo, sin mayor trascendencia.

En otro momento del filme miramos la presencia del gramófono de corneta como un elemento dramático y casi litúrgico, alrededor de él se celebran los bailes, hacia el final pasa a ser usado como lavacara. Este es un caso de sobrevaloración de un objeto, que en el cuento es un mero componente más, para pasar a ser, en el filme, un símbolo en deterioro, que pretende mostrar la finalización de una actividad hasta ese momento vital: la fiesta. De esta manera se pretende anunciar la transformación del personaje que enfrenta un cambio sustancial alrededor de la comprensión de su vida.

EL SENTIDO

Hemos dicho anteriormente que es importante precisar el superobjetivo tanto del cuento como del filme porque este enuncia una determinada posición frente a la realidad más allá de la historia que cuenta. La obra dramática propone un conjunto de ideas filosóficas o éticas, una cosmovisión donde la forma constituye un mecanismo de expresión configurada estéticamente. A veces este sentido último o superobjetivo puede estar fuera del conocimiento racional de su autor.

El cuento preconiza la simbiosis entre el ser humano y la naturaleza, una suerte de compenetración profunda entre el habitante del monte y el monte mismo. La Tigra, como personaje, es un representativo del paisaje, de la naturaleza. En un ser que tiene belleza, misterio, sensualidad, pero también tristeza, incluso tragedia. En ese contexto aceptamos su sexualidad abierta, desprovista de matices morales de la sociedad como una cascada, como un río, como un árbol que crece en busca de sol y de aire. La Tigra vive en el monte, es parte del monte; con él se entiende y a través de él justifica su vivir.

A partir de esta premisa de relación totalmente recíproca entre la Tigra y la naturaleza, encontramos otras líneas estructurales que plantea el cuento. Una tiene que ver con lo ideológico, en términos de la asunción de un rol vedado para las mujeres: el de patrón. La Tigra rompe esa estructura de poder y, a través de su lucha, se posesiona de un sitio de autoridad y dominio. Sobre este poder lícitamente alcanzado se constituye una jerarquía que lleva a la cúspide a la Tigra y con ella a las hermanas Miranda. Debajo de ese grupo están los peones, policías, el Ternerote y los demás. Por encima de esta estructura jerárquica solo puede estar lo suprarreal, lo mágico, lo esotérico.

Otra línea plantea la sexualidad: la mujer sensual, exuberante y lujuriosa que se entrega a los placeres de la carne, con la libertad y el gozo de un ser de monte, sin mediaciones morales; por ello este hecho nos resulta natural, grávido de autenticidad.

La estructura cotidiana, es factor importante porque permite la constitución familiar, como una necesidad básica para mantener el equilibrio, aún a costa de duros sacrificios; y la trascendencia de mantener enfrentamientos acérrimos con elementos del mundo externo de las Miranda que pretenden adentrarse en su marco de dominio. Elementos que amenazan desestabilizar la estructura cotidiana y que tienen que ser repelidos, aunque anteriormente estos mismos se hayan establecido, momentáneamente, en la periferia estructural, que no en el centro nuclear de dinámica cotidiana.

El filme, por su parte, intenta mantener la característica esencial del cuento, que antes hemos señalado, pero solo lo consigue a medias. No miramos a los integrantes del monte del todo compenetrados con su entorno. Apenas en ciertos momentos presenciamos una relación estrecha y complementaria. La Tigra no logra fundirse con la naturaleza con la suficiencia y la soltura que logra el personaje en el cuento. No es un elemento más del monte, por ello su dinámica sexual no llega a entenderse como un hecho natural sino como una desviación conductual cargada de culpabilidad.

La línea ideológica que plantea el cuento de una cotidianidad gobernada por mujeres, en el filme, queda subordinada a niveles mínimos: la mujeres —Juliana y Sara— son elementos de complemento al medio, no tienen autonomía, más bien pierden la esencia fuerte y definida que tienen en el cuento. Se convierten en seres débiles e intrascendentes. En general la mayoría de los personajes aparecen como trasplantados desde otra realidad distinta, no se encuentran compenetrados con el entorno natural.

La línea que plantea el cuento sobre la constitución familiar es trastocada. Porque la familia, como núcleo, se resquebraja y destruye. La premisa que mantiene el cuento, en términos de mantener la integridad familiar y a través de ella la estructura cotidiana, en el filme se diluye. La Tigra, en el filme, acepta como un hecho trivial la ruptura familiar y claudica fácilmente.

Hay que añadir que el filme maneja un criterio polarizado: la mala y despótica pierde y las buenas y cándidas ganan. Este desenlace nada tiene que ver con el original literario. Reafirmamos lo dicho anteriormente: no creemos que la situación dramática del final del filme, en la que vemos a la Tigra correr libre por el bosque, tenga la suficiente lógica dramática, en términos de la solución del conflicto interno de la Tigra, para que permita explicar su muerte y la destrucción de su cotidianidad. Peor aún el desarrollo del filme no justifica la idealización de la Tigra, libre de toda atadura corriendo hacia el territorio del mito.

Por todo lo señalado, creemos que el filme *La Tigra* da un giro muy notable en el manejo del sentido de la obra literaria. De cierto modo traiciona su esencia, al desvirtuar su propuesta más profunda. Aunque ha respetado, en su mayoría, la estructura narrativa y dramática, ha modificado sustancialmente el ethos. El monte y sus habitantes en mutua compenetración; la estructura cotidiana manejada por mujeres alegres, sensuales y libres; una sexualidad clara, franca, gozosa y natural; la autonomía interna del monte, que se mantiene impermeable a los elementos exógenos; la subsistencia familiar son las matrices básicas que se entrecruzan en el cuento.

El filme muestra seres en inestabilidad con el monte; mujeres dispares: una irónica y despótica, otras sumisas y pasivas, que despiertan de manera intempestiva e injustificada; una sexualidad matizada de moralismo y prejuicio; una estructura cotidiana y familiar que se destruye inevitable y abruptamente; el monte como estructura-madre no llega a constituirse como tal, apenas si se muestra en estado de inercia.

De todo esto resulta que el filme *La Tigra*, como adaptación cinematográfica del cuento del mismo nombre, es el producto de una unión casual entre varios tipos de adaptación: la primera que se conoce como transposición y que sirve para ilustrar el original literario, la segunda conocida como re-interpretación que recoge lo fundamental de la estructura narrativa pero que lleva a cabo un re-ajuste de la sustancia de la misma, la tercera porque construye un final libre, distanciado del texto literario.

Transposición porque adopta parte de su estructura narrativa, utiliza la totalidad de los personajes, aunque modifica sus relaciones conflictivas y su participación dramática, recupera los ruidos del cuento y los visualiza, también asume la mayoría de los objetos dramáticos, pero modifica el sentido esencial del original literario.

Re-interpretación porque ha propuesto una visión distinta de la del cuento, ha planteado un matiz diferente al original, un sentido diferente, pero no ha utilizado parte del material literario para trabajarlo, por el contrario ha recuperado la mayoría de los elementos del cuento.

Adaptación libre porque ha construido un meta texto, una realidad paralela que no se insinúa en el cuento, que resulta de una necesidad dramática aparentemente exclusiva del filme.

Por lo señalado consideramos que esa Tigrá de celuloide es otra Tigrá. No la del cuento. No el mito de la literatura. Es diferente, corporizada pero virtual. Desplazada de su monte, vaciada de sentido. ❖

BIBLIOGRAFÍA

- Adoum, Jorge Enrique. «Notas sobre la literatura y el cine», *Revista Cuadro a Cuadro*, No. 7, Quito, Asocine, 1995.
- Bambetti, Giacomo. *Cómo se mira un filme*, Buenos Aires, Editorial Universitaria, 1963.
- Barthes, Roland, y otros. *Análisis estructural del relato*, Buenos Aires, Tiempo Moderno, 1972.
- Bravo, José María. *La literatura en la lengua inglesa y el cine*, Valladolid, Instituto de Ciencias de la Educación, Universidad de Valladolid, 1993.
- Ciespal. *Revista Chasqui*, No. 49, Quito, octubre 1994.
- Coma, Javier. *De Mickey a Marlowe: la edad de oro*, Barcelona, Península, 1987.
- De la Cuadra, José. *Doce relatos. Los Sangurimas*, Quito, Libresa, 1995.
- Desnoes, Edmundo. *El intelectual y la sociedad*, México, Siglo XXI, 1972.
- Eberenz, Rolf. *Semiótica y morfología textual del cuento naturalista*, Madrid, Editorial Gredos, 1989.
- Espinell, Luis. *La adaptación cinematográfica*, Cuba, Escuela de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños, 1988.
- Eisenstein, Sergéi. *Dickens, Griffith y el filme de hoy*, Madrid, Rialp, 1989.
- Fernández, Purificación. «Tipologías de las adaptaciones cinematográficas de obras literarias inglesas», en *Literatura en lengua inglesa y el cine*, Valladolid, Instituto de Ciencias de la Educación, Universidad de Valladolid, 1993.
- Fornet, Ambrosio. *Apuntes sobre la dramaturgia*, Cuba, Centro de Documentación, Publicaciones y Prensa, Escuela de San Antonio de los Baños, 1988.
- Gortari, Carlos. *El cine*, Barcelona, Salvat, 1981.
- Huss, Roy. *La experiencia cinematográfica*, Buenos Aires, Marymar, 1973.
- Jarvie, I. C. *Sociología del cine*, Madrid, Guadarrama, 1974.
- Kauffman, Stanley. *Un mundo en cine*, Buenos Aires, Marymar, 1972.
- Mitry, Jean. *Estética y psicología del cine*, tomos I y II, Madrid, Siglo XXI, 1978.
- Molina, Vicente. *El rincón literario*, Revista de Occidente, marzo 1992.
- Morín, Edgar. *El cine o el hombre imaginario*, Barcelona, Biblioteca Breve de Bolsillo, 1975.
- Ospina, Omar. «Entre Marx y una mujer desnuda», en *Revista Chasqui*, No. 49, Quito, Ciespal, octubre 1994.
- Peña-Ardid, Carmen. *Literatura y cine*, Madrid, Cátedra, 1992.
- Roig, Arturo. *Narrativa y cotidianidad*, Quito, Cuadernos de Chasqui, 1984.

- Rose, Tony. *Así se hace cine*, Barcelona, Instituto Parramón, 1973.
- Sadoul, Georges. *Historia del cine mundial*, México Siglo XXI, 1977, 3a. ed.
- Saint-Pierr, Michel de, *La querrela de los intelectuales*, París, Magazine Literario, 1972.
- Skolovski, Victor. *Literatura y kinematógrafo*, Barcelona, Anagrama, 1971.
- Sosnovski, E. *El cine*, Buenos Aires, Cartago, 1966.
- Ubidia, Abdón. «La adaptación: de la literatura a otros lenguajes», en *Revista Cuadro a Cuadro*, No. 7, Quito, Asocine, 1995.
- Valverde, José María. *Movimientos literarios*, Barcelona, Salvat, 1981.
- Wulff, Enrique. *Lengua y lenguajes*, Barcelona, Salvat, 1981.