

Una selva tan infinita

La novela corta en México (1891-2014)



EL
ESTUDIO

Una selva tan infinita

La novela corta en México (1891-2014)



COORDINACIÓN
GUSTAVO JIMÉNEZ AGUIRRE

EDICIÓN
GUSTAVO JIMÉNEZ AGUIRRE, GABRIEL M. ENRÍQUEZ HERNÁNDEZ,
ESTHER MARTÍNEZ LUNA Y RAQUEL VELASCO

ÍNDICE ONOMÁSTICO
SALVADOR TOVAR MENDOZA

APOYO ACADÉMICO
MILENKA FLORES, AMÉRICO LUNA Y GUADALUPE MARTÍNEZ GIL



f.l.m.
fundación para las
letras mexicanas

Textos de Difusión Cultural
Serie El Estudio
Universidad Nacional Autónoma de México
Coordinación de Difusión Cultural
Dirección de Literatura
Fundación para las Letras Mexicanas
México, 2014

Diseño de portada: Gabriela Monticelli

Ilustración: DR © Alejandro Benassini
(detalle de la instalación Inside Silence, 2010).

Primera edición: Diciembre de 2014

DR © De la compilación: Gustavo Jiménez Aguirre y los editores.

DR © De los artículos: cada uno de los autores compilados.

DR © Universidad Nacional Autónoma de México
Av. Universidad 3000, Ciudad Universitaria,
04510, México, D.F.

DR © Fundación para las Letras Mexicanas
Liverpool 16, colonia Juárez,
06600, México, D.F.

ISBN: 978-607-02-6185-5
ISBN de la serie: 968-36-3758-2

Prohibida la reproducción total o parcial por cualquier medio
sin la autorización escrita del titular de los derechos patrimoniales

Impreso y hecho en México

IV. LECTURAS TRANSVERSALES

EL PADRE AMARO: DE LA PÁGINA A LA PANTALLA Y VICEVERSA

STEFANO TEDESCHI
La Sapienza–Università di Roma

A lo largo de todo el siglo xx la relación, siempre fascinante y problemática, entre literatura y cine se ha ido alimentando muy a menudo de las novelas cortas, un género que parece acomodarse perfectamente a la transposición intermedial, ya que su brevedad y concentración de motivos y temas favorece la labor de los guionistas y de los directores, y permite un diálogo quizá más fecundo entre las dos formas artísticas. Muchas han sido las novelas breves llevadas a la pantalla; más raros son los casos de novelas cortas nacidas de películas, y casi nunca se ha dado una novela breve originada de una película, que a su vez se haya inspirado en otra obra literaria. Éste el caso que me propongo analizar en las páginas siguientes.

Un conjunto discursivo formado por tres relatos estrictamente interrelacionados: la novela del autor portugués Eça de Queiroz, *O crime do Padre Amaro*, que tuvo tres ediciones entre 1875 y 1880, la película mexicana *El crimen del padre Amaro*, estrenada en 2002, del director Carlos Carrera, con guión de Felipe Cazals y Vicente Leñero, y la novela corta, titulada *El padre Amaro*, publicada por el mismo Leñero en 2003.

Quisiera reflexionar en mi estudio sobre el itinerario que lleva al escritor mexicano a producir una novela corta que es el

resultado de una reescritura de un guión, producido a raíz de una transposición de una famosa novela decimonónica: ¿por qué Leñero quiere devolver esta reescritura a su dimensión originaria de texto escrito? Nos encontramos frente a una operación cultural bastante inusual, y por esto se necesita un análisis previo de los dos hipotextos, que contribuyen de manera fundacional a la creación del conjunto que me interesa.

EL HIPOTEXTO 1: LA NOVELA DE EÇA DE QUEIROZ

La novela *O crime do Padre Amaro* está considerada como una de las obras más relevantes del escritor portugués y, en general, como uno de los textos más significativos del naturalismo europeo, fruto de la influencia de la cultura francesa en Portugal, expresada de manera clarísima por las conferencias que el mismo Eça impartió en Lisboa en 1871,¹ donde expuso su adhesión a las teorías más en boga por entonces. La novela pasó por un complicado proceso de elaboración; tanto es así que la crítica considera que nos encontramos en realidad casi frente a tres novelas diferentes, más que a tres versiones de una misma obra, dados los grandes cambios aportados por el autor a las ediciones publicadas en 1875, 1876 y 1880. Se pueden resumir los cambios principales con las palabras de María Luisa Nunes, y concentrarlos en la figura del protagonista:

Um exame das mudanças que o carácter de Amaro sofre entre 1875 e 1880 mostra a principal diferença entre as três versões do romance. Nas duas primeiras versões Amaro chega a Leiria sexualmente inexperiente e todo entregue à ideia de cumprir os ideais da sua profissão (1875-1876), enquanto que na terceira chega a Leiria depois de ter tido relações com uma pastora, Joana Vaqueira, em Feirão

¹ La relevancia de estas conferencias y el contenido de las mismas han sido abordadas por Coleman (34-40).

(1880). Nesta versão o jovem padre é já um tanto cínico a respeito do seu papel de sacerdote, sobretudo quando contempla os benefícios materiais que lhe estão inerentes (1880). Amaro é consideravelmente mais decisivo acerca dos seus objectivos sexuais (1880) enquanto antes (1875, 1876) é impelido pelos acontecimentos. Os aspectos negativos do carácter de Amaro atingem o máximo do seu desenvolvimento quando acalenta numerosas fantasias de vingança (1880). A diferença mais marcada entre o Amaro das primeiras versões e o Amaro da versão final está na resolução sobre o destino do filho. A acção, não premeditada, de matar a criança é ditada por um terror animal e instintivo em 1875 e 1876, em oposição ao seu calmo raciocínio sobre que destino se deverá dar à criança em 1880. [...] As distinções mais importantes entre as três versões consistem num maior anticlericalismo (1880), na crítica social, nas cenas adicionais, na maior elaboração das personagens e algumas inovações que nelas aparecem (26-8). [Un examen de los cambios que el carácter de Amaro sufre entre 1875 y 1880 muestra la principal diferencia entre las tres versiones de la novela. En las primeras dos versiones Amaro llega a Leiria sexualmente inexperto y entregado por completo a la idea de cumplir los ideales de su profesión (1875-1876), mientras que en la tercera llega a Leiria después de haber tenido relaciones con una pastora, Joana Vaqueira, en Feirão (1880). En esta versión el joven cura ya es un tanto cínico respecto a su papel de sacerdote, sobre todo cuando contempla los beneficios materiales que le son inherentes (1880). Amaro es considerablemente más determinado acerca de sus objetivos sexuales (1880) mientras que antes (1875, 1876) era impulsado por los acontecimientos. Los aspectos negativos del carácter de Amaro alcanzan su máximo desarrollo cuando acaricia numerosas fantasías de venganza (1880). La diferencia más marcada entre el Amaro de las primeras versiones y el Amaro de la versión final está en la decisión acerca del destino del hijo. La acción, no premeditada, de matar al niño es dictada por un terror animal e instintivo en 1875 y 1876, lo cual se opone a su tranquilo razonamiento sobre qué destino se deberá dar al niño en 1880 [...] Las diferencias más importantes entre las tres versiones se encuentran en el mayor anticlericalismo (1880), en la crítica social, en las escenas adicionales, en la mayor elaboración de los personajes y en algunas innovaciones que en ellos aparecen (Traducción de Rodolfo Mata)].

A pesar de las declaraciones teóricas y de las reiteradas apreciaciones por parte de Eça de Queiroz de la poética naturalista, sus novelas, y en especial *O crime do Padre Amaro*, están muy lejos del realismo casi documental de los autores franceses. Sin llegar a ser novela de tesis, *O crime* presenta una construcción donde la voluntad de denuncia social del autor condiciona de manera sustancial la estructura de la narración y la presentación de los personajes.

En efecto, la técnica de la autopresentación de los personajes, muy utilizada por Eça, y que en teoría tendría que difuminar la presencia del autor, se acompaña en las páginas de la novela de la práctica de otros procedimientos narrativos y estrategias retóricas que funcionan como contrapeso y asumen al final mayor importancia respecto de las afirmaciones teóricas.

Resulta evidente que los temas centrales de la novela influyen sobre esta inclinación: la crítica al celibato, a la venalidad y a la corrupción del clero se acompaña de una visión muy severa del ambiente provinciano y limitado de Leiria, el pueblo donde se desarrolla la narración, que en el proyecto del autor representaría la sociedad portuguesa en su conjunto. Para reproducir este ambiente, Eça de Queiroz no se vale tanto de descripciones neutras y distanciadas, sino más bien recurre a la caricatura y a una fuerte dosis de ironía, como apunta nuevamente María Luisa Nunes:

As caricaturas de Eça não têm a pretensão de observar estritamente os factos. São uma ampliação óbvia, para lá dos limites da “realidade”. A função delas é cômica. [...] Ridículos como são, Dias, Josefa Dias, D. Maria da Assunção, as Gansosos, assim como Artur Couceiro e muitos outros, parecem possíveis na pequena cidade de Leiria dominada pela Sé, dentro do mundo do romance. Como as caricaturas de Dickens, as de Eça têm nelas o sopro da vida. [...] Tem-se afirmado que nas obras de Eça de Queirós o realismo e a ironia são inseparáveis (182-5). [Las caricaturas de Eça no tienen la pretensión de observar estrictamente los hechos. Son una ampliación obvia, más allá de los límites de la “realidad”. Su función es cômica [...] Ridículos como son, Dias, Josefa Dias, D. Maria da Assunção, las Gansosos, así como Artur Couceiro y muchos otros,

parecen posibles en la pequeña ciudad de Leiria dominada por la parroquia, dentro del mundo de la novela. Como las caricaturas de Dickens, las de Eça tienen el soplo de la vida [...] Se ha afirmado que en las obras de Eça de Queirós el realismo y la ironía son inseparables (Traducción de Rodolfo Mata)].

Sin embargo, la tendencia a una exacerbación en la descripción de la realidad no tiene consecuencias sólo a nivel de la presentación del ambiente y de los personajes, sino que condiciona el desarrollo de la narración; de manera especial en lo que se refiere al hecho que da título a la novela: en las dos primeras versiones es el mismo Amaro que perpetra el infanticidio, mientras que en la tercera esto ocurre por una intermediaria, que en todo caso el mismo padre Amaro busca para librarse del recién nacido.² En realidad, como advirtieron los primeros lectores, este desenlace parece más bien un anacronismo en el Portugal del siglo XIX, donde pululaban hijos e hijas de los curas, pero se entiende dentro de la voluntad de denuncia de Eça. El traslado de la responsabilidad directa del hecho señala aquella variante más general entre las primeras versiones y la última, ya señalada. Un cambio cuyas consecuencias más relevantes han sido explicadas por Alexander Coleman:

If *The Sin of Father Amaro* were nothing but a drama of illicit passions carried out in the foreground, accompanied by vaguely filled in sketches of a stable societal structure, the work would hardly have gained the length of a long short story or a novella. But the third version is one of considerable length, and there are good reasons for this inordinate expansion. The greater length is not due to an inner expansion of the emotional realms within the characters; if anything, there is something of a diminution of impulse in both Amaro and Amélia in the third version. The expansion of the work is probably due to a change in Eça's view of the relation between self and society. The new concept of this revision is based upon the

² El análisis detallado de los cambios que ocurren en las diferentes escenas del infanticidio se encuentra en el libro de Coleman (106-11).

fact that the actions of the characters are much less impulsive and personal, much more reflective of the objective, collective direction of the society at large. This third *Amaro* is a frieze, a panorama of Portuguese society in the provinces (135). [Si *El crimen del padre Amaro* no fuera más que un drama de pasiones ilícitas presentado en un primer plano, acompañado por un relleno impreciso de esbozos de una estructura social estable, la obra habría ganado difícilmente la longitud de un cuento largo o una novella. Pero la tercera versión es de considerable extensión, y hay buenas razones para esta desmedida expansión. La mayor longitud no se debe a una expansión interna de los aspectos emocionales de los personajes; en todo caso en la tercera versión hay una cierta disminución del impulso en *Amaro* y *Amelia*. La expansión de la obra se debe probablemente a un cambio en el punto de vista de Eça frente a la relación entre el yo y la sociedad. El nuevo concepto de esta revisión parte del hecho de que las acciones de los personajes son mucho menos impulsivas y personales, reflejan mucho más la realidad objetiva, en general reflejan la dirección colectiva de la sociedad. Esta tercera *Amaro* es un friso, un panorama de la sociedad portuguesa en las provincias].

Si éstas son las características más relevantes del texto de Eça de Queiroz, a partir de este breve esbozo será posible apreciar la estrategia llevada a cabo por Felipe Cazals, Vicente Leñero y el director Carlos Carrera para construir la versión cinematográfica de la novela.

EL HIPOTEXTO 2: EL GUIÓN Y LA PELÍCULA

El mismo Leñero explica claramente el objetivo de la labor de adaptación del texto original: “El proyecto se aplazó varios años luego de que Ripstein encargó a quien esto escribe la elaboración de un guión cinematográfico sobre *Amaro*. Se trataba de eso: de conservar el nudo central de la historia y de encontrar equivalencias mexicanas a la galería de personajes y al complejo nudo de situaciones que llenan las quinientas páginas de la novela de Eça de Queiroz” (12). En estas líneas el escritor mexicano plantea los

dos problemas básicos que se le presentaban a la hora de emprender su trabajo: la necesaria reducción del material narrativo y el desplazamiento, espacial y temporal, de la acción de la novela al México contemporáneo. La ambientación mexicana se pone en relieve desde las primeras escenas del filme: el asalto nocturno del camión, con el robo consiguiente, es un episodio añadido respecto a la novela y consigue encauzar la trama de la película hacia una situación mucho más dramática y tensa desde los primeros momentos. Sin embargo, esta primera escena revela también que la operación de simplificación se acompaña de un paralelo ejercicio de adición de elementos nuevos, pero lo que se añade es, quizá, más interesante que lo que se va quitando.

En efecto, la disminución del número de los personajes, la eliminación de algunos episodios secundarios, así como, de manera general, una mayor linealidad en el desarrollo de la trama no merman la esencia de la historia original, mientras que las nuevas inserciones consiguen incrementar el abanico de temas e ideas que propone la película. Nos encontramos así frente a lo que André Bazin definió, en un estudio ya clásico, como “la multiplicación de la novela por la película”.

En ambos textos, el literario y el fílmico, en el centro de la narración se encuentra el personaje del joven padre Amaro, rodeado por un mundo provinciano, saturado por una corrupción difusa (en el mundo religioso como en el político), por una religiosidad que en algunos casos raya en la superstición y, finalmente, por una general ambigüedad de comportamientos por parte de la mayoría de los personajes. En el transcurso de la película se asiste a un cambio progresivo en la postura del joven cura, que lo distancia bastante de la figura de la novela, sobre todo si consideramos la edición de 1880. Mientras en las páginas de Eça de Queiroz, Amaro es desde el comienzo un personaje por lo menos ambiguo, con una fuerte sensualidad y una evidente dicotomía entre sus afirmaciones doctrinales y sus comportamientos, en la película, por ejemplo, la generosidad de Amaro al comienzo, cuando rega-

la su dinero al viejo que ha sido víctima inocente del robo en el autobús, revela al espectador una faceta positiva del protagonista que parece asomarse en otras escenas del filme.

De hecho, el joven cura parece moverse, dentro de la trama cinematográfica, entre posturas contradictorias, metido en pasiones contrastantes, casi como si no consiguiera controlar las consecuencias de sus actos. Resulta muy sugestivo, a nivel de construcción visual de la película, observar cómo estos cambios se acompañan de los cambios del traje de Amaro.

En efecto, hasta el minuto 39:00 de la película, el personaje va vestido de paisano —salvo la inevitable vestimenta litúrgica que el padre Amaro tiene que llevar durante la celebración de la misa y la confesión— y se pone el clerimán para la visita al obispo y al director del periódico. En dos momentos claves de la película, en cambio, viste la más tradicional sotana eclesiástica: en la escena del primer beso con Amelia, casi al ecuador del filme (58:30-59:50) y cuando la muchacha le anuncia el embarazo (1:18:20), con la consiguiente reacción de espanto frente a la noticia. De aquí en adelante, Amaro nunca volverá a vestirse de cura, salvo en la escena final del funeral en la iglesia: resulta evidente que la estrategia del vestuario del protagonista se asocia con las contradicciones, con sus dudas durante el progreso de la acción y con la transformación del personaje.

En este sentido la representación de Amaro en la película parece acercarse más a la primera versión de la novela que al frío y calculador protagonista de la versión de 1880, cambio que influye de manera decisiva en el desenlace final: en el filme mexicano, la muerte de Amelia es consecuencia de un aborto mal realizado, no hay infanticidio y las responsabilidades de Amaro son indirectas, tanto que resulta quizás más grave la mentira que acompaña el *crimen* y la hipocresía del funeral, al punto que el mismo padre Benito abandona la Iglesia.

En la película, como es normal en estos casos, el número de los personajes disminuye notablemente, pero hay uno que resulta

de una transformación radical de un personaje de la novela, tanto que se puede hablar casi de una añadidura y es el personaje de Dionisia: en la novela hay una mujer que tiene este nombre, pero se limita al papel de alcahueta; es la que favorece los encuentros entre Amaro y Amelia. Mientras en la película es una vieja beata, medio loca y fuertemente embebida por la superstición, que utiliza las hostias consagradas de manera blasfema, intenta operar un exorcismo burdo y violento con la pobre Getsemaní, encabeza una especie de revuelta de devotos contra los “impíos” del pueblo (por cierto, una de las escenas añadidas, y menos logradas, de la película) y, finalmente, acompaña a los dos jóvenes a la clínica donde acontece el desenlace fatal.

El personaje de Dionisia muestra uno de los cambios más significativos en el pasaje del texto literario del discurso fílmico. En *Eça de Queiroz* la mirada sobre la religiosidad popular es irónica, y en algunos casos casi satírica: las beatas del pueblo se describen con tonos muy paródicos, como se puede apreciar por ejemplo en la descripción de la casa de doña María de Assunção:

En efecto, la sala era toda ella un inmenso almacén de santería, una chamarilería devota: sobre las dos cómodas de ébano con cerraduras de cobre se apiñaban, en vitrinas, en peanas, las Vírgenes vestidas de seda azul, los Niños Jesús ondulantes con la barriguita gorda y la mano en actitud de bendecir, los san Antonios con su hábito, los san Sabastianes bien asaeteados, los san Josés barbudos. Había santos exóticos que eran su orgullo, que le fabricaban en alcobaça: san Pascual Bailón, san Didácio, san Crisolo, san Gorislano. Después estaban los escapularios, los rosarios de metal y de huesos de aceituna, cuentas de colores, cintas amarillas de antiguas albas, corazones de vidrio escarlata, cojines con las iniciales *J.M.* artísticamente entrelazadas, ramos benditos, palmas de mártires, paquetitos de incienso. Las paredes desaparecían forradas por estampas de Vírgenes de todas las devociones, equilibradas sobre el orbe, arrodilladas a los pies de la cruz, traspasadas por espadas. Corazones de los que goteaban sangre, corazones de los que salían llamas, corazones en los que dardebaban rayos: oraciones enmarcadas para las fiestas particularmente amadas, las bodas de Nuestra Señora, la

invención de la Santa Cruz, los estigmas de san Francisco y, sobre todo, el parto de la Santa Virgen, la más devota, que coincide con las cuatro épocas (287).

En la película, en cambio, la repetida visión de la choza de Dionisia (00:13:25; 1:29:30) es mucho más repugnante y, al final se acompaña de un momento sumamente emotivo de la acción. También en este caso la construcción de la película apunta hacia un mayor dramatismo y una mayor participación emocional del espectador.

Sin embargo, la actualización temporal de la trama y el desplazamiento espacial de la ambientación conllevan los dos cambios más relevantes que se pueden apreciar incluso en una primera visión de la película: la inserción del tema de la corrupción ligada al narcotráfico y la cuestión de la postura de la Iglesia oficial frente a la teología de la liberación. Ambos temas tienen cierta correlación en la novela, pero en la película reciben un tratamiento mucho más amplio que, desde mi punto de vista, influirá de manera decisiva en el siguiente proyecto de novelización de la película por parte de Leñero.

En la novela decimonónica la corrupción de la sociedad portuguesa resultaba evidente, pero el motivo de la venalidad del clero y del mundo político queda en segundo plano respecto al tema central, el celibato eclesiástico y sus consecuencias, tema por otro lado muy presente en la narrativa realista, incluso en la hispanoamericana. En contraste, la película de Carrera pone la cuestión del narcotráfico en el centro de la narración, ya que condiciona todo el mundo en el que viven los protagonistas, sobre todo a través de la figura del padre Benito.

Por cierto, respecto del texto original, la dimensión política no queda sólo como telón de fondo de la historia, en una genérica reprobación moral, sino que va adquiriendo durante toda la narración un papel central. Por ejemplo, se advierte, casi al final de la película, la situación binaria entre las dos parejas: la de don Benito-Sanjuanera se encuentra frente a una crítica situación de salud

y la resuelve con la ayuda del Chato Aguilar, jefe reconocido de los narcotraficantes; mientras la pareja Amaro-Amelia se halla en una condición parecida y, sin embargo, busca una salida a través de Dionisia, solución que los sitúa también fuera de la ley, pero a un nivel más bajo y menos protegido. De esta manera, el hecho de que Benito se salve y que Amelia muera pone en evidencia, en cambio, la eficacia concreta del poder de los narcotraficantes, sobre todo en la escena final, cuando se enfrentan el ataúd de la joven y la presencia, en una silla de ruedas, del padre Benito. En realidad, toda la vida del pueblo y de la región depende del dinero y de las acciones de los narcos: la narcolimosna condiciona la vida religiosa, el presidente municipal y el cura se relacionan al momento de “lavar” el dinero sucio del Chato Aguilar e incluso el obispo se muestra al tanto de todo este movimiento aunque disimule su connivencia.

La relevancia de la presencia de los narcotraficantes resulta así mucho más condicionante en el desarrollo narrativo respecto a la genérica denuncia de la corrupción política en la novela original. Ésta se sitúa en el mismo nivel que la cuestión de la teología de la liberación: también en la novela de Eça de Queiroz se encuentra la figura de un cura, o Abade Ferrão, que aparece sólo en la versión de 1880, y que representa para el autor la verdadera cara del cristianismo, el ejemplo de una vida dedicada a los pobres, pues sigue un estilo claramente inspirado en las normas evangélicas. En la novela, el cura Ferrão viene presentado, en todo caso, de manera aislada, como una antítesis viviente frente a una situación de corrupción difusa, sin una fuerte profundización teológica; en la película, la correspondiente figura del padre Natalio representa, en cambio, las propuestas de la teología de la liberación. No hay que olvidar que la película se rueda en los años en que la consideración de la teología de la liberación, de parte de la Iglesia oficial, llega a su punto más bajo, como se advierte en la suspensión que al final el obispo pronuncia contra el padre Natalio. Durante el transcurso de la película se asiste más de una vez a discusiones

entre los curas sobre este tema. Para el padre Amaro el ejemplo de Natalio representa una posible alternativa, particularmente cuando él va a visitarlo para comunicarle la suspensión del obispo. El diálogo entre los dos curas parece abrir una nueva posibilidad de vida para él, que al final no resulta viable.

En la película se asiste a la representación de una sociedad corrupta en todos los niveles, expresada de manera clarísima por la frase pronunciada por Martín, el sacristán de la parroquia: “¡Para mí que el diablo se vino a meter en este pueblo desde muchos años!”.

En toda la película se observa que la sociedad en general, y la Iglesia, tienen una idea muy restringida de la corrupción, como se aprecia en el diálogo entre el padre Benito y la Sanjuanera al momento en que el cura entra en depresión a causa de la situación que se está creando: Benito afirma que está pagando su pecado de concubinato, pero nunca admite su culpa en aceptar las narcolimosnas o en el uso del dinero sucio para la construcción del dispensario; incluso hasta llega a justificarse por esto delante de los otros curas. La sociedad y la Iglesia siguen pensando que el mal y el pecado residen máximamente en las relaciones sexuales, sin aceptar que existe una estructura social de pecado mucho más grave y que pesa mucho más sobre las relaciones humanas. La clara representación de esta disparidad nos permite así asomarnos a la problemática que se abre cuando vamos a considerar la última etapa de este conjunto de productos culturales: el libro *El padre Amaro*, escrito por el guionista de la película, Vicente Leñero.

LA NOVELA CORTA

El libro se publicó en octubre de 2003, más de un año después del estreno de la película, y se propone como una obra literaria bastante insólita, la crítica la definió como una *novelización*, la

publicación de un texto que nace de una película para narrar en la página impresa lo que ocurre en la pantalla. No se trata en absoluto de una operación cultural novedosa, aunque no resulte muy estudiada: tiene sus orígenes entre los años veinte y treinta cuando, especialmente en Francia, se asiste a la producción de numerosas colecciones de libros populares que pretenden dar a conocer los mayores éxitos del cine, en una época en que las salas no estaban todavía tan extendidas en el territorio. Este género mixto, bastante heterodoxo, vuelve a aparecer a finales del siglo xx cuando el sistema de las megaproducciones de Hollywood construye un conjunto de productos en que se prevé también la versión en papel de sus grandes éxitos.

En este caso, sin embargo, nos encontramos frente a un libro bastante peculiar: ante todo se trata de la novelización de una película que había nacido ya de un texto literario, una especie de doble reescritura de aquel texto original. En segundo lugar, no es fácil entender por qué el autor del guión siente la necesidad de publicar un libro a partir de un filme que había ya desatado una enorme expectativa en el público, y que resultó una de las películas más taquilleras de la historia del cine mexicano: de hecho, el libro nunca contará con tantos lectores como espectadores tuvo la película.

No se podría hablar de una mera operación comercial, como ocurre con las grandes producciones estadounidenses, ni de la intención de ampliar el posible público de los destinatarios. La decisión de Leñero resulta ser así bastante enigmática; quizá podamos rastrear algunas de sus razones, que comprenden también la elección del género de la novela corta, en los paratextos del libro. Como afirma Jan Baetens, la novelización contemporánea representa un anacronismo:

The cultural form [...] called novelization appears as an ambiguous anachronism both innovative and monstrous. It seems to go counter to the visual mutation now affecting every form of writing. Also, this paradoxical return of writing presents itself unburdened by any

false modesty and instead claims some sort of revenge of writing on the image. Paraphrasing an expression that has gained currency in the last decade (“the empire writes back”), it could be said that the rise of novelization is one of the ways in which a previously dominated system (that of writing) manages to counterattack, to appropriate the tools of the dominant system (that of the image) and to aim them against it; the text writes back [...]. In this way, novelization could prove symptomatic of the way in which the visual transformation of cultural facts can occur differently than in the clear cases in which the image directly replaces writing. [...] the impact of the visual is not necessarily diminished by the apparent return of the verbal. Novelization, in other words, offers a good example of the *indirect contamination* of one media regime by another (44). [La forma cultural [...] llamada novelización se presenta como un anacronismo ambiguo y a la misma vez innovador y desproporcionado. Parece que va en contra de la mutación visual que ahora afecta cada forma de la escritura. También, este retorno paradójico de la escritura se presenta descargado de una falsa modestia y en lugar de ello reclama una suerte de revancha de la escritura sobre la imagen. Parafraseando una expresión que ha ganado fuerza en la última década (“el imperio escribe de nuevo”), pudiera decirse que el ascenso de la novelización es una de las maneras en las que un sistema previamente dominado (la escritura) dirige un contraataque, se apropia de las herramientas del sistema dominante (el de la imagen) y las apunta contra él; el texto escribe de nuevo [...]. De esta manera, la novelización pudiera representar un síntoma de la forma en que la transformación visual de hechos culturales puede ocurrir de manera muy diferente a los casos claros en que la imagen reemplaza la escritura. [...] el impacto de lo visual no disminuye necesariamente por el regreso de lo verbal. La novelización, en otras palabras, ofrece un buen ejemplo de la *contaminación indirecta* de un régimen mediático por otro].

Sintetizando el proceso de producción, nos encontramos aquí frente a una cadena de discursos culturales donde la novela breve de Leñero representa el último eslabón: al comienzo hay una novela larga portuguesa del siglo XIX, que en su época desató un gran escándalo y que representa tal vez la obra más conocida del realismo lusitano de aquellos años; en medio se encuentra una película mexicana de comienzos del siglo XXI, que también oca-

sionó una enorme polémica, y que llegó a ser un éxito mayúsculo para el cine mexicano; al final se publica el libro de Leñero, que aparentemente no es nada más que la reescritura en forma narrativa del guión que había trabajado el mismo autor, ya que hay muy pocos cambios respecto a la película; todo lo que se vio en la pantalla se refleja exactamente en las páginas del libro.

Como señala justamente Baetens, las motivaciones profundas de las novelizaciones se pueden esconder muchas veces en el aparato paratextual que acompaña los libros; en este caso *El padre Amaro* presenta una abundante maquinaria de paratextos: un prólogo y un apéndice que en total suman 19 páginas, es decir, un quinto del total. Leñero utiliza estos dos textos con dos finalidades explícitas, una de tipo informativo, y la otra de tipo polémico. En primer lugar él quiere explicar al lector cómo nació el proyecto de la película, y el motivo de la publicación de la novela; en segundo lugar, responder a toda la polémica nacida al momento del estreno de la película en México. Vale la pena aquí citar las palabras de Leñero:

Ahora que la versión para cine de *El crimen del padre Amaro* concluyó su ciclo normal de exhibiciones, decidí devolverle a la historia su condición original de novela. Como siempre lo he dicho, y como sentí al trabajar el guión, mi tarea se apartaba —para mal y para bien— del texto de Eça de Queiroz. Se apoyaba sí, desde luego, en el eje central de su historia, en sus personajes y en sus incidencias más sobresalientes, pero anclado como estaba a la realidad de México de nuestros días, tenía por fuerza que tomar caminos propios. La obra se hizo mía en el guión y más mía se ha hecho en esta novelita que rescata características cinematográficas pero que descubre también, gracias a su régimen narrativo, posibilidades de expresión que el género película no toca. Es un ejercicio literario al revés. El guión nació como versión libre de una novela y ahora esta pequeña novela nace como versión libre de este guión. Como eso, como un ejercicio literario, la presento a los lectores sin pretensión alguna.

Me he atrevido a condensar el título llamándola sólo *El padre Amaro* para tomar la debida distancia con la novela de José María Eça de Queiroz y con la película de Carlos Carrera (13-4).

En realidad, justo entre la declaración de un mero “ejercicio literario” y la decisión de condensar el título, se empieza a vislumbrar el proyecto de Leñero. El cambio del título respecto a la novela original y a la película suprime el sustantivo “crimen” —y con esto la noción misma— que como ya se había señalado resultaba problemática desde la novela original, para volverse aún más compleja en la película. Además, en la tapa del libro se renuncia a reproducir una escena de la película, o a poner las imágenes de los actores, según la praxis normal de las novelizaciones hollywoodenses, ya que aquellas tienen como objetivo declarado reproducir el efecto de la película sin añadir prácticamente nada más. En cambio, la portada de la novela breve de Leñero muestra sólo una cama deshecha, abandonada por los protagonistas, y atravesada por la sombra de una cruz, como si los dos jóvenes amantes acabaran de salir de ella. Es evidente aquí la intención de aludir a la película y, al mismo tiempo, la voluntad de no dejarse condicionar demasiado por la misma, de manera particular por las reacciones históricas que la acompañaron.

Probablemente, un planteamiento que también puede explicar la elección del género de la novela corta sea: la voluntad de sintetizar los temas principales de la larga novela original, y de la película, en las pocas páginas del libro, responde a uno de los rasgos más conocidos del género y se conecta con la naturaleza anti-ekfrástica de la novelización, como recuerda Baetens:

Novelizations emphasize narration, in the double sense of the term; the level of the story retains the attention and is at the same time often filtered by a narrative device missing in the movie (think of how the cinema is less drawn to voiceover, especially in the case of fictional movies). On the other hand, on a macrostylistic level, there is an almost total eclipse of the ekphrastic nature of novelization.

Only very rarely, in fact only in the few elite variants of the genre, does the text itself advertise the relation, descriptive or other, that connects it to the movie. The text at the inside of the copy carefully dissimulates the relations to the movie to the precise extent that its peritext exhibits them. Of course, the visual repressed asserts itself in many places, even in the most popular forms of novelization, but the explicit deletion of the ekphrasis seems to be inherent in the generic definition (55). [Las novelizaciones hacen énfasis en la narración, en el doble sentido del término; el nivel de la historia conserva la atención y al mismo tiempo a menudo es filtrada por un dispositivo narrativo que está ausente en la película (piénsese en cómo el cine no es muy atraído por la voz en *off*, especialmente en el caso de películas de ficción). Por otra parte, ya a un nivel macroestilístico, hay un eclipse casi total de la naturaleza ecfrástica de la novelización. Sólo muy raramente, en efecto sólo en las pocas variantes maestras del género, el texto mismo advierte la relación, descriptiva o de otro tipo, que la conecta con la película. El texto y el interior de la copia disimulan cuidadosamente la relación con la película en la misma medida que su peritexto los presenta. Por supuesto, lo que visualmente se ha suprimido se afirma en muchos lugares, aún en las formas más populares de novelización, pero la eliminación explícita de la écfrasis parece que es inherente a la definición del género].

El lector del texto, que se supone ya espectador de la película, y al tanto de todas las controversias que le siguieron, tendrá que buscar entonces algo diferente respecto a los dos hipotextos, algo que Leñero quiere añadir a través de su novela. En efecto, se revela en las páginas del prólogo y del apéndice una precisa intención asertiva de parte del escritor mexicano, como si quisiera afirmar rotundamente su personal compromiso con el proyecto de la película, su responsabilidad no sólo del guión, sino de toda la operación cultural e ideológica que se mueve alrededor del filme. Leñero recuerda así las escenas que más desataron escándalo entre los católicos mexicanos:

Que el sacerdote incontinentemente envuelva con un manto destinado a una imagen de la Virgen el cuerpo de su amada, antes de hacerle el

amor —así lo propone Eça de Queiroz en su libro—, puede lastimar nuestro pudor litúrgico, irritarnos por el desacato, ¡claro que sí!, pero define muy bien la psicología amorosa de un muchacho recién salido del seminario.

Que una beata loca alimente a sus gatos con hostias consagradas crispa desde luego a cualquier creyente, pero en ningún momento se hace de ello una apología; no se le presenta con burla ni con escarnio antirreligioso, sino como lo que es: un sacrilegio cometido por un ser demoníaco que a la vuelta del tiempo —lo que son las cosas— conducirá al padre Amaro a su perdición moral (119).

Las reacciones excitadas de una parte del catolicismo mexicano apuntaban justamente contra estas escenas. El mismo Leñero quiere contextualizarlas dentro del diseño global de los guionistas y del director:

Como se sabe, la historia de la que deriva esta libérrima versión es una novela de José María Eça de Queiroz escrita a fines del siglo xix. Se emparenta con la célebre *La regenta* del zamorano Leopoldo Alas *Clarín* y con muchas otras anécdotas narrativas —desde el *Decamerón* hasta *El abate Mouret* de Zola— de curas incontinentes. Causaron escándalo en su tiempo, pero ahora ya no asustan a nadie. Frente a la gran novelística católica del siglo xx se antojan historias inocentes porque su extremado costumbrismo les impide ahondar en problemas dogmáticos o en conflictos teológicos. Se limitan a señalar los comportamientos pecaminosos del clero, las torcidas politiquerías de la jerarquía eclesiástica, el aburguesamiento de los servidores de Dios. Son, si se quiere, novelas anticlericales; casi nunca anticatólicas (118).

La novela respondería entonces a una voluntad afirmativa respecto a una recepción parcial, diríamos ideológicamente parcial, de la película. En efecto, si se analizan las escenas más censuradas de la película se nota que no ocupan más de quince minutos dentro de las casi dos horas del total; las críticas feroces de estas escenas consiguen casi opacar las restantes temáticas de la película. La recepción de la película parece confirmar lo que el mis-

mo padre Benito afirma en la escena evocada: en primer lugar, el *crimen* de los autores se vincula con el pecado sexual, dejando de lado todo lo que queda fuera de esta visión. El mismo Leñero lo evidencia así:

Carrera entendió muy bien que el problema del padre Amaro no es, al fin de cuentas, un problema sexual. Es un problema político. Un problema de poder. En el momento en que el joven sacerdote avizora un futuro político dentro de la organización eclesiástica, cuando la ambición lo tienta con más fervor que el cuerpo de su chiquilla, el cándido pecado sexual del padre Amaro —fácilmente superable y perdonable— se convierte en un dardo de fuego que lo lanza directamente al crimen. Crimen no entendido como asesinato sino como unión adultera con el poder. El poder: la segunda tentación que soportó Jesús en el desierto cuando Satán le dijo: ‘Te daré todo el poder y la gloria de estos reinos, porque a mí me ha sido entregada y se la doy a quien quiero. Si me adoras, toda será tuya’. Ese intenta ser el meollo de esta película, el tema central del padre Amaro (124).

Leñero, que ha trabajado casi toda su vida entre el teatro, el cine y la televisión, no puede, sin embargo, olvidar que estas reacciones parciales nacen no sólo de una determinada estrategia de corte ideológico, sino también de la misma naturaleza visual del producto cinematográfico: las escenas en que los dos jóvenes hacen el amor, a pesar de su relativa brevedad dentro del tiempo global de la película, tienen un impacto mucho mayor para los espectadores respecto, por ejemplo, a las disputas entre los personajes sobre la teología de la liberación, aunque éstos tengan en algunos casos momentos de violencia explícita.

Probablemente es justo aquí donde la opción de la novela corta juega un papel relevante. Como se decía al comienzo, la novela corta resulta en muchos casos el género más productivo al momento de la transposición fílmica y, sin embargo, esto vale también para la operación contraria: el proceso de novelización transforma las películas preferiblemente en novelas cortas. Éste es el camino elegido por Leñero, que renuncia de antemano a una

vuelta al formato original decimonónico. No creo que esto dependa sólo de una dificultad objetiva, sino más bien de una determinación ligada al género mismo: según muchos de los estudios, la necesaria condensación de la novela corta permite la máxima concentración de temas y acciones, una economía absoluta de medios narrativos, que se conjuga muy bien con la operación de vuelta a la página escrita a partir de la pantalla grande.

En efecto, es posible observar cómo en *El padre Amaro* Leñero consigue conservar mucha de la tensión dramática de la película gracias a las frases breves, los diálogos, los capítulos cortos y, sin embargo, no se limita a estos recursos. “Devolver a su condición original de novela (corta)” significa trabajar en esencia sobre dos elementos que pertenecen exclusivamente a la escritura: las partes descriptivas que, a pesar de no ser muy frecuentes, tienen la función de articular de manera diferente algunos pasajes de la historia, y las acotaciones, una forma de expresión derivada directamente del cine, forma que Leñero utiliza para subrayar algunos aspectos de los personajes y de las situaciones.

El uso de las descripciones se puede observar con claridad al comienzo de la novela, cuando Amaro llega a la casa cural. Después de una descripción que sigue muy de cerca el movimiento de la cámara, al final la novela añade algo más:

Cargando la maleta, el padre Amaro se instala por fin en su nueva habitación. Es un cuarto austero, encalado, con piso de mosaico. Una cama ocupa la mitad del espacio. Encima de la cabecera cuelga un crucifijo que al padre Amaro le recuerda el que le dejó su madre al morir, cuando él tenía diez años. En la habitación hay, además, un pequeño armario, una mesita de madera con silla y un clóset pequeñísimo.

El padre Amaro se santigua de pie, frente al crucifijo, como si saludara su nueva vida (21).

Los dos elementos añadidos en la vuelta a la página escrita son la referencia a la madre y el comentario al saludo final a una “nueva

vida” que abre el movimiento narrativo hacia adelante, una forma de “casualidad narrativa” que construye el texto desde dentro, anticipando un cambio del personaje que el lector ya conoce, y que en la película no resultaba tan evidente.

Esta realización narrativa del texto se repite a lo largo de la novela, y hace crecer de forma gradual una dimensión de la historia que se aleja paulatinamente del hipotexto fílmico, sin negarlo, aunque al final haya un cambio relevante, que se explica, quizá, en función del género de la novela.

Mientras, como se ha dicho, la película termina con el funeral de Amelia, la novela concluye con una misa de “un martes cualquiera y el padre Amaro invita a los pocos fieles reunidos en el templo a empezar el sagrado sacrificio de la misa pidiendo perdón por nuestros pecados” (113). De hecho, el libro se cierra con las palabras del “Confiteor” tradicional: “Yo me acuso ante Dios padre todopoderoso y ante ustedes...”.

Se asiste entonces en el texto a una aparente caída de tensión respecto del filme, que, desde mi punto de vista, se recupera en una dimensión diferente, más propiamente textual. La conclusión con los puntos suspensivos de la oración en la novela remite a la salida del padre Benito de la Iglesia, que es el final de la escena del funeral, utilizando uno de los recursos más peculiares de la novela corta contemporánea, que está en lo “no dicho”, en lo que se deja abierto para la interpretación del lector. Sin embargo, considero que el cambio del final permite otra lectura del texto, que resulta mucho más difícil en la película: a lo largo del libro se acumulan citas de los textos sagrados y de la misa católica, que van marcando el texto, incluso en momentos donde éstos suenan fuera de lugar, como en la respuesta que Amaro da al director del periódico (“es justo y necesario”) o las citas del *Cantar de los Cantares* en la escena del primer encuentro erótico entre Amaro y Amelia. El diseminar la novela de estas citas intertextuales que remiten a una dimensión religiosa construye un texto de tipo “contrapuntístico”, donde las palabras no corresponden a los

hechos, y esta contradicción tiene consecuencias fatales: resulta evidente que estos continuos reenvíos textuales pueden darse sólo en la novela corta, donde consiguen armar un significativo entramado textual.

La novelización resultaría así no solo una vuelta a la dimensión textual, el mero “ejercicio literario” del que habla Leñero, sino como la enfatización, a través de un texto breve, de algunos temas que en la recepción fílmica habían pasado en segundo plano: aquí el escritor retoma la iniciativa frente al guionista, para rescatar las ideas más allá —o a lado— de las imágenes, para que queden bien claras al lector-espectador: la vida de una película, incluso de las que tienen un gran éxito de público, puede conocer altibajos que no permiten una segunda visión, o una visión más distanciada. Con su novela breve, Leñero quiere fijar en la página escrita, en el *scripta manent*, lo que se puede perder cuando desvanezca el impacto emocional de las imágenes y amaine el fuego candente de la polémica.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAETENS, JAN. “Novelization, a contaminated genre?”. *Critical Inquiry*, 32.1 (2005): 43-60.
- COLEMAN, ALEXANDER. *Eça de Queirós and European Realism*. Nueva York-Londres: New York University Press, 1980.
- EÇA DE QUEIROZ, JOSÉ MARÍA. *El crimen del padre Amaro*. Damián Álvarez Villalaín, traducción. Vicente Leñero, prólogo. México: Plaza & Janés Editores, 2002.
- LEÑERO VICENTE. *El padre Amaro*. México: Grijalbo, 2003.
- NUNES, MARÍA LUISA. *As técnicas e a função do desenho de personagem nas três versões de O crime do padre Amaro*. Porto: Lello & Irmão Editores, 1976.