

3er COLOQUIO INTERNACIONAL LA NOVELA CORTA EN MÉXICO

Mesa 5. “Novela corta y cine” Martes 11 de noviembre, 17:00 horas

Stefano Tedeschi
La Sapienza – Università di Roma

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

A lo largo de todo el siglo veinte 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 quizás más fecundo entre las dos formas artísticas. Si muchas han sido las novelas breves llevadas a la pantalla, casi nunca se ha dado una novela breve originada de una película, que a su vez se había inspirado en otra obra literaria, y es este el caso que me propongo analizar. Un conjunto discursivo formado por tres relatos estrictamente relacionados entre ellos: 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 Sergio Carrera, con guión de Felipe Cazals y Vicente Leñero, y la novela corta, titulada *El padre Amaro*, publicada por el mismo Vicente 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?

- 1) 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 significativos del naturalismo europeo, fruto de la influencia de la cultura francesa en Portugal. 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 en que la voluntad de denuncia social del autor condiciona de manera sustancial la estructura de la narración y la presentación de los personajes.

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 a 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.

La propensión a una exacerbación en la descripción de la realidad sin embargo no tiene consecuencias solo a nivel de la presentación del ambiente y de los personajes, sino que condiciona el desarrollo mismo de la narración, en especial por lo que se refiere al hecho que da el título a la novela: en 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 va buscando para librarse del pequeño. En realidad 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. Si estas 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.

2) El hipotexto 2: el guión y la película

El mismo Leñero explica claramente cual fue 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.» 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 totalmente 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 a un paralelo ejercicio de adición de elementos nuevos, y lo que se añade es quizás más interesante de lo que se va quitando.

En efecto la disminución del número de los personajes, la eliminación de algunos episodios secundarios, así como una general mayor linearidad en el desarrollo de la trama no merman la esencia de la historia original, mientras las nuevas inserciones consiguen incrementar el abanico de temas e ideas que propone la película. En ambos textos, el literario y el filmico, al centro de la narración se encuentra el personaje del joven padre Amaro, rodeado por un mundo provinciano, saturado por una corrupción difusa, por una religiosidad que en algunos casos raya a la superstición, y finalmente por una general ambigüedad de comportamientos de 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: 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 regala 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 la trama cinematográfica pasando por posturas contradictorias, metido en pasiones contrastantes. Resulta muy sugestivo, al nivel de construcción visual de la película, observar como estos cambios se acompañan a 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 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 y cuando la muchacha le anuncia el embarazo, 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 personaje principal se acompaña a las contradicciones, y a las dudas que le acompañan durante el progreso de la acción, y a la transformación del personaje en la misma.

En este sentido la representación de Amaro en la película parece acercarse a la primera versión de la novela, más que al frío y calculador protagonista de la versión de 1880, un 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, mas juega el papel de alachueta, y es la que favorece los encuentros entre Amaro y Amélia, 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 padre 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 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 al discurso filmico. En *Eça de Queiroz* la mirada sobre la religiosidad popular es irónica, y en algunos casos casi satírica. En la película en cambio la repetida visión de la choza de Dionisia es mucho más repugnante, y al final se acompaña a un momento sumamente emotivo de la acción, y 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 collean los dos cambios más relevantes: 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 alguna correlación en la novela, pero en la película conocen un tratamiento mucho más amplio y, a mi aviso, influirán de manera decisiva en el sucesivo proyecto de novelización de la película por parte de Vicente 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, que es el del celibato eclesiástico y de sus consecuencias, un tema por otro lado muy presente en la narrativa realista también en Hispanoamérica. La película de Carrera pone en cambio la cuestión del narcotráfico al 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 al texto original la dimensión política no queda solo como al fondo de la historia, en una genérica reprobación moral, sino que va adquiriendo un papel central. Se puede notar por ejemplo casi al final de la película la situación binaria que se viene a crear entre las dos parejas: la pareja don Benito / Sanjuanera se encuentra frente a una crítica situación de salud y

encuentra una solución sirviéndose de la ayuda del Chato Aguilar, jefe reconocido de los narcotraficantes, mientras la pareja Amaro / Amelia se encuentra frente a una condición parecida y sin embargo busca una solución a través de Dionisia, una solución que los sitúa también fuera de la ley, pero a un nivel más bajo y menos protegido. De esta manera el hecho que Benito se salve y que en cambio Amelia muera pone en evidencia 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 relaciona al momento de “lavar” del 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 a nivel de desarrollo narrativo respecto a la genérica denuncia de la corrupción política en la novela original.

Se sitúa al mismo nivel 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 representa para el autor la verdadera cara del cristianismo, el ejemplo de una vida dedicada a los pobres. 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 la concretización en un personaje de 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 y para el padre Amaro en un momento dado el ejemplo de Natalio representa una posible alternativa, cuando él va a visitarlo para comunicarle la suspensión del obispo y 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 a 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». Se observa pero en toda la película 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, y hasta llega a justificarse por esto delante de los otros curas. 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.

3) 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, lo que la crítica define 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 los años treinta cuando, sobre todo 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 eran todavía tan extendidas en el territorio. Este género mixto, y bastante heterodoxo, vuelve a aparecer a finales del siglo cuando el sistema de las megaproducciones de Hollywood construye un conjunto de productos en que se prevé también la versión en papel de los grandes éxitos hollywoodienses.

En este caso sin embargo nos encontramos frente a un libro bastante peculiar: antes de 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 porqué el autor del guión sienta la necesidad de publicar un libro a partir de un filme que había ya desatado una enorme expectativa en el público, resultando una de las películas más taquilleras de la historia del cine mexicano. No se podrá hablar así de una mera operación comercial, como ocurre con las grandes producciones estadounidenses, y tampoco de la intención de ampliar el posible público de los destinatarios. La decisión de Leñero resulta ser así bastante enigmática y quizás podamos rastrear algunas de sus razones, que comprenden también la elección del género de la novela corta, en los aparatos paratextuales que acompañan el libro.

El Padre Amaro presenta en efecto un abundante maquinaria de paratextos: un prólogo y una 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. Vale la pena aquí citar directamente 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. 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 un 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 presentó al 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. (Leñero, 13-14)

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” que como ya se había señalado resultaba problemática ya en la novela original, para volverse aún más compleja en la película. Además para 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. En cambio la portada de la novela breve de Leñero muestra solo 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 de la misma, y sobre todo de las reacciones histericas que la acompañaron. Un planteamiento que puede explicar probablemente también la elección del género de la novela corta: 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.

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.

Las reacciones excitadas de una parte del catolicismo mexicano apuntaban justamente contra algunas escenas, y el mismo Leñero quiere contestualizarlas 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 diecinueve. 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. (Leñero, 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 incriminadas de la película se nota que no ocupan más de quince minutos dentro de las casi dos horas del total, y 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 mismo padre Benito afirma en la escena que ya se ha recordado: el *crimen* de los autores se vincula en primer lugar al pecado sexual, dejando de un lado todo el resto.

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 solo 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 estos tengan en algunos casos momentos de violencia explícita.

Probablemente es justo aquí cuando 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: según muchos de los estudios, la necesaria condensación de la novela corta permite la máxima concentración de temas y acciones, y 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.

Es posible en efecto observar como en *El padre Amaro* Leñero consiga conservar mucho de la tensión dramática de la película gracias a las frases breves, a los diálogos, a los capítulos cortos, y sin embargo no se limite a esto. «Devolver a su condición original de novela (corta)» significa trabajar esencialmente 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, y que Leñero utiliza para subrayar algunos aspectos de los personajes y de las situaciones.

El uso de las descripciones se puede observar claramente 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.

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 va levantando poco a poco una dimensión de la historia que se aleja paulatinamente del hipotexto fílmico, evidentemente sin negarlo, aunque al final hay un cambio de gran relevancia, que se explica siempre haciendo referencia al género literario que estamos analizando.

Mientras, como se ha dicho, la película termina con el funeral de Amelia, la novela se 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», y de hecho el libro se cierra con las palabras del “Confiteor” tradicional: «Yo me acuso antes Dios padre todopoderoso y ante ustedes...»

Se asiste entonces en el texto a un aparente caída de tensión respecto al filme, que, a mi aviso, 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 peculiar de la novela corta contemporánea, que está en lo ‘no dicho’, en lo que se deja abierto para la interpretación del lector. Creo que el cambio del final permita sin embargo otra lectura del texto, que resulta mucho más difícil en la película: a lo largo de las páginas del libro se van sumando citas de los textos sagrados y de la misa católica, que van marcando el texto, incluso en momentos donde estos 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 solo en la novela corta, donde consiguen armar un significativo entramado textual.

La novelización resultaría así no solo como una vuelta a la dimensión textual, el mero «ejercicio literario» de que habla Leñero, sino como la enfatización, a través de un texto breve, de algunos temas que en la recepción de película habían pasado en segundo plano: el escritor aquí quiere retomar 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.