

## **Del papel al celuloide: la adaptación cinematográfica de la novela *Las tres ratas*, de Alfredo Pareja Diezcanseco**

**ALEX SCHLENKER**

Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador

### **RESUMEN**

En este ensayo el autor analiza la manera en que fue adaptada, en 1946, la novela *Las tres ratas*; describe aspectos de las dos narrativas (literaria y fílmica), para determinar qué elementos de la novela fueron conservados en la adaptación argentina, y cuáles fueron cambiados u omitidos. Sostiene que la película fracasa en la reconstrucción de la esencia de la obra, principalmente porque se omite el segundo nivel discursivo de la novela (la aproximación a la caída del liberalismo en el Ecuador); además, se cambia el carácter de varios personajes (la hermana mayor, el novio de Ana Luisa, o el usurero Don Horacio), cuyos rasgos son importantes pues aportan al conflicto, al tono y ambiente de la historia; finalmente, la adaptación omite la recreación del ambiente de fracaso del proyecto político liberal, para inscribir la historia en clave de melodrama.

**PALABRAS CLAVE:** Narrativa fílmica, narrativa literaria, niveles discursivos, novela ecuatoriana, Historia del Ecuador, Revolución liberal, personaje, trama.

### **SUMMARY**

In this essay the author analyzes the way in which the novel *Las tres ratas* was adapted for screen in 1946; it describes the aspects of the two narratives (literary and film), to determine which elements in the novel were kept in the Argentine version, and which were changed or left out. It maintains that the film was a failure in attempting to reconstruct the essence of the novel, principally because it omits a second level of discussion in the novel (approximating the fall of liberalism in Ecuador); additionally, it changes the substance of various characters (the older sister, Ana Luisa's boyfriend, or Don Horacio the usurer), whose traits are impor-

tant as they add to the conflict, tone, and historical environment; finally, the adaptation fails to recreate the atmosphere of failure of the liberal political project, placing the story in a melodramatic key.

KEY WORDS: Film Fiction, Literary Fiction, discussion levels, Ecuadorian novel, History of Ecuador, Liberal Revolution, character, plot.

## INTRODUCCIÓN GENERAL LA ADAPTACIÓN: ¿HOMENAJE O TRAICIÓN?

LA LITERATURA Y el cine han sido entendidas como dos maneras distintas –aunque complementarias– de narrar el mundo. A pesar de que la literatura tuvo sus primeras obras impresas alrededor de 6.000 años antes del primer fotograma en movimiento,<sup>1</sup> es indudable que el cine ha logrado en algo más de un siglo impactar de manera significativa y fundamental en la humanidad. A lo largo de su existencia, el cine ha procurado establecerse como una disciplina artística provista de códigos propios. Aunque muchos elementos de su lenguaje son tomados en un origen del teatro, de la pintura y de la fotografía, se va estableciendo en el desarrollo del cine una manera particular y a la vez propia de narrar aquellas historias concebidas para aparecer como por arte de magia en la pantalla de las salas de cine.

El cine cuenta inicialmente aquellas «pequeñas» historias de la vida cotidiana. El paso de un tren, el caminar de un peatón o el galope de un caballo, implicaban entonces narraciones de una realidad que, aunque breve, daba lugar a ver nuestro mundo recreado de manera visual. Un proceso de conocimiento y re-conocimiento de la realidad. Con el paso del tiempo, esas historias –entendidas frecuentemente como fragmentos de aquella realidad cercana y a la vez tan desconocida– se fueron convirtiendo en odiseas narrativas cada vez más complejas. Apenas una década después de la invención del cine por parte de los hermanos Lumière, las cintas ya incluían elaborados personajes, complejos hilos dramáticos y artes escenográficas que hacían de las películas proyectos cada vez más ambiciosos.

Al dominar las nuevas técnicas relacionadas con cada vez más complicadas cámaras que fijaban las imágenes en movimiento sobre una cinta de

---

1. Claudia Guerra Rodríguez, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Autónoma de Nuevo León, en <http://www.filosofia.uanl.mx/hablamty/introaudiovisual.htm>

celuloide, y tras sistematizar las distintas maneras de representar las historias por parte del elenco actoral, directores y productores se enfrentaban al reto de hallar las «mejores» historias para llevarlas a la *pantalla grande*. Es así cómo la literatura se estableció muy pronto como una fuente casi inagotable de grandes historias. Una considerable cantidad de libros se vio entonces sometida al análisis desde la perspectiva fílmica y a la consiguiente re-escritura de dicha obra a códigos cinematográficos. Numerosos escritores de diferentes épocas vieron sus obras convertidas en filmes. Muchos de estos hombres y mujeres de letras reconocían entonces en la pantalla –con mayor o menor agrado– el texto que en su momento habían escrito. La traducción de una narratividad literaria a una de tipo visual<sup>2</sup> producía entonces, en una gran cantidad de casos, un enorme asombro por el producto logrado. Así como existían y existen autores que disfrutan y aplauden la adaptación cinematográfica de sus obras, han existido aquellos otros que ven en tal adaptación una suerte de amenaza contra el espíritu universal de la obra.

*Adaptar igual a matar* sería entonces la consigna para estos autores que por lo general consideran que el paso de lo escrito a lo filmado implica el desmembramiento total de la obra, seguido de un traslado selectivo e intencionado y por lo general de limitado criterio de los elementos hallados en el análisis previo. Uno de esos autores es el ecuatoriano Alfredo Pareja Diezcanseco (Guayaquil, 1908-Quito, 1993). Su novela *Las tres ratas* fue publicada en su primera edición por Editorial Losada de Buenos Aires en 1944 y llevada al cine en 1946 por los Estudios «San Miguel» en Argentina. Dicho proyecto cinematográfico –de enorme éxito comercial en Argentina, Ecuador y otros países del continente– no le mereció a Pareja un juicio crítico más allá de un «no me gustó».<sup>3</sup> Pareja prefirió en todo momento no hablar

- 
2. El término de narratividad visual será empleado en este trabajo en referencia al lenguaje cinematográfico, es decir de imágenes en movimiento. Ello implica el uso sistematizado de la composición, el encuadre, los movimientos de cámara, los ritmos visuales y la edición. Este concepto no significa de manera alguna que un texto escrito no implique una visualidad, puesto que los grafos al ser descifrados son captados justamente por la vista. Lo que marca la diferencia fundamental es el hecho de que la imagen literaria –compuesta de descripciones, acciones, diálogos, entre otros– construye una imagen visual de tipo mental, mientras que la imagen icónica presupone la existencia de una imagen por fuera de la mente del observador. Lo que posibilitaría que en mayor o menor grado todos pudiéramos observar la misma imagen.
  3. Francisco Febres Cordero, *El duro oficio. Vida del escritor Alfredo Pareja Diezcanseco*, Quito, Ilustre Municipio de Quito, 1989, p. 92.

más del tema, evitando los detalles de su desagrado y los criterios específicos de dicha crítica.

El presente trabajo –precisamente a cien años del natalicio y a más de seis décadas de publicada y adaptada *Las tres ratas*– pretende analizar la manera en que la novela fue adaptada y rodada en su momento. El análisis que propondré busca describir los diferentes aspectos de las distintas narrativas (literarias y filmicas), para determinar qué elementos de la novela fueron conservados en la adaptación cinematográfica y cuáles fueron cambiados u omitidos. Ello permitirá evaluar si tal selección implica un aporte o un obstáculo para una adaptación significativa. Procuraré en este ensayo, evaluar el posible logro o desacierto de la adaptación cinematográfica dirigida en su momento por Carlos Schlieper,<sup>4</sup> tratando de detectar los distintos aspectos que podrían haber motivado la desaprobación por parte de Pareja Diezcanseco. Intentaré finalmente determinar si en este caso se adaptó la obra escrita o apenas aspectos parciales de la historia desarrollada en la novela.

## EL TEXTO IMPRESO: UNA VISUALIDAD LITERARIA

Para un buen lector es frecuente hallar un libro del que suele decirse que puede dar paso a una gran película. También es frecuente escuchar el comentario según el cual, tal o cual película no logró satisfacer la expectativa, sentenciándose entonces que «no está mal, pero el libro es mejor». La novela de Pareja, *Las tres ratas*, es un texto de una calidad literaria incuestionable. El estilo narrativo, la caracterización de los personajes y los ambientes urbanos le imprimen un carácter específico teñido de un ambiente histórico muy particular.

La novela está dotada de varios niveles discursivos. En la superficie más próxima se ubica la historia –universal si se quiere– del sufrimiento humano encarnado en tres mujeres enfrentadas a un cruel destino en la ciudad. Bajo ese entramado argumental está el siguiente nivel discursivo que el autor hace

---

4. Los créditos finales del filme mencionan a Schlieper como director, lo mismo sucede en la base de datos <http://www.imdb.com/title/tt0200229/>. Aun así, el estudio introductorio de la 2a. reimpresión a cargo de Libresa (Quito, 2007), menciona a Jorge Zablaskey como director.

en *Las tres ratas*: la aproximación a la caída del liberalismo en el Ecuador. Una derrota política que años después del linchamiento de Eloy Alfaro afectaba de manera marcada a «esas familias [liberales] que pierden paulatinamente sus fortunas y, por tanto, su poder social. Llegan a la decadencia, con los consiguientes derrumbamientos en todo aspecto, inclusive moral, psíquico y personal». <sup>5</sup> Es la lectura del ascenso y caída de una clase social que se vio beneficiada por las recompensadas «liberales» recibidas por sus hazañas bélicas, y «castigadas» posteriormente con la indiferencia de todos los grupos políticos que, posteriormente a 1912, se distanciaron del liberalismo. En la lectura más profunda del discurso parejiano está su enorme anhelo por dotar de una memoria histórica –con sus matices sociales y políticos– a una sociedad marcada por el olvido deshistorizante.

Al momento de llevar al cine *Las tres ratas*, es posible adaptar todos o algunos de estos niveles discursivos. La llamada «fidelidad» dependería en cierto modo del logro en el proceso por adaptar, el texto escrito al filmico, la mayor cantidad de estos elementos discursivos. Carmen Peña-Ardid llama a este proceso una «transfiguración». Una operación «no solo de los contenidos semánticos [los golpes de la vida contra las hermanas Parrales] sino de las categorías temporales [la época posterior al asesinato de Eloy Alfaro], las instancias enunciativas [¿qué pasó con el proyecto liberal que Eloy Alfaro implantó en el país?] y los procesos estilísticos [ritmo, tono, ambiente en la palabra escrita o en la imagen cinematográfica] que producen la significación y el sentido de la obra de origen». <sup>6</sup>

Al analizar la adaptación filmica de una obra literaria, hay que establecer bien las características discursivas y estéticas de cada producto, de cada obra. Si bien guardan una estrecha relación de interdependencia, no es menos cierto que deben operar como obras independientes: no hace falta leer el libro que dio origen a la película, para entenderla o apreciarla.

---

5. Laura Hidalgo Alzadora, «Estudio introductorio», en Alfredo Pareja Diezcanseco, *Las tres ratas*, Quito, Colección Antares, vol. 9, Libresa, 1991, 2a. ed., p. 19.

6. Carmen Peña-Ardid, *Literatura y cine: una aproximación comparativa*, Madrid, Cátedra, 1999, p. 23.

## LA IMAGEN CINEMATOGRÁFICA: UNA VISUALIDAD FÍLMICA

Las imágenes en movimiento que aparecen proyectadas sobre la pantalla de una sala de cine, han pasado por un largo proceso previo que va desde la idea inicial hasta el montaje final, pasando por la escaleta (estructura del guión), la escritura del guión literario, el desglose de escenas y secuencias en un guión técnico, la búsqueda de actores y locaciones, la preproducción, la realización con la consiguiente dirección de actores y la correspondiente creación de imágenes fijadas sobre un soporte de celuloide o de video. Una breve frase pasará por muchas interpretaciones –las de los productores, directores de arte, decoradores, vestuaristas y maquilladoras– antes de convertirse en una imagen específica.

Los rasgos del semblante de un determinado personaje fílmico –adaptado desde una novela o un cuento– han sido influidos por una cantidad considerable de interpretaciones que obedecen a cada una de las lecturas realizadas por los correspondientes profesionales del equipo técnico de producción. Toda versión fílmica de un texto será entonces siempre un conjunto de interpretaciones visuales hechas por un colectivo de profesionales, condicionados por factores tales como el grupo cultural al que pertenecen,<sup>7</sup> la formación específica de la especialidad técnica o el producto esperado por productores y directores. Toda adaptación, en cuanto proceso interpretativo para convertir una imagen literaria en imagen fílmica, es entonces un enorme desafío, por la obligación implícita de ser al mismo tiempo leal al «texto original» y creativo en la elaboración de estéticas novedosas.

Todo lector literario (el espectador cinematográfico es igualmente un lector) se preguntará de qué manera puede ser adaptada tal o cual imagen literaria en un guión cinematográfico. En la novela de Pareja hay un sinfín de imágenes que presuponen un enorme desafío al momento de ser adaptadas. En el primer capítulo por ejemplo, aparece una exquisita imagen que descri-

---

7. Un interesante ejercicio sería el de la adaptación cultural de una obra literaria en la que en diferentes latitudes geográficas se adaptaría el mismo texto. Una versión hindú, una francesa o una boliviana de «Sueños de una noche de verano», de W. Shakespeare, permitirían hacer un sinnúmero de lecturas de las versiones adaptadas en cada cultura.

be inicialmente el comedor de doña Aurora, pero inmediatamente describe una época, un momento histórico:

Pero lo más importante del comedor era un retrato al óleo del general Eloy Alfaro, colgado de una roseta plateada, justamente sobre el aparador. Mediría su metro por lado y representaba al héroe liberal de cuerpo entero [...]»<sup>8</sup>

Esta imagen se convierte en el reto para todo realizador filmico por adaptar un ambiente liberal –siempre en contraposición a los ambientes conservadores en los que el retrato sería sin duda alguna el del Dr. Gabriel García Moreno– propio de una época convulsionada política, social y económicamente. Imágenes como ésta, propias de la aguda mirada histórica de Pareja, le imprimen a la novela una adaptabilidad filmica indudable. La pregunta será entonces si la versión argentina de la obra intentó y consiguió el enorme desafío de lograr dicha adaptación filmica, un reto que implica comprender y superar las llamadas *relaciones de dependencia* que el cine tendría con la literatura.<sup>9</sup> Intentaré señalar en adelante qué aspectos de la adaptación remiten a una suerte de «lealtad» literaria, y cuales pueden ser entendidos como «traiciones», decisiones inherentes al proceso de la transfiguración en la que conscientemente se omitió tal o cual elemento narrativo o discursivo. Un ejercicio «riesgoso» que a decir de Vargas Llosa establece «diferencias [ya que] la narración cinematográfica tiene sus propias leyes [...] la palabra y la imagen son, realmente, dos medios independientes del todo».<sup>10</sup>

## DE LA NOVELA A LA ADAPTACIÓN

### LAS TEMÁTICAS

*Las tres ratas* relata el cruel destino que viven las tres hijas del Comandante Parrales, un antiguo combatiente de las filas liberales de Eloy

---

8. A. Pareja Diezcanseco, *Las tres ratas*, p. 63.

9. C. Peña-Ardid, *Literatura y cine...*, p. 22.

10. Mario Vargas Llosa, *Cine y Literatura*, Susana Pastor Cesteros, edit., Alicante, Universidad de Alicante, 1995.

Alfaro. Esta historia particular le permite a Pareja hablar paralelamente de la historia ecuatoriana, del honor, de la vida en el campo y en la ciudad, de la mujer enfrentada al hombre, entre otros aspectos. Pareja alterna entonces entre una mirada historicista y una literaria. Su crítica se expresa en su texto, más allá del simple melodrama de tres mujeres que sufren los embates de la vida, a través de la historia de un país y de un proyecto político de corte liberal que parece haber fracasado. Pareja incluye en su novela una mirada crítica sobre la relación campo-ciudad, entendiendo a la urbe, en este caso al puerto de Guayaquil, como espacio de consumación del proyecto de modernidad. El autor retrata así las distintas tensiones existentes en la ciudad: un ejercicio que incluye una lectura de la justicia y las autoridades políticas de Guayaquil, pero también, y no en menor grado, de la vida nocturna, del contrabando, del honor de las «grandes» familias, etc.

Un proyecto que pretenda adaptar la novela de Pareja debería perseguir, por difícil que pudiera llegar a ser, adaptar no solo la historia de sufrimiento y desilusión de Carmelina, Eugenia y Ana Luisa, sino además las distintas aproximaciones históricas y sociales que Pareja hace al proyecto liberal, las tensiones sociales en una urbe atrapada entre la tradición y las pretensiones de modernización y el rol y el espacio real que en su momento tuvieron las mujeres en el Ecuador de los años 40. Llevar solo alguno de estos aspectos temáticos a la pantalla daría lugar a que aquella crítica que Robert Stam llama *convencional* emplee términos como «infidelidad» o «traición» de la obra literaria.<sup>11</sup>

### LA TRAMA

La trama<sup>12</sup> de *Las tres ratas* en realidad es relativamente simple. Se trata de la vida de tres hermanas que tras morir su padre, pierden la hacienda a causa de las deudas que han contraído. Para sobrevivir las tres mujeres se radican en Guayaquil, una ciudad que combina, por un lado las normas de un Estado-nación interesado en modernizar sus competencias administrativas, y por otro las informales reglas de la convivencia urbana cotidiana. Sobrevivir

11. Robert Stam, Alessandra Raengo, edit., *Literature and film: a guide to the theory and practice of film adaptation*, Malden, Blackwell, 2004, p. 33.

12. El concepto cinematográfico equivalente es el de *plot*. Véase Robert McKee, *Story*, Londres, Methuen, 1998.



será posible únicamente en la medida en que las hermanas-ratas estén en capacidad de renunciar a su estatus social, un reto enorme, pero no imposible. La adaptación de dicha trama es relativamente sencilla y en la versión de Carlos Schlieper, con excepción de algunos detalles, bastante bien lograda. Es en la adaptación de los demás aspectos en donde la película se lleva un balance negativo.

Escribir un guión adaptado implica una dualidad interesante, entendida por Stam como «una lucha».<sup>13</sup> Por un lado se trata de un texto novedoso y original, puesto que no ha existido previamente, y por otro lado, se trata de un texto cuyo contenido procede en gran parte de otro, escrito anteriormente por un autor distinto.<sup>14</sup> La narración de la novela se compone de pequeñas acciones que la impulsan permanentemente. Se suele distinguir en teoría narrativa entre la acción impulsada por la trama (*story driven*) y la acción impulsada por los personajes (*character driven*). En el primer caso se trata de acciones que obedecen a causas externas y por lo tanto ajenas a los personajes, tales como guerras, desastres naturales, muerte, plagas y pestes, etc. Aquí la acción se inicia con algo que el personaje no puede controlar y avanza por las decisiones que él mismo toma frente a esa fatalidad o destino. En el segundo caso, el personaje busca algo que le permita cambiar su vida o por lo menos recuperar un equilibrio afectado por alguna razón. En este tipo de historias, el personaje persigue el amor de alguien, un triunfo profesional o deportivo, un reconocimiento, un premio, una venganza o revancha, un reencuentro, etc. Es *cómo* el personaje avanza hacia su meta lo que nos cautiva. Esa meta es entonces el móvil de sus acciones. La historia acabará una vez que lo obtenga o en su caso cuando le sea negado. Sabemos lo que quiere y lo acompañamos como espectadores para asistir a su logro o a su fracaso. Sea cual fuere la acción, en ambos casos ésta pasa por el protagonista, el personaje que inicia/impulsa acciones dramáticas o a su vez las sufre. El protagonista es entonces la pieza clave en la narración de la historia. Robert McKee lo llama «el protagonista del carácter deseoso (the willful protagonist)»<sup>15</sup> aquel al que el deseo –consciente o inconsciente– lo impulsa a actuar

13. *Ibid.*, p. 1.

14. La cantidad de autores que han escrito ambos textos –el literario y el guión cinematográfico– no es muy extensa. Aun así, el trabajo de Senel Paz (*Fresa y chocolate*), Antonio Skármeta (*Ardiente paciencia* o *El cartero de Neruda*) o Dai Sijie (*Balzac y la joven costurera china*) son interesantes ejemplos al respecto.

15. Robert McKee, *Story*, p. 137.

en determinada manera. Todo protagonista tiene su antagonista. Esa regla es respetada en todo momento por Pareja, no así por la película, en la que si bien es cierto se insinúan los antagonistas de las tres hermanas, se trata de personajes de escasa solidez y reducido peso dramático. En un inventario general aparece la mayoría de los personajes literarios de la novela, pero en una lectura detallada es posible advertir una transfiguración incompleta.

La novela de Pareja, *Las tres ratas*, implica un desafío mayor en su adaptación. El texto literario presenta en su interior ambas variantes de acción dramática. Por un lado están las fatalidades (inundaciones, pestes y demás calamidades) que provocan la salida de la hacienda hacia la ciudad; y por otro lado está el anhelo de las tres mujeres por ser felices, por ser amadas por alguien. Combinar ambos impulsos le permitirá a la cinta apelar a distintos sentimientos en la audiencia, combinando el valor frente a las adversidades que el destino les ha preparado a las hermanas Parrales, con el desafío por hallar la felicidad en una sociedad moralista e insensible. Tanto la trama como la estructura narrativa de Pareja permiten esa doble opción.

Aun así, la versión filmica no avanza totalmente hacia esa dirección. Las fatalidades que dan inicio al desafío de los personajes son minimizadas e incluso omitidas. Si en el libro conocemos al Comandante Parrales, es para entender la magnitud de su ausencia y lamentar la profunda dimensión que a lo largo de la novela tendrá la orfandad para las tres hermanas y para un país que escasamente habla del destino del proyecto liberal. A ello se suma la dimensión histórica –Parrales era uno de los oficiales de batalla de Eloy Alfaro– que encierra la novela. La versión cinematográfica prescinde de dicho personaje e inicia directamente con su muerte. La muerte de alguien a quien nunca hemos visto, nos ha de importar muy poco dramáticamente. El ahorro de tiempo y de recursos económicos en esta etapa del filme es muy cuestionable. Si la muerte de Parrales nos ha de importar, hemos de verlo. Si su muerte no es importante o no está pensada para apelar a nuestra sensibilidad, entonces podemos prescindir de ella. Al utilizar la muerte del Comandante Parrales como elemento detonante de la caída de una familia liberal y no como la metáfora de un proyecto político y social que se diluye en el olvido, la película queda a medio camino en su intento de adaptación. Especialmente porque renuncia a las referencias de los tres momentos del contexto histórico de la novela: las tiendas históricas de la Revolución liberal, el gobierno de Eloy Alfaro y su muerte y el posterior hundimiento de la clase social pro-

ducida por el movimiento liberal, importantes etapas para comprender el destino de una nación.

Una sub-trama o sub-plot valiosa, pero olvidada por la película, es el enfrentamiento entre Eugenia y Horacio. Justicia vs. abuso parece ser la consigna de Pareja. El abuso de este personaje secundario –don Horacio, el prestamista y usurero del pueblo– es importante elemento de una de las profundas reflexiones de Pareja. La caracterización de este personaje es fundamental para el juego ético-moral que Pareja establece: Horacio ha estafado a las hermanas Parrales prestándoles un dinero en condiciones tan injustas que el cumplimiento de las correspondientes obligaciones se vuelve imposible. El resultado es la pérdida de la hacienda, que ha sido hipotecada como garantía del préstamo. Pareja arriesga una sutil y delicada jugada literaria, en la que envía a Eugenia, una de las hermanas Parrales, a reclamar una suerte de indemnización «justa» por la estafa. Eugenia toma unas joyas y lo defiende diciendo: «él nos robó». El conflicto moral no es entonces con la propia conciencia, sino con la de la hermana mayor. Esta relación muestra la excelencia narrativa de Pareja. Si el robo lo hacía la hermana mayor, por su edad y responsabilidad familiar para con sus hermanas menores, quedaba legitimado. Al ser Eugenia, se abre un debate axiológico que perdurará a lo largo de toda la novela y en el que Pareja renuncia a todo discurso ético maniqueísta. La película omite esta parte central de la sub-trama. Aquí es Eugenia la que roba unas joyas, pero como venganza por no poder recuperar unas comprometedoras cartas de amor. El acto reivindicativo que Pareja inscribe en la conducta y el proceder de Eugenia queda de esta manera vaciado, convertido en la simple venganza de una mujer casi histérica, debido al abandono de su indolente y mujeriego amante. El capricho melodramático motivado por una suerte de venganza pasional sustituye una sugerente reivindicación de los oprimidos, y en especial de las mujeres: un grupo social de escaso reconocimiento en la época. La pregunta esencial –*¿tiene el ser humano explotado y estafado, el derecho a reclamar por acción propia una determinada forma de justicia social?*– se diluye en los gritos moralistas de la histérica y sobreactuada tía Aurora. ¿Cuál es la legitimidad de la acción de Eugenia frente a las posibilidades jurídicas del Estado-nación que clama ser moderno y civilizado? En la película se extraña un formidable diálogo entre Eugenia y Carmelina:

- [...] Carmelina. Habló con voz murmurante, entre dientes.  
 –¡Qué locura! –exclamó la hermana [...]– Nos vamos a fregar... ¿Cómo se te ha ocurrido esa barbaridad?  
 –Él nos robó...  
 –Fue un negocio.  
 –Fue un robo. No le hace falta. Piénsalo, Carmelina.<sup>16</sup>

Esta escena tiene un interesante y valioso carácter dramático, de enorme utilidad para la adaptación. Pareja no confronta únicamente valores individuales, los de dos personajes ficcionales, sino que yuxtapone dos sistemas de valores opuestos y excluyentes: justicia por derecho propio vs. justicia a manos del Estado-nación.

### ESTRUCTURA Y RECURSOS NARRATIVOS

El texto escrito –dividido en veinte capítulos– emplea por momentos un interesante recurso narrativo: el microscópico salto temporal. Cada capítulo inicia con una acción determinada, la cual a párrafo seguido es contextualizada con ayuda de una breve narración de los hechos anteriores que dieron lugar a dicha situación. Un juego temporal sutil y a la vez magistral. Por lo demás, se narra en general –a excepción de ciertos capítulos– de manera lineal. La novela de Pareja comienza con la descripción de un barco que, «cortando de babor el viento sur de la madrugada»,<sup>17</sup> va de madrugada de Daule a Guayaquil. En dicha embarcación viajan tres mujeres envueltas en una discusión de la que el lector aún no logra descifrar las razones de la misma. La novela inicia entonces con la descripción de la llegada a puerto de una embarcación que lucha contra el temporal. En esta imagen inicial se concentra gran parte de la historia que el autor desarrollará a lo largo de los demás capítulos: la fragilidad de tres mujeres, enfrentadas entre sí, y a la vez a la tormenta de la vida urbana, aparentemente moderna y liberal. Esta primera imagen es ya en sí una secuencia fílmica que no le pide favor a guión alguno. El salto temporal es un recurso que el cine supo aprovechar y desarrollar como parte de sus recursos narrativos. Iniciar con una escena que en realidad corresponde a una secuencia posterior de la historia presupone una

16. A. Pareja Diezcanseco, *Las tres ratas*, p. 98.

17. *Ibid.*, p. 55.

técnica bastante estandarizada en el cine, pero despreciada por Schlieper en su versión filmica.

Tras conocer ese «borde» que separa sutilmente el interior de la provincia del Guayas de la ciudad de Guayaquil, el autor retorna a sus personajes. Pareja utiliza entonces frecuentemente la misma dirección: de afuera –del espacio real y natural marcado por las respectivas tensiones sociales y culturales– hacia adentro: hacia el interior de los personajes. La narración viaja del espacio real, hacia las dimensiones psicológicas del individuo. La propuesta de Pareja es simple y a la vez certera y precisa. El autor parece perseguir en todo momento la misma pregunta: un determinado momento histórico –con sus dimensiones sociales– ¿qué repercusiones tiene en los individuos? La propuesta es de una enorme riqueza narrativa y ofrece a quien pretenda adaptar el texto un importante punto de partida para ser respetado. Esa «dirección narrativa» sugiere una manera específica de ver y entender el mundo. Una mirada que la versión filmica puede respetar y seguir, aunque puede igualmente plantear otra. El problema en la versión filmica es la ausencia de dicha relación entre «afuera» y «adentro» de los personajes. Los personajes mencionan sus estados de ánimo y sus sentimientos, pero no los representan. Ese es un territorio en el que el texto ha dejado de ser el elemento detonador de las distintas acciones, dejando paso a la dirección.

Los saltos temporales no solo suceden en el interior de los capítulos, en los que el lector arriba al momento mismo de una acción determinada, la cual en las páginas siguientes es contextualizada a través de la narración de los hechos anteriores que llevaron a tal situación, sino además entre uno y otro capítulo. La novela comienza con la huida de las tres hijas del Comandante Parrales. Esa huida es entendida en los capítulos siguientes, cuando se cuenta la vida en la hacienda, la biografía heroica de Parrales y el trágico destino de una familia liberal. Pareja ha hecho la mitad del trabajo del guionista, cuando crea un primer conflicto importante en la obra, al llevar detenida a Eugenia Parrales por robo. Esa detención no se resolverá, sino hasta tres capítulos más tarde. Un recurso que permite establecer por un lado un cierto ritmo narrativo, y por el otro, suspenso. En la escritura dramática existe un momento justo para resolver los diferentes conflictos, lo que dependerá de la magnitud del conflicto. La detención de Eugenia no presupone el aspecto central de la obra, y por lo tanto, aunque contribuye al conflicto general y permite establecer otros elementos temáticos, es resuelto relativamente pron-

to. Este juego inicial de tensiones de tipo moral, establece el punto de partida de lo que será la vida en la ciudad para estas mujeres.

Pareja no tuvo la necesidad de construir una trama demasiado compleja. La historia, aunque relativamente simple, avanza casi por sí sola. La lenta caída –social y psicológica– de las ratas Parrales obedece a una lógica relativamente simple: un acontecimiento produce un efecto, éste a su vez es la causa del siguiente suceso y todo en ello en una caída casi vertiginosa. De esta manera, la muerte de Antonio Parrales es la causa para que las hijas asuman el mando de la hacienda. Las inundaciones y enfermedades en la misma son el origen de la quiebra y el respectivo préstamo. La imposibilidad para pagar el crédito ocasiona la huida. La difícil vida en la urbe (condiciones sociales, reputación, relaciones de poder, entre otros) es la causa de la marcada e inevitable caída social, etc. Pareja halla en una realidad relativamente conocida, los elementos necesarios para construir un relato crítico y profundo de una sociedad convulsionada por las tensiones entre un conservadurismo político, profundamente religioso, y un liberalismo que más allá de proponer un laicismo necesario, pugna por un país moderno.

Pareja, a diferencia de lo que muchos pueden creer, no cuenta únicamente la historia de tres mujeres víctimas de un destino cruel. Ese es apenas un pretexto melodramático del autor para escudriñar el país tres décadas después de la Revolución liberal, liderada por Eloy Alfaro. La novela no se pregunta ¿qué podemos hacer si nos encontráramos en la calle como *Las tres ratas*?, sino ¿qué pasó con ese país que la contienda liberal nos prometió? De esta manera, Pareja toca una cantidad significativa de tópicos sociales, que ya para la década de 1940 significaban un desafío: la imagen de la mujer en una sociedad de hombres, la propiedad privada, la relación con el dinero, el honor, el apellido, etc.

Aunque puede haber resultado un recurso interesante para el filme, el director narra los hechos de manera lineal, es decir, en tiempos cronológicos sucesivos. Se prescinde de cualquier salto temporal, lo que resta tensión a la narración fílmica. Esta manera de narrar la película simplifica enormemente el relato, pero al mismo tiempo desperdicia una forma potencialmente más dinámica de ordenar las tomas cinematográficas en el montaje final.

## LOS PERSONAJES

Si la Nora de Ibsen sufre abandono e incompreensión, el personaje femenino de Pareja sufre el triple. Ello se debe fundamentalmente a que el autor ha descubierto un recurso extremadamente ingenioso y significativo para visibilizar los conflictos internos de un personaje: dividir al protagonista en tres personajes diferentes. El resultado es mucho más que la simple multiplicación del sufrimiento. Carmelina, Eugenia y Ana Luisa padecen más de lo que un solo personaje puede sufrir. A ello se debe agregar que al realizar dicha división, los conflictos internos del personaje se hacen visibles en los permanentes conflictos y reconciliaciones que las tres hermanas viven. Una narratividad que al exteriorizar las tensiones internas, las hace visibles en el relato literario y en este caso sin mayor esfuerzo en el relato fílmico. Este recurso –por lo general innecesario en la literatura– le ahorra al guionista mucho trabajo a la hora de realizar la respectiva adaptación.<sup>18</sup>

Lo que un personaje sienta o piense –fácilmente descriptible por la voz narrativa– puede ser una imagen literaria difícilmente adaptable en un guión. Muchas novelas contienen una alta concentración de diálogos «silenciosos», conflictos internos o luchas de conciencia, que el autor narra con facilidad al ingresar en la dimensión psicológica del personaje, pero que son de difícil adaptación para la pantalla. El reto para toda adaptación fílmica consiste entonces en lograr una acción que permita conocer y entender dichos conflictos. *Lolita*, novela de Vladimir Nabokov, cuya versión cinematográfica dirigió Stanley Kubrik en 1962,<sup>19</sup> es un buen ejemplo de este enorme desafío por traducir una visualidad literaria a una visualidad fílmica. En el caso de *Las tres ratas*, Pareja ha adelantado –sin siquiera proponérselo– una gran parte del trabajo del guión. Las acciones ya están determinadas y existen importantes puntos de partida para la adaptación, especialmente en los diálogos o en las situaciones que dan paso a un determinado diálogo.

En la novela hay una considerable cantidad de potenciales escenas fílmicas en las que se presenta a un determinado personaje. Un breve ejemplo

---

18. «Pasión de gavilanes», una telenovela coproducida por varios países y de enorme éxito televisivo, empleó este recurso al incluir a tres hermanos y tres hermanas en una trama de amor, odio y venganza.

19. Cfr. <http://www.imdb.com/name/nm0000040/>

de ello puede ser la escena en el sexto capítulo, en el que Carmelina accede a almorzar con Zavala. En el restaurante, la hija mayor del combatiente liberal desea dejar en claro su origen social y la trayectoria histórica de su familia. En palabras de Pareja la escena suena así:

Carmelina, con aire distinguido, creyó del caso dar a saber quién era y de qué familia procedía. Habló de su padre, el valeroso teniente del Viejo Luchador, de las sagradas glorias familiares y de esos tiempos maravillosos que pasaron para no volver.<sup>20</sup>

Esta escena, aunque breve, constituye un importante momento en el desarrollo de la acción dramática. Carmelina desea marcar determinadas distancias con la pobreza, en la que actualmente vive, y al mismo tiempo remarcar y delimitar su origen de clase. Al mismo tiempo, reconoce que los tiempos han cambiado. En escasas líneas, Pareja ha planteado una interesante escena que únicamente requiere de mínimos ajustes para que pueda funcionar como escena del guión. Una de las posibles versiones filmicas puede ser la siguiente:

#### **Restaurante Int. / Día**

*Carmelina ha notado que los cubiertos en el restaurante están mal ubicados. Mientras escucha a Zavala cambia el orden de los tenedores y los cuchillos.*

Zavala

**...porque creo que al fin y al cabo esta ciudad está empezando a verse seriamente afectada por todo lo que ha significado el ...**

*(detiene su explicación para mirar a Carmelina)*

**...¿están los cubiertos sucios? Si usted desea Carmelina los hacemos cambiar...**

Carmelina  
*(digna, casi altiva)*

---

20. A. Pareja Diezcanezo, *Las tres ratas*, p. 131.



**No. No es eso. Solo que estaban mal ubicados. Los tenedores siempre van a la derecha y los cuchillos a la izquierda. Se ponen de mayor a menor tamaño, de adentro hacia fuera.**

Zavala

**Como se ve que usted sabe de etiqueta. Usted debe venir de una familia elegante.**

Carmelina

**Pues para que vea, en mi casa siempre ha habido ciertas normas. Era una casa elegante, pero no conservadora. Soy de una familia liberal. Mi padre fue teniente del general Eloy Alfaro. Luchó junto a él en todas las contiendas. Fue recompensado por su lealtad y valor por el mismo general Alfaro.**

Zavala

**Quién lo hubiera creído... usted está llena de agradables sorpresas.**

Carmelina

**Nuestra hacienda fue la recompensa que el General le dio a nuestro padre por su esfuerzo.**

*(hace una pausa, en la que cambia el semblante)*

**Pero eso fue hace tiempo. Hoy todo es diferente y los nuevos tiempos son difíciles para todos, liberales o no...**

Pareja ha dibujada con precisión a cada uno de sus personajes, los cuales, en conjunto, se destacan por su diversidad. Al momento de adaptar a un personaje al guión filmico, lo que importa es transferir su aporte al conflicto, al tono o ambiente de la historia. Uno de los importantes personajes secundarios del texto es sin lugar a dudas el usurero montubio, don Horacio. El prestamista personifica en la novela el poder corrompido y putrefacto de origen latifundista que se niega a ser sustituido. Es ante todo el poder patriarcal que decide los valores, los montos y los plazos. Es el hombre insensible que no verá jamás en la mujer a alguien de igual valor. Su móvil es la venganza, el revanchismo. Su tono, sus palabras, su ademán son parte del clima político y social de la época. Su adaptación –al vestirlo con un elegante traje de lino– lo convierte en un hombre de negocios de la capital. En definitiva, un hombre moderno y por lo tanto bueno, que simplemente hace un negocio, sin ser responsable por las condiciones «ajenas a él». La imposibilidad de pago a la que

se ven sometidas las tres hermanas, no es entonces en la versión cinematográfica producto del abuso de don Horacio, sino una mera fatalidad que obedece a las posibilidades que la vida nos da. El destino suplantarán entonces la ambición, la maldad y la insensibilidad de la sociedad capitalista. El prestamista del filme está desprovisto de valor alguno, solamente hace su trabajo. La crítica social de Pareja ha quedado vaciada. Esta ligereza del guión exime de culpa a un sistema establecido y legitimado de poderes masculinos. Horacio no solamente personifica el poder del hombre sobre la mujer, sino que además sugiere una forma de dominación que encuentra en las injustas e inhumanas leyes el respaldo necesario para su proceder.

Otro personaje víctima de la *traición filmica* es Francisco Pereira. En el libro se trata de un comprometido socialista que sueña con culminar el proyecto de un país de justicia y equidad que el proyecto liberal no pudo garantizar. Ana Luisa, su musa, es entonces su más importante interlocutora en las reflexiones en torno a una alternativa política de izquierda que ve en el pacto entre Stalin y Hitler una imperdonable traición. Pereira no es solamente una voz crítica creada por Pareja para cuestionar el fracasado proyecto liberal, sino además el recordatorio del sufrimiento social imperante en el país. Su sensibilidad y compromiso con los más necesitados son una isla de humanismo en la tormenta capitalista en la que los sentimientos y la solidaridad se han visto secuestrados por los intereses mercantilistas de la época. Pereira es esa otra conciencia social que a gritos nos recuerda que la pobreza no se erradica con leyes o edictos.

Este personaje es sustituido en la película por un profesor, agobiado por la pobreza, condicionada mayoritariamente por su origen social. El profesor de mecanografía comercial está desprovisto de toda crítica social. Una adaptación en la que es posible advertir una consciente renuncia por incluir críticas sociales en la trama y en los diálogos. Por lo tanto una operación motivada seguramente por intereses comerciales<sup>21</sup> antes que de tipo discursivo o estético. El mismo Alfredo Pareja se referirá al éxito comercial de la cinta –constatando con ello el interés económico de los productores–: «La película tuvo un enorme éxito de taquilla, por las actrices. Estuvo durante alguna época en cuarenta salas de cine al mismo tiempo. Los productores ganaron

---

21. La película tuvo un gran éxito comercial en su época: «el público aplaude este filme y la obra se difunde por todo el continente» (ver «Estudio introductorio» a *Las tres ratas*, 1991, 2a. ed.).

un dineral».22 Sin duda alguna, una de las razones para el desagrado que la película produjo en Pareja es la diferente motivación: lo que para el novelista guayaquileño se fundamentaba en una crítica histórica y social de las realidades de un país, era la posibilidad de (enormes) ganancias económicas para los productores argentinos de los Estudios San Miguel. Su crítica, Pareja Diezcanseco la tradujo –seguramente por su vasto espíritu diplomático– en un conflicto surgido por la sensación de extrañeza que le producía ver «las tres ratas de la Costa ecuatoriana hablando a lo argentino, una cosa de tangos [...] muy desagradable».23

### EL AMBIENTE

Fundamental, para evaluar la adaptabilidad de un texto literario es sin lugar a dudas la posibilidad de transferir o incluso de transfigurar los ambientes sociales, políticos y culturales, recogidos en un lenguaje determinado a otro diferente. La novela de Pareja construye un marcado ambiente social e histórico, en el que la «rancia familia liberal» es el más claro síntoma de la decadencia histórica del momento. Ese ambiente no es necesariamente explícito. En la mayoría de veces es construido con pequeñas imágenes contenidas en frases, concebidas aparentemente con la única finalidad de describir un espacio físico. Pareja describe a Guayaquil en el primer capítulo con estas palabras: «quedaba la impresión vagarosa de una ciudad muerta, de la que hubieran huido los hombres de repente dejando casas y luces apagadas».24 Esta imagen no se limita a describir brevemente la principal ciudad del Ecuador, sino a arriesgar una lectura del momento histórico del país. Una aproximación al desarrollo urbano y regional.

La novela dibuja un particular ambiente, el de un país cuestionado profundamente por un Pareja que asume el rol doble de escritor-historiador. El autor critica la nación que tras pasar por una serie de reformas modernizadoras, producto de la Revolución liberal liderada por el general Alfaro, no da visos de haberse convertido en un mejor lugar para vivir. El tono de este ambiente es construido con ayuda de pequeños elementos que permiten cuestionar la consecución del sueño liberal. Lo marcan personajes secunda-

---

22. F. Febres Cordero, *El duro oficio...*, p. 92.

23. *Ibid.*

24. A. Pareja Diezcanseco, *Las tres ratas*, p. 58.

rios como el contrabandista Ernesto, quien desafía al Estado y a sus regulaciones; el socialista Francisco, que sueña con complementar el inconcluso proyecto liberal o la tía Aurora, que aunque liberal, sigue preocupada por el honor de la familia y el «qué dirán». A estos se puede agregar el personaje del gobernador, comprometido con la causa liberal y condicionado por las relaciones de poder dentro del Estado-nación corrupto, casi por antonomasia. A lo largo de la novela, el ambiente social de la región está atravesado por las distintas miradas –sociales y políticas– de los diversos grupos.

Los dos polos principales que componen la geografía necesaria para desdoblarse el mencionado ambiente son el campo y la ciudad. El interior de la provincia, lugar en el que están las principales haciendas de la región está conectado con el puerto de Guayaquil por el caudaloso río Guayas. Las penas, las angustias y los anhelos son llevados del interior a la ciudad, balanceándolas frágilmente en una barca sobre el río. Esta odisea –física y psicológica– en la que un personaje viaja de la exuberante vegetación, a la aparentemente moderna ciudad, implica todo un simbolismo planteado en una pregunta esencial: ¿se viaja del pasado hacia el futuro? ¿Es el campo el pasado y la urbe el futuro?

La hacienda se convierte en el pasado que se desvanece en las condiciones reales de la ciudad. La hacienda de la familia Parrales es entonces una memoria que lentamente se borra a través del sufrimiento en la ciudad. Y en la novela de Pareja, la ciudad es el laberinto moderno. Las ratas Parrales –condicionadas por los problemas– se convierten en hábiles habitantes de tal laberinto, alternando las funciones de Ariadnas (tejedoras de caminos) y Teseos (vencedores de Minotauros). Aunque sin la clase que alguna vez las distinguió, las tres hermanas han aprendido a sobrevivir en la ciudad. Pareja construye una urbe compuesta por espacios interiores (casa de tía Aurora, la Intendencia, el despacho del Gobernador, las distintas casas, las cantinas, entre otras) y exteriores (las calles, los callejones, el puerto, los zaguanes). Esta dialéctica interior-exterior es la que establece las tensiones entre lo oficial y lo oculto. Entre lo aceptado y lo prohibido. Entre lo lícito y lo ilegal. La ciudad de la novela es la ciudad antigua con pretensiones de modernidad, en la que la multiplicidad de aristas permite pensar muchas ciudades diferentes y a la vez convergentes:

Guayaquil, en las horas tempranas, tiene la apariencia de un juguete. Casitas de todos colores, mal pintadas por la mano torpe de un niño,

pequeños tranvías, poca gente por las esquinas, el brillo de un asfalto nuevo, y aquel negro de lata cabeza que retorna a su albergue empujando la carreta vacía de tortillas calientes.<sup>25</sup>

La película simplifica este recurso, reduciendo la mayoría de tomas a secuencias filmadas en interiores, diseñados para tal efecto. Ello aumenta el carácter teatral de la cinta y desvanece el carácter realista de la novela, la cual no se limita a ser únicamente la historia de tres mujeres y su sufrimiento, sino que trasciende hacia el relato crítico de una ciudad y sus correspondientes tensiones sociales, las visibles y las ocultas. Los ambientes urbanos de Pareja son minimalistas, pero no por ello menos importantes. La película simplifica los ambientes urbanos filmando en estudios cerrados, provistos con locaciones y decorados construidos para facilitar la producción filmica, entendida como un negocio y no como la creación de productos culturales significativos por sus temáticas. Esta versión comercial de *Las tres ratas* prescinde entonces de adaptar exquisitas imágenes del ambiente de la época como por ejemplo: «en la pared opuesta, un viejo ropero siglo pasado lucía molduras carcomidas».<sup>26</sup>

## CONCLUSIONES

Toda obra literaria tiene una mayor o menor adaptabilidad. El proceso de llevar la narración –a través de un complejo proceso de transfiguración– hasta la versión cinematográfica tiene enormes desafíos. El mismo formato filmico –por lo general de 90 a 120 minutos– es ya de por sí una imposición que obliga a reducir la longitud de la novela a la relativa «brevedad» del cine. El éxito de una adaptación radica en la capacidad de «captar» la esencia de la obra y reconstruirla en el filme. Un proceso creativo complejo, especialmente si se asume el reto de permitirse ciertas adaptaciones no solo de contenidos, sino además del ritmo narrativo (filmico por encima del literario), de la especialización y la temporalización de determinadas acciones. El elemento espacial y temporal difiere en ambos lenguajes y debe ser entendido entonces como categorías que no abarcan los mismos aspectos en la obra literaria o en

---

25. *Ibid.*, p. 99.

26. *Ibid.*, p. 62.

la película. A decir de Susana Pastor Cesteros, «no en todas las novelas el elemento espacial tiene la misma importancia; en la narrativa social, por ejemplo, el espacio –entendido como paisaje, condiciones de trabajo, entorno, etc.– supone un elemento fundamental en la configuración ambiental de la novela». <sup>27</sup> La novela podrá mostrar la realidad, inscrita en el ambiente del paisaje (geográfico, social, etc.) de manera parcial y progresiva, haciendo que el lector poco a poco descubra y «arme» esa realidad en la que el autor inscribió al texto. En el filme, el tiempo y el espacio son «modificados» para operar en el interior de un lenguaje distinto: la narración cinematográfica.

Alfredo Pareja Diezcanseco escribió *Las tres ratas* en escasos tres meses y con el afán de enviarla a un concurso literario internacional. Seguramente es esa prisa la que le impide exhibir un orgullo total por la autoría de esta novela. Pareja diría de ella que «no es buena» y, en relación a la versión filmica, «en cine es peor. Me la han acabado de dañar». <sup>28</sup> Sin duda alguna se trata de una buena novela, aunque seguramente se vea superada por algunas de las otras obras de Pareja. La novela tiene una cantidad de elementos que la convierten en una obra que puede y debería ser llevada al cine. Las temáticas sociales y políticas de una importante época del Ecuador, las preguntas por un pasado «mejor» que lentamente se desvanece y la relación campo-urbe, la convierten en una excelente base para ser adaptada como guión cinematográfico. Aun así, y a pesar de los complejos niveles narrativos y discursivos de la obra literaria, el proyecto filmico dirigido por Carlos Schlieper se limita a adaptar los principales elementos de la trama general, la de tres hermanas que sufren la pobreza y la soledad en la «gran ciudad». Una versión que renuncia a hablar de los rasgos de una sociedad urbano-rural y sus realidades sociales y económicas.

*Las tres ratas* es, más allá de una simple novela, una compleja visión de una época compleja. La novela trasciende su simple narratividad literaria y se vuelve un documento de pretensiones históricas, de intenciones críticas y de enfoques modernos. La película no arriesga tanto, prefiere circunscribir su narratividad filmica a la de una película que en clave melodramática no hace otras cosa que hundir a tres mujeres en la soledad urbana, sin preguntarse en ningún momento acerca de la complicidad de la sociedad –y en especial de

---

27. S. Pastor Cesteros, *Cine y literatura*, p. 49.

28. F. Febres Cordero, *El duro oficio...*, p. 93.

los grupos sociales dominantes. Y no es necesario que una empresa productora argentina adapte conflictos sociales de una realidad ajena a la del público mayoritariamente argentino. Esa no es una obligación. Aun así, existen en la realidad de otros países –incluyendo Argentina– importantes momentos históricos sobre los que hay que arrojar «nuevas miradas» con ayuda, si se quiere, de historias sensibles, comerciales e incluso melodramáticas. Una oportunidad que la versión filmica de *Las tres ratas* desaprovecha.

El éxito del filme y el de la novela son de distinto origen. El de la cinta se debe a la historia de sufrimiento que encarnan populares actrices de la época como por ejemplo Mecha Ortiz, Amelia Bence y María Duval.<sup>29</sup> El de la novela se remonta a esa mirada *panóptica* de una determinada época histórica que Pareja Diezcanseco propone. La trama de las tres hermanas Parrales no es entonces el objetivo central, sino el pretexto, el vehículo discursivo de esa lectura de época que el autor propone.

Una obra literaria y su versión filmica pueden –y deben– mantener una relación dialéctica a todo momento. Por un lado habrá una historia común: se comparte la trama, los personajes y una buena cantidad de las acciones dramáticas. Por otro lado, cada una de las versiones –literaria y cinematográfica– tienen su autonomía discursiva y estética. La crítica contemporánea del cine adaptado plantea una lectura completa de la adaptación. Un ejercicio de análisis que busca detectar aquello que la obra literaria pierde en su adaptación cinematográfica y aquello que gana en tal proceso. Hay muchos ejemplos de obras que han ganado en su adaptación filmica. Un buen ejemplo es *Fresa y Chocolate* de Tomás Gutiérrez Alea, cuyo guión enriquece enormemente la obra literaria previa.<sup>30</sup> Ese no es el caso de *Las tres ratas* cuya adaptación cinematográfica es en comparación a la novela bastante limitada en su densidad. Los productores argentinos adaptaron únicamente la trama general que narra el sufrimiento de tres mujeres, renunciando a llevar a la pantalla los otros aspectos de la novela –de una riqueza discursiva y temática incuestionable. El proyecto no ve utilidad en hablar de la caída de una clase social, de la prosti-

---

29. La base de datos IMDB nombra a estas tres actrices, las cuales también aparecen en los créditos de la película. Aun así, parece haber una confusión en Pareja, quien nombra a María Montes como una de las actrices del reparto. Ver F. Febres Cordero, *El duro oficio...*, p. 92.

30. Tanto el guión como el cuento original («El lobo, el bosque y el hombre nuevo») son escritos por Senel Paz.

tución de Eugenia, del sueño utópico de Ana Luisa junto a Pereira o de la locura como forma de escape de Carmelina. Una apuesta filmica que funcionó de manera impecable a nivel comercial: la película fue un éxito taquillero. Aun así, en lo que respecta al posible nivel crítico del filme en lo social, político e histórico, éste no aprueba el año, ni siquiera repitiendo el curso varias veces. ♦

Fecha de recepción: 14 julio 2008

Fecha de aceptación: 28 agosto 2008

## Bibliografía

- Cardo, José María Fernández, coord., *Figuración y narración*, Servicio de Publicaciones, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1996.
- Coma, Javier, *Entre el Nobel y el Óscar: grandes novelas a la pantalla grande*, Barcelona, Flor del Viento Ediciones, 2003.
- Comparato, Doc, *El guión: arte y técnica de la escritura para cine y televisión*, Buenos Aires, Eudeba, 1998.
- Febres Cordero, Francisco, *El duro oficio. Vida del escritor Alfredo Pareja Diezcanseco*, Quito, Ilustre Municipio de Quito, 1989.
- Frago, Marta, *Leer, dialogar, escribir cine: Ruth Prawe Jhabvala y la adaptación cinematográfica*, Pamplona, EUNSA, 2007.
- García Domínguez, Ramón, *Miguel Delibes: la imagen escrita*, Valladolid, 38 Semana Internacional de Cine, 1993.
- Gimferrer, Pere, *Cine y literatura*, Barcelona, Seix Barral, 1999.
- Hutcheon, Linda, *A theory of adaptation*, New York, Routledge, 2006.
- Lo, Louis, *Male jealousy: literature and film*, New York, London Press/Continuum, cop, 2008.
- Lozano Moreno, Susana, *Textos e imágenes de la generación perdida: la adaptación cinematográfica: de Hemingway a Furthman, Faulkner y Hawks*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid/Servicio de Publicaciones, 2004.
- Martínez Carazo, Cristina, *De la visualidad literaria a la visualidad filmica: La Regenta de Leopoldo Alas «Clarín»*, Gijón, Llibros del Peixe, 2006.
- McKee, Robert, *Story*, Londres, Methuen, 1998.
- Mínguez Arranz, Norberto, *La novela y el cine: análisis comparado de dos discursos narrativos*, Valencia, La mirada, 1998.
- Moncho Aguirre, Juan de Mata, *Cine y literatura: la adaptación literaria en el cine español*, Valencia, Filmoteca valenciana, 1986.
- Pareja Diezcanseco, Alfredo, *Las tres ratas*, Estudio introductorio y notas: Laura Hidalgo Alzadora, Quito, Colección Antares, vol. 19, Libresa, 1991, 2a. ed.
- Pastor Cesteros, Susana, *Cine y Literatura: La obra de Jesús Fernández Santos*, Alicante, Universidad de Alicante, 1995.



- Peary, Gerald, Shatzkin, Roger, edit., *The Classic American novel and the movies*, New York, Ungar, New Cork, 1977.
- Peña-Ardid, Carmen, *Literatura y cine: una aproximación comparativa*, Madrid, Cátedra, 1999.
- Pérez Bowie, José Antonio, *Cine, literatura y poder: la adaptación cinematográfica durante el primer franquismo (1939-1950)*, Salamanca, Publicaciones Librería Cervantes, 2004.
- Sánchez Noriega, José, *De la literatura al cine: teoría y análisis de la adaptación*, Colección Paidós comunicación. Cine, vol. 118, Barcelona, Paidós, 2004.
- Seed, David, edit., *Literature and the visual media*, English Association D.S., Brewer, Woodbridge, Suffolk; New York, Rochester, 2005.
- Sege, Linda, *El arte de la adaptación: cómo convertir hechos y ficciones en películas*, Madrid, Rialp, 2002, 2a. ed.
- Sinyard, Neil, *Filming literature: the art of screen adaptation*, London, Croom Helm, 1986.
- Stam, Robert, Raengo, Alessandra, edit., *Literature and film: a guide to the theory and practice of film adaptation*, Malden, Blackwell, 2004.
- Villanueva, Rolando; *Grandes novelas españolas contemporáneas y su versión cinematográfica*, Madrid, Pliegos, 2001.
- Wolf, Sergio, *Cine/literatura: ritos de pasaje*, Buenos Aires, Paidós, 2001.

#### Fuentes virtuales

- <http://www.filosofia.uanl.mx/hablamty/introaudiovisual.htm>  
<http://www.imdb.com/title/tt0200229/>  
<http://www.imdb.com/name/nm0000040/>