

## LA PALABRA FRENTE AL ESPEJO: INCIDENCIAS, INFIDENCIAS Y COINCIDENCIAS EN LA ADAPTACIÓN DEL TEXTO LITERARIO.

Eduardo Lolo

Punto final. Esa es la meta de todo escritor: completar la fiesta de sueños propios y ajenos que constituye toda pieza literaria. Detrás de ese momento de exaltación, en que el autor alcanza su propia catarsis, han quedado los angustiosos y a la vez placenteros momentos de gestación: de la idea inicial, al párrafo postrero; de los primeros trazos, a la imagen final. El escritor ha concluido su razón de ser con relación a la obra todavía humeante. Sin embargo, para esta nada ha terminado. Es más, luego de ese ansiado punto final es que para ella comienza su verdadero viaje artístico. La primera etapa se inicia con el editor quien, como juez a veces incompetente y siempre mercantil, sopesa el manuscrito a él confiado en base a las posibles ganancias que su publicación pueda generarle. Hasta tanto el signo de interrogación no se transmute en el de dólar, euro o peso, la obra no existe más allá de la intención del autor. No pocas veces, por mudez de la caja registradora, la pieza desanda sus pasos, de vuelta a la sorprendida gaveta del creador, ya casi siempre ocupada por ilusiones nuevas. Si logra pasar el fino tamiz del editor, le espera entonces su más dura prueba: la respuesta del lector. Cada lector identifica la esencia de la historia leída según su propia óptica de yoes y circunstancias apareados; es él quien continúa el proceso de creación generado en la página (o el monitor del ordenador) en blanco e independiza la obra del escritor. Cada pieza tiene tantas variantes como lectores se adentren en su texto; es una y múltiple a la vez, muriendo y renaciendo en cada lectura. La mayoría de las obras literarias se queda estancada en el ciclo del silencio al nuevo lector; agonizando en la amarillez paulatina de sus páginas, rígida en librerías huérfanas de hojeadas, a la espera del milagro de una nueva pupila.



Otras, por el contrario, renacen con nuevos afeites, revividos los colores pálidos de olvido, cantarinas las palabras temporalmente enmudecidas. Dicho renacer puede ser para bien o para mal de la obra original, en viaje nunca previsto hacia la cima o la sima. En todo caso, la palabra termina viéndose frente al espejo: tiene la misma forma natal, pero a la inversa. Como consecuencia de la diferencia de su imagen, puede lo mismo mantener el encanto inaugural que perderlo, o verlo sonreír vigorizado. Tal resulta el imprevisible corolario de la adaptación del texto literario.

La obra adaptada puede cambiar de género, idioma y hasta de modalidad o categoría artística. La más común de las adaptaciones parece ser la llamada “versión” que, por lo general, respeta la naturaleza genérica y lingüística del original. Dentro de las versiones se pueden identificar dos variantes fundamentales: las que acomodan el texto para lectores de edades específicas y las que lo hacen para un tipo de lector en especial sin que la edad juegue ningún papel. Como ejemplo de las primeras están las adaptaciones para niños y adolescentes, a su vez desglosadas en grupos por edades y nivel educativo. Casi todas las obras básicas de cada literatura

han sido adaptadas para lectores infantiles o juveniles, sirviendo de importante complemento a libros escolares. Por ejemplo, en la confección de este trabajo pude examinar varias versiones del *Quijote* para infantes –incluyendo una profusamente ilustrada siguiendo el estilo de los “comics” o “tebeos”–, así como una nueva edición juvenil escolar publicada por la RAE en el 2014 donde se suprimieron las historias intercaladas y se modernizó parcialmente el léxico.

La otra variante general de las “versiones” es la edición llamada “condensada” preparada para lectores que dicen carecer del tiempo necesario para leer la obra original en su totalidad. Esta modalidad se hizo masiva en el siglo XX por los editores de la revista *Selecciones del Reader Digest* que comenzaron condensando artículos escogidos de otras revistas para reeditarlos en la suya y terminaron haciendo lo mismo con obras literarias. La moda pasó del inglés a otras lenguas, creándose verdaderas bibliotecas “condensadas” en culturas varias. El condensado muchas veces cambia el género de la obra: de la novela a la *novelle*, o de esta al cuento, del tratado al ensayo, etc.

Tal procedimiento, sin embargo, no era nada nuevo en el siglo XX en que se hizo masiva su aceptación. Es más, es una forma de adaptación literaria muy antigua, que pudiera conjeturarse se practicaba hasta en la transmisión oral, cuando los aedas o juglares adecuaban sus cantares a las condiciones del momento, reduciendo el texto memorizado si la reacción de los espectadores no les era propicia. En la versión gráfica (sea impresa o manuscrita), creo entrever los más antiguos ejemplos de condensados literarios en las llamadas “reducciones bíblicas”, comunes a todas las lenguas europeas modernas. Como es sabido, la Biblia –en tanto que texto sagrado– no puede ser modificado (ya sea ampliado o reducido) so pena de cometer sacrilegio. Es más, durante siglos estuvo hasta prohibida su traducción a los idiomas que suplantaran el latín en las naciones herederas de las antiguas provincias romanas. No sorprende entonces que la edición latina canonizada llegara un momento en que se hiciera del todo inaccesible hasta para la clase media, por lo que fue necesario hallar una nueva forma que posibilitara el uso del texto bíblico sin que fuera en su versión sagrada. Surgió entonces la “reducción bíblica”, que no era más que una reescritura condensada del texto latino en una lengua moderna. Luego, se hicieron variantes para la escena teatral (autos sacramentales, dramas bíblicos, retablos navideños, etc.), incluso dirigidas a grupos demográficos específicos. Las reducciones bíblicas llegarían con posterioridad al cine, la radio y la televisión, medios que trataremos más adelante.

Muchas veces las versiones forman parte de un proceso de traducción. En realidad, el traspase de un texto literario de una lengua a otra ya implica cierto grado de adaptación. Confirma tal grado la inoperancia de las traducciones literales y hasta las discrepancias en las traducciones de una obra en especial hacia un mismo idioma confeccionadas en zonas culturales disímiles. Para establecer la diferencia entre una traducción que se atiene únicamente al texto primigenio y otra que no lo sigue estrictamente, se ha dado en llamar “versión libre” a la que intenta enriquecer o adaptar la pieza original para lectores especiales. La unión de la traducción y la “versión libre” termina convirtiendo la elaboración en toda una reescritura de la obra, muy común en textos breves, tales como poesías o narraciones cortas.



Gertrudis Gómez de Avellaneda

En ocasiones la conjunción de la traducción y la adaptación conlleva al cambio de género. Los ejemplos más comunes de esta variedad pueden identificarse en las traducciones de los textos homéricos que, en dicho proceso, cambian de la poesía a la prosa. Lo mismo pudiera decirse de textos teatrales antiguos en verso, ‘adaptados’ a la prosa para espectadores de otros siglos. A veces el truco es realmente ingenioso: me contó el poeta Ángel Cuadra, quien dirigió en La Habana de los años 50 el *Baltasar* de Gertrudis Gómez de Avellaneda que, para evitar la ‘letanía’ resultante del declamar los parlamentos en verso en tanto que poesía, mecanografió de nuevo todo el libreto, pero en prosa. El texto era el mismo, pero su visión diferente: la estrofa, convertida en párrafo, ganó en espontaneidad en la actuación del elenco, en lo que pudiera considerarse como un extraño caso de adaptación somática de un texto literario.

Las adaptaciones también tienen objetivos comerciales; de ahí su popularidad entre editores y libreros. Por un lado, se aprovechan de la fama del autor o de la obra adaptada, notoriedad que sirve de atracción a posibles compradores a manera de propaganda gratuita. Por el otro, al reducirse el número de páginas, se abarata la edición. Es más, la publicación de adaptaciones para sectores demográficos en especial aumenta las posibilidades de incrementar las ventas de una misma obra como si fuera una distinta. También, al tratarse usualmente de piezas clásicas, cuyo período de pago de derechos de autor ya ha caducado, las ganancias de los editores se acrecienta sustancialmente, ya que el ‘adaptador’ trabaja usualmente por contrato o a destajo, recibiendo una remuneración única por su trabajo, sin extensión al número de tiradas que se haga de su reescritura.

El cine, prácticamente desde su nacimiento, se ha surtido profusamente de adaptaciones de textos literarios. Georges Méliès, uno de los pioneros del Séptimo Arte, dio a conocer su versión filmica (silente, por supuesto) de “Cenicienta” de los Hermanos Grim tan temprano como en 1899, tan solo cuatro años después de la primera representación cinematográfica de los hermanos Lumiere. Al mismo realizador francés se debe *Le Voyage dans la Lune* (1902), basado en las novelas *De la Terre à la Lune* (1865) y su secuela *Autour de la Lune* (1870), ambas de Jules Verne. En el mundo anglosajón, en el año 1900 aparecería por primera vez en la pantalla el famoso detective Sherlock Holmes, con la adaptación filmica de una narración de Arthur Connan Doyle dirigida por Arthur Marvin. Poco después, en 1903, se estrenaría la primera adaptación al cine conocida de *Alice’s Adventure in Wonderland* (1865), de Lewis Carrol, dirigida por Cecil Hepworth. Desde entonces, las versiones cinematográficas de textos literarios han llenado las carteleras de los cines. Posiblemente la narración más adaptada al arte cinematográfico sea la *novelette A Christmas Carol* (1843) de Charles Dickens, con unas 20 versiones filmicas hasta el momento. Incluso, algunos directores y guionistas se especializan en la adaptación de textos literarios para la pantalla. Entre ellos se destaca en la actualidad el director germano-francés Volker Schlöndorff, realizador de las adaptaciones de la novela *Die Blechtrammel* (1959) de Günter Grass (considerada el primer ejemplo de realismo mágico en Europa) y la obra de teatro *Diplomatie* (2011) de Cyril Gély. Con la primera se ganó un Premio Oscar en 1979; no me extrañaría que repitiera la dosis este año.

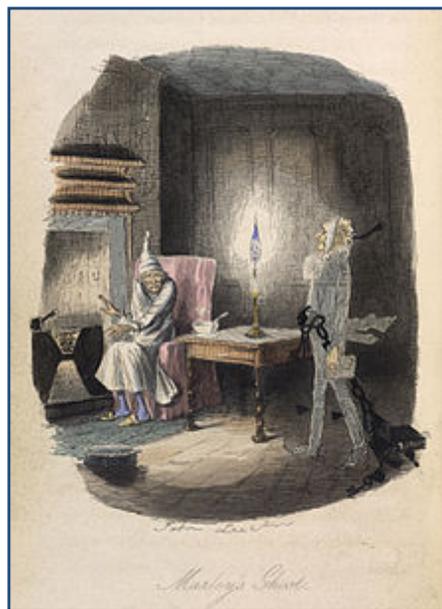


Ilustración de la primera edición de *A Christmas Carol*.

Sin embargo, posiblemente el más famoso de todos los adaptadores literarios sea Orson Welles (1915-1985), quien adaptó obras clásicas de la literatura tanto para la radio, como para el cine, el teatro y la televisión. Su adaptación como libreto de radio de la novela de H.G. Wells (1866-1946) *The War of the Worlds* (1897), transmitido desde Nueva York en 1938, está considerada la más famosa en su categoría por el pánico que creó entre los oyentes, pues dos tercios de la versión radial la hizo Welles siguiendo el formato de un noticiero, por lo que tal parecía que la emisora estaba informando en vivo los pormenores de una invasión extraterrestre. Orson Welles tuvo que disculparse luego ante los radioyentes, aunque supo sacar muy buen provecho del incidente en la formación de su imagen pública de “enfant terrible”. A su genio (a veces “terrible” pero nada “enfant”) se deben adaptaciones de obras fundamentales de la literatura universal, desde Shakespeare hasta Kafka, pasando por Melville y hasta Cervantes, aunque no pudo terminar la filmación de su Quijote.



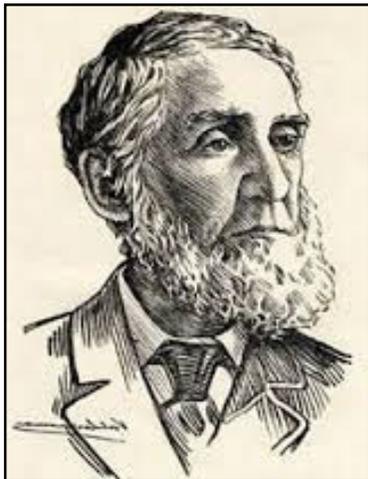
Orson Welles.

A veces la adaptación tiene como objetivo modificar el lugar y/o el momento histórico reflejados en la obra original, ubicándola en parajes y/o épocas diferentes. Sirven para ilustrar lo anterior dos adaptaciones de *The Tragedy of Macbeth*, de Shakespeare. Una fue al Séptimo Arte, dirigida por Akira Kurosawa con Toshiro Mifune en el rol principal. El famoso realizador ubicó la historia en el Japón medieval y se estrenó en 1957 con el título de *Trono de Sangre*. La segunda no cambió el género, estrenándose en el 2007 en el Festival de Teatro de Chichester (Inglaterra) bajo la dirección de Rupert Goold con Patrick Stewart en el papel protagónico. En este caso el personaje de Macbeth evocaba a Joseph Stalin y su brutal régimen totalitario. Consecuentemente, las brujas (representadas por 3 enfermeras) se movían en un decadente hospital, como los de la Unión Soviética del período. Poco después se hizo una exitosa filmación de dicha puesta en escena para la televisión, estrenada en el año 2010.

Otra obra de Shakespeare que ha sido adaptada numerosas veces tanto para el teatro, como para el cine, el ballet y la ópera es *Romeo and Juliet*, incluyendo adaptaciones que ubican la historia en tiempos y espacios diferentes al Verona del siglo XVI. La más famosa de dichas adaptaciones es el musical *West Side Story* (1957), con libreto de Arthur Laurents y música de Leonard Bernstein. La acción tiene lugar en la ciudad de Nueva York de los años cincuenta, con dos grupos de jóvenes de diferentes raíces étnicas ocupando el lugar de las casas de los Montague y los Capulet. El musical, además de haber tenido varias reposiciones, fue exitosamente adaptado al cine en 1961 bajo la dirección de Robert Wise y Jerome Robbins. En nuestro idioma en particular, no hay que olvidar la hilarante película *Romeo y Julieta* (1943), escrita por Jaime Salvador y dirigida por Miguel M. Delgado, con el famoso actor Mario Moreno (“Cantinflas”) en el papel de Romeo.

Los casos señalados demuestran que las adaptaciones del texto literario a menudo saltan de un género o modalidad artística a otro u otra, multiplicando la naturaleza de la obra y ampliando, por la variedad consecuente, sus posibilidades de alcance. En la literatura hispana sirve de ejemplo la novela *Cecilia Valdés o La Loma del Ángel*, de Cirilo Villaverde (1812-1894), publicada en su versión definitiva en Nueva York en 1882. Mucho después, en 1932, se estrenaría en La Habana como zarzuela, con música de Gonzalo Roig y libreto de Agustín Rodríguez y José Sánchez-Arcilla. La nueva obra resultante se considera una de las mejores zarzuelas de todos los tiempos, habiéndose puesto en escena en reiteradas ocasiones, incluyendo en los Es-

tados Unidos (nada menos que en el famoso Metropolitan Opera House, de la ciudad de Nueva York), España y otros países; hay también múltiples grabaciones de sus arias por renombrados artistas líricos.



Cirilo Villaverde.

La célebre narración de Villaverde es posible que se haya adaptado a la radio, pues las primeras radionovelas cubanas estaban basadas en obras literarias famosas; pero no he podido confirmar la existencia de un libreto radial. Lo que sí existe es un guión cinematográfico, filmado en La Habana bajo la dirección de Humberto Solás y estrenado con el lacónico título de *Cecilia* en 1982. Se trata de un largo metraje que hizo honor a su nombre, con montajes y ediciones disímiles: una versión de 4 horas de duración para el público cubano, otra de 6 horas según el formato de las miniserias televisivas para España, y una tercera de dos horas para su distribución como película fuera de Cuba. El resultado, a pesar de los amplios recursos asignados a su producción y su consiguiente promoción, fue un fracaso total. Ello se debió a varios factores: los constantes cambios en el guión para adaptarlo a las exigencias de la censura castrista, el énfasis en la importancia de la

Santería en la trama (del todo ausente en el texto literario original) y el excesivo tiempo de proyección. Como el guión se concibió para una pieza entre 4 y 6 horas, su versión de sólo dos da la impresión de ser un compendio de escenas sin unidad, con una trama a saltos, no pocas veces sin ton ni son. Incluso el contenido resultó un fiasco de los censores, pues en su celo por hacer de su versión de *Cecilia Valdés* un texto “políticamente correcto” dentro del totalitarismo, tal parece que se extremaron en demasía, con parlamentos que remedaban los del *Manifiesto Comunista* de Karl Marx. A raíz del estreno de *Cecilia* en La Habana, se rumoró en los círculos intelectuales de la Isla que hasta Fidel Castro se mofó del intento al comentar que “si las cosas hubieran sido así en La Habana del siglo XIX, no habríamos tenido que hacer una Revolución en el XX.” Desconozco si la anécdota es real o ficticia; pero lo cierto es que las proyecciones del film languidieron rápidamente y la crítica oficial hizo muy poco caso a la primera superproducción del ICAIC, con la cual sus promotores estaban seguros de ganar en Cannes el Gran Premio de ese año –sobra decir que no lo ganó. Hasta un famoso crítico de cine de la nomenclatura (Mario Rodríguez Alemán), osó calificar el film de “repulsivo”, a lo cual nunca se hubiera atrevido de no tener el beneplácito gubernamental.

Poco después, y quién sabe si a manera de desagravio, Reinaldo Arenas (1943-1990) escribió en Nueva York una nueva versión de *Cecilia Valdés*, la cual tituló *La Loma del Ángel* (1987). Aunque se trata de una narración literaria, como el texto de Villaverde, en la de Arenas hay un cambio genérico: de novela a *novelette*. No se trata de un condensado, pues no hay trazas del texto original; es más bien la trama de la novela decimonónica narrada con desenfado por Arenas, algo así como una larga sinopsis con nivel artístico, literatura sobre literatura a partir de la literatura.

La novela *La isla de los amores infinitos* (2006), de Daína Chaviano, es la más reciente versión de la aciaga historia de la bella mulata habanera. A diferencia de Reinaldo Arenas, la autora parte del texto de Villaverde, pero no lo glosa; no hay paráfrasis ni reescritura, sino recreación. Es otra historia que, como la fallida *Cecilia* de Solás, hace hincapié en el elemento religioso sincrético, si bien lo lleva a niveles que podrían asociarse con la narrativa gótica y la literatura esotérica. La trama, aunque con raíces en el siglo XIX, se desarrolla en Miami en la

actualidad, y combina con toda naturalidad personajes reales con ficcionales de épocas diferentes. La música y sus iconos referenciales juegan un papel fundamental en la narración, como si fuera una especie de nueva zarzuela con páginas impresas sustituyendo al escenario teatral donde los boleros suplantando las arias. En todo caso, se trata de una novela sumamente exitosa, con más de 20 traducciones a importantes lenguas.

Otra obra hispana de versiones múltiples es *Doña Bárbara* (1929), de Rómulo Gallegos (1884-1969). La novela fue adaptada a la radio a los inicios de las radionovelas cubanas y posteriormente al cine y a la televisión en varias ocasiones. La primera entrega filmica, de 1943, tuvo como protagonista a María Félix (la más famosa actriz mexicana de todos los tiempos) y al renombrado actor Julián Soler como Santos Luzardo, bajo la dirección de Fernando de Fuentes. El guión lo preparó el director con el propio Gallegos. Muchos años después Betty Kaplán escribió y dirigió otra adaptación cinematográfica, estrenada en 1998; pero que no logró el éxito de su predecesora. Delia Fiallo, posiblemente la más famosa autora de las telenovelas que suplantaron a las novelas radiales (donde también se había destacado), escribió una nueva adaptación de la obra de Gallegos, esta vez para la televisión, que se transmitió entre 1967 y 1968 con Lupita Ferrer a cargo del personaje principal.



José Ignacio Cabrujas y Salvador Garmendia escribieron poco después otra versión televisiva venezolana, que salió al

*Cartel original del film Doña Bárbara, con María Félix.*

aire en 1975 como una serie. Una nueva adaptación para la TV apareció en el año 2008 bajo el sello de una cadena hispana de los Estados Unidos, con Edith González en el papel principal. Mención aparte merece la ópera *Doña Bárbara* (1967), con música de Caroline Lloyd y libreto del conocido teatrero venezolano Isaac Chocrón. Es decir, que la novela pasó a ser libreto radial y operático, guión cinematográfico y televisivo, siempre con Doña Bárbara ejerciendo esa fascinación que ya había sufrido, en su creación, el propio Rómulo Gallegos.

En los ejemplos anteriores las adaptaciones escénicas parten de novelas ya famosas. Sin embargo, a menudo son las versiones filmicas las que hacen que el público ‘descubra’ la obra literaria y, gracias a la película como punto referencial, se haga célebre. Hay múltiples ejemplos que ilustran el proceso, baste citar probablemente el más famoso de todos: la novela *D'entre les morts* (1954), de Pierre Boileau y Pierre Ayraud (escribiendo bajo el seudónimo de Thomas Narcejac) que saltó a la fama y hasta a la posteridad gracias a la adaptación a la pantalla grande de Alec Coppel y Samuel A. Taylor dirigida por Alfred Hitchcock con el título de *Vertigo* (1958) con James Stewart y Kim Novac en los papeles protagónicos. Muchos críticos consideran dicha película como el mejor film de todos los tiempos. No en balde la sorpresiva celebridad de la novela, que luego fue adaptada al teatro, también exitosamente.

En ocasiones la pieza final combina la adaptación de varias obras que le precedieron, actuando como una especie de mixtura homogénea de todas ellas. A manera de ejemplo analicemos el film *Inception* (2010), escrito, producido y dirigido por Christopher Nolan, posiblemente el mejor cineasta norteamericano de su generación. El génesis de la película todo parece indicar fue la novela gótica *Manuscrit trouvé à Saragosse* del conde polaco Jan Potocki. La primera parte de la novela fue publicada entre 1804 y 1805; la segunda en 1813. La obra, de compleja

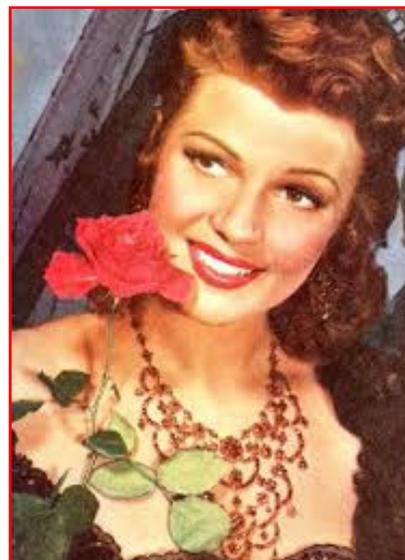
estructura en que unas historias se sumergen y entrelazan con otras, a la manera del *Decamerón*, pronto cayó en el olvido. Sin embargo, una traducción al polaco de 1847, también olvidada, habría de devolverla a la vida. Un ejemplar sobreviviente en una biblioteca cayó en manos del director Wojciech Jerzy Has, quien quedó prendado de la misma y decidió filmarla. La adaptación estuvo a cargo de Tadeusz Kwiatkowski y se estrenó en 1965 con el título polaco de *Rękopis znaleziony w Saragossie*. La película fue muy bien acogida por la crítica internacional, que la calificó como una pieza de archivo. Pero también en los archivos filmicos la persiguió el olvido, hasta que en los años noventas Jerry García, Martin Scorsese y Francis Ford Coppola (quienes la habían admirado en su tiempo) financiaron una restauración de la película que finalmente dio como resultado una edición moderna en DVD en el 2001, que llegó a manos de Chris Nolan. Partes de la novela original de Potocki han sido adaptadas al teatro y a la televisión, incluso en español.

Con la estructura de *Manuscrit...* en mente y la teoría del control sobre los sueños que desde Babilonia y Roma (“caveat hallucinator”) hasta nuestros días a nivel universitario (Yale y Bern) se ha tratado de comprobar, Nolan crea todo un universo que también debe mucho a Freud y su *Die Traumdeutung* (1900). Los efectos especiales compiten con los efectos lexicales de Potocki, a manera de Matryoshka argumental. La combinación, gracias al genio creador de Nolan, trajo como consecuencia una nueva obra que es mucho más que la suma de sus partes de otras adaptadas, aunque no habría podido ser posible sin ellas. *Induction* fue de inmediato un éxito de público y crítica, con varios importantes premios a su haber.

Hay un excepcional caso de doble adaptación al cine de una novela filmada por el mismo director y el mismo equipo actoral, pero en dos idiomas diferentes. Se trata de *Il Gattopardo/ The Leopard*, de 1963, basada en la novela homónima de Giuseppe Tomasi di Lampedusa (1896-1957), dirigida por Luchino Visconti, uno de los más grandes realizadores italianos de cine. El film contó con un elenco internacional formado por el conocido artista norteamericano Burt Lancaster en el papel protagónico, secundado por la famosa actriz italiana Claudia Cardinale y el no menos célebre actor francés Alain Delon, entre otros. La película recibió importantes distinciones y se considera una de las piezas fundamentales del Séptimo Arte. Lo interesante del caso es que se hicieron dos versiones: una en inglés y otra en italiano, filmadas simultáneamente. En la adaptación al inglés Lancaster actuó en ese idioma; la Cardinale y Delon también dijeron sus parlamentos en inglés, pero en la edición final sus voces fueron dobladas por actores angloparlantes. Lo contrario se hizo con Lancaster en la versión en italiano, cuya voz fue doblada a la lengua original de la novela por un actor italo hablante. A resultas de dicha adaptación dual, al final se hicieron 4 versiones de diferentes metrajes: una inicial de 205 minutos que fue desechada, otra de 195 minutos para su premier en el Festival de Cannes (también descartada), una tercera de 185 minutos para la versión definitiva en italiano y una cuarta de sólo 161 minutos para la inglesa.

A veces el proceso de adaptación sigue un orden poco convencional, como en el caso de *Carmen* (1845), una *novelette* de Prosper Mérimée (1803-1870) llevada a la ópera con música de Georges Bizet y libreto de Henri Meilhac y Ludovic Havévy. La adaptación resultante, de 4 actos y calificada dentro del sub-género de “ópera cómica”, se estrenó en 1875 y en sus primeras representaciones no fue muy exitosa. Con el tiempo, sin embargo, su aceptación se fue acrecentando, hasta lograr la fama universal que hoy disfruta. En la actualidad “L’amour est un oiseau rebelle” (identificada popularmente como “Habanera”) del primer acto y “Votre toast, je peux vous le rendre” (más conocida como “La canción del torreador”) del segundo, se encuentran entre las más afamadas arias de todas las épocas.

Diversas combinaciones heterogéneas del texto de Mérimée con el libreto y la música de la ópera han producido varios guiones cinematográficos y, al menos, uno televisivo. Han dirigido filmes de disímiles resultados con diferentes artistas los siguientes realizadores: Raoul Walsh en 1927 con Dolores del Río, Charles Vidor en 1948 con Rita Hayworth, Otto Preminger en 1954 con actores/personajes afroamericanos, Carlos Saura en 1983 con Antonio Gades, y Francesco Rosi un año después con Plácido Domingo. La más reciente adaptación filmada se titula *Carmen: A Hip Hopera*, producida para la televisión en el 2001 por MTV bajo la dirección de Robert Townsend con Beyoncé como la actriz principal y música de hip-hop.



Rita Hayworth como Carmen.

El ballet en un acto *Carmen Suite* (1967) es un caso peculiar de adaptación. El compositor ruso Rodion Shchedrin “re-escribió” especialmente para que interpretara su esposa (la entonces famosa ballerina Maya Plisetskaya), parte de la música original de Bizet, pero sólo para cuerdas y percusión, con lo cual logró inesperados giros rítmicos inexistentes en la partitura francesa. La coreografía y el libreto estuvieron a cargo de Alberto Alonso, quien también montó la obra con Alicia Alonso. La breve pieza estuvo al principio prohibida orwellianamente por las autoridades soviéticas, aunque luego se le levantó el veto.

Otra versión sui-generis es la ‘Carmen cubana’, dada a conocer en el 2014. Se trata de una adaptación de la ópera de Bizet donde el personaje principal, en vez de gitana, es una criolla descendiente de africanos. El libreto fue escrito por Moisés Kaufman, quien ubica la trama en Cuba, justamente antes de la caída del régimen *de facto* de Fulgencio Batista que diera paso a la proterva dictadura de Fidel Castro. El conocido jazzista Arturo O’Farrill amoldó las conocidas melodías de Bizet a ritmos afrocubanos, en lo que pudiera ser una de las más novedosas variantes de Carmen, tanto desde el punto de vista literario como musical.

La última adaptación del infortunio de la cigarrera que he visto constituye algo así como un viaje a la semilla de la historia: el ballet flamenco *Carmen*, estrenado en el 2006 bajo la dirección de Luciano Ruiz y coreografía de Sara Lezana. La nueva versión combina un breve fragmento de la partitura de Bizet con el flamenco, en una armónica mezcla de música culta y folklore. En el verano de 2014 todavía estaba en cartelera en Madrid (donde había superado las dos mil representaciones), con más de un millón de espectadores en su haber solamente en España. Internacionalmente también ha sido un éxito, pues la pieza ha estado de gira por una decena de países.

Llama la atención la diferencia del fatal personaje de una a otra adaptación. Carmen, que de ‘morir’ gitana en España hablando castellano vino a ‘nacer’ gala en París coqueteando en francés, se ha vuelto negra, mulata, pelirroja; caribeña, anglosajona, afroamericana; hasta gimiendo apuñalada en inglés. Porque es el caso que de personaje de una oscura *novelette*, y gracias a la adaptación del texto literario, Carmen se ha convertido en el símbolo eterno y universal de la tragedia del crimen pasional, desgraciadamente común a todas las razas, épocas y culturas.

Las obras literarias con más adaptaciones que he podido identificar durante el proceso de investigación para este trabajo han sido *Faust. Eine Tragödie* or *Faust. Der Tragödie erster Teil* (1808), de Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) y *The Tragical History of the Life and*

*Death of Doctor Faustus* (1604), de Christopher Marlowe (1564- 1593). Ambas piezas teatrales fueron, a su vez, reflejos de una leyenda popular germana. La versión de Goethe es la que más internacionalizó la historia y sus dos personajes: el Dr. Fausto y Mefistófeles. Las adaptaciones llevan la obra alemana a prácticamente todas las lenguas modernas importantes y a todos los géneros literarios y modalidades artísticas conocidas, incluyendo la que posiblemente sea la más joven de todas en la actualidad: los videojuegos.



*Johann Wolfgang von Goethe*

Es de destacar, sin embargo, que la presencia de Fausto en el teatro es anterior a las tragedias de Marlowe y Goethe. Se considera que *Historia von D. Johann Fausten* (1587), de autor anónimo, fue la fuente genérica tanto para el famoso inglés como para el no menos célebre alemán. Y por supuesto que para el libreto de la ópera del mismo título de Alfred Schnittke. Entre los autores más conocidos que llevaron a Fausto al escenario están, además de Marlowe y Goethe, William Mountfort, John Thurmond, Alexander Pushkin, George Sand, Paul Valéry, y Václav Havel. De reciente factura vale la pena señalar una puesta en escena de la historia fáustica siguiendo la técnica del llamado teatro negro: *Las aventuras de Fausto*, dirigida por Ivan Holecek. Se trata de un espectáculo de gestos mímicos donde la música, los efectos lumínicos y la danza suplantaban las palabras. La pieza fue representada durante el 2014 en varios países por la compañía checa Teatro Negro de Praga.

En música clásica, Fausto aparece en composiciones de Ludwig van Beethoven, Franz Schubert, Richard Wagner, Felix Mendelssohn, Hector Berlioz, Robert Schumann, Franz Liszt, Modest Mussorgsky, etc. Además, numerosas obras musicales contemporáneas hacen referencia o desarrollan directa o indirectamente el tema.

En el género poético son dignos de mención bardos de la estatura de Lord Byron y Charles Baudelaire, a quienes se deben logradas poesías basadas en la trama derivada de la tragedia de Goethe. En español en especial, cabe nombrar a Estanislao del Campo (1834-1880), quien con su *Fausto, Impresiones del gaucho Anastasio el Pollo en la representación de esta Ópera* (1866), incorpora exitosamente la historia de la leyenda germana a la poesía gauchesca.

Hasta el momento hay casi 20 adaptaciones de Fausto a la ópera que van de 1816 al 2009. Entre sus autores, además del nombrado Schnittke, están compositores de la talla de Charles Gounod, Sergei Prokofiev e Igor Stravinski y libretistas destacados como Gertrude Stein, Hanns Eisler y Hugo Claus. El teatro musical también tiene su cuota de faustos y mefistófeles. La más reciente versión en dicho subgénero se anunció como un “rock musical sicodélico ubicado en Venecia, California” escrito y dirigido por Angel Faraj. En la escena española se estrenó en 1942 una zarzuela ligera de título *Si Fausto fuera Faustina. Comedia lírica en un prólogo y dos actos*, con texto original de José Luis Sáenz de Heredia y Federico Vázquez Ochando y música de Juan Quintero y Fernando Moraleda.

Por otra parte, he contabilizado más de 50 adaptaciones del Fausto al cine y la televisión. El ya mencionado George Méliès desarrolló la leyenda fáustica en dos piezas pioneras: *La damnation de Faust* (1898) y *Faust et Marguerite* (1904). De las primeras décadas del nuevo arte es de destacar *Der Student von Prag* originalmente de 1913, vuelto a filmar en 1926 y de nuevo

en 1935. Algunas de las adaptaciones a la pantalla trajeron como resultado verdaderas obras maestras por sí mismas, como por ejemplo *La Beauté du diable* (1950), dirigida por René Clair; *The Doctor and the Devils* (1985), de Dylan Thomas; *Marguerite de la nuit* (1955), dirigida por Claude Autant-Lara; *Doctor Faustus* (1967), actuada y dirigida por Richard Burton (aunque no es una adaptación de la obra de Goethe, sino de la de Marlowe); *Phantom of the Paradise* (1974), dirigida y escrita por Brian De Palma; *The Shining* (1980), producida y dirigida por Stanley Kubrick; y *Faust* (2011), de Alexander Sokurov. Una producción cinematográfica fuera de lo común es el *Fausto* (1994) de Jan Švankmajer, donde se mezclan actores con marionetas de madera y figuras de arcilla.

Una relación completa de filmes que desarrollan temas fáusticos sería muy larga, pues hay hasta comedias, en que lo que podría considerarse – teniendo en cuenta el carácter trágico de la leyenda original– todo un *tour de force* de la adaptación del texto literario. Entre esas comedias nacidas, extrañamente, de una tragedia, quiero llamar la atención sobre una en particular: *Faustina* (1957), escrita y dirigida por José Luis Sáenz de Heredia con María Félix en el papel principal acompañada de actores de la talla de Fernando Fernán Gómez y Fernando Rey. El realizador es uno de los libretistas de la zarzuela arriba mencionada, y la analogía temática entre una pieza y otra del todo innegable, por lo que resulta evidente que la película es una ampliación o adaptación de la comedia lírica que le precediera en el tiempo.

Toda nómina de autores que han recurrido al tema de Fausto en la narrativa sería tan incompleta como aburrida. Voy a nombrar solamente algunos escritores de todos conocidos: Washington Irving, Nathaniel Hawthorne, Ivan Turgenev, Louisa May Alcott, Robert Louis Stevenson, Oscar Wilde, Joaquim Maria Machado de Assis, Thomas Mann, y Stephen King, quien, por supuesto, no podía faltar.

Fausto y Mefistófeles han aparecido hasta en novelas gráficas, cómics o tebeos y dibujos animados. La más reciente variante de adaptación apareció en los videojuegos. Sirven de ejemplo la serie *Guilty Gear*, iniciada en 1998, *The 7th Guest* (1993) y *Shadow of Memories* (2002).

En ocasiones no se trata de una trama fáustica *per se*, sino de una derivación de la misma en la cual el ‘derivado’ de Mefistófeles deja atrás su condición diabólica. Sigue practicando el cambio de almas de un cuerpo a otro, pero esta vez no con la intención maligna de pescar ánimas para el infierno, sino como benigno garante de los propósitos del destino. La pérdida de su carácter malévolo se torna lógico cuando se muta el texto de tragedia a comedia, como en el caso de la obra de teatro *Heaven Can Wait: Comedy-Fantasy in Three Acts*, de Harry Segall (1892-1975). La pieza narra la historia de un boxeador a quien, por morir antes del momento predestinado por equivocación del hado, le es permitido regresar a la vida en otro cuerpo. El libreto teatral fue convertido por Sidney Buchman y Seton I. Miller en guión cinematográfico y filmado en 1941 con el título de *Here Comes Mr. Jordan*, con Robert Montgomery y Claude Rains encarnando los papeles principales bajo la dirección de Alexander Hall. La cinta fue un éxito tanto de la crítica como del público, recibiendo diversos galardones. No es de extrañar entonces que haya tenido varias secuelas: *Down to*



Cartel original del film.

*Earth* (1947), en la cual los dos actores nombrados revivieron sus personajes iniciales; otra variante en 1978 con el título de la comedia teatral de Segall y, finalmente, una más del 2001 titulada como la primera secuela. Incluso se hizo una versión hindú con el título de *Jhuk Gaya Aasman* (1968). 11

De todo lo anterior se desprende que la fijación humana con la historia del Dr. Fausto y Mefistófeles va mucho más allá de la calidad artística de las obras originales o más conocidas sobre el tema. Hay algo que permite identificarnos con una trama aparentemente cercana a nuestra condición humana y sus temores. La vida, en definitiva, cuenta con más pesadillas que con sueños sublimes. O más recordamos las primeras que los segundos, donde la mueca sobre-coge las sonrisas. Porque es el caso que para cada Fausto agazapado en el interior de muchos muy bien que pudiera existir un Mefistófeles al acecho, aunque sea benigno.

En conclusión, queda demostrado que el punto final de una obra literaria no es otra cosa que un engañoso espejismo. La respuesta del lector, las traducciones, las adaptaciones genéricas o categóricas, los condensados y las versiones libres hacen que la pieza se multiplique y actualice, siendo otra y la misma cada vez. La palabra frente a su imagen, aun cuando se trate del reflejo desde un estanque de aguas límpidas y apacibles, se asoma inversa, con brillos o sombras inexistentes en la forma original. Otras veces su rostro aparece deformado, como en un espejo de feria, donde poco queda de la hechura inicial, aunque todavía permanece en su esencia. Porque es el caso que, sin vender el alma al diablo, sino por los sortilegios del arte, todo texto literario puede ‘renovarse’ infinitamente gracias a las incidencias, las coincidencias y hasta las infidencias de las adaptaciones. Y con esto a mi trabajo pongo su punto final, ¿que es también un espejismo?

Nueva York, otoño de 2014.

[elolo@eduardololo.com](mailto:elolo@eduardololo.com)

Ponencia presentada en el 51<sup>er</sup> Congreso Anual del Círculo de Cultura Panamericano (CCP) celebrado en New Jersey (EE.UU.) los días 7, 8 y 9 de noviembre de 2014.