

Rosa Matilde Teichmann  
Facultad de Bellas Artes UNLP  
rosateichmann@yahoo.com.ar

**Diferencia y repetición: un abordaje de la problemática de la transposición de textos literarios al cine. De "Tema del traidor y del héroe" de J.L.Borges a "La estrategia de la araña" de B. Bertolucci**

A través de este trabajo nos proponemos abordar algunos aspectos sobre el proceso llamado "adaptación", que implica la transposición de textos literarios al cine, una práctica cultural que ancla en complejos mecanismos interpretativos y creativos. También nos acercaremos a algunas formulaciones de Delleuze, que contribuyen a nuestro entender a pensar el problema desde perspectivas nuevas. No pretendemos más que dejar abiertas algunas preguntas para que sirvan a futuras investigaciones sobre el tema. Por último, nos proponemos llevar a cabo el análisis de un proceso de adaptación específico como ejemplificación de lo que se expondrá previamente.

***Adaptación como lectura realizada***

Partimos de la idea de adaptación como resultado de una lectura particularizada, de un enfoque, de una puesta en valor de un imaginario a través de otro. Jean Pierre Esquenazi, en su texto "De l'adaptation à l'ingest" (1996) haciéndose eco de la Estética de la Recepción y de las ideas de Hans Robert Jauss, entiende la adaptación como *lectura realizada*, lectura que implica un diálogo entre un sujeto presente y un discurso pasado. Es muy clara la cita que hace Esquenazi de Jauss: " L'oeuvre littéraire n'est pas un objet existant en soi et qui présenterait en tout temps à tout observateur passif son essence intemporelle. Elle est bien plutôt faite, comme une partition, pour éveiller à chaque lecture une résonance nouvelle qui arrache le texte à la matérialité des mots et actualise son existence"<sup>1</sup> Se podría afirmar entonces que cada lectura recrea la obra, cada una pone el acento sobre diferentes aspectos. Si se juntaran hipotéticamente todas las lecturas sobre un mismo texto, podría advertirse que el mismo se encuentra en todas, pero también

---

<sup>1</sup> Jean Pierre Esquenazi, "De l'adaptation à l'ingest" ( Cinémaction n 79,1996) 37 "La obra literaria no es un objeto existente en sí mismo que presentará en todos los tiempos y a todo observador pasivo su esencia intemporal. Ella está más bien hecha como una parcelación, para descubrir en cada lectura una resonancia nueva que arranque al texto de la materialidad de las palabras y actualice su existencia" ( La traducción es nuestra)

está alejado de todas ellas. Y este es el punto de partida para el análisis del fenómeno de la adaptación. Cada película adaptada responde a una lectura que recrea el texto de origen, razón por la cual, el texto está y no está al mismo tiempo. Podríamos exponer entonces, un primer nivel paradójico: una adaptación contiene en sí misma al texto de origen, pero en rigor de verdad, no es el texto. La evidencia de esta postura, que es la que nos resulta más razonable, es la diversidad de adaptaciones sobre un mismo texto. ¿Qué tienen en común las adaptaciones de Hamlet realizadas a lo largo de la historia del cine, desde la mítica versión muda de Sara Bernhardt como Hamlet, hasta la más reciente de Michael Almereyda? Todas son Hamlet, y todas no lo son. En todas algo se repite; en todas algo se diferencia, gracias a la particularidad de la lectura efectuada por sus respectivos adaptadores. Y he aquí una primera aproximación al pensamiento de Delleuze que abordaremos más abajo

### ***Adaptación como creación***

Iser plantea que el lector no “completa” el texto tal y como lo prevé el autor, sino que lo crea y reconstruye. Iser llama “lector implícito” al lector que el mismo texto crea para sí mismo; es una estructura inscripta en él que no posee existencia real y encarna la totalidad de pre orientaciones que ofrece a sus posibles lectores. El texto es así portador de una imagen de lector, pero el lector real matizará esa imagen con su experiencia personal. Es muy importante este concepto porque de lo contrario podría pensarse que el lector puede efectuar interpretaciones a su antojo. Así la lectura es una tensión entre el lector real y el implícito que indica también un acto poco seguro ya que es un espacio lleno de posibilidades significativas y de remisiones extra textuales que deben ser descubiertas. El texto escrito es tan importante como su parte no escrita, es decir todo lo que se pone en funcionamiento en la lectura. Esto implica entonces que toda lectura es un acto creativo y cada lectura es diferente. El texto es una estructura potencial que es concretada por cada lector. “Un texto se abre a la vida sólo cuando es leído. De ahí la necesidad de considerar el despliegue de textos mediante la lectura”<sup>2</sup> Por lo tanto será difícil encontrar una adaptación fílmica, decimos nosotros, que sea “igual” a lo que un lector leyó.

---

<sup>2</sup> Wolfgang Iser, “La estructura apelativa de los textos” en *Estética de la recepción*, Rainer Warning(ed) ( Madrid: Visor, 1989) 133

### ***Adaptación: Lectura y contexto***

De la Hermenéutica de Hans Georg Gadamer, toma Jauss, la idea de “horizonte de expectativas”. Una obra literaria no posee en ningún momento un significado acabado. Hay un horizonte cultural, una situación histórica que suministra valores que permiten una determinada interpretación, porque la lectura así entendida es un proceso donde interviene una axiología propia del momento de la recepción, que impide a los textos adquirir un contenido que pueda llamarse “objetivo”. Se lee en función del mundo donde se vive; la lectura está condicionada por el contexto del lector. Jauss (1988) habla de un horizonte de expectativas literario y otro social. “El lector empieza a entender la obra nueva o extranjera en la medida en que, recibiendo las orientaciones previas que acompañan al texto, construye el horizonte de expectativas intraliterario. El lector sólo puede convertir en habla un texto- es decir, convertir en significado actual el sentido potencial de la obra- en la medida en que introduce en el marco de referencia de los antecedentes literarios de la recepción su comprensión previa del mundo. Esta incluye sus expectativas concretas procedentes del horizonte de sus intereses, deseos, necesidades y experiencias, condicionado por las circunstancias sociales, las específicas de cada estrato social y también las biográficas. La fusión de los dos horizontes-el dado previamente por el texto y el aportado por el lector-puede realizarse espontáneamente en el disfrute de las expectativas cumplidas, en la liberación de los imperativos y la monotonía de la vida ordinaria, en el acceso a una propuesta de identificación o, de manera aún más general, en la afirmación de una ampliación de la experiencia”<sup>3</sup> Así Jauss planteará que no hay una lectura válida sino muchas recepciones distintas.

### ***Lectura, adaptación, educación***

Lo anteriormente expuesto nos lleva a preguntarnos por qué se rechazan, desde la crítica, la mayor parte de las adaptaciones realizadas. Por qué se las considera productos menores, vulgares, inferiores a la literatura. Por qué, al momento de analizar una película adaptada entran en juego conceptos tales como fidelidad o traición, subordinación o autonomía, espíritu de la obra, entre otros, que no hacen sino juzgar desde variables moralistas, aquello que debería analizarse desde

---

<sup>3</sup> Hans Robert Jauss, “*El lector como instancia de una nueva historia de la literatura*” en *Estética de la recepción, compilación de textos y bibliografía de José Antonio Mayoral* ( Madrid: Arco /Libros, 1987) 77

marcos epistemológicos diferentes. Por ejemplo, desde el aporte hermenéutico, que indicaría que una obra adaptada es la obra de otro, no es la obra de origen, sino la interpretación de quien vio en esa obra valores, que pretende transmitir.

Y frente a aquellas preguntas, arriesgamos una respuesta provisoria, tentativa: es un problema de educación estética. Un espectador de cine, generalmente, no tiene formación estética, que le ayude a comprender, que guíe sus lecturas, que le aporte elementos para poder concretar un análisis personal y justificado y que en este caso pueda darle herramientas para comprender que una adaptación es la mirada de otro lector sobre la misma obra que él leyó. Siendo el cine y las artes audiovisuales patrimonio cultural reconocido, teniendo en cuenta incluso su carácter de espectáculo y de producto de consumo masivo, sabiendo de la incidencia en las conductas humanas de todos los variados medios de comunicación y expresión audiovisual, cada día más prolíficos y desarrollados, no existe lo que llamamos "educación audiovisual". No hay una formulación seria del problema, que apunte a educar espectadores, a darle herramientas conceptuales, críticas, para poder resignificar su experiencia estética. Las instituciones educativas están ancladas en las artes canónicas (y podría decirse que el cine con sus más de cien años de existencia, ya podría ser considerado como tal) y no reparan en la necesidad social y cultural de una educación audiovisual. Podría dejarse planteada una nueva paradoja: el cine y las artes audiovisuales constituyen las manifestaciones estéticas más consumidas y desarrolladas de la contemporaneidad, y al mismo tiempo, las menos estudiadas desde las instituciones educativas básicas.

### ***¿Qué se adapta? ¿Cómo se puede adaptar?***

La nueva pregunta que aparece es por qué adaptar. Qué es lo que lleva a un lector a querer ofrecer su lectura de un texto a otros lectores y/o espectadores. Evidentemente, las respuestas serán múltiples y remitirían al universo de cada adaptador. Tendrán que ver con premisas, conceptos, ideas, imágenes, historias, necesidades expresivas. Pero esta pregunta nos lleva a otra que es: si se quiere mostrar una nueva lectura, una creación, si se quiere mostrar una lectura en contexto, qué es lo que permanece del texto de origen, como para que la película sea reconocida como una adaptación o algunas de sus formas lindantes tales como

la libre adaptación o la recreación. La obra adaptada debe guardar una relación con el texto literario de origen, pero ¿cuál es?

Aproximándonos al tema decimos que para que un espectador lector pueda reconocer el texto de origen, sólo dos aspectos del mismo deben aparecer en el film: lo que llamamos los núcleos narrativos básicos, o sea las acciones centrales e imprescindibles, consecutivas y consecuentes ( y entendemos acciones en este caso desde el lugar de las funciones cardinales de Barthes) y los personajes centrales. Las acciones nucleares, las que hacen avanzar la acción, las que llevan el relato hacia delante, y no las catálisis, que bien pueden no estar o ser absolutamente modificadas. Las acciones, para reconcer un esqueleto que tendrá una carnadura diferente, una piel diferente ya que los dos sistemas lingüísticos ( el verbal y el audiovisual) manejan distintos recursos y distintos modos de ejercer la recepción por parte del receptor. Y los personajes centrales, sin que esto signifique que no puedan aparecer con su aspecto físico cambiado, su profesión, sus relaciones sociales o personales. Lo que importa es que el personaje mantenga su función, su carácter de actante, según Greimas.

Estas dos categorías van a aparecer frente al espectador desde una interpretación dada del texto, ni la única ni la mejor. Lo importante y más difícil es lo que llamamos la búsqueda de coherencia interna del relato a la luz de la interpretación, la toma de decisiones de quien adapta, que debe ser coherente con cada una de las elecciones a tomar y posteriormente de lo que llamamos el trabajo artesanal del guionista, quien debe ver el modo de poner en funcionamiento una serie de mecanismos básicos para que el proceso de transformación opere. A dichos mecanismos los categorizamos, según nuestro entender, del siguiente modo:

➤ Mecanismos de desarrollo: el texto literario puede decir una sola palabra, que el film podrá desarrollar. Por ejemplo, decir en literatatura “años después” significa para el lenguaje cinematográfico un desarrollo audiovisual que implica tanto desde dónde se parte y hasta dónde se llega.

➤ Mecanismos de supresión: puede no ser necesario para el relato audiovisual la inclusión de ciertas acciones o personajes secundarios, ya que el lenguaje audiovisual es “económico”: una imagen audiovisual puede decir lo que mil palabras

- Mecanismos de transformación: uno de los mecanismos más interesantes y frecuentes que se basa en mantener las características sobresalientes de un personaje o una situación, pero con alguna modificación.
- Mecanismos de creación: muchas veces es necesario crear nuevas situaciones o personajes para darle verosimilitud al relato audiovisual.
- Mecanismos de traslación: sostenemos que lo único que se puede trasladar de un texto literario al cine son los diálogos.

Concluimos esta sección diciendo que toda adaptación implica una libre adaptación, ya que el adaptador está siempre creando como consecuencia de su interpretación. Razón por la cual, es muy interesante cuando se cambia el título de la película respecto del texto de base, porque de ese modo se pone más honestamente de manifiesto la visión particular del adaptador, su lectura, su apropiación del texto, el modo en que simultánea y paradójicamente la película vuelve a mostrar al espectador lector aparentemente lo mismo, repite lo mismo, pero eso que repite es sustancialmente diferente. Entramos entonces directamente en algunos brillos del pensamiento de Delleuze.

***La adaptación y su relación con la diferencia y la repetición: algunas preguntas que surgen de Delleuze***

Una película adaptada se diferencia radicalmente del texto de origen, pero al mismo tiempo debe remitir a él. Delleuze, permite que nos interroguemos acerca de la situación en su libro Diferencia y repetición. Allí encontramos muchos pensamientos interesantes que echan luz sobre la problemática estudiada, pero que no es nuestra intención profundizar, sino exponer como cuestionamientos que abran el camino de la investigación. Por lo tanto, deconstruyendo su texto, expondremos las formulaciones que nos estimulan a hacernos más y nuevas preguntas sobre el proceso de la adaptación.

- "Hacer de la repetición misma algo nuevo"<sup>4</sup>. Ya anticipamos que, paradójicamente, en una película adaptada, hay algo que se repite, pero en ese acto de repetición, de por sí, hay una novedad. ¿Será porque es un acto de libertad el que implica que algo vuelva a ser, pero también a no ser? La película puede dar la opción de ver y escuchar repetidas situaciones que se han leído, pero una

---

<sup>4</sup> Gilles Delleuze. *Diferencia y repetición* ( Buenos Aires: Amorroutu, 2002) 27

imagen audiovisual nunca será una palabra. Lo que evoca la palabra puede confrontarse en el imaginario del espectador, y vincularse, con aquello que otro imaginario desplegó. Entonces, ¿eso que parece igual, es distinto?

➤ Más adelante Delleuze habla de un sujeto secreto de la repetición, una especie de alma repetidora, "la singularidad en lo que se repite"<sup>5</sup>. Entonces, ¿hay una repetición externa, de formas reconocibles, y al mismo tiempo una individualización de la instancia productora de sentido que no permitiría que sólo se advierta repetición, sino también diferencia? Tal vez ayude a la comprensión del problema el planteo de Vanoye (que puede vincularse a lo visto en Gadamer anteriormente) según el cual el texto adaptado lo es siempre en contexto. Incluso el sólo hecho de tomar la decisión de adaptar, implica una distancia temporal respecto de la producción del texto de origen, que marca una diferencia primaria. Queremos acercarnos a la idea de *transfert*, que sostiene Vanoye, como la base conceptual para poder entender mejor el proceso de la adaptación. Transferencia que no siempre afecta a la intriga, el espacio-tiempo diegético o a los personajes, pero sí necesariamente al punto de vista, la visión, porque incide sobre la sensibilidad de quien se sitúa frente a la obra, a su modo particular de entender la realidad. Se acepta entonces que un adaptador se "apropia" de una determinada obra, entendiendo así un proceso de asimiliación del texto, de lectura, de acuerdo a una realidad dada. Nos interesa citar la definición de "apropiación" que hace Vanoye, porque creemos que es la que más se ajusta a nuestro pensamiento: "es el proceso de integración, de asimilación de la obra (o de ciertos aspectos de la obra) adaptado al punto de vista, a la visión, la estética y a la ideología propias del contexto de adaptación y los adaptadores. Puede ir desde el rechazo de intervención sobre la obra (aunque la neutralidad es también una actitud estética e ideológica, es este caso al menos) hasta la 'divergencia' o la 'inversión'"<sup>6</sup> La apropiación, según Vanoye, se ejerce en tres niveles: el socio-histórico, el estético, y el estético individual.

➤ Vemos la vinculación con Delleuze, justamente cuando se refiere a la transferencia psicoanalítica<sup>7</sup>, planteando que dicho acto no implica una toma de conciencia sino una repetición, y ella es tanto la que enferma como la que

---

<sup>5</sup> Delleuze. *Diferencia y repetición*.53

<sup>6</sup> Francis Vanoye, *Guiones modelo y modelos de guión* (Barcelona: Paidós, 1996) 146

<sup>7</sup> Delleuze. *Diferencia y repetición* 47

cura. Si el enfermo repite ante el analista su perturbación, está cerca de una nueva situación que tal vez contribuya a su curación. Repite, pero en circunstancias nuevas, lo cual le hará chocar frente a una nueva realidad. En el proceso de la adaptación, el adaptador también repite, pero en circunstancias nuevas, lo cual lo habilita a mirar desde otro lugar, desde otras visiones, desde otros roles.

➤ La repetición habilita la diferencia, la exige como garantía de su existencia. Se repite desde un lugar diferente, y esa diferencia, esa otredad, no puede ser juzgada como inferior. Delleuze afirma más adelante que "el principio de una repetición ya no es la de lo Mismo, sino que comprende lo Otro, que comprende la diferencia(...) y que transporta esta diferencia en el espacio repetitivo así constituido" <sup>8</sup>

Hasta ahora entonces, reinvindicamos la figura del adaptador como lector, como sujeto otro que busca e interpreta un texto dado, partiendo de un hecho contundente: la deshomogeneidad de lenguajes estéticos. El adaptador debe llevar a cabo un complejo proceso de equivalencia, que no implica otra cosa que una modificación: descubrir lo otro pero tener que dar indicios de igualdad. Repetir, pero siendo diferente; satisfacer a quien busca encontrar el libro en la película, como a quien busca encontrar sólo una película. El adaptador como lector puede ahora des-encadenarse de la figura del autor. Caporale Bizzini se refiere al concepto de lector como productor, como creador: " Belsey aborda una de las ideas más importantes e impactantes del proyecto postestructuralista: la necesidad de cuestionar la existencia de una única lectura crítica en relación con una obra y supeditar la interpretación a la experiencia de cada lector que se convierte en productor de textos minando, de esta manera , el papel hegemónico que desempeña el autor en la interpretación crítica tradicional" <sup>9</sup>

***Análisis de la adaptación del cuento de Jorge Luis Borges "Tema del traidor y del héroe" por Bernardo Bertolucci en la película "La estrategia de la araña"***

La película de Bernardo Bertolucci, constituye un ejemplo claro para poder comprender el modo en que un autor lee y se apropia de un texto. Ya desde el genérico (o secuencia de títulos) de la película hay una clave importante: dice que

---

<sup>8</sup> Delleuze. *Diferencia y repetición* 53

<sup>9</sup> Silvia Caporale Bizzini, "Texto literario y texto cinematográfico: crítica cultural y estudios de género en la enseñanza de la literatura inglesa (Barcelona, Ariel, 2004)136



está “inspirada libremente” en el cuento de Borges. La libertad a la que alude el director tiene que ver con el cambio de contexto, es decir que transforma la Irlanda de principios de siglo XIX, en la Italia fascista de 1936. Sin embargo, este mecanismo de transformación, no afecta a los rasgos reconocibles del cuento de Borges. Las funciones cardinales están en la película al igual que sus personajes centrales. Como ya aclaramos, únicas pautas de reconocimiento para un espectador lector de que se trata del cuento en cuestión.

Veamos entonces cuáles son estos núcleos narrativos imprescindibles para el reconocimiento del cuento:

- Interés de un pariente cercano del “héroe” por su destino
- Proceso de investigación por parte de este pariente
- Descubrimiento de que el héroe era un traidor

En cuanto a los personajes centrales:

- El héroe, Fergus Kilpatrick, se transforma en Athos Magnani
- Nolan, el compañero, se desdobra en los tres amigos de Athos
- Ryan, se transforma en Athos Magnani hijo
- El pueblo, está presente en ambos relatos, tal vez con mayor incidencia en el film

De manera que, para empezar el análisis decimos que estamos en presencia de una adaptación, y el cambio de contexto lleva a calificarla, más que de libre adaptación, de recreación, dado que son más los elementos reconocibles que los creados.

La primera pregunta que nos formulamos para llevar a cabo el análisis, es a qué factor puede deberse el cambio de contexto, a qué interés responde. Bertolucci, es un realizador que no sólo estuvo comprometido siempre con una fuerte convicción estética, sino también y muy particularmente en la década del 60, con sus ideas políticas. Puede interpretarse que al pensar en conspiraciones, y en héroes, lo que se le aparece como lo más cercano a su experiencia es su propia historia, pero más allá de esta conjetura, lo que sí importa es que Bertolucci tomó como fundamento de su adaptación una idea que Borges maneja en el cuento, y es tal vez, la que lo anima básicamente. Nos referimos a la idea de circularidad, que

deja implícita la paradoja de la repetición y la diferencia. Y la mejor representación es el título que le pone a su película. *La estrategia de la araña* alude a la estrategia de alguien, o de algunos, que pretenden dejar encerrado a otro dentro de sus redes. ¿Cómo una persona puede caer en las redes de otro o de otros? ¿Y quién teje la tela de araña para que Athos hijo no pueda salir de ella? Se podría decir que la araña es una sinécdoque. La araña es en primer lugar Athos padre, que urde una trama espectacular, para que su imagen perdure. Después nos preguntaremos si lo hace para salvar al pueblo, por egolatría o por cobardía. En segundo lugar, los tres amigos, que intentan encerrar a Athos en una perfecta mentira, pero no logran hacerlo, razón por la cual, y así interpretamos el final, lo encerrarán en el pueblo, tomándolo casi como la reencarnación del padre. Y por último Draífa, quien claramente, al final de la película, pretende encerrar a Athos en su propia casa, y recuperar en el hijo, al padre perdido. Hecho muy claro, en la escena en la que pretende vestirlo con la americana típica del padre.

En el cuento, se plantea la idea de una circularidad de la historia: siempre se repite y vuelve al mismo punto. “Otras facetas del enigma inquietan a Ryan. Son de carácter cíclico: parecen repetir o combinar hechos de remotas regiones, de remotas edades”<sup>10</sup>. Y más adelante, después de mencionar a los filósofos que se han referido en sus teorías de una u otra manera a las repeticiones históricas y a la circularidad del tiempo, “...piensa que antes de ser Fergus Kilpatrick, Fergus Kilpatrick fue Julio César. De esos laberintos circulares lo salva una curiosa comprobación que luego lo abisma en otros laberintos más inextricables y heterogéneos...”<sup>11</sup>

De modo que la idea del carácter repetitivo y circular de la historia, en Borges aludiría a una generalidad. En Bertolucci, en cambio, a una singularidad, por la pasmosa necesidad de un pueblo de mantener viva la memoria del héroe, la que le da sentido a su existencia. Adherimos entonces a las ideas de Delleuze y pensamos que detrás de la imagen repetitiva de Athos Magnani padre, está el hijo que desea fervientemente marcar la diferencia. Una diferencia que se basa en la honestidad y la conciencia crítica, en la toma de conciencia de una realidad

---

<sup>10</sup> Jorge Luis Borges. "Tema del traidor y del héroe" en Ficciones ( Buenos Aires, EMECÉ, 1983)128

<sup>11</sup> Borges "Tema del traidor y del héroe" 129

desgraciada, pero, fatalmente, ineludible. Al mismo tiempo, hay un pueblo que necesita repetir para eludir la diferencia de contexto. Se necesitan Athos Magnani, no importa quiénes sean, para poder seguir existiendo. Así, cuando el héroe reencarna, cuando el tiempo vuelve a activarse, se repite la historia, pero fatalmente. El día que Athos conoce a Draifa ella le dice algo muy significativo para la comprensión del film: “El tiempo se detuvo la noche que lo mataron”. Razón por la cual, Athos, al saber la verdad, debe quedarse en ese pueblo para revivir al héroe. De este modo, también es interesante aquí observar que en función de esta necesidad, Bertolucci, da un giro fantástico a la película en los últimos minutos. El descubrimiento de Athos de que no pasa un tren hace mucho tiempo por el pueblo de Tara, le revela, de un modo sugerente, tanto a él como al espectador, que está atrapado en la tela de la araña. Atrapado en el tiempo, tal vez, y en este sentido, la película tiene una característica que la diferencia bien del cuento. Borges escribe un cuento de un particular realismo, un realismo borgesiano. Mientras que Bertolucci trabaja más en la línea del policial, que lleva a rozarse con el fantástico. ¿Cómo apoyamos esta hipótesis? A través de la evidencia misma del lenguaje audiovisual. La película está llena de repeticiones, “circularidades” y “encierros”. Daremos algunos ejemplos concretos:

- Travellings circulares: el primero, cuando Athos llega a la casa de Draifa que connota la interesante idea de quedar atrapado en las redes de esa mujer.
- El encierro de Athos con el caballo en la caballeriza
- La subjetiva de Athos que da vueltas alrededor de la estatua del padre
- El flash-back en el que se ve cuando Draifa le pone una venda a Athos padre, ambos giran en círculos
- De vuelta de la casa de Draifa, por la noche, un grupo de viejos quiere atrapar y encerrar a Athos
- Draifa quiere encerrarlo en su cuarto y en su casa

Este encierro espacial, también se corresponde con un encierro temporal, ya que a lo largo de la película se van sucediendo diferentes flash-backs que comienzan a vincular el pasado con el presente al punto de llegar a confundir a Athos Magnani en la verdadera dimensión en la que se encuentra. El primer dato significativo de estos flash-backs, -y esta es una decisión narrativa-, es que los personajes se

encuentran con el mismo aspecto que presentan en el presente. No se los ve 30 años más jóvenes. Así se complejiza la idea de tiempo y se agudiza el encierro espacial y temporal. Observaremos la progresión de los flash-backs:

FB 1: Athos hijo pregunta a Draifa cómo era su padre, y lo que vemos es una escena donde Athos padre imita un cacareo y luego todos los gallos lo siguen. Abierto a sugerencias. ¿Carácter de líder? ¿Poder sobre los demás?

FB 2: Gaibazzi se refiere a Athos padre. Se ve la escena en la que Athos padre desafía y se anima a bailar un himno sagrado de los fascistas y aumenta el odio que le tienen.

FB3: Razzori cuenta cómo surge el plan de matar al Duce y se ve el flash back de los cuatro amigos conversando.

FB 4: Costa sigue y se ve el momento del plan en el trailer.

FB5: Athos hijo vuelve a preguntar a Draifa sobre el padre y ella aparece, igual que los otros tres personajes, tal como está en el presente narrativo del film. Este flash-back es muy importante porque se reafirma una condición de Magnani: la cobardía. Se lo dice Draifa, y se lo ve frente al león. También es importante porque es la primera vez que se mezcla el pasado con el presente. La Draifa del flash back le habla a Athos hijo. Comienzan a confundirse los tiempos.

FB6: Los tres amigos cenan con el enemigo Becaccia y allí se ve el recuerdo de cuando les sirvieron la cabeza del león.

FB7: Cuando Athos hijo se escapa de los tres amigos, se continúa su imagen en la de su padre en la misma posición. Comienza a repetirse la historia.

FB 8: Es la culminación. Athos hijo entra a un teatro iluminado y lleno de gente. Vemos que todo el pueblo, en realidad, está escuchando por altoparlantes la función. Athos joven entra al teatro y los tres amigos están en un palco frente a él. Uno a uno van desapareciendo, hasta que los encuentra en la puerta del palco y allí, a través de un espejo, Athos se da cuenta de la verdad y los amigos confiesan.

Finalmente, cuando Athos joven está haciendo su doble discurso en la plaza del pueblo (por un lado le habla a la gente y por otro se habla a sí mismo) se siente como un traidor, ya que no confiesa la verdad que descubrió. Prefiere, tal como hace Ryan en el cuento de Borges, ocultar la verdad. Sin embargo, ensaya una respuesta a la pregunta ¿qué razón tenía para traicionar? Y la respuesta es una serie de imágenes ya vistas en la película que demuestran que verdaderamente era

la única posibilidad para poder ser recordado como un héroe. Y al mismo tiempo, la cobardía de Athos hijo para no decir la verdad lo acercaría a una particular manera de traición, que lo llevará, a su vez, y como otra lectura posible, a quedarse encerrado en ese pueblo.

Los mecanismos de adaptación utilizados podrán darnos una visión clara del trabajo concreto del adaptador en función de su lectura del cuento. A continuación se detallan

*Transformación:*

- Como vimos, Bertolucci se apropia del cuento de Borges y transforma su contexto. Pasa de la Irlanda de 1824 a un pueblito de Italia de 1936. La transformación no afecta al desarrollo de las funciones cardinales ya que en ambos casos lo que importa es que en los dos lugares se tramaban conspiraciones en función de una revolución política.
- Nolan, se transforma en los tres amigos, por una necesidad de desarrollar la intriga de la película que va a tener más un carácter de policial enigma que de cuento. No era funcional al relato audiovisual, un solo personaje, ya que se hubiera agotado muy rápidamente, y no hubiera ayudado a subir la curva dramática de todo el film. Al mismo tiempo, es muy claro el hecho de que a partir del cambio de nombre del personaje, por razones contextuales, justamente Bertolucci haya elegido el de Athos, recordado mosquetero, que en un momento de la historia, traiciona a sus tres compañeros. Pero por otro lado, Bertolucci cambia la función del compañero del traidor, porque es el mismo Athos el que orquesta su espectáculo. Y en el cuento es Nolan. Tal vez, para comprometer más la figura de su propio hijo. De este modo, Athos hijo tiene mayor interés en investigar y se involucra de otro modo.
- Motivo de la investigación: se transforma de un simple interés histórico, el centenario de la muerte de Kilpatrick, a un llamado de Draifa, quien encuentra, por casualidad la foto de Athos en un diario.
- Athos pasa a ser hijo en lugar de bisnieto. Ayuda a la idea central de quedar atrapado en una red cercana, en un misterio, el de no haber conocido al padre. Resulta mucho más eficaz dramáticamente.

### *Creación*

- Draifa y su entorno. Reafirma la idea de encierro, de quedar atrapado en el tiempo y en el espacio. Justifica que Athos vaya al pueblo. Sería ridículo que los tres amigos lo hubieran llamado.
- Prehistoria de Athos Magnani: tiene mujer, en Milán, un hijo que nació después de que él murió.
- La caracterización de cada uno de los amigos, deliberadamente mostrados como inferiores a Athos, para justificar los deseos megalómanos del líder

### *Desarrollo*

- La estatua que aparece en el cuento y en la película tiene una identidad. La segunda vez que se la ve, parecería que le hubieran borrado los ojos.
- El carácter de conspirador del protagonista. En la película parecería haber una causa: la cobardía y el exceso de egolatría.
- El carácter de la rebelión: en la película es ingenua, y no lleva a nada, a diferencia del cuento.
- El teatro aparece, pero con Rigoletto
- La carta que le advertía del asesinato a Athos
- Las referencias a Julio César y Macbeth de Shakespeare

### *Supresión*

- La supresión fundamental que se advierte en la película y es lógico que así sea, es la del narrador del cuento, quien tiene una función central en el desarrollo del texto literario, y en la mayoría de los cuentos de Borges. El narrador contribuye a simplificar los núcleos narrativos y a ampliar el marco que el cuento presenta desde el punto de vista metadieético. De alguna manera se desplaza el foco de la narración desde un narrador en focalización externa, como es el de Borges, a otro de focalización interna, como es el de la película. Y se justifica, como antes dijimos, ya que el texto de Borges apunta a universalizar y Bertolucci a particularizar su relato.

### *Conclusión*

Si bien Bertolucci se apropia de Borges para contar una historia contemporánea, que habla de su tierra y de su pueblo, se podría afirmar que hay una idea común en ambos. La idea de la estrategia. Bertolucci leyó muy bien el cuento y encontró

en esta palabra un resumen de lo que pueden ser las dos manifestaciones estéticas. En el cuento se explicitan cuatro estrategias: la de Ryan, la de Nolan, la del narrador y la de la historia. Hay una idea de repetición, de circularidad, de imitación y de doble, que también está presente en el film. La araña del film que teje su red, su estrategia, involucra a todos los personajes, para dejar encerrado en una trampa sólo a uno, igual que el cuento. Pierde un poco de peso la estrategia histórica, pero las demás están presentes.

Observamos entonces cómo Bertolucci leyó a Borges, cómo llevo adelante su libertad creativa como lector y cómo logró repetir, diferenciándose del texto de origen, las instancias ineludibles para que un espectador lector lo reconozca, a través de un lenguaje estético diferente. Sólo por la diferencia puede existir repetición. La decisión creativa implica asumir el lugar y el riesgo de una paradoja: ofrecer al espectador (fundamentalmente al espectador-lector) una obra que es otra obra. Pero esta paradoja nos sitúa frente a la posibilidad de revisar la edificación cognitiva, según Zátanyi, como un desafío y una posibilidad de superación.

#### Referencias bibliográficas

- Borges, Jorge Luis. Ficciones. ( Buenos Aires, EMECÉ, 1983)
- Caporale Bizzini, Silvia. “Texto literario y texto cinematográfico: crítica cultural y estudios de género en la enseñanza de la literatura inglesa en Teoría literaria y enseñanza de la literatura (Barcelona, Ariel, 2004)
- Delleuze, Gilles. Diferencia y repetición ( Buenos Aires: Amorroutu, 2002)
- Esquenazi, Jean Pierre. “De l’adaptation à l’ingest” ( Cinémaction n 79,1996)
- Iser, Wolfgang. “La estructura apelativa de los textos” en Estética de la recepción, Rainer Warning(ed) ( Madrid:Visor, 1989)
- Jauss, Hans Robert. “El lector como instancia de una nueva historia de la literatura” en Estética de la recepción, compilación de textos y bibliografía de José Antonio Mayoral (Madrid: Arco /Libros, 1987)
- Vanoye, Francis. Guiones modelo y modelos de guión (Barcelona: Paidós, 1996)
- Zátanyi, Marta. Arte y creación. Los caminos de la estética ( Buenos Aires: Capital Intelectual, 2007)

