

VISIONES DE AMÉRICA: COMUNICACIÓN, MUJER E INTERCULTURALIDAD

SERIE COMUNICACIÓN Y CULTURA



ANTONIO CHECA GODOY
M^a DEL MAR RAMÍREZ ALVARADO
EDITORES

netbiblo

CAPÍTULO 6

Últimas adaptaciones cinematográficas en Argentina y México

Ramón Navarrete-Galiano

El cine en sus orígenes era meramente documental, un medio que captaba la realidad circundante y la plasmaba en una pantalla para un determinado público. Es decir, en un principio no aportaba una estructura dramática, ni narrativa. Se limitaba a grabar, con cámaras fijas y sin un posterior montaje, una serie de acciones, para luego proyectarlas, de forma lineal.

Poco a poco la incorporación de esta nueva manifestación artística a la sociedad, como un instrumento de diversión, obligó a sus promotores a buscar otra rentabilidad para este medio. Estas nuevas posibilidades fueron las de narrar historias, contar argumentos para entretener al público que iba en un principio a los barracones, para disfrutar de un espectáculo que era en su origen una diversión de feria, que paulatinamente se consolidó hasta ser definido como el séptimo arte.

Los primeros argumentos del cine eran historias simples, de trama fácil y sin complicación, con una estructura lineal, sin saltos en el tiempo ni la acción. Baste como ejemplo la primera película de argumento en España, *Riña en un café* (1897) de Fructuós Gelabert, o la que se considera la pionera en desarrollar un argumento con principio, nudo y fin, *The great train robbery* (1903), (traducida al español como *Asalto y robo a un tren*), de Edwin S. Porter.

Estas dos obras son creaciones de muy corta duración, ya que el soporte de las películas en aquellos momentos era de muy reducido formato. Paulatinamente se incrementará la duración del celuloide y se introducirán argumentos más largos y con mayor complejidad estructural.

Para ello, se recurre en un primer momento a hechos históricos y obras literarias, sobre todo teatrales, que contaban ya con una trama definida, que permitía iniciar el argumento, desarrollarlo y llegar a un final.

En España, a principios del siglo XX se realizan películas como *Don Juan* (1908), *Don Pedro el Cruel* (1911) o *Los amantes de Teruel* (1912). Se daba rostro a personajes que formaban parte de la tradición cultural nacional o internacional.

Recurrir a obras de teatro, antes que a novelas, obedecía a que estas ya tenían desarrollados los diálogos, y aunque eran sin sonido, los actores mantenían conversaciones, de las que los espectadores conocían aquellas más destacadas, gracias a los intertítulos.

Cuando el lenguaje narrativo fílmico se desarrolló se empiezan a incorporar novelas, en mayor número que el teatro. Las productoras querían plasmar en imágenes, darles cara a aquellos personajes míticos de la literatura universal.

I. Adaptaciones reivindicativas

La adaptación cinematográfica ha sido un hecho recurrente en el cine hasta la misma actualidad. Se siguen traspasando al cine argumentos novelescos, ya sean de larga tradición o de reciente, pero que suelen contar con una gran aceptación de público, como ha sucedido, por ejemplo, con el éxito literario y fenómeno sociológico de *El código Da Vinci* de Dan Brown.

El trasvase de determinados argumentos al cine ha podido tener en ocasiones una finalidad concreta. Valga un ejemplo, en la España de los años 60 era difícil sustraerse a la censura, por ello se recurrió a traspasar creaciones literarias clásicas, algunas de ellas novelas decimonónicas, que podían plantear una crítica simbólica y en clave, ya que con narraciones ubicadas un siglo atrás se cuestionaba la situación contemporánea a la realización del filme. Valga como ejemplo *Tormento* (1974) de Pedro Olea, basada en la novela homónima de Benito Pérez Galdós, que critica el inmovilismo de la sociedad española, así como a la hipocresía de ésta y del estamento religioso, en aquellos momentos, tan apegado a la dictadura franquista. Todavía se podría ir más lejos como fue la famosa adaptación teatral que llevó a cabo para la escena española el desaparecido Adolfo Marsillach de *El Tartufo* de

Moliere, que se comprendió como una crítica a determinados ministros del gobierno Franquista, pero de una facción concreta, como eran los tecnócratas, miembros del Opus Dei.

La utilización de una novela clásica con fines reivindicativos en España, podríamos considerar que arranca en los años 60, con el empuje de los realizadores del Nuevo Cine Español, y continuó durante los 70, la transición y la llegada al gobierno del Partido Socialista Obrero Español (PSOE).

En la actualidad sigue sucediendo igual, los argumentos literarios son escogidos para mostrar determinadas reivindicaciones, son un modo de arranque, que en ocasiones suponen una traducción, o que son un punto de partida para luego ampliarse como es el caso del poemario *Cuando yo caiga*, de Ramón Sampedro, que es el inicio del realizador y coguionista de *Mar adentro* (2004), Alejandro Amenábar, para llevar a cabo ese trabajo.

Esa complejidad reivindicativa y de denuncia obedece a la carga crítica que conllevan muchas obras literarias. Es decir, lo que se supone como una creación, ajena a determinados cuestionamientos, conlleva también una denuncia y una reivindicación. Es lo que algunos estudiosos consideran una propaganda.

Así, investigadores aseguran que son las creaciones literarias las que tienen un efecto propagandístico “y de hecho es posible suponer que ésta puede ser una de las formas que asuma la propaganda después de la intoxicación sufrida en Europa y muchos otros lugares, sobre todo hasta la Segunda Guerra Mundial” (Huici, 1999: 09).

El profesor José María Caparrós Lera afirma, por ejemplo, que las películas realizadas en España sobre la Guerra Civil “son tan subjetivas como las novelas, memorias”¹, que abordan el mismo periodo y sobre las que en ocasiones se han basado para construir la obra filmica. Un autor tan polémico y reconocido como Jean Genet afirma que todas sus obras “son en cierto modo —al menos soy tan tonto como para creerlo— un poco políticas, en el sentido de que abordan oblicuamente la política” (Genet, 1990: 284).

Es decir, son textos literarios, que hacen referencia a determinados discursos políticos, lo que supone ideología, reivindicación en suma. Otra forma de propaganda de determinada ideario.

¹ CAPARRÓS LERA, José María: “Fotogramas en guerra”, en: *ABC Cultural*, nº 754 (15.07.2006), p. 32.

Pero además el cine puede incrementar o hacer mayor mella en determinados postulados de la obra literaria, o recrear mucho más algunas cuestiones que sólo se apuntaban en el libro. Así ha sucedido con *The Da Vinci Code* (2005). O mucho más certeramente en la adaptación que Ang Lee realizó para el cine del relato *Brokeback Mountain* de Annie Proulx. Lee con su película homónima del texto de la escritora incidía mucho más en la represión sexual que viven los protagonistas y por ende en la violencia de que eran objeto los homosexuales en aquel entonces. Por concretar, en la película vemos imágenes de la castración y asesinato al que someten a un vaquero que se ha ido a vivir con su pareja masculina y que en el relato, según Ennis del Mar, que lo contempla en persona, “lo habían machacado con la palanca de un coche, le clavaron un gancho y lo arrastraron por la polla hasta que se la arrancaron” (Proulx, 2006: 20). Estas imágenes también se ven en la película, al menos en la versión española.

Pero Lee irá más allá del libro ya que plasmará en fotogramas como asesinan a Jack Twuist, uno de los protagonistas, algo que en el relato, no se concreta, es sólo una suposición de su pareja, ya que su muerte aparece descrita de la siguiente forma por su viuda a Ennis:

Sí, Jack estaba hinchando una rueda pinchada de la camioneta en un camino vecinal y la rueda estalló. Por lo visto la válvula estaba estropeada, y la fuerza de la explosión lanzó la llanta contra su cara, le rompió la nariz y la mandíbula y lo dejó inconsciente, tirado boca arriba. Cuando pasó alguien por allí ya se había ahogado en su propia sangre. No, pensó Ennis, lo machacaron con una palanca (Proulx, 2006: 32).

Es decir, Ennis cree que ha tenido una muerte similar a la del vaquero que él vio con sus propios ojos de niño, pero en la obra literaria no se nos aclara. Sin embargo, en la versión fílmica, tras esa misma descripción de la mujer, el espectador ve en la pantalla como Jack es asaltado por unos hombres que le golpean hasta dejarle muerto junto a su vehículo. El soporte literario sirve al realizador y guionista de una película, ganadora del León de Oro en el Festival de Venecia de 2005, para mostrar la represión a que son sometidos los homosexuales.

En el texto literario se incide más en la historia encubierta de amor, mientras que la sociedad que le rodea aparece en pinceladas, de telón de

fondo. Aquí el director hará una crítica al sistema, a la violencia de que son objeto los homosexuales. Esta reivindicación de los gays ya la había planteado este realizador en su comedia *The Wedding Banquet* (1992) (*El banquete de bodas*).

Con ello es evidente que con un soporte literario podemos ir más allá y plantear un discurso todavía más comprometido que el que se da en el texto.

2. Cine en Argentina y México

Argentina y México, los dos países americanos de habla hispana que nos ocupan, cuentan con una industria cinematográfica consolidada, desde los inicios del séptimo arte. Junto a Cuba han sido las tres naciones de América Latina que han desarrollado, con altibajos, una producción continua y, en ocasiones, de gran calidad. En dichos países también han recurrido a la adaptación literaria, desde sus orígenes. Lo que sucede es que las adaptaciones en los dos países han tenido distinto sentido y repercusión.

En Argentina el cine llegó muy pronto, y sus pioneros fueron Eugenio Pastor y Eustaquio Pellicer, quienes organizaron la primera muestra de cine en el teatro Odeón, así como Eugenio Py, que fue el primero en realizar una filmación², en 1897, con una máquina de la Casa Lepage.

Además, el cine, fue un importante motor del cambio en las concepciones de los escritores y dramaturgos quienes hicieron interesantes adaptaciones de obras de teatro o folletines, como es el caso de González Castillo con su adaptación de *Juan Moreira*, para el filme de Mario Gallo (1913). También las adaptaciones de Hugo Wast, sobre todo *Federación o muerte* (1919) dirigida por Gustavo Carballo. Autores españoles también fueron traspasados como es el caso, por ejemplo, de Benito Pérez Galdós, del que se llevaron al cine *El abuelo* (1954) de Roman Viñoly, basada en la obra homónima y *Marianela* (1955) de Julio Porter, que recrea la novela del mismo título. Otro caso es el del dramaturgo Alejandro Casona, exiliado y prohibido en España³, del

² El filme fue realizado en apenas diecisiete metros y se llamó *La bandera argentina*.

³ De hecho, la última de sus adaptaciones fue *Nuestra Natacha* (1936), de Benito Perojo, que fue prohibida por la censura franquista al concluir la Guerra Civil.

que se adaptaron seis obras al cine argentino, además de participar en la redacción de 20 guiones de películas, algunos de los cuales eran sus propios trabajos teatrales.

En los últimos años el cine argentino ha sufrido una eclosión y se ha expandido fuera de sus fronteras. No se puede olvidar la larga tradición de la industria cinematográfica de dicha nación, que le ha valido reconocimientos como el Oscar de 1985 a la mejor película de habla no inglesa por *La historia oficial* (1985) de Luis Puenzo, pero desde luego ha sido de hace unos años para aquí cuando sus producciones han vuelto a lograr una enorme popularidad y éxito de público, como es el caso de *Nueve reinas* (2000) de Fabián Bielinsky, *Plata quemada* (2000) de Marcelo Piñeyro o *El hijo de la novia* (2001) de Juan José Campanella.

Pese a su repercusión, son obras que no conllevan una crítica concreta y determinada al sistema, sólo reflejan una crisis en el caso del trabajo de Bielinsky o Campanella, pero no profundizan en sus causas y orígenes.

Cuestión ésta que se pone de manifiesto en la propia Argentina, donde especialistas en el cine de su país aseguran que: "Este nuevo cine no propone nada y los cineastas se limitan a mostrar la realidad como algo irreversible"⁴. Es decir, en unos momentos de éxito se podría haber apostado por una mayor carga crítica y no ha sido así.

Ha habido varias cuestiones, según la profesora Martins, que han impedido esa reivindicación por un lado "el funcionamiento obturador del aparato de promoción, distribución y exhibición de los filmes en Argentina, es decir, esa red que hace posible la circulación de un bien simbólico pero que no promueve debidamente la producción cinematográfica nacional; y, por último, la falta de una politización del cine" (Martins, 2001: 123).

Es decir, aportar una determinada carga ideológica a una obra filmica, convertir esa creación en un instrumento de propaganda, cuestión que no ha sido llevada a cabo, en la mayoría de estas producciones. No ha habido interés o intencionalidad en poner en marcha este mecanismo crítico, no se ha planteado nada de nada, no se han puesto en cuestionamiento, como afirma Ana María Amado, "las formas canonizadas por (esos) lenguajes artísticos para el registro del pasado" (Amado, 1995: 56).

⁴ ANTÍN, Manuel (2002): "El arte de lo imposible". *La Nación*. Buenos Aires, Argentina (21.03.2002), p. 12.

Incluso cuando podrían haber utilizado un argumento literario, para justificar tal fin. Repasemos cuáles han sido las últimas adaptaciones cinematográficas en Argentina:

- *La fuga* (2001) de Eduardo Mignogna, según la novela homónima del director.
- *Plata quemada* (2000) de Marcelo Piñeyro, en la obra homónima de Ricardo Piglia.
- *Un amor de Borges* (2000) Javier Torre, según las memorias de Estela Canto.
- *El astillero* (2000) de David Lipszyc, basada en la obra de homónima de Juan Carlos Onetti.
- *Tan de repente* (2000) de Diego Lerman, según el relato "La prueba" de César Aira.
- *El amateur* (1999) de Juan Bautista Stagnaro, según la obra teatral homónima de Mauricio Dayub.
- *Secretos compartidos* (1998) de Alberto Lechi, basado en una novela de Leandro Siciliano.
- *Diario para un cuento* (1998) de Jana Bokowa, con argumento del cuento homónimo de Julio Cortázar.
- *El juguete rabioso* (1998) de Javier Torre, según la novela homónima de Roberto Arlt.
- *El sueño de los héroes* (1997) de Segio Renán, según la novela homónima de Adolfo Bioy Casares.
- *Bajo bandera* (1997) de Juan José Jusid, según relato de Guillermo Saccomanno.

De este conjunto de adaptaciones, la más conocida en España fue *Plata quemada*, ya que en su reparto se contaba con dos actores muy populares en el cine hispano como eran el argentino Leonardo Sbaraglia y el español Eduardo Noriega. Además, el autor del argumento original es conocido en España, al igual que el director. La película, inspirada en la novela del mismo nombre (que recreaba un suceso real)⁵ podrá

⁵ Tres atracadores, dos de ellos pareja gay, realizan un asalto y robo a un banco argentino. En su huida asesinarán a varias personas. Tras ser localizados en su refugio serán sometidos a un cruento ataque por parte de las fuerzas de seguridad que se saldará con la destrucción del botín y su muerte.

haber hecho un análisis reflexivo de la situación social que viven los protagonistas para llegar a cometer el atraco, así como la visión que había en Argentina de la homosexualidad. Sin embargo, la película no profundiza en estas cuestiones y se centra más en el conflicto de ambos hombres, sin adentrarse demasiado, siquiera, en su relación sentimental. Los historiadores consideran que la estética del filme “apuesta a una intensidad exaltada, al mismo tiempo que su visión es conservadora” (Maranghello, 2005: 260).

La novela es mucho más explícita en sus contenidos sociales que la película, ya que hace mella en aquellas cuestiones que son necesarias para comprender la situación marginal de los protagonistas, propiciada por la sociedad en el momento en que se suceden los hechos.

El crítico Guillermo Ravaschino (Ravaschino, 2000) asevera que:

...los mellizos, que a todos estos rasgos suman la rudeza y la homosexualidad... Si son pareja, y a juzgar por las voces en off y por los arrumacos que se prodigan de las más apasionadas. Lo que llama la atención es que no se les vea —ni entrevea— haciendo el amor en todo lo que dura la película. Con lo que su condición de gays, al cabo, peca de un exotismo impostado, literario, falso. Semejante pacatería choca a la luz de la minuciosa exhibición del culo de Pablo Echarri, previsible pastel para la platea femenina. Lo grave no es que el filme de Piñeyro sea “comercial” sino que lo sea de un modo tan rabioso y desembozado.... Todo lo demás forma parte de una gimnasia rutinaria, aplastante... desde la pereza del montaje hasta esas líneas del diálogo, que ya no proyectan cargas literaria, sino la sombra de ese viejo cine argentino inflado, altisonante, que todos quisiéramos olvidar. Muy bien fotografiado, por supuesto.

Otra crítica añade (Illino, 2003):

Los mellizos son dos ladrones. Pero en su último golpe terminan por huir de Buenos Aires a Montevideo junto con la banda que los contrató, luego de un tiroteo en la escena del crimen. Allá, en la vecina orilla, tienen que encerrarse para que la policía —que de alguna forma está turbiamente metida en el asunto— no se los lleve para adentro.

Continúa

Pero todo esto, fundamental —al parecer— en el libro de Ricardo Piglia en el que se basa la película, es circunstancial en el filme. El mismo Piñeyro lo dijo el mes pasado en el cine Normandie. Esto es una historia de amor. Qué importa qué es lo que hacen en Montevideo, qué importa que maten a unos pobres viejos de los que nunca sabremos nada, qué importa el inverosímil tiroteo, qué importa que jamás se entienda qué hacía ahí Héctor Alterio, qué importa que El Cuervo sea tan gracioso, qué importa lo que El Nene haga con Leticia Bredice, qué importa que Ángel y El Nene sean homosexuales.

Puede que a *Plata Quemada* le sobren muchas cosas, que su fotografía no sea tan precisa ni su historia no tan clara y redonda. Es probable que sea a propósito, para que uno vea que nada más que ellos dos y su obsesiva relación es lo que importa. Es probable que no. Da lo mismo.

En España la película fue recibida con críticas tibias, que la presentaban como un producto aceptable “pero se le escapan de la mano algunas cosas: flaquezas del ritmo en la parte central, quizás demasiado alargada y sobre todo un final que contradice el principio de sobriedad que tan buen resultado le habían dado en la primera parte”⁶.

Apuntan investigadores que “hay desafíos básicos que se debe sortear en la representación de nuestra historia. La Ley del Cine Argentino, una y otra vez sancionada y reglamentada, no estimuló, como se esperaba, a los realizadores argentinos y tampoco auspició la producción local” (Martins, 2001: 98), en este caso para contrarrestar la imperialista presencia del cine norteamericano.

Además añade y concreta “si convenimos en que el dominio de lo letrado ha cedido su paso a la cultura televisual, al poder infalible de la iconicidad, se debería pensar las formas más idóneas para que el cine (y el vídeo) se vuelva un espacio privilegiado en el sentido de convertirse en uno de los lugares sociales posible donde puedan ubicarse problemáticas aún no dirimidas”.

Quizás también habría que analizar si la administración argentina llevó a cabo realmente los canales necesarios de promoción para que el público accediera a la totalidad de la producción nacional. Además hace

⁶ ALDARONDO, Ricardo (2000): Crítica publicada en el n° 1884 de *Fotogramas*. Barcelona, octubre de 2000, p. 54.

falta un fomento estable y duradero de dicha industria, no sólo para lograr una simple expresión cuantitativa, a través de un numeroso conjunto de películas, sino alcanzar un lenguaje particular y propio que sirviera como cauce de expresión y comunicación para los cineastas argentinos.

3. Cine mexicano

México constituye otra de las industrias más arraigadas de Sudamérica, dada su larga tradición. Además, algunos de sus realizadores y actores han traspasado sus fronteras para convertirse en iconos del séptimo arte universal. Recordemos el ejemplo de Dolores del Río, María Félix, Emilio "Indio" Fernández o Mario Moreno "Cantinflas". Incluso actualmente nombres como el de Alejandro González Iñárritu o Gael García Bernal, se asocian con el propio Hollywood.

Para encontrar el primer ejemplo de una película mexicana hemos de retrotraernos hasta 1896 donde se filma *Un duelo a pistola en el bosque de Chapultepec* por los franceses Bernard y Veyre, en base a un hecho real, ocurrido poco tiempo antes entre dos contrincantes en el bosque de Chapultepec.

Salvador Toscano filmó en 1899 una versión corta de *Don Juan Tenorio*. Este filme mostraba la ambivalencia con que se tomaba la ficción en esa época: era documental porque registraba la representación teatral de la obra, pero era ficción porque únicamente mostraba el desempeño de los actores.

En 1907, el actor Felipe de Jesús Haro realizó la primera cinta ambiciosa de ficción filmada en México: *El grito de Dolores* o *La independencia de México*. El mismo Haro interpretó al libertador Miguel Hidalgo y escribió el argumento. La revolución marcó un gran paréntesis en la realización de filmes de ficción en México. Con la finalización oficial del conflicto, en 1917, pareció renacer esta vertiente cinematográfica, ahora en la modalidad del largometraje.

De hecho, se considera que entre 1917 y 1920 hubo en México una "época de oro" del cine. Filmes famosos de esta primera época de oro fueron: *En defensa propia* (1917), *La tigresa* (1917) y *La soñadora* (1917), producidos todos por la Compañía Azteca Films. Esta firma, que fue la primera empresa de cine totalmente mexicana, fue fundada por la actriz Mimí Derba y por Enrique Rosas.

Los temas característicos de esa cinematografía nacieron de 1917 a 1920. *Santa*, la prostituta creada por el escritor Federico Gamboa, hizo su primera aparición cinematográfica en la cinta dirigida por Luis G. Peredo en 1918. Otra versión de *Santa* (1931) iniciaría la era sonora del cine mexicano y marcaría el rumbo de uno de los principales arquetipos femeninos de ese cine: la prostituta o cabaretera, tan vinculada al melodrama, que es por excelencia en género azteca.

La industria siguió su desarrollo, en donde se realizaron adaptaciones hasta de autores españoles como *La barraca* (1944) de Roberto Gavaldón, basada en la novela homónima de Vicente Blasco Ibáñez, o *Doña Perfecta* (1951), de Alejandro Galindo, según la novela homónima de Benito Pérez Galdós.

Lo cierto es que el cine nacional no sólo recuperó la confianza de su público, así como la de los productores, distribuidores y exhibidores, quienes se atrevieron a apostar a favor de una industria frágil y relativamente poco rentable. El éxito internacional de realizadores como Arturo Ripstein, Alfonso Arau, Alfonso Cuarón y María Novaro animó a considerar a la industria del cine mexicano como un potencial suficiente para sostener los embates de su poderosa vecina, la norteamericana.

Este optimismo no es compartido por todos los que participan, directa o indirectamente, en la creación cinematográfica en México. Para María Novaro, directora de *Danzón* (1991) y *El jardín del edén* (1994), la situación futura de la producción nacional de cine se vislumbra difícil: "En 1995 solamente se produjeron dos largometrajes con apoyo del Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE), contra 16 en 1991. Los criterios de selección han cambiado y el apoyo financiero es menor al de hace algunos años" (Ayala, 1996: 23).

También es cierto que ha habido otros problemas ya que el éxito internacional de las películas mexicanas ha mermado la cinematografía nacional. Por ejemplo, después del enorme triunfo mundial de *Como agua para chocolate* (1992), su director Alfonso Arau inició una exitosa carrera como realizador en la industria hollywoodense. El razonable éxito económico de su primera producción norteamericana *A Walk in the Clouds* (1995), (traducida al español como *Un paseo por las nubes*), le garantizó un lugar en la industria de aquel país y su consecuente ausencia del cine mexicano. La misma situación se repite con Alfonso Cuarón.

Además no han surgido nuevos directores, ya que el grueso de la producción nacional ha estado en manos de las generaciones surgidas

en los años 70 y 80 (María Novaro, Busi Cortés, José Luis García Agraz, Carlos Carrera, Luis Estrada y Gabriel Retes, entre otros). El cineasta mexicano más prolífico y apreciado por la crítica internacional en los últimos años, Arturo Ripstein, inició su carrera en 1965, y el director de *El callejón de los milagros* (1995), Jorge Fons, tiene casi treinta años en la industria.

Dentro de esta situación, la traslación de la literatura ha sido un proceso habitual. Así durante los últimos años también ha habido adaptaciones como han sido:

- *Barroco* (1989) de Paul Leduc, basado en *Concierto barroco* de Alejo Carpentier.
- *Como agua para chocolate* (1992), de Alfonso Arau, inspirada en la novela homónima de Laura Esquivel.
- *Principio y fin* (1993) de Arturo Ripstein, según el relato de Naguib Mahfuz.
- *El coronel no tiene quien le escriba* (1999) de Arturo Ripstein, inspirada en la obra homónima de Gabriel García Márquez.
- *Así es la vida* (2000) de Arturo Ripstein, inspirada en la Medea de Séneca.
- *El callejón de los milagros* (1995) de Jorge Fons, inspirada en la novela homónima de Naguib Mahfuz.

Una de las últimas ha sido *El crimen del padre Amaro* (2002) de Carlos Carrera, una coproducción entre México, como capital mayoritario, y Argentina, España y Francia. Fue rodada y dirigida íntegramente en México, por un director azteca, y por un equipo artístico y técnico mayoritariamente mexicano, por lo que se considera una película con dicha nacionalidad.

Este filme levantó grandes polémicas, ya antes incluso de su estreno, dado que la novela en la que se había inspirado, *El crimen del padre Amaro*, del portugués José María Eça de Queirós, era extremadamente conocida por la crítica a la que sometía a la Iglesia Católica, al presentar a sacerdotes amancebados, y la permisividad de la iglesia oficial ante dichas actitudes.

La novela, escrita en 1875, sitúa la acción en el momento de su publicación, mientras que la película la traslada hasta la actualidad. Por

ello antes de su estreno ya se presumía que no pasaría desapercibida y que iba a levantar las iras de determinados sectores conservadores de la sociedad mexicana.

La crítica (Márquez, 2003) explicaba que:

Carrera enfrenta la fama, las críticas de la Iglesia Católica y, se dice, la excomunión tras dirigir una película en la que el comportamiento de los representantes eclesiásticos y de algunos feligreses es menos que decoroso. *El crimen del padre Amaro* aparece cuando en la vida real las sotanas no están inmaculadas y los escándalos por abuso sexual aparecen en casi todas las diócesis del planeta, en países pobres y ricos por igual; esto pudo ayudar a lanzar la película pero también hace que los valores cinematográficos sean olvidados para concentrarse en los detalles "sacrílegos" y "ofensivos" de la producción. Su estreno fue pospuesto hasta el 16 de agosto para que no coincidiera con la visita del Juan Pablo II a México.

Sin embargo, la película, pese a la polémica suscitada defraudó en muchos aspectos, ya que no llegó a profundizar en aquellas cuestiones que si que hubieran permitido hacer una crítica lacerante de la sociedad mexicana y de la iglesia Católica en general. Por concretar dos cuestiones habría que haber insistido mucho más en el tipo de vida, en su *modus vivendi*, del superior eclesiástico del padre Amaro, y en la connivencia del pueblo para que el sacerdote y la joven mantengan relaciones, aspectos estos en los que no se profundiza demasiado. Teniendo en cuenta además que al traspasarla al presente podría haber resuelto la trama de forma más evidente.

Otro crítico señaló que la película cuenta con "una trama que abre un vertiginoso abanico político, pero acaba ciñéndose a una vertiente sexual que más escandaliza pero menos interesa...García Bernal compone un maquiavélico personaje...en una ceremonia más apta para sociólogos que para cinéfilos y con más ruido que nueces" (Riambau, 2002: 34).

Los críticos apuntan también (Corral, 2002):

La adaptación de los contenidos de la novela de Eça de Queirós al México de hoy, con sus narcotraficantes, sus exiliados españoles, su periodismo sensacionalista... se olvida de elementos de mucha mayor relevancia, de mucho más calado y profundidad. Esencialmente se

Continúa

trata de las relaciones que se establecen entre una pija meapilas del pueblo de Los Reyes, donde es párroco un murciano (homenaje a Francisco Rabal, para el que estaba escrito el personaje que finalmente interpreta Sancho Gracia) que tampoco respeta el voto de castidad, y el nuevo sacerdote, el padre Amaro, recién salido del seminario. Desde luego, a nadie escandalizará su falta de ambición en lo que tiene que ver con el cine, en sus formas, en su estilo (esperamos todavía el regreso de Alejandro González Iñárritu para poder hablar en positivo del estilo de un cineasta mexicano).

También se señala que (Brenner, 2002):

En México generó un boom de polémicas y de taquilla...Ya la han visto más de 5 millones de personas en ese país. Pero no era para tanto, ni muy, muy, ni tan, tan, habría que decir de esta suerte de culebrón...aunque con cierto humos y prolijamente narrada, la película no supera la seudotransgresión, a caballo de un amor carnal, desatado, de esos que están llamados a culminar en tragedia. Si se compara se trata, me quedo con el romance que llevaron a Camila, y otro cura, el padre Ladislao, en el famoso filme de María Luisa Bemberg⁷.

Tras estas críticas podemos comprender que se ha perdido una oportunidad con estas dos películas de llevar a cabo un análisis de la sociedad y de utilizar un discurso filmico, para ampliar la crítica que las obras originales ya se habían planteado. Podemos pues afirmar que tanto en Argentina y México, en líneas generales y a modo de conclusión:

- La literatura ha sido una mera excusa para plantear argumentos, narraciones.
- No se han hecho las críticas que se podrían haber planteado con estos argumentos.
- Incluso las novelas eran mas incisivas con la sociedad del momento en que fueron publicadas que las producciones cinematográficas.

⁷ Se refiere a la película *Camila*, dirigida por Bemberg en 1984, y protagonizada por Susu Pecoraro e Imanol Arias.

- La industria ha perdido una oportunidad para alcanzar un cine más comprometido que el que hay, según apuntan los críticos y especialistas.
- En España, las adaptaciones han contado con mucha más carga reivindicativa, justificándose siempre en la base literaria.

4. Referencias bibliográficas

- ALDARONDO RICARDO: "Crítica cinematográfica", *Fotogramas*, nº 1884, Barcelona, octubre de 2000.
- AMADO, ANA MARÍA (1995): "Valores ideológicos de la representación y violencia política: secuestros y 'desaparecidos' en el cine argentino de la democracia", en PASCUAL SOTO, Arturo (ed.): *XVIII Coloquio Internacional de Historia del Arte. Arte y violencia*. México, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas.
- ANTÍN, MANUEL: "El arte de lo imposible", *La Nación*, Buenos Aires (Argentina), 21 de marzo de 2002.
- AYALA BLANCO, JORGE (1996): *La eficacia del cine mexicano: entre lo viejo y lo nuevo*. México, Grijalbo.
- CAPARRÓS LERA, JOSÉ MARÍA: "Fotogramas en guerra", *ABC Cultural*, nº 754, Madrid, 15 de julio de 2006.
- GENET, JEAN (1990): "L'ennemi déclaré: textes et entretiens". Albert Dichy (ed.). *Oeuvres Completes*, VI. Paris, Editions Gallimard.
- HUICI, ADRIÁN (1999): *Cine, literatura y propaganda. De Los santos inocentes a El día de la bestia*. Sevilla. Ediciones Alfar.
- MARTINS, LAURA M. (2001): *Cine argentino de los noventa: memoria y/o mercado sobre Piñeyro, Stantic y Filippelli*. Estudios interdisciplinarios de América Latina y el Caribe. E.I.A.L., vol. 12, nº 2. Universidad de Tel Aviv.
- MARANGHELLO, CESAR (2005): *Breve historia del cine argentino*. Barcelona, Laertes.
- PROULX, ANNIE (2006): *Brokeback mountain. En terreno vedado*. Madrid, Siglo XXI.
- RIAMBAU, ESTEVE: "Crítica cinematográfica" *Fotogramas*, nº 1909, Barcelona, noviembre de 2002.

Documentos en Internet

BRENNER, FERNANDO (2002): en *Cinesimo.com*. www.cineismo.com/criticas/crimen-del-padre-amaro-el.htm (15.07.06).

CORRAL, RUBÉN (2002): en *La Butaca.Net*. www.labutaca.net/50sansebastian/elcrimendelpadreamaro2.htmv (11.06.06).

ILLINO, CAROLINA (2003): en *Civil Cinema*. www.civilcinema.cl/critica.cgi?c=71 (23.05.06).

MÁRQUEZ, KEYNA (2003): *El ojo que piensa*. www.elojoquepiensa.udg.mx/espanol/numero00/cinejournal/02_carlosarrera.html (23.05.06).

RAVASCHINO, GUILLERMO (2000): “Crítica a Plata Quemada”, en *Cineismo.com*. www.cineismo.com/criticas/plata-quemada.htm (12.06.2006).