

Presencia femenina a través de dos adaptaciones fílmicas: “Maruja en el infierno” y “La muerte y la doncella”

Female presence through two film adaptations: “Maruja in hell” and “the death and the maiden”

Eduardo Huárag Álvarez

Sumilla

El artículo aborda las dificultades que supone la adaptación de obras literarias al mensaje fílmico. Con tal propósito, se hace una primera revisión de criterios y planteamientos sobre la adaptación y luego se concentra en el análisis de dos películas: “Maruja en el infierno”, de Francisco Lombardi, basada en la novela “no una sino muchas muertes”, en Enrique Congrains; y “La muerte y la doncella”, película de Román Polanski, basada en la obra de teatro de Ariel Dorfman. En ambos casos se trata de observar si se mantiene, se altera o se enriquece la obra original. Mención especial es la participación de las mujeres como protagonistas del relato.

Palabras clave

Adaptación, mensaje, personaje, escena dictadura.

Abstract

The article addresses the difficulties involved in adapting literary works to the film medium. For this purpose, it first reviews criteria and approaches to adaptation and then focuses on analyzing two films: 'Maruja en el infierno' by Francisco Lombardi, based on the novel 'No una sino muchas muertes' by Enrique Congrains; and 'Death and the Maiden,' a film by Roman Polanski, based on the play by Ariel Dorfman. In both cases, the aim is to observe whether the original work is preserved, altered, or enriched. Special mention is made of women's participation as protagonists in the narrative.

Keywords

Adaptation, message, character, scene, dictatorship.

**Eduardo Huárag
Álvarez**

**Pontificia Universidad
Católica del Perú**

Profesor Principal de la
Pontificia Universidad Católica
del Perú.

ehuarag@puccp.pe

Algunas premisas importantes

En sus inicios, el cine recurrió a la adaptación de obras literarias, sean novelas u obras de teatro. Obviamente, los resultados no fueron siempre exitosos. Casi siempre se partía de la idea de que, si la obra literaria tenía gran aceptación, es probable que el público tuviese interés en la obra. Esto sucedió con la novela “Lo que el viento se llevó”, de Margaret Mitchell. Lo interesante es que, cuando se llevó al cine el éxito fue tal que opacó a la autora de la novela. Otro caso interesante es el de “Psicosis”, novela de Robert Bloch. Es esta una novela de regular calidad y pocos lectores, pero que alcanzó la fama como filme de Alfred Hitchcock.

Ciertamente, nos encontramos ante dos códigos distintos. Tienen en común el desarrollo de un plan argumental y la configuración de personajes, pero el soporte, la matriz en la que se sustentan las obras literarias y el cine, son distintos. Mientras que la novela tiene como único soporte la palabra, el cine es un código complejo que supone una acción de lo narrado, una puesta en escena y la presencia objetiva de los personajes. Así pues, lo que en la novela se conoce como personaje, en el filme pasan a ser actores. En realidad, el cine es la confluencia de varios subcódigos, entre ellos, la actuación en sí (rostro, gestos, desplazamiento en escena, caracterización, etc.), el sonido, el vestuario, los efectos de sonido, los movimientos de cámara y el montaje.

Desde la perspectiva de la recepción del mensaje podríamos encontrar que no es lo mismo leer una obra – obviamente, a través de la percepción visual – que recibir el mensaje fílmico. Por eso, McFarlane sostiene: Los elementos transferibles pueden ser eliminados o reordenados, y la película puede incluir elementos narrativos que no aparecen en la obra original. Sin embargo, incluso siendo fiel a los aspectos narrativos fundamentales, la película puede provocar una experiencia afectivo-intelectual diferente a la lectura de la novela, debido a que se trata de dos sistemas semióticos diferentes”. (McFarlane, 1996, pp. 23-26. Citado por María Elena Rodríguez: 2019: 44).

Para Stam, la adaptación depende, muchas veces del contexto en el que se elabora, las tendencias ideológicas que predominan. Para él, la adaptación:

(...) no implica que olvidemos el texto original , sino que enriquece el análisis al tener en cuenta todos los textos de los que se alimenta una adaptación y todos los elementos que actúan como filtros en el proceso de recreación de las predilecciones del autor, las estrellas carismáticas, la ventaja o desventaja económica y el desarrollo tecnológico (Stam:2000, pp. 68-69. Citado por Rodríguez, M.: 2019:49)

Tal vez podemos concluir que la adaptación de un texto narrativo supone una reelaboración de la obra. Para Seger se trata de

(...) una traslación, una convención de un medio a otro. Todo material previo – literario o no – se resistirá en principio al cambio, como si dijera ‘tómame tal como soy’. Pero la adaptación implica un proceso que supone repensar, reconceptualizar y también comprender que la naturaleza del drama es intrínsecamente diferente de la de cualquier otra forma literaria (Seger, L. : 1993:30).

Como decíamos hace algún tiempo, la adaptación fílmica:

(...) noes una traslación mecánica, el guionista debe reestructurar es mundo narrativo y proponer otro. Sin embargo, el nuevo mundo, el mundo del filme, debe conservar el sentido de la obra primigenia (Huárag, E.:2019: 27).

Y allí es cuando surge la discusión, porque es difícil precisar los márgenes del sentido de la obra literaria al filme. El mundo recreado desde la palabra nunca será el mismo que el instalado por el filme. Con gran precisión, Pastor Cesteros sostiene que adaptar significa:

(...) una transfiguración no solo de los contenidos semánticos sino de las categorías temporales, las instancias enunciativas y los procesos estilísticos que producen la significación y el sentido de la obra de origen... Toda adaptación, por tanto, implica dos principales consecuencias: la transformación, por un lado, y la condensación y reducción del texto de partida, por otro (Pastor Cesteros, S.:1966: 28).

“No una sino muchas muertes” y la anulación del liderazgo femenino en el proceso de adaptación fílmica.

En esta oportunidad nos interesa el tratamiento de dos obras literarias que terminaron siendo realizaciones fílmicas. Empezaremos por “No una sino muchas muertes” (Lima, Populibros, 1957), novela de Enrique Congrains y su consiguiente adaptación que tiene el título “Maruja en el infierno” (Lombardi, Francisco; 1983).

La novela relata un caso insólito, casi surrealista. Está recreada en los años 50', en la zona marginal de la Lima de entonces. Allí, una señora de cierta edad, tiene un local que le sirve de depósito o taller en el que los trabajadores son dementes que han traído de diversas partes de Lima. Ellos se dedican a lavar y habilitar frascos de vidrio que luego son vendidos a una cadena de farmacias. Ella se vale de una especie de capataz que le consigue los dementes. En el taller tiene una ahijada, Maruja, que se encarga de preparar la comida para los dementes. El caso es que a un grupo de pandilleros jóvenes se les ocurre buscar un loco para vendérselo a la dueña del taller.

El grupo es el que capturó al loco y Alejandro tiene el encargo de entregárselo a la dueña del taller. Por ese demente esperan obtener cuatrocientos soles, aunque la sueña pondrá finalmente algunas objeciones y ofrece solo 250. La dueña está en trámites y no le pagará de inmediato el precio pactado. Alejandro se queda con Maruja y hacen buena amistad.

Maruja no duda en decirle que le gusta y que podrían estar juntos. Se le insinúa de muchas formas y él esquivo la posibilidad de una relación íntima. Finalmente, ella lo convence y Alejandro se libera de sus temores. Es más, le dice que ella podría incorporarse a la pandilla. Alejandro no está de acuerdo. Maruja le explica su punto de vista: “No quiero ir al grupo para menearme delante de ustedes, sino para ayudarlos en todo, y más que nada en lo de buscar locos. ¿Tú sabes que bastaría hablarle bonito a la vieja para que nos dé un contrato para traerle locos? (Congrains, M.: 1974: 105)

Destacamos el comportamiento de Maruja frente al grupo de pandilleros y del mismo Alejandro. Este último es timorato y no piensa sino en conseguir trabajo en una fábrica. Maruja es la de las iniciativas. Es, lo que hoy llamamos, emprendedora: “(...) no quiero pasarme la vida entera cocinando para los locos de la vieja...” (Congrains, M.: 1974: 109).

Como las cosas no estaban saliendo como desearon, los pandilleros quieren vengarse violando a Maruja. Ella, rápidamente, cambia el centro de interés del grupo:

Nos robamos a los locos y los ponemos a trabajar para nosotros. Puede ser el mismo trabajo que hacen en el lavadero de pomos, pero también puede ocurrírseles una cosa que dé más – dijo Maruja -. El asunto es que esta misma noche los podemos tener, y que alimentarlos no cuesta sino el trabajo de recoger verduras malogradas en cualquier mercado (Congrains, M.: 1974: 155).

Pero mientras ellos dudan y Maruja insiste se producen algunos incidentes. La vieja se da cuenta que la quieren asaltar. Es una situación confusa. El zambo huye del lugar y solo después se enterarán de que el zambo mató a la vieja y posiblemente se llevó el dinero que guardaba en algún lugar de la habitación.

Maruja logra convencer a algunos, como Fico, pero hay un grupo que solo piensa en buscar al zambo y quitarle el dinero que se ha llevado. Se produce una discusión entre los que quieren apoyar la iniciativa de tener un taller y poner a trabajar a los locos; y los que creen que en ese momento lo que se impone es ir a buscar al zambo y quitarle el dinero. Pepe es uno de los más convencidos en que la idea de Maruja no conduce a nada:

-“¡Lavadero! ¡Todavía hablando de lavaderos! ¿No te das cuenta que cualquier lavadero es una porquería en comparación a lo que el zambo tiene en el bolsillo? – preguntó Pepe, así como Alejandro había propuesto boletos, fábricas, camas.

-Vamos nosotros, nomás. Que ella se quede – sugirió el barbón, mirando acequión abajo. (Congrains, M.: 1974: 240).

Pero Maruja no se doblega fácilmente. Argumenta por qué su idea de un lavadero podría tener más éxito:

-Igual que la plata que tiene el zambo. Podríamos encontrar muchas otras si nos dedicamos con cuidado al asunto – explicó Maruja -. Y lo podríamos hacer científicamente, como tú estabas hablando anoche. Pero no se trata de terminar como banda de ladrones, sino de una cosa muy diferente.” (Congrains, M.: 1974:241).

Casi al final, llega Manuel, un gran amigo de Maruja. Y él prefiere también que lo que se debe hacer es buscar al zambo que se llevó el dinero de la vieja. Lo del lavadero, para él, no tiene importancia. Entonces, a Maruja no le queda otra cosa que hacerse a los hechos y, con cierta burla, reconocer que su proyecto no es muy importante:

Lo que pasa – dijo sabiamente - . es que ustedes se dan cuenta de todo. Estaba bromeando. Naturalmente, no se puede comparar el lavadero con lo que tiene el zambo. En realidad, lo que pasa, Fico te habrá contado, este brazo que anoche me hicieron los perros me está doliendo un poco, Vayan ustedes, nomás”. (Congrains, M.: 1974: 250).

Queremos enfatizar que Congrains, con esa novela, ha construido un personaje que se distingue de los demás porque no se resigna a su situación. No quiere seguir siendo la asistente que se dedica a preparar la comida de los locos. Ella quiere liberarse y tener su propio taller. Su argumento hace ver, es verdad, que asumiría la misma función de su madrina, es decir, la explotación de los dementes. A los pandilleros los moviliza la inmediatez. Quieren el dinero inmediato, carecen de iniciativa para proyectos a largo plazo.

El filme de Lombardi es coherente en su planteamiento, pero se construye a partir de configurar una pareja de jóvenes que se gustan, que tienen relaciones íntimas y lo que acontece en el lavadero es solo un incidente que no altera la relación de pareja de Alejandro y Maruja. Mientras en la novela, Alejandro se desliga de Maruja y escapa; en la película, la pareja está interesada en continuar su relación.

En la película se logra transmitir la atmósfera de un barrio marginal, casi un rincón del infierno donde unos locos trabajan a las órdenes de un capataz, y una vieja los explota para que le habiliten pomos y venderlo a las farmacias. El conflicto o enfrentamiento entre los pandilleros y la gente que está al interior del taller y aún no paga lo establecido por la entrega del loco, mantiene el interés y el suspenso. En lo que se produce una distorsión lamentable es cuando luego que matan a la vieja, ellos salen con el maletín del dinero y se concluye con ese final feliz que le espera a la pareja de enamorados. Y eso difiere bastante de la novela. Otro caso que marca la diferencia es que la novela configura una Maruja líder que tiene iniciativa y proyectos a futuro. Ese detalle, de convertir a Maruja en una lideresa, se omite en el filme. Podríamos decir, incluso, que se ha preferido el final feliz, romántico. (Pasaremos un fragmento de la película para que se aprecie la variación realizada por el cineasta.) (Ver el filme)

La muerte y la doncella”, las huellas del rencor

El autor de “La muerte y la doncella” (1990) es Ariel Dorfman, y el que realizó la adaptación fílmica fue Roman Polanski (1994). La obra de teatro tiene algunas diferencias respecto a la versión fílmica. Como se sabe, la obra de teatro está concebida, en primer lugar, para ser representada. El dramaturgo no escribe su obra para los lectores. El teatro es, ante todo, una puesta en escena, una representación que tiene hora y media de duración., aproximadamente. La escena tiene un espacio limitado. La acción transcurre en la escena que, como dijimos, tiene posibilidades limitadas de variación. Por el contrario, el cine se permite múltiples posibilidades escénicas. Puede llevar la cámara adonde el realizador quiera filmar.

La obra de teatro de Dorfman se realiza casi sin variaciones escénica. Toda la acción primordial transcurre en el interior de la casa de Paulina. Los actores son Paulina, Gerardo, su esposo, y el doctor Miranda, sobre quien cae la sospecha de haber sido funcionario de la dictadura. La historia se ubica en esos años en que ya no existe más la dictadura de Pinochet. Le suceden, en el gobierno de Chile, Patricio Aylwin y luego Eduardo Frei.

La dictadura dejó muchas víctimas, y Paulina es una de las que sufrió carcelería. Está casada con Gerardo, un afamado abogado que ha sido llamado por el gobierno de transición para que presida una especie de Comisión de la Verdad. Ellos tendrían que recibir las denuncias cometidas por las fuerzas militares. Muchos dudan de lo que pueda hacer esa comisión. Paulina pasó varios años en la cárcel y sufrió tortura y violación. En la obra de teatro se aprecia que Gerardo llega muy de noche porque tuvo problemas con un neumático de su vehículo. El ayudó un señor llamado Miranda, que luego de media hora vuelve a su casa para devolverle su neumático averiado. Lo curioso es que se hacen amigos, brindan unos tragos y Gerardo le ofrece que, como es muy de noche, se quede a dormir en su casa. Miranda, con los signos de la embriaguez, se tiende a dormir en el sofá.

Paulina, siempre desconfiada, tiene algunos indicios de que ese señor Miranda, que duerme en su sofá, es nada menos que el carcelero que la torturó y la violó. Paulina alista su revólver y aprovecha que el supuesto violador está dormido y lo golpea en la cabeza. Luego, lo amordaza. Gerardo sale del dormitorio y se encuentra con un escenario impactante. Paulina ha amordazado al señor Miranda y lo acusa de ser el carcelero que la torturó y la violó.

GERARDO: Pero ¿qué está pasando acá, qué locura es....?
PAULINA: Es él.
GERARDO: Deja inmediatamente ese...
PAULINA: Es él.
GERARDO: El médico-
GERARDO: ¿Quién?
PAULINA: Es el médico.
GERARDO: ¿Cuál médico?
PAULINA: El que tocaba Schubert (Pausa breve).
GERARDO: El que tocaba Schubert.
PAULINA: Ese médico.
Gerardo: ¿Cómo lo sabes?
PAULINA: Por la voz.
GERARDO: Pero si tú estabas... Me dijiste que pasaste los dos meses...
PAULINA: Con los ojos vendados, pero podía oír... todo.
GERARDO: Estás enferma.
PAULINA: No estoy enferma.
(Dorfman, A. : Canadá, Editorial Siete cuentos: 2001: 36 – 37)

Miranda alega que hay un error, que él no estuvo en los años de la dictadura. Lo niega todo, de tal manera que pone en duda el testimonio de Paulina.

MIRANDA: Señora, yo no la conozco. No la he visto antes en mi vida- Puedo sí decirle que usted está muy enferma. Pero usted, señor Escobar (...) es un abogado, un defensor de los derechos humanos, un opositor al gobierno militar, como lo he sido yo toda mi vida, usted es responsable de lo que hace y lo que debe hacer ahora es desatarme de inmediato” (Dorfman, A.: 2001: 45).

Gerardo la convence que el procedimiento más adecuado sería que Miranda haga una declaración reconociendo su culpa. Ensayan esa posibilidad con la ayuda de Gerardo para que el documento cumpla los requisitos de una confesión.

El suspenso se mantiene porque, por un lado, Gerardo no está de acuerdo en la mordaza que Paulina le ha puesto a Miranda. Cree que no se está respetando el debido proceso. Pero, en esa circunstancia, Paulina tiene el poder que no tienen los otros. Paulina tiene un revólver en la mano con lo que amenaza a Miranda y Gerardo. Pese a ello, apenas se presenta alguna oportunidad, Miranda se desata de su mordaza y le quita el revólver a Paulina. La situación se resuelve cuando Gerardo y Paulina vuelven a tener el control de los hechos y Miranda sigue amordazado.

Paulina no quiere que Miranda escape. Está convencida que Miranda es el torturador que la violó. Paulina le da a entender que ya se acabó la paciencia:

PAULINA: (...) Y cuando lo escuché, las dudas se me esfumaron, y me di cuenta de que no iba a poder vivir tranquila si no lo mataba. (Le apunta con el revólver). Tiene un minuto para rezar y arrepentirse de veras, doctor.
MIRANDA: Señor, señora... no lo haga. Soy inocente.
PAULINA: Está confeso, doctor.
MIRANDA: La confesión, señor,.. La confesión es falsa.
PAULINA: ¿Cómo que es falsa?

MIRANDA: Mi confesión la fabricamos, la inventé...
(Dorfman, A.: 2001: 78)

Esta declaración de Miranda le preocupa a Paulina. ¿Por qué lo hizo Gerardo? ¿Para ayudarlo y no termine en un juicio?

La escena final deja muchas dudas y una significación abierta. Están en un escenario teatral y se observa a los músicos que va a interpretar La muerte y la doncella, y delante de ellos, entre el público están Gerardo y Paulina; y cerca aparece Miranda. Se le hizo justicia a Paulina. ¿Qué pudo conseguir el debido proceso? ¿Miranda fue el violador? ¿Cuántas Paulinas padecieron tortura y violación? Según lo narrado, Paulina se convierte en metonimia en tanto que se caso es representativo de los muchos casos que padecieron el abuso de torturadores.

En el filme mantiene la idea de la obra teatralizada. Es decir que gran parte de la acción dramática sucede en el interior de la habitación de la casa de Paulina. Lo que mantiene en suspenso en la obra teatral, y también en el filme, sucede desde el momento que Miranda es amordazado y hará lo posible de liberarse. A su vez, Paulina persiste en la idea de que él es el torturador que la violó en ese tiempo que estuvo en la prisión.

Hay dos momentos en los que Polanski introduce los exteriores. Esto no sería posible en el escenario teatral. Nos referimos al momento en el que, en el filme ella sale subrepticamente y se lleva el auto de Miranda. Como está movida por el rencor, piensa llevar el auto a la orilla de un barranco y arrojarlo al mar. Una forma de venganza. Estando en el auto descubre en el cajón de caseteras el de La muerte y la doncella de Schubert. Por cierto, eso reafirma su idea que Miranda es el violador, el que la torturó.

El segundo momento de uso de los exteriores que se hace en el filme se produce casi en el desenlace del incidente dramático. Miranda es llevado a un barranco que da al mar. Allí es amenazado por Paulina y de rodillas, Miranda termina confesando que hubo torturas, que violó a Paulina. Cuando Gerardo escucha la libre confesión de Miranda lo ataca y pareciera que lo va a arrojar al despeñadero. No tiene la convicción para hacerlo. Paulina también se aparta. Pareciera que le basta con haber escuchado que siempre tuvo la razón, que Miranda finalmente confesó su delito.

La siguiente escena, la del teatro al que asisten Gerardo y Paulina. Allí se presentará el conjunto de músicos que interpretarán La muerte y la doncella de Schubert. El acierto de Polanski es la presentación del plano y contraplano de Gerardo y Paulina, en platea; y de otro, en el mezanine, la imagen de Miranda, bien vestido, acompañado de su familia y sus hijos. Es decir, la vida transcurre como si nunca hubiera habido un delito, y peor, como si nunca hubiese una confesión de culpa. Aún más, la institución oficial puede formar muchas comisiones, pero la justicia para las víctimas nunca se alcanzará.

Conclusiones

Podemos afirmar que toda adaptación supone una reescritura del texto original. Tal reescritura toma en cuenta no solo el hecho que estamos ante un código distinto. El cine supone el uso de los diversos recursos visuales y sonoros. Dentro de las posibilidades de su código, el cine puede enriquecer o simplificar el texto originario.

En el caso de la adaptación de la novela “No una sino muchas muertes”, que luego termina como “Maruja en el infierno”, filme de Lombardi. En este caso, la adaptación a terminado siendo una simplificación de la trama narrativa. El director del filme y su guionista han optado por la narración que tiene un contexto suburbano, pero que se centra en la relación sentimental de una pareja. Tan es así que ha optado por un final feliz. Ello no

sucede en la novela. La novela configura a una Maruja que se convierte en líder de ese grupo de jóvenes lumpen que solo piensa en lo inmediato, en la obtención del dinero para sobrevivir. Maruja tiene proyectos a largo plazo, por ejemplo, tener una fábrica como la que tenía su madrina.

Dorfman, en “La muerte y la doncella” logra convertir a su personaje, Paulina, en metonimia de la población que sufrió persecución y tortura de parte de un gobierno dictatorial. Por cierto, la adaptación respeta el sentido fundamental de la obra de teatro. El filme de Polanski reproduce la tensión que se produce cuando Paulina cree que el doctor Miranda es el que la torturó y la violó en la prisión. Lo tiene amordazado y bajo amenaza de matarlo. Lo que contraviene los principios del derecho de Gerardo, su marido. La novedad del filme de Polanski es el inserto de la parte final. Estando en el límite de la vida y la muerte, y amenazado de muerte por Paulina, el doctor Miranda confiesa lo que pasó en la prisión. Es decir, reconoce su delito. No obstante, Paulina ni Gerardo lo matan.

La conclusión de “La muerte y la doncella” nos lleva a observar, en el escenario, de un lado Gerardo y Paulina, y en el mezanine, el doctor Miranda y su familia. Es como decirnos que de nada sirve que el culpable reconozca su delito. La sociedad no lo condenará. Todo seguirá igual. Un final frustrante, pero que deja al espectador con una serie de reflexiones e interrogantes

Sobre o artigo

Recebido: 10/03/2024

Aceito: 11/11/2024

Referências bibliográficas

CONGRAINS, M. No una sino muchas muertes (1974) Lima, editorial Peisa.

DORFMAN, A. La muerte y la doncella (1992) New York, editorial Siete cuentos.

HUARAG, E. Cine y literatura. El dilema de las adaptaciones (2019) Lima, Editorial Universitaria de la URP.

MCFARLANE, Brian (1996) Novel to Filme. An Intruduction to the Theory of Asapttion, Oxford Clarendon Press. Citado por Rodríguez, M.: 2019: 44).

PASTOR CESTEROS, S. Cine y literatura (1966). Alicante, ediciones de la Universidad de Alicante.

RODRÍGUEZ, María E. (2019) “De la fidelidad al original a las narrativas transmedia: desarrollo y evolución de las teorías de adaptación”. Publicado en la compilación de artículos, bajo el título “Cine/Literatura Nuevas aproximaciones a viejas polémicas”, editora, Giovanna Pollarolo, 2019, Lima, Fondo editorial de la PUCP.

SEGER, L. *El arte de la adaptación*. Madrid, ediciones Rialt. 1953

STAM, Robert (2000) *Beyond Fidelity* The Dialogics of Adaptation.