

## **Capítulo III**

### **Adaptación**

El problema de la adaptación es un falso problema, puesto que al hablar de ella no hablamos de un elemento externo o independiente, bien hablamos de una parte inherente al proceso de creación cinematográfica. Los cineastas constantemente están adaptando en todas y cada una de las etapas creativas, aun cuando no se refieran a estas actividades con el nombre de adaptación: actividades como el paso de idea a guión, de un guión un guión de rodaje y del guión de rodaje a la filmación y de la filmación al montaje. Estamos adaptando todo el tiempo. Por lo tanto, la adaptación es un falso problema en cuanto a que no entorpece, sino que es motor y propulsor del evento cinematográfico.

Ya se han establecido los principios teóricos del guión cinematográfico, y en particular de cortometraje. Se han explicado los puntos más importantes para la creación de un guión cinematográfico. Ahora es posible explicar el punto más importante de esta tesis: la adaptación.

Para establecer un concepto de adaptación que se adecue a las necesidades de esta tesis, elegí la definición de José Luis Sánchez Noriega:

Podemos definir como adaptación el proceso por el que un relato, la narración de una historia, expresado en forma de texto literario, deviene, mediante sucesivas transformaciones en la estructura, en el contenido narrativo y en la puesta de imágenes, en otro relato muy similar expresado en forma de texto fílmico (2000:47)

Esta definición da la oportunidad al guionista de hacer cambios estructurales y narrativos que den como resultado la creación de un nuevo original y, de esta forma, cumpla con las necesidades visuales de la cinematografía.

### **3.1 Creación de un nuevo original**

Adaptar es un arte cada vez más común. Al contar con una historia ya establecida, se cree que es más sencillo trasladarla al lenguaje cinematográfico; contamos con la base, sólo es necesario darle la estructura de cine y decir cómo la vamos a filmar. Marko Castillo, conocido escritor y director de teatro poblano, decía en una plática al respecto de la adaptación de su obra *Losers*, “es muy sencillo, sólo tengo que sustituir el ojo del espectador por el de la cámara”. No puede haber algo más equivocado. El guionista no puede establecer una escaleta directamente a partir del texto literario, ya sea éste un cuento, novela, obra de teatro o un comic. Linda Seger cita el caso de Francis Ford Coppola, cuando intentó hacer esto en 1974 con *El gran Gatsby*; el libro era bueno, pero la película resultó un fracaso total (2000:30). No se puede solamente “filmar un libro” (Seger, 2000:29) debe existir un proceso de traslación, convertir de un medio a otro. Este desarrollo, implica un cambio de lenguaje y código, a través del cual se reconceptualice la obra original, se encuentre el punto principal de la trama, y a partir de él trabajar lo que será el nuevo original.

Por otro lado, la filmación de un libro resultaría imposible desde el punto de vista de la duración. Una novela cuenta con diversas descripciones y estados de pensamiento que difícilmente pueden expresarse con imágenes y sonidos, o

personajes y subtramas que no aportan nada a la historia y que simplemente sirven para describir el contexto de la anécdota principal. El cine y la literatura son dos oficios diferentes: el novelista escribe, mientras que el guionista trama, narra y describe: la lectura le es contingente (Carrière y Bonitzer, 1991:101) En el caso de la película de *The House of the Spirits* (August, 1993), basada en la obra *La casa de los espíritus* de Isabel Allende, el guionista y director Bille August reduce los personajes, uniendo el personaje de la hija y la nieta en Blanca –interpretado por Winona Ryder–, al tiempo que omite la toma de la universidad y otros actos rebeldes. Esta omisión se debe, principalmente a que el objetivo de August era concentrarse en la historia de amor, y alejarse del conflicto político que le podría negar el financiamiento de los grandes estudios. Una de las partes más importantes de la obra es la muerte de Fernando Allende, padre de la novelista, hecho en el que estuvo involucrado el gobierno de EUA. Esta situación su contexto la redujo a una serie de eventos que sirven sólo para mostrar la época en que se desarrolla la trama, eliminando el elemento esencial de la obra original, con el probable temor a no conseguir los fondos económicos necesarios En este sentido, *The name of the rose* (Annaud, 1986) basada en la obra de Umberto Eco, también otorga mayor relevancia a la trama amorosa con respecto al original literario que ahonda en el problema de la censura. El guionista elige un valor de la obra y trata de llevar las situaciones alrededor de él para darle el enfoque deseado. El cambio de valores en la historia, es probablemente el motivo principal por el que, quienes conocen las obras originales desdeñan las versiones cinematográficas.

Mas no todo es cortar y condensar; en ocasiones, una historia corta es el punto de partida para un largometraje. En estos casos, adaptar una historia corta requiere añadir más que sustraer. Normalmente, una historia corta o cuento tiene menos personajes que una novela; éstos se enfrentan a situaciones demasiado sencillas que a veces no disponen de un principio medio y final. Transformarlas significa añadir subtramas, personajes y desarrollar nuevas tramas o secuencias (Seger, 2000:31). Pero lo que nos ocupa en esta tesis, es la adaptación de un relato breve a corto cinematográfico. Por extensión, no sería necesario añadir tantas subtramas o personajes para alargar la historia. Los cambios que surgen en la adaptación estarán dedicados más a situaciones, lugares o características de personajes, y por supuesto, al valor de la historia.

Para comenzar a adaptar es necesario establecer cuál es la esencia del texto, aquello que nos llamó la atención y que queremos mostrar al público. Cuando leemos por primera vez una historia, queda un primer pensamiento y en ocasiones un sentimiento; generalmente, esto es lo que el adaptador quiere transmitir: esa primera impresión que lo motiva a trasladar a imágenes y sonidos lo que sólo está descrito con palabras.

Una vez teniendo claro el concepto de adaptación como un problema inmerso en el proceso de creación cinematográfica del cual surge, en realidad, un guión original, contamos con los elementos suficientes para abordar los tipos de texto de los cuales tomaremos las historias para volverlas guiones.

### 3.2 Las fuentes de adaptación

Más allá del beneficio artístico, la industria cinematográfica tiende a buscar historias que les brinden ganancias millonarias, lleven al público a las salas de cine y lo cautiven; otros apuestan todo a las historias “oscureables”, es decir aquellas que agradarán a la crítica y lograrán algún reconocimiento en las premiaciones del año. Del otro lado están los directores que buscan una historia por medio de la cual puedan transmitir su ideología, cuando la encuentran tienen una necesidad urgente de llevarla a la pantalla, lo que resulta en un clásico, tal como lo hizo Pasolini con su adaptación de la tragedia de Sófocles *Edipo re* (1967) o Stanley Kubrick con la obra de Anthony Burgess: *A Clockwork Orange* (1971). Las fuentes a partir de las cuales pueden surgir guiones cinematográficos son:

**a) La música y/o el ballet:** aunque suena extraño películas como *Fantasia* (Disney, 1940) han utilizado a una serie de composiciones musicales y a un ballet, respectivamente, para contar una historia en la pantalla grande.

**b) Teatro:** Junto con la novela, tal vez el teatro es una de las fuentes más utilizadas para la adaptación. Los diálogos y las escenas ya están establecidos, así que el guionista puede creer que es más sencilla la adaptación; tal es el caso de *A Streetcar Named Desire* (Kazan, 1951), *Romeo and Juliet* (Zeffirelli, 1968) o *Crónica de un Desayuno* (Cann, 1999). Sin embargo, hay quienes se arriesgan más y toman del teatro la anécdota y la transforman hasta convertirla en una gran historia. *Casablanca* (Curtiz, 1942), parte de la pieza teatral *Everybody comes to Rick's*, la cual nunca fue estrenada por su mediocridad, sin embargo, un analista

de la Warner vislumbró una gran historia y después de un replanteamiento en los personajes y los diálogos, se convirtió en una de las películas más famosas de la historia del cine (Seeger, 2000:15).

**c) Televisión:** En estos días, cada vez es más común ver las series de los 70's convertidas en película, aprovechando así el éxito que tuvieron en su época; así aseguran que por lo menos la gente que las recuerda vaya a los cines. De las últimas series que han sido llevadas a la pantalla grande están: *S.W.A.T.* (Johnson, 2003 ), *Charlie's Angels* (McG, 2000) y *Mission Imposible* (De Palma, 1996)

**d) Musicales:** Por su vistosidad y espectacularidad, los musicales han sido muy socorridos en la historia del cine. Desde que Al Jonson pronunció las palabras "Hey, Mum, listen to this...!" en *The Jazz Singer* (Crosland, 1927), las canciones han sido parte fundamental de las películas y los musicales las toman para que guíen la trama. Algunos guiones de musicales han surgido específicamente para el cine, como *Seven brides for seven brothers* (Donen, 1954) pero muchos otros como *Chorus line* (Attenborough, 1985), se toman directo de los escenarios y se trasladan al lenguaje cinematográfico. Otros musicales que han sido llevados al cine: *Evita* (Parker, 1996), *Chicago: The Musical* (Marshall, 2002) y *Jesus Christ Superstar* (Jewinson, 1973).

**e) Novela:** tal vez el texto más utilizado para la adaptación. El gran número de obras que se escriben por año, ocasiona que surjan miles de historias para ser

contadas en cine. De hecho, algunos agentes mandan el manuscrito a los estudios cinematográficos para que compren los derechos de la obra antes de que salga a la venta. También existen autores que son garantía de éxito, por lo que los ejecutivos de los estudios compran los derechos de su obra, aunque no esté terminada, como es el caso de Warren Adler el escritor de quien después de su éxito taquillero *The War of the Roses* (DeVito, 1989), vendió su siguiente novela inédita (*Private lies*) a TriStar Pictures por un millón doscientos mil dólares (Seeger,2000:13). Algunas películas que han surgido a partir de una novela son: *Gone with the wind* (Fleming, 1939), *Goodfellas* (Scorsese, 1990), *The Silence of the Lambs* (Demme, 1991), *The Lord of the Rings* (Jackson, 2001,2002, 2003) entre muchas otras.

**f) Cómic:** La gran popularidad de los protagonistas de los cómics han llevado a que los grandes estudios piensen en ellos como una buena alternativa para crear historias que logren grandes ganancias en taquilla. En los últimos años, la empresa Marvel, y anteriormente DC, han vendido los derechos de sus personajes más famosos y gracias a la tecnología actual, se hacen más creíbles en pantalla. *Superman: the movie* (Donner, 1978), *X-men* (Synger, 2000) y *Spiderman* (Raimi, 2002) son sólo un ejemplo de estas películas.

**g) Historias reales:** Muchas veces la vida es más dramática e increíble que la ficción. Es por esto que los guionistas encuentran en crónicas, personajes famosos y recortes de periódico o anécdotas, material suficiente para escribir una historia cinematográfica. El problema de este tipo de adaptación es llegar a la

sobredramatización, es decir, que se preocupe tanto por exacerbar el drama con tal de volverlo atractivo para el público, que se aleje de los hechos iniciales. Aunque se puede caer en el caso contrario, que sea tan realista el guión que la historia carezca de todo interés para la audiencia.

En este rubro se encuentra: *Malcom X* (Lee, 1992) *Gandhi* (Attenborough, 1982) y *Heavenly Creatures* (Jackson, 1995).

**h) Historia:** La adaptación de eventos históricos, así como de leyendas y mitos, es el proceso de tomar los elementos más representativos o funcionales para la evolución de la historia, a fin de transformarlos en aspectos narrativos adecuados para el cine. La vivencia histórica transcurre sin un orden dramático de eventos, el papel de la adaptación es darle un orden a estos sucesos. Algunas películas que han tomado las crónicas históricas y/o míticas son: *1492: Conquest of Paradise* (Scott, 1992), *Glory* (Zwick, 1989), *Black Hawk Down* (Scott, 2001) y *The Clash of the Titans* (Davis, 1981)

**i) Cuento:** El relato breve -ya sea en forma cuento, mito o leyenda- ha sido fuente de inspiración para películas por su sencillez y facilidad de adaptación, en especial, los cuentos infantiles. La empresa Disney, es el adaptador más famoso de historias para niños; desde su versión de *Snow White and the Seven Dwarfs* (Hand, 1937) hasta *The Little Mermaid* (Clements, 1989) ha realizado grandes transformaciones a las historias clásicas. Sus adaptaciones han dado lugar al estilo Disney, el cual se caracteriza por la defensa de los valores tradicionales, las



historias asexuadas, la fascinación por lo militar, entretener a la familia tradicional y sobre todo resaltar la magia y la fantasía (Ramos y Marimón, 2002: 191). Fuera de la animación, relatos breves han dado origen a películas como *The Stagecoach* (Ford, 1939), *It's a wonderful life* (Capra, 1946), *It happened one night* (Capra, 1934), *Robin Hood: Prince of thieves* (Reynolds, 1991) y *The Mask of Zorro* (Campbell, 1998). Para convertirlas en largometraje, han tenido que crear subtramas, personajes y situaciones que alarguen la obra. Los cuentos también son de gran utilidad para cortometrajes, ya que su extensión y estructura son similares. Por ser el cuento el tipo de texto que adaptaré en esta tesis, el siguiente es un apartado dedicado completamente a él.

### **3.3 El cuento**

El cuento es la forma literaria más común y extendida. Al tener su base en la cultura oral, ha sobrevivido a lo largo de siglos y sigue formando parte de la tradición de países y lenguas (D'Angelo, 2003:25). Se entiende por cuento una narración en prosa relativamente breve; no se ha establecido un número de palabras como medida máxima para las narraciones breves, así que puede ser definido con una extensión variable.

A lo largo de su historia, el cuento ha sido menospreciado por narradores de otras épocas, ya que creían que su extensión era corta debido a que la anécdota era demasiado escueta. Sin embargo, en la actualidad el cuento es un género muy respetado, ya que es necesario tener gran creatividad e ingenio para contener una historia en una extensión tan pequeña y producir los mismos o mayores efectos

que una novela. Al respecto de los efectos del cuento en el lector, Boris Eichenbaum afirma que “el cuento debe lanzarse con impetuosidad, como un proyectil lanzado desde un avión para golpear con su punta y con todas sus fuerzas el objetivo propuesto” (D’Angelo, 2003:28). Esta declaración refuerza la intensidad que debe tener la trama del cuento.

La intensidad se logra a partir de la eliminación de ideas y situaciones intermedias. Por otro lado, la tensión se logra con la construcción que logra el narrador acercándonos poco a poco al clímax, creando la atmósfera adecuada que nos lleve al punto máximo de la historia. Estos dos aspectos deben ser trabajados en un tiempo y espacio condensados, de tal forma que el lector al terminar de leer tenga la impresión de que el texto tiene un significado mayor que el que ha podido explicarse en su desarrollo. El mismo Eichenbaum señala que “la eficacia del cuento está condicionada por la habilidad con que el peso total de lo referido recaerá en el final de la exposición” (D’Angelo, 2003:31)

Reforzando la idea de que en el cuento a lo largo de todo el desarrollo se crea la atmósfera necesaria para que exista un final explosivo, es posible pensar que el principio y el desarrollo del cuento, aunque bien estructurados, no cuentan con la fuerza ni construcción suficiente para sostener el ritmo cinematográfico y, por lo tanto, su adaptación no resulta tan sencilla. Será necesario optar por un tipo de adaptación que se adecue mejor al texto literario que hayamos elegido.

En el contexto social, los cuentos llegan a ser un reflejo de nosotros mismos. El escritor de cuentos los utiliza para “liberar demonios, dejarlos volar” (Gaiman, 2001:4); plasmar en papel un poco de lo que son, de las ideas que andan revoloteando en su cabeza, explicarse cómo funciona o no el mundo y lo prepara para las dificultades que han de venir. Explicamos nuestra visión de las cosas a través de los cuentos. Con una historia de cuatro páginas se puede reflejar el propio concepto sobre la muerte o descargar el dolor de una decepción amorosa, de forma inconsciente, el cuento refleja el alma del escritor.

### **3.4 Tipos de adaptación**

Se han mostrado las diferentes fuentes a partir de las cuales surge una adaptación, se ha hablado del cuento como principal fuente de adaptación para el guión resultado de esta tesis. Ahora, procederé a mencionar los diversos tipos de adaptación literaria de acuerdo a su extensión y a la dialéctica de la fidelidad/creatividad. Esta tipología es propuesta por José Luis Sánchez Noriega (2001) y con respecto a la propuesta por Linda Seger (2000) y Deborah Cartmell (1999) es, en mi opinión, la categorización más exacta para la adaptación de cuento a cortometraje, punto central de esta tesis.

#### **3.4.1 Según la dialéctica fidelidad/creatividad**

Cuando se realiza una adaptación, lo primero que saltará a la vista es la fidelidad con la que ésta se hizo: mayor o menor similitud entre los personajes y los acontecimientos de los textos literarios y filmicos. Además se analizará el grado en que el adaptador se dio a la tarea de crear y alejarse del original, estableciéndose una relación de a mayor semejanza con la obra literaria, menor es el proceso de

creación por parte del guionista. Para esta tipología se proponen cuatro modelos que van, desde la máxima fidelidad, hasta la adaptación libre.

**a) Adaptación como ilustración.** Es el mayor grado de fidelidad que puede encontrarse en una adaptación. También se le puede llamar adaptación literal, fiel o académica. En ella los personajes, las situaciones y el discurso de la obra no son alterados; lo único que cambia es la forma de presentar la historia, ya que el cambio sustancial no está contenido en el fondo. Generalmente se transcriben los diálogos y se utilizan los mismos elementos visuales; y aunque constituye un nuevo original por la traslación de un medio a otro, no constituye un gran nivel autoral y difícilmente se puede considerar, “una obra fílmica independiente de su fuente literaria” (Sánchez, 2000:64).

**b) Adaptación como transposición:** Se reconoce casi como el punto medio entre la fidelidad y la libertad. En esta forma de adaptar, el guionista trata de darle el reconocimiento al autor literario haciendo hincapié en los valores de la obra; a su vez, hace un esfuerzo por crear un documento autónomo. La transposición implica la búsqueda de elementos cinematográficos que ayuden a la construcción de un relato fílmico fiel al fondo de la obra literaria.

Para lograr la transposición, Alain García, citado por Sánchez Noriega (2000: 65), establece dos procedimientos: la analogía en la cual se traduce el relato literario al fílmico, siendo fiel al espíritu de la obra, teniendo como resultado una “obra doble”, es decir, dos puntos de vista diferentes que parten del mismo original, teniendo

como resultado una versión doble de la historia. Por otro lado está la plasmación audiovisual, en la que la adaptación es tan fiel a la obra que resulta en una obra única expresada por dos medios: la literatura y el cine.

**c) Adaptación como interpretación:** en el momento en que la historia sufre cambios en el punto de vista, los personajes, la historia, entre otros, pero sigue siendo fiel al espíritu, ideología, valores, etc., se considera que hay una lectura del texto literario original. Esto representa un modelo más autoral, ya que interviene el mundo del adaptador en la creación del nuevo original; pero no representa una adaptación libre, ya que es fiel a la obra acentuando las ideas, pensamientos y temas que determinan la vida interior de la obra. García, una vez más, propone dos procedimientos para este tipo de adaptación: la digresión, en la que el guión se aleja del texto literario debido a la mediocridad de este último; y en segundo lugar está el comentario, en la que el adaptador se coloca al nivel de un relato literario de calidad, creando una obra que trasciende más allá de la escrita.

**d) Adaptación libre.** Es el extremo de la adaptación como ilustración, ya que tiene el menor grado de fidelidad; constituye una reelaboración ideológica porque se transforma completamente el texto literario. Esta trasgresión supone un cambio de valores, ideología, atmósfera, situaciones, etc. tan grande que sólo supondría que el original sirvió de base o inspiración para el adaptador. En este extremo ni siquiera debería llevar el título de la historia original, ya que pone en duda la legitimidad moral de la obra. Este tipo de adaptaciones se justifica cuando un relato corto es sólo el punto de partida para el relato cinematográfico.

De estos cuatro tipos de adaptaciones, el que a mi parecer mantiene el equilibrio ideal de creatividad y fidelidad, con un contenido autoral aceptable, es la adaptación como interpretación. En ella, el adaptador tiene la oportunidad de poner un poco más de sí en la obra, sin trasgredir la esencia de la historia, creando realmente un nuevo original, eligiendo qué excluir y qué incluir (McKee, 2002: 104).

### **3.4.2 Según la extensión**

Por su narrativa y estructura, el número de páginas en un texto literario y en un guión cinematográfico no tienen ninguna relación. Lo que se describe en 30 páginas de una novela, se puede reducir a una página de guión. Por esto, Sánchez Noriega propone una tipología de acuerdo a los mecanismos de reducción o ampliación de una obra literaria con respecto al texto fílmico.

**a) Reducción.** Es el procedimiento más común para la adaptación de novelas y obras teatrales al cine. Esta práctica ocasiona que sea común escuchar al respecto de una adaptación “que la novela es más que la película”, ya que se omiten las descripciones, reflexiones de los personajes y situaciones que no ayuden al desarrollo de la historia propuesta por el guionista.

**b) Equivalencia:** Es muy sencillo, los dos textos son similares en extensión y cuentan con fidelidad literal, lo que no promueve una gran diferencia entre ellos. Este procedimiento es más común en la adaptación como ilustración.

**c) Ampliación.** Esta sugiere que a partir de textos o anécdotas breves se creen situaciones que alarguen la historia hasta lograr un largometraje. Estos relatos proporcionan una idea inicial para un relato cinematográfico. El método de ampliar se logra transformando espacios narrativos en dialogados, desarrollando acciones implícitas y añadiendo personajes y episodios completos (Sánchez, 2000:70)

De esta tipología, el que más se ajusta a la adaptación resultado de esta tesis, será el de reducción. El cortometraje cuenta con una extensión máxima de 30 páginas y es necesario cortar situaciones y convertir ciertos momentos de la narración en escenas que cinematográficamente serían más largas que en el texto literario.

Además de estas tipologías, el autor propone dos más que están relacionadas con el tipo de relato y la propuesta estético cultural, las cuales se relacionan con la modernidad o antigüedad de los textos fílmicos y literarios. Por ocuparse esta tesis de un texto literario moderno que no cambia de época ni estética, no creo necesario hacer un análisis de estas clasificaciones.

### **3.5 De lo literario a lo visual**

Ya conocemos las fuentes de la adaptación, así como el tipo de transformaciones que se pueden hacer. Ahora será necesario dar a conocer algunas pautas necesarias para realizar la adaptación. Para esto haré una fusión entre los

métodos propuestos por Linda Seger y José Luis Sánchez Noriega, tomando de cada uno los que a mi parecer son los puntos más importantes.

Primero debemos tomar en cuenta los problemas a los cuales nos enfrentaremos, por el carácter narrativo de la literatura. En primera está el papel del narrador; ya sea extradiegético –que se encuentra fuera de la historia y no forma parte de ella- o intradiegético –personaje de la historia que cuenta los sucesos-, su “voz” nos conduce a través del relato literario y nos ayuda a conocer el carácter simbólico de las situaciones o de los paisajes. Sin embargo, a través de una imagen es muy complicado explicar la relación entre ésta y su significado. Lo mejor es buscar situaciones que nos ayuden a dar a conocer el tema de la historia, su valor principal, aunque no sea a través de las imágenes que el texto literario propone. La utilización de la voz en *off*, generalmente lo único que logra es quitarle credibilidad a la historia, ya que el espectador cree más lo que ve que lo que escucha. La visión interior de un personaje no se puede dar a conocer a través del cine porque es un aspecto que sólo la literatura brinda.

Otro aspecto importante de la literatura es el tiempo que se toma para escribir descripciones y construir los detalles. Mientras estos sean sensoriales, la dificultad para transportarlos al lenguaje cinematográfico disminuye, ya que contamos con los planos y movimientos de cámara, así como el sonido y el montaje para transmitir exactamente lo que quiere la historia, así construiremos para la audiencia los detalles importantes que ayuden a la construcción del relato cinematográfico.



La narrativa literaria, así como la cinematográfica, están presentadas desde el punto de vista de un personaje; esto ocasiona que el guionista deba preguntarse si ese es el punto focal desde donde quiere presentar la historia, si debe concentrarse en la vida de ese personaje o trabaja con un narrador omnisciente que amplíe el foco al resto de los personajes (Seger, 2000: 55).

Leímos una historia, nos encantó y queremos llevarla a la pantalla. Pero ¿cuál es el punto de partida para hacer esta adaptación? El primer paso será el de identificar el tema principal de la historia. Para identificarlo, podremos recordar el primer sentimiento y/o pensamiento que nos dejó al terminar de leerlo; así podremos establecer qué queremos transmitir al público. Si el cuento trata sobre la búsqueda de la felicidad, el amor o elecciones de vida, debemos establecerlos desde el principio para saber hacia dónde dirigimos la anécdota y no separarnos de esa línea principal; todos nuestros esfuerzos irán encaminados a ese tema. Además del tema, existen los valores narrativos de la historia, aquellas cualidades universales de la experiencia humana que pueden cambiar de lo positivo a lo negativo de un momento a otro (McKee, 2002:54); identificarlos y defenderlos hasta el final, ayudarán a la coherencia y lógica de nuestra historia.

Ya sabemos qué queremos demostrar, ahora es necesario saber a través de quién lo haremos. El protagonista llevará la historia, con sus acciones, hacia lo que queremos demostrar. Para la elección de los otros personajes, deberemos tomar en cuenta su funcionalidad y su importancia dentro de la trama. Existen ciertos

aspectos que debemos tomar en cuenta para elegir al personaje principal y los secundarios. En primer plano debemos considerar el ser y hacer del personaje, para construir una definición al respecto. Estas características se relacionan directamente con las acciones y los diálogos del personaje. Su importancia estará conectada con su influencia en el desarrollo de la anécdota. En segundo plano, y para aumentar la fidelidad con el texto original, identificaremos a los personajes que ayuden más al espíritu de la obra y lo respeten, convirtiéndolos en parte esencial de la misma (Sánchez, 2000:129). Muchas veces el autor pone especial interés en un personaje porque al crearlo se identificaba con él y le confería una importancia especial; en nuestras manos queda la decisión de respetar al máximo el original o ser más autónomos, de acuerdo al tipo de adaptación que queramos realizar.

Ahora es necesario elegir el tiempo y el espacio en el que se desarrollará la historia. En ocasiones, para hacerlo más cercano a la audiencia y aumentar la identificación con el protagonista es necesario cambiar lugares o contextos culturales y sociales. Si mi público es mexicano, tal vez sea más conveniente que la trama se desarrolle en un estado del interior de la república y no en una población inglesa. En aras de la búsqueda de una mayor identificación con el público joven, Baz Luhrman (1998) decidió contemporizar la obra clásica de Shakespeare Romeo y Julieta cambiando las espadas por pistolas y los bailes de máscaras de la época por bacanales con espectáculo travestí incluido. Esta decisión depende de los objetivos del adaptador y del grado de fidelidad que quiera lograr con la obra.

Conozco a mi personaje principal; ahora debo establecer qué quiere, cuál es su objetivo en la trama y el porqué realiza esas acciones. Busquemos en la historia la meta del personaje, a dónde quiere llegar. En esto hay que tener especial cuidado en el relato breve; aunque en algunos casos el objetivo es evidente, en otros la anécdota es tan sencilla que es mucho más difícil encontrarlo. Será necesario leer el texto literario una y otra vez, analizarlo paso por paso hasta localizar esta meta.

Sabemos qué quiere, pero para que haya acción dramática, debe existir algo que no permita que nuestro protagonista consiga lo que quiere. Para facilitar el trabajo, Seger propone la utilización de las palabras: necesidad, problema o asunto y hacemos la pregunta ¿qué es lo que hay que aprender o cambiar? (2000:115) Aquí es donde localizaremos al conflicto y cómo se resuelve; al encontrarlo y saber su solución habremos encontrado el final de la historia y hacia dónde queremos llegar. Hay historias donde el viaje que hará el protagonista no es físico, sino interno: al final, aprenderá una lección o se realizará un cambio en él que lo transformará para siempre. Este tipo de cambio es el más complicado, ya que visualmente es más difícil de demostrar. Aquí es donde la personalidad del personaje nos dará la pauta para que el público se interese en él y pueda ser llevado a través de su viaje interior sin necesidad de grandes acontecimientos.

En un relato literario, la descripción es muy importante, ya que es la forma en que el autor hace más visual la historia y crea el ambiente adecuado para el lector. Sin embargo, en muchas ocasiones estas descripciones son intransferibles a la

pantalla, so pena de ralentizar la narración en exceso (Sánchez, 2000:121). Por tanto, se debe decidir qué descripciones son importantes, de acuerdo a su función en el relato, elegir qué quiero y debo mostrar para cumplir el objetivo planteado desde el principio de la adaptación.

Tal vez la parte más difícil para la adaptación de un cuento a corto cinematográfico es conseguir la estructura en tres actos. Estamos acostumbrados a olvidarnos de este esquema narrativo y comenzar con la presentación del (os) personaje(s) y a partir de eso desarrollar un poco lo anécdota para terminar con un final sorpresivo. Lo mismo pasa con los cuentos: o son demasiado lineales y no proponen un clímax lo suficientemente fuerte para llamar la atención del público, o el desenlace es tan rápido que no es concluyente ni tiene mucha relación con el desarrollo de la historia. De esta forma comenzaremos con identificar la línea argumental del texto literario: el principio, el desarrollo y el desenlace, con los que construiremos el arco de la historia y a partir de los cuales se localizarán los *plot point*, el *middle point*, los subcontextos dramáticos y el clímax. En caso de que el cuento no contenga los tres actos, será necesario crearlos y ahí es donde comenzará nuestra tarea creativa. No importa la mínima extensión de los actos, lo primordial es crear la línea narrativa que llevará al protagonista a lograr su objetivo.

En la adaptación de cuento a largometraje, la situación dramática se vuelve más complicada, ya que por la extensión se deben crear subtramas que aporten algo a la trama principal y la ayuden a desarrollarse. Sin embargo, en el cortometraje, el tiempo es insuficiente para pensar en la creación de otras historias, lo importante

es contar la anécdota principal y llevar al protagonista a que logre su objetivo, no es necesario desvariar en otras anécdotas que nos alejarán del la línea argumental.

Un método práctico de encontrar los elementos de la trama es la escaleta. A partir de ella, podemos establecer las escenas o secuencias que forman parte del cuento y que nos ayudarán a construir el guión, así podremos elegir lo que es necesario recortar o aumentar para establecer la estructura en tres actos. Si de esta forma encontramos que el clímax o las situaciones son muy flojos, tal vez sea necesario dramatizarlos, elevando el riesgo o el interés. El que un hombre muera de un paro cardíaco es dramático, pero si en lugar de eso muere en un accidente automovilístico mientras su esposa conduce, el conflicto de culpa de la esposa, aumenta el dramatismo de la historia.

Con la construcción de la escaleta y estableciendo el orden de las escenas, podemos dedicarnos ahora a escribir el guión, sin perder los objetivos de la historia, el tema y los elementos de la línea argumental. De esta forma estamos listos para crear nuestro nuevo original.