

LITERATURA Y CINE: *LA TIGRA*, ENTRE EL REALISMO Y LA MAGIA

Isabel Paz y Miño

Todo puede adaptarse a la pantalla. Todo puede expresarse por medio de la imagen. Tanto del capítulo X del 'Espíritu de las Leyes' de Montesquieu como de una novela de Paul Kock es posible hacer una película atractiva y humana. Pero para ello es indispensable poseer el sentido del cine.

Jacques Feyder

El film nada tiene que ver con la literatura... el film apela directamente a la imaginación, la literatura, al intelecto.

Ingmar Bergmán

Quizás la relación mayor, sino única, entre el cine y la literatura radica solamente en el hecho de que el guión cinematográfico es un texto escrito; [...] el lenguaje cinematográfico está hecho de imágenes y el literario de palabras.

Jorge Enrique Adoum

El cine no es un espectáculo, es una escritura.

Robert Bresson

A lo largo de sus cien años de historia, el cine ha recurrido a la literatura como soporte temático, en incontables ocasiones. Las adaptaciones cinematográficas de obras literarias, por un lado, y la influencia del lenguaje cinematográfico en las narraciones literarias, por otro, han establecido un innegable nexo entre cine y literatura. Los niveles y profundidad de esa relación varían y deben ser analizados

frente a obras concretas.

Para el caso de las adaptaciones hay una exigencia fundamental como lo advierte Stanley Kubrick, extraordinario realizador —y adaptador— contemporáneo: «es deber del director ser totalmente fiel al propósito del autor y no sacrificar dicho propósito en aras del clímax o el efecto».¹

El novelista es un narrador de historias; el director de cine también lo es, aunque cada uno de ellos utilice diferentes formas narrativas. Esa es la mayor relación entre la literatura y el cine y esta afirmación el punto de partida del presente trabajo que no pretende ahondar en el estudio teórico de tal vínculo sino hacer un análisis de la relación en el caso concreto del relato «La Tigra» del escritor José de la Cuadra y de la adaptación cinematográfica que de él hiciera el director Camilo Luzuriaga en la película del mismo nombre.²

Para mayor apreciación y comprensión de las obras literaria y cinematográfica, es necesario hacer una breve referencia a los autores y a su producción.

JOSÉ DE LA CUADRA Y LA LITERATURA

José de la Cuadra es uno de los representantes de la «generación del 30», de la llamada «época de oro» de la literatura ecuatoriana. Perteneció al Grupo de Guayaquil junto con Demetrio Aguilera Malta, Enrique Gil Gilbert, Joaquín Gallegos Lara y Alfredo Pareja Diezcanseco. Asistió, como sus compañeros, al fracaso del Partido Liberal, a la crisis del cacao, a las movilizaciones populares, al levantamiento obrero en Guayaquil y la trágica matanza de trabajadores el 15 de noviembre de 1922, a la revolución militar de 1925 y al nacimiento del Partido Socialista y los movimientos de izquierda.

Las condiciones socio políticas repercutieron en el ámbito cultural de la época y permitieron el nacimiento de una literatura que rompió con la narrativa anterior. La literatura de José de la Cuadra y de sus compañeros es revolucionaria, de denuncia, de protesta; representa la voz de las masas populares explotadas; los hombres comunes y corrientes, indios, campesinos, montuvios, cholos, negros, se vuelven personajes en sus obras; su realidad, sus mitos, su vida, son los temas. Los autores de la generación del 30 asumen una posición política, abrazan las

-
1. Cit. por N. Kagan, *El cine de Stanley Kubrick*, Buenos Aires, Editorial Marymar, 1974, p. 20.
 2. Si no hay normas para el análisis de una película, menos aún para la comparación de una adaptación. Algunos críticos quisieron analogar, sin conseguirlo, una toma con una palabra o con una oración; varios han indagado en el filme a partir del montaje ajustándolo a las normas de la gramática y otros han pretendido encontrar su significado solo a través de los signos y códigos contenidos en la obra. No hay modelos establecidos y este trabajo no se ciñe a ninguno. Contiene algunas reflexiones para profundizar en el estudio de nuestra literatura expresada a través de otro arte, el cine.

causas populares y a través de la literatura nos descubren un país de angustia y miseria. Representante mayor del realismo y del naturalismo literario, José de la Cuadra al unir la realidad y la fantasía abrió además el camino al realismo mágico que luego mostraría al mundo la narrativa latinoamericana.

José de la Cuadra publicó en 1925 sus novelas breves *Perlita Lila* y *Olga Catalina*. *El amor que dormía* apareció en 1930. Sus relatos posteriores los recogió en *Repisas* (1931) y *Horno* (1932). En una segunda edición de *Horno*, que apareció en 1940, se incluye «La Tigra». En 1934 vio la luz *Los Sangurimas*. En 1938 publicó su último libro *Guasintón*. Su novela *Los monos enloquecidos* se editó póstumamente e incompleta en 1951. Producto de sus estudios sociológicos es el ensayo *El montuvio ecuatoriano: ensayo de presentación* que se publicó en 1937. El escritor murió en 1941, a los 37 años.

CAMILO LUZURIAGA Y EL CINE

Camilo Luzuriaga se interesó por el cine tempranamente. En 1969 se integró a Quipucamallu, grupo experimental de realización audiovisual y dirigió el Cine Club Politécnico. Eran los años en que en el país se expandían y revolucionaban los medios de comunicación colectiva, la televisión irrumpía en los hogares, y se llenaban las salas de cine. Surgían los cine clubes y se difundían masivamente las grandes obras del séptimo arte.

Creció la producción documental cinematográfica en el país a finales de los 60 y durante los 70 a pesar de las poco favorables condiciones económicas para un arte que demanda siempre gran inversión. Los largometrajes de ficción que se realizaron fueron, en su mayoría, coproducciones con México, de muy escasa participación nacional y poco valor artístico.

En la primera mitad de la década de los 80 fue notable el incremento de realizaciones cinematográficas,³ con películas documentales y de ficción mayoritariamente de corto y medio metraje. Sin embargo, ni este florecimiento

3. En esos años, algunos hechos apoyaron el trabajo sistemático y continuo de los realizadores, permitiendo que ganaran experiencia, propiciando el desarrollo de la cinematografía ecuatoriana y constituyéndose en antecedentes para la producción de *La Tigra*: se creó Asocine (1977); se realizó el Primer Encuentro Nacional de Cineastas (1979); Ecuador empezó a participar en concursos y festivales internacionales y, desde 1979, de manera continua en el Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano en La Habana donde obtuvo premios y reconocimientos; por decreto legislativo (1980) se exoneró del 100% de los impuestos a los espectáculos públicos (incluido el cine) producidos por la UNP, la Casa de la Cultura o la Sociedad Filarmónica, y la exhibición de cortometrajes nacionales en las salas del país fue estimulada con el 40% de los ingresos a sus realizadores; se inauguró la Sección Académica de Cine de la CCE (1980); en 1981 Asocine entregó a la legislatura el Proyecto de Ley de Cinematografía (1981) —hasta ahora no ha sido aprobado—; se creó la Cinemateca de la CCE.

del cine ecuatoriano lo puso al nivel de las producciones latinoamericanas que ya para esos años contaban con el reconocimiento de la crítica internacional.

Culminó la década con la producción del largometraje *La Tigra* (1990)⁴ de Camilo Luzuriaga que se convirtió en la mejor película ecuatoriana de ficción realizada hasta entonces, con técnicos y artistas nacionales, pero sobre todo con temática y problemática propia que la sitúa como verdadera representante del cine ecuatoriano. *La Tigra* ha sido premiada en Cartagena con el galardón Opera Prima y distinciones por su fotografía y música.

Pero Luzuriaga contaba con varios trabajos realizados antes: el audiovisual *El Año Internacional del Niño* (1979), el documental *Don Eloy* (1981), el corto de ficción *Chacón Maravilla* (1982), los documentales *Así pensamos* (1983) y *Los mangles se van* (1984). Sus producciones documentales obtuvieron premios en el país y en el extranjero; *Chacón Maravilla* recibió galardones en festivales nacionales, en La Habana, en Finlandia y fue seleccionado para el Festival de Oberhausen.

Las producciones de Luzuriaga son de distinta y variada temática pero siempre se refieren a la problemática social del país, con una visión del mundo desde la izquierda donde se sitúa y milita políticamente.

CINE Y LITERATURA EN EL ECUADOR

Antes de que se hiciera la adaptación de «La Tigra» algunos cineastas habían trabajado ya con relatos literarios; es más, la mayor parte de los filmes de ficción hechos en el país parten de un cuento. La razón... ¿quizá la literatura ha captado con mayor fuerza nuestra realidad y contiene narraciones que merecen, por sus valores, ser recreadas para una difusión más amplia?, ¿se trata de rendir homenaje a nuestros escritores?, ¿hay la fascinación del director por una historia o un personaje nacido de las letras?, ¿faltan tal vez argumentos, buenas historias, es decir imaginación? Seguramente son varias las respuestas como lo son los ejemplos. Lo que sí parece una constante motivadora de las adaptaciones en el cine nacional —incluido el caso de *La Tigra*— es la búsqueda de personajes.

En *El cielo para la Cunshi, ¡caraju!*, Gustavo Guayasamín tuvo como referente parte de un capítulo de *Huasipungo* de Jorge Icaza. Edgar Cevallos adaptó al cine los cuentos «Una araña en el rincón» de Juan Valdano, «Un ataúd abandonado» y «Luto eterno», los dos de Pedro Jorge Vera, y «Hasta cuándo

4. Ficha Técnica de la película *La Tigra*: Guión y dirección: Camilo Luzuriaga / Fotografía: Rodrigo Cueva, Diego Falconí / Edición: Pocho Alvarez / Jefe de producción: Lilia Lemos / Sonido: Carlos Naranjo, Sebastián Cardemil / Música: Sebastián Cardemil, Diego Luzuriaga, Santiago Luzuriaga, Atahúlfo Tobar / Actores y actrices: Lissette Cabrera, Rossana Iturralde, Verónica García, Aristides Vargas, Virgilio Valero.

padre Almeida», clásica leyenda quiteña. El Taller de Cine de la Universidad de Cuenca realizó «Arcilla indócil» basada en la obra de Arturo Montesinos y «La última erranza», adaptación de la obra de Joaquín Gallegos Lara. Los títulos mencionados corresponden a cortometrajes que confirman una «tradición» de adaptaciones y la constante relación entre cine y literatura en el Ecuador. El mismo Camilo Luzuriaga trabaja actualmente en la película de largometraje *Entre Marx y una mujer desnuda*, adaptación de la novela homónima de Jorge Enrique Adoum. Otros cineastas como Carlos Naranjo, Diego Falconi, Alfonso Monzálve, están por culminar proyectos para llevar al cine «La casa de los disfraces» de Iván Eguez, «La piedad» de Abdón Ubidia y «Vinatería del Pacífico» de César Dávila. La televisión nacional se ha empeñado en los últimos años en adaptar obras de la literatura ecuatoriana como *Cumandú* de Juan León Mera, *Los Sangurimas* de José de la Cuadra y *A la Costa* de Luis A. Martínez. Así mismo, en el campo del video Santiago Carcelén adaptó los cuentos «El hombre de la mirada oblicua» de Javier Vásconez y «Te escribiré de París» de Raúl Vallejo.

EL CUENTO Y LA ADAPTACIÓN.

TRANSEORMAR UN PRESENTE Y RESCATAR UN PASADO

El tema en el cuento «La Tigra» de José de la Cuadra es, como en otras obras suyas, la vida del montuvío ecuatoriano, su lucha y simbiosis con la naturaleza, con la selva, su violencia «que arranca de su sentido de justicia, [...] su fuerte e irrefrenable tendencia mítica»,⁵ su machismo expresado en sexualidad desenfadada, pero esta vez encarnado en personajes femeninos.

Con este tema, el autor nos narra la historia de tres hermanas, dueñas de un alejado fundo en la costa, heredado de sus padres muertos a manos de asaltantes. Francisca la mayor, la noche de la tragedia mata a los asesinos y desde entonces se convierte en la Tigra, diestra en caballos, machete y rifle, que posee y domina a los hombres a su antojo. Le sigue Juliana quien le acompaña en su desenfreno sexual. Y Sarita, la menor, condenada por sus hermanas a permanecer virgen por disposición del brujo Masa Blanca para prevenir la presencia del colorado.⁶ Ante la llegada de un pretendiente, Sarita es secuestrada por sus hermanas. Su enamorado es quien informa de este hecho a los gendarmes que acuden al rancho a poner fin a tal situación.

La historia es la misma en la película, pero su tema es el mito de la Tigra mujer-

5. José de la Cuadra, *El montuvío ecuatoriano: ensayo de presentación*, citado por Rodríguez Castelo, «Prólogo», en *Cuentos escogidos*, Guayaquil, Clásicos Artef, s.f., p. 20.

6. Los textos en cursiva corresponden a citas textuales del cuento «La Tigra» o de la película del mismo nombre.

animal de la selva. Camilo Luzuriaga introduce en la adaptación algunos elementos como la muerte de la Tigra personaje para que nazca la Tigra mito. Porque si de la Cuadra tiene como propósito hacer conocer una realidad social, volver personajes a los montuvios despreciados y olvidados, darles un espacio para que expresen su vida, sus sueños, sus tormentos y luchas, porque ellos «claman por salir a la luz... quieren vivir y lo exigen a gritos»,⁷ mientras el escritor quiere mostrar un presente que urge ser conocido; Luzuriaga, 50 años después, no puede tener los mismos objetivos; pretende entonces recrear una historia que sucede en el pasado que se vuelve leyenda y que en el mito adquiere atemporalidad y trascendencia.

CREACIÓN Y BÚSQUEDA DE PERSONAJES

Los personajes centrales en *el cuento* son las hermanas Miranda. Las tres son «mujeres bravías y lascivas». Francisca tiene 30 años, Juliana 25 y Sarita «es ya una ciudadana»; todas son hermosas, «se les podría calificar de hembras soberanas». Juntas son una fuerza; unidas por la tragedia de sus padres enfrentan también unidas la vida en medio de la selva.

Francisca, la protagonista, es fuerte y salvaje, «la envuelve la leyenda pero su prestigio no requiere de la fábula, la verdad basta... Tira al fierro mejor que el más hábil jugador de los contornos; en su manos, el machete cobra una vida ágil y sinuosa de serpiente voladora. Dispara como un cazador: donde pone el ojo, pone la bala, conforme al decir campesino. Monta caballos alzados y amansa potros recientes. Suele luchar, por ensayar fuerzas, con los toros donceles». De vez en cuando *trasiega aguardiente* y se convierte en *una fiera*. Toma y despide a los hombres, incluso al de su hermana; lo mismo «los devora a besos profundos» o les dispara para que huyan cuando se ha hartado de ellos. «Jefe de su casa, feudal de la peonada», desde niña nada la asusta. Fue frágil en el dolor de ver a sus padres muertos y extremadamente valiente en la venganza. Mató a cinco hombres y desde entonces todos le temen.

Juliana es sumisa y obediente y así lo será hasta el final de la historia; se enamora de Ternérote y aunque la Tigra lo comparte como amante, ella apenas reclama, no riñe. Acepta las órdenes de su hermana e incluso a pesar de que se conmueve por la suerte de Sarita, consiente su cautiverio.

Sarita también se cobija bajo la tutela de su hermana; solo es rebelde frente

7. José de la Cuadra, «Personajes en busca de autor», artículo periodístico publicado en *El Telégrafo*, 25 de junio de 1933, cit. por E. Silva, «El terrigenismo de José de la Cuadra: una reflexión nacional popular de la cultura», *Cultura: revista del Banco Central del Ecuador* (Quito), 6, 16 (mayo-agosto 1983); 279.

a su condena a perpetua virginidad. Desconoce la causa y llora su encierro. Participa con sus hermanas en los bailes y bebe por igual pero no termina como Francisca y Juliana con un hombre en la cama y entonces se arrastra, golpea paredes y pregunta «¿por qué no me dejan a mí también?».

A través de los dramas que viven estas mujeres, de los diálogos que mantienen, de las acciones que ejecutan, de la Cuadra nos va descubriendo, poco a poco, sus rasgos psicológicos y cada una se nos muestra auténtica, clara y completa. De los demás personajes nos presenta solo aquello que es necesario para conformar la historia y para comprender mejor a las protagonistas.

Masa Blanca es un brujo charlatán. De la Cuadra lo describe como un curandero afamado rodeado de misterio, que se jacta de adivino. Se aprovecha de las creencias mágicas de las hermanas y en «una escena ridícula y macabra que a ellas les pareció terriblemente hermosa», en la que «le costaba trabajo inventar la contra», decide el futuro de la hermana menor.

Ternerote surge en el cuento para iniciar sexualmente a Juliana primero y a Francisca después, cuando ella lo obliga: «fórzame o te mato». Pariente de las Miranda según afirma, convive con las dos como amante sumiso. Hombre de «aire vacuno y pacífico, simpático y agradable», aunque se enamora de Juliana no tiene fuerzas para enfrentarse a la Tigra y agotado por las exigencias sexuales de las dos mujeres, huye del rancho.

El hombre del clarinete, «mocetón serrano, rubio y hermoso», aparece también fugazmente en el cuento para hacer surgir en la Tigra un sentimiento que ella desconoce: el amor, pero como un sueño, como una nostalgia que le invade cuando mira el instrumento y recuerda las palabras de su dueño: «Guárdeme este instrumento. Me descubrirían por él, ¿sabe? Pero, no quiero perderlo, volveré por él». El clarinete se torna en el símbolo de ese amor por el hombre diferente a cuantos había conocido; «parecía gringo» diría de él la Tigra. Pero no solo su aspecto lo muestra distinto; mira y trata a la Tigra de un modo inusual para ella. Es de afuera, de otros lugares, es un artista que vive un conflicto diferente que lo obliga a huir.

Clemente Suárez es el hombre de la ciudad que aparece para desequilibrar el curso de la vida en ese reducto de selva. Hombre práctico, desconocedor del mundo montuivo, asume que el cautiverio de su novia es por el «interés económico» de sus hermanas, sugiriendo el autor que ése es más bien su interés al pretender casarse con Sarita. El hará conocer a las autoridades el drama de la menor de las Miranda y será el responsable de la intervención armada de los gendarmes.

En *la película* los personajes principales son los mismos. Aparecen en unos casos enriquecidos, en otros lamentablemente disminuidos por falla de la adaptación.

La protagonista no es la mujer de pasiones desbordantes que concibiera José de la Cuadra. No alcanza la fuerza de la heroína del cuento, ni de la película, si

olvidáramos que el texto literario existe o si no lo hubiéramos leído. No llegan a conmover sus expresiones de dolor, de odio o de amor. Como la presenta el director, vive para la lujuria del disfrute de los hombres pero no logra transmitir al espectador tal sensación de desenfreno y goce —excepto en la hermosa escena del baile tras el toldo— y Luzuriaga recurre reiteradamente a un artificioso movimiento de paredes para sugerir pasión en sus actos de amor. Mantiene el mismo tono de voz durante toda la película, ya sea para despedir con fusil en mano al macho que le ha saciado, disponer que su hermana abra la tienda, pedir que se quede el hombre que ama, o para ordenar a Ternerote «fórzame o te mato». En los close up su rostro es casi siempre el mismo. La actriz nunca se transformó en la Tigra como lo hizo la Francisca del cuento. Podemos ver que interpreta escenas de sensualidad, en planos generales, visualmente bellas, en las que colabora un buen manejo de la luz y la cámara; pero esas escenas que no corresponden al espíritu de la Tigra del cuento, parecen más bien obedecer a un interés del director de hacer concesiones al público, cosa comprensible si tenemos presente que el cine es además un espectáculo. Hay que agregar de paso que este enfoque «erótico» domina toda la película (apoyado luego por la publicidad promocional que puso énfasis en este aspecto). Sin duda la narración cinematográfica pierde mucho por la falta de vitalidad en la actuación de la protagonista.

Juliana y Sara no son, en la película, una fuerza junto a la Tigra; aparecen más bien como una oposición; mantienen una relación de pugna con ella.

Juliana es obediente y temerosa de su hermana y no muestra, con la intensidad necesaria, el rencor que hará que al final libere a Sarita y huya con ella abandonando a la Tigra. Por ejemplo, no tiene fuerza el reclamo a su hermana por haber matado a Ternerote.

Camilo Luzuriaga enriquece al personaje Sara que aparece como la mujer que no se conforma con la vida que lleva y que aunque reclama su participación en los disfrutes que solo tienen sus hermanas con los hombres, sus intereses van más allá: se dedica a leer, está ávida de conocer lo que pasa fuera de los límites del rancho, «si no llega la luz yo voy a buscarla» dice. No quiere crecer al amparo de la Tigra y reniega de su protección: «yo sé defenderme sola» le replica. No teme escaparse a la fiesta del pueblo y, luego intentar huir con Clemente, desafía a su hermana cuando la amenaza de muerte.

El Masa Blanca charlatán del cuento es en la película, con mucho acierto, un personaje importante. En él se personifica todo lo mágico del mundo montuvio; cura con hierbas, predice el futuro y conoce el pasado, crea conjuros, hechizos y contras. Es, en la adaptación de Luzuriaga, el Masa Blanca que describe con amplitud José de la Cuadra en su novela *Los monos enlaquecidos*. Está presente como símbolo a lo largo de la película para rodearla de magia.

Si Luzuriaga convierte a Ternerote en uno de los asesinos de los padres de las Miranda, poco convence su presencia como hombre sumiso, explotado sexualmente por las dos hermanas y manejado al antojo de la Tigra. Si volvió a la hacienda luego

de varios años debía tener una intención que no aparece en el filme. Reconoce ante los peones de la hacienda su agotamiento por las exigencias sexuales de Francisca y Juliana pero en la siguiente escena intenta seducir a la hermana menor. Es ciertamente un personaje que no cuaja en la adaptación.

Al igual que en el cuento, se introduce al artista del clarinete como personaje para mostrarnos otra fase de la Tigra, aquella ávida de amor y ternura. En el filme sabemos explícitamente que huye de la policía quedando para la imaginación del espectador la causa por la que es perseguido. Su interpretación sin vitalidad no justifica el enamoramiento de que es objeto.

Otro personaje más desarrollado y bien logrado en la película es Clemente Suárez. Comerciante ambicioso y cobarde, quiere apoderarse del rancho aprovechándose de Sarita. En la primera toma aparece montado a caballo, seguro y arrogante, dirigiéndose a la comisaría, mientras al hacer la denuncia, un primer plano de su rostro lo muestra casi suplicante, pidiendo la intervención de los gendarmes. Cuando se escapa Sara tras él y acuden en su búsqueda los peones enviados por la Tigra, huye para volver con la policía. Y al final, en el momento que ha cesado el tiroteo y la Tigra está indefensa, no vacila en dispararle por la espalda.

Luzuriaga introduce otro personaje secundario, un peón viejo que aparece junto a la Tigra en sus momentos difíciles como símbolo y representante del sentimiento montuvío, como la voz de ese pueblo. Conoce la fuerza y la debilidad de la Tigra, le ama y le teme, tiene la sabiduría del hombre del campo, entiende la vida y sus presagios, «el cielo está feo mi niña, quién sabe qué va a pasar» dice antes del enfrentamiento con los gendarmes; al final le suplica «váyase al monte mi niña, no se deje agarrar», y cuando cae abatida la Tigra, le acaricia la frente y su voz repite «no puede morirse la niña». Habría sido interesante que Luzuriaga ahondara en su caracterización.

LA COMPOSICIÓN DRAMÁTICA.

REALISMO Y MAGIA COMO EJES NARRATIVOS

En el relato «La Tigra» la narración está en tercera persona. El autor quiere dejar en claro que cuenta una historia auténtica, por ello, como artificio de verosimilitud realista, asume en la introducción que es un testigo y dice: «Esta es la novelina fugaz de esas mujeres. Están ellas aquí tan vivas como un pez en una redoma; sólo el agua es mía, el agua tras la cual se las mira. Pero, acerca de su real existencia, los agentes viajeros y los policías rurales no me dejarán mentir», aunque con la frase «sólo el agua es mía, el agua tras la cual se las mira», acepta la carga subjetiva que puede tener su versión

Empieza la narración en la ciudad, con la denuncia que Clemente Suárez.

presenta ante el intendente de Guayaquil, dando cuenta del cautiverio de la menor de las Miranda en la hacienda Tres Hermanas del cantón Balzar y que el autor pone entre comillas, con el lenguaje de un documento oficial, subrayando aún más la veracidad de los hechos que sucederán. Viene inmediatamente la transcripción de un telegrama que el mismo intendente remite al comisario de Balzar ordenando la constitución de un piquete policial para que se traslade a la mencionada hacienda e investigue la denuncia. Este primer texto nos introduce, desde el inicio, en el drama central de la historia y nos sitúa en los espacios (ciudad y campo) y en el tiempo que tiene lugar (1935). Aunque el cuento no es una narración lineal, episodios del presente y del pasado se unen para dar forma a la historia.

De la Cuadra pasa a presentarnos los personajes centrales: las tres hermanas Miranda que viven en su hacienda, «en plena jungla», y luego se extiende en la descripción de la Tigra, intercalando diálogos de los vecinos o de la protagonista para hacernos conocer a una mujer salvaje, imponente y autoritaria. Las palabras son distintas a las que usa Clemente, es el lenguaje de los montuvios que contrasta con el del hombre de la ciudad. Esta contradicción campo-ciudad estará presente a lo largo de toda la obra. Será Clemente, lejano y desconocedor del mundo montuvio, quien traerá desajustes al normal desarrollo de la vida en la hacienda.

El autor continúa el mismo tono de la narración pero en pasado para ahondar en el personaje y explicar al lector qué hechos convirtieron a Francisca en la Tigra. También en ese pasado, y para acercarnos más a la descripción de su heroína, surge en la narración el personaje Ternerote. El autor describe su llegada a la hacienda, su enamoramiento de Juliana y cómo se convierte en el amante de las dos hermanas hasta su huida.

Una vez caracterizados los personajes centrales, de la Cuadra retoma el núcleo del drama: Sarita encerrada. Nos describe las fiestas que organizan las Miranda con los gendarmes y viajeros que se detienen de paso en la hacienda y cómo la hermana menor, una vez que todos se han emborrachado, es encerrada para guardar su virginidad. Se cierra este pasaje con la transcripción de otro telegrama en el que el comisario de Balzar informa al intendente del envío de un piquete policial con dirección al recinto Tres Hermanas. Llegamos al clímax de la narración, donde convergen las dos historias que marchaban paralelas.

Para dar un respiro a la tensión, para preparar al lector a la llegada de los gendarmes, el autor introduce el «Intermezzo musicale: solo de clarinete», único episodio al que de la Cuadra pone título para diferenciarlo de todo el conjunto de la obra, porque ciertamente encierra un texto especial, en otro tono, en el del amor. Nos presenta así a la Tigra enamorada de un hombre que vino y se fue repentinamente.

Vuelve la tensión de la narración cuando se revela el secreto por el cual Francisca y Juliana mantienen a Sarita en cautiverio. Aparece el personaje Masa Blanca, autor del conjuro que condenó a la muchacha a la eterna virginidad. Y la

explosión del drama se presenta con otro telegrama en el que el jefe del piquete rural da cuenta al intendente del cumplimiento de su misión: «Peonada armada hacienda 'Tres Hermanas' atacados balazos desde casa fundo. Señor Comisario herido pulmón izquierdo, sigue viaje por lancha 'Bienvenida'. Un gendarme y tres caballos resultaron muertos...».

Finaliza la historia con la vuelta al curso normal de la vida en la hacienda, como «la marea que estará ahora repuntando el río...».

En la película la exposición del drama empieza a manera de prólogo, con el mismo texto que inicia el cuento, repetido por la voz en off de Clemente quien comunica a la autoridad el cautiverio de Sarita, mientras la cámara lo muestra a caballo, recorriendo el pueblo y luego entrando a la comisaría. En la siguiente escena, un close up capta su rostro cuando continúa dictando la denuncia, esta vez en el interior de la oficina, permitiéndonos identificarlo con la voz que escuchamos y ubicarlo como personaje del drama que vendrá. Esta secuencia de apertura termina con un primer plano de la máquina de escribir donde se imprime la declaración. Inmediatamente aparecen los créditos en fondo negro.

Continúa la narración con una secuencia de tono surrealista donde la cámara recorre la selva: aparecen, en planos superpuestos en ritmo acelerado, un machete que corta un árbol, un río en cuyo fondo se esconden máscaras, una hamaca y una silla en la orilla, el rostro de la Tigra, muy rápidamente un hombre y una mujer a quienes luego, en el curso de la película, reconoceremos como los padres de las Miranda. Acompaña la secuencia el constante jadeo de una persona o animal. Este ruido se corta con el estallido de una bala mientras se derrumba la silla contra la hamaca de la toma anterior.

La siguiente secuencia presenta a los personajes centrales. Francisca que despierta con un hombre a su lado, se levanta de la cama y toma un arma. En subsiguientes cortes paralelos, para decirnos que las acciones ocurren simultáneamente, aparece Sarita ordeñando y quejándose de su vida y Juliana junto a Ternerote esperando cómo Francisca —a quien la cámara enfoca nuevamente— ordena a su acompañante, fusil en mano, que se largue. Termina la secuencia de las hermanas con la toma de varias mujeres que lavan en el río y comentan el comportamiento sexual de la Tigra mientras miran que llega Masa Blanca. En esta introducción a los tres personajes centrales hay una gran diferencia con el texto literario: mientras para de la Cuadra las hermanas son una unidad, su aparición por separado en la pantalla, nunca juntas en un solo plano, remarca la distancia que hay entre ellas en el filme y que el director quiere que se establezca ante el espectador desde el inicio para lograr coherencia con el desenlace del drama.

En estas secuencias iniciales el director define ya los conflictos de la historia, así como el tiempo y los lugares donde va a desarrollarse la acción.

Sobre un árbol como nuevo escenario, en un rito mágico, Masa Blanca advierte el castigo que les espera a Francisca y Juliana por haber pecado y lanza

la contra que será la condena de Sarita a permanecer virgen por siempre. Este conflicto, que en el cuento solo conocemos al final y que como efecto de la narración se convierte en el clímax de la historia, en la película se nos anticipa muy pronto, despojándolo del carácter dramático que le infunde de la Cuadra y sacrificando un elemento de suspenso y por lo tanto de interés. Por ello, no sorprenden los sucesivos encierros que sufre la menor de la Miranda a lo largo de la película y se vuelven reiterativos e innecesarios los flash backs de Masa Blanca que introduce el director cada vez que la Tigra cierra la puerta que mantiene cautiva a Sarita, obstaculizando, más bien, el movimiento del filme hacia adelante.

El hilo narrativo continúa con una serie de secuencias ubicadas en el presente y en el pasado, entrelazadas con fundidos, para ahondar en la descripción de la personalidad de la Tigra: fiestas en las que baila, bebe y se lleva un hombre a su alcoba, en el río entregándose a otro hombre, siendo el centro del comentario de los peones sobre sus hazañas sexuales, recordando cómo Ternerote se convirtió en amante de las dos hermanas.

La nueva llegada de Masa Blanca a la hacienda trae suspenso a la narración. A través de escenas presentadas en paralelo, vemos a Francisca protagonista del ritual al que le somete el brujo y a Francisca protagonista de la historia que recuerda: su padre descansando en la hamaca, su madre tejiendo en la silla y luego los dos asesinados, los asaltantes buscando objetos de valor y hablando de Francisca como la hembra parte del botín reservado al jefe, Francisca disparando y matando a los hombres y el ruido de un jinete que escapa y que Francisca, a través de la medicina que le da a tomar Masa Blanca, logra reconocer que es Ternerote.

Otro fundido nos vuelve al presente cuando se lleva a cabo una pelea de gallos. En una emotiva y bien lograda escena por un adecuado montaje de planos medios y primeros planos, vemos como el gallo de la Tigra mata al de Ternerote. Su lenta agonía, presagia la muerte de su dueño. En la siguiente escena, los peones descubren ahorcado a Ternerote.

Baja la tensión de la narración con la llegada del hombre del clarinete. El episodio carece de toda la emotividad que tiene en el cuento. Los diálogos de este segmento no tienen sentido. Al llegar Fernández, como se llama en la película, Sarita le dice que podrá quedarse si su hermana Francisca lo permite. El pregunta «¿la Tigra?». Por disposición de Francisca es luego escondido en la hacienda. Para el espectador, el hombre ha identificado suficientemente a la Tigra. Más adelante, ella lo escucha interpretando el instrumento, acude a su lado y le dice que no toque pues pueden oírle; él responde: «ellos (los policías) no vinieron, ¿no?, ¿quién podría escucharme?, ¿usted o la Tigra?» (!). Quizá esta frase estaba en el guión para que Francisca, al afirmar «yo misma soy la Tigra», mostrara alguna transformación al asumir conscientemente tal personalidad, o para que el hombre del clarinete se impresionara en alguna forma. Pero nada de eso sucede. Sobran esas escenas pues a más de que nada aportan a la narración, neutralizan la actuación de la protagonista que por única vez a lo largo de la película deja su

rigidez y muestra alegría por la presencia del hombre y tristeza por su partida. Habría bastado, para mostrar ese amor fugaz descrito en el cuento, pasar de las escenas en que Fernández es escondido a las del final de la secuencia cuando Francisca se arregla de manera especial, prepara un *regalito* y va en busca de su enamorado pero solo encuentra el clarinete. Siendo la única secuencia de amor, debía tener mayor intensidad y peso en el filme.

A continuación, un plano general muestra la llegada de Clemente a la hacienda. Trae las novedades de la ciudad, entre ellas la radio. Dedicó su estancia en la casa a enamorar a Sarita. Su presencia desencadena los conflictos que han permanecido latentes en el mundo de las Miranda. Es una secuencia intensa porque está en juego el destino de la hermana menor. Ella huye tras el comerciante y, cuando es rescatada, la Tigra ordena su encierro.

La película vuelve a la secuencia del prólogo con primeros planos de la máquina de escribir y de Clemente declarando ante el comisario. Con su voz en off como fondo, vemos a los agentes que llegan hasta la casa de las Miranda y son recibidos a balazos por la Tigra y sus trabajadores. Mientras se escucha, también en sobre voz, a un agente policial informar de las bajas de su piquete y al comisario ordenar una nueva incursión, las imágenes nos presentan, en paralelo, a los gendarmes avanzando a la hacienda nuevamente y a la Tigra y sus peones preparándose para otro enfrentamiento. Los cortes en paralelo imprimen un ritmo acelerado a la acción y crean suspenso, anunciando al espectador el desenlace.

La explosión del drama sobreviene con la llegada de los gendarmes. Hay tiroteo de lado y lado, Juliana libera a Sarita y, a pesar de las amenazas de Francisca, ambas se van con Clemente que espera junto a los uniformados. La Tigra ha sido vencida y cuando pretende huir a instancias de su fiel peón, un disparo de Clemente la mata. La última escena, nos muestra a la Tigra corriendo por la selva, ante la mirada complacida de Masa Blanca.

La fotografía de la secuencia final es muy bella; en general, en este campo están los mayores logros de la película, especialmente en la composición de planos generales. Cabe anotar también los aciertos en sonido y música que marcan los ritmos de la narración en armonía con las escenas.

LA OPOSICIÓN ESCRITOR-DIRECTOR

Luzuriaga usa la oposición de contrarios como recurso dramático. La contradicción *campo-ciudad*, que también plantea de la Cuadra, está siempre presente a lo largo del filme, expresada, como ya se ha anotado, a través de Clemente. En ese campo está la selva, inmensa, misteriosa, avasalladora y al mismo tiempo exuberante y pródiga, que es, en la obra total de José de la Cuadra, un personaje más y que en «La Tigra» actúa sobre los protagonistas impregnándolos

de esas mismas características, especialmente a la heroína del cuento. Luzuriaga da vida en su obra a la selva, recorriéndola constantemente con la cámara, también para agregar belleza visual al filme.

Como contradicción derivada de la primera, la película ahonda en la oposición *pasado-modernidad* que el escritor solo toca de soslayo cuando describe el amor que tiene la Tigra a su antiguo fonógrafo Edison y su preferencia por las canciones viejas mientras los viajeros que detienen su paso en su hacienda quieren escuchar los temas que están de moda (en la ciudad). El director coloca una escena en que Termeröte cuenta dinero y explica a la Tigra que «en otras partes han comenzado a pagar en billetes»; la Tigra se resiste a este cambio y le responde «aquí se les da terreno, en la tienda tienen todo, para qué más»; y otra en que Clemente trae la radio y anuncia que pronto vendrá la electricidad, entusiasmado a Sarita por lo que hay de novedoso en la ciudad; ella pregunta a Juliana si cree que algún día llegará la luz; «Tiene que llegar, pues» responde la hermana.

La oposición *magia-realidad* se da, en cambio, fuera de los textos, entre director y escritor. De la Cuadra, en su introducción, al colocarse explícitamente como narrador, pone de relieve la realidad; la magia está siempre presente pero es parte de los personajes de su cuento. Para Luzuriaga, también narrador en tercera persona como lo es un director en el cine, el énfasis está en lo mágico. No solo da tanta fuerza y presencia al brujo Masa Blanca o hace que los personajes expresen creencias y tengan presagios, sino que carga de intensidad la secuencia surrealista que inicia la narración y que continúa y se introduce en dos ocasiones más durante la película.

Aparece por segunda vez entre las escenas descriptivas de la personalidad de la Tigra, cuando surge repentinamente en medio de la selva un hombre enmascarado, los gemidos de la escena anterior se transforman en rugidos de un animal salvaje, sombras enmascaradas disparan, el padre de la Tigra cae muerto. Retorna por tercera ocasión la secuencia, cuando ha aparecido Clemente para desestabilizar la vida en la hacienda. Esta vez la cámara recorre una selva devastada, los rugidos son más fuertes, las sombras se clarifican y vemos a los enmascarados más cerca, asechantes. Secuencia subjetiva donde la cámara se transforma en el ser que se desplaza por la selva, que busca, asecha y es perseguido, más los elementos que la conforman como sombras y máscaras y los movimientos rápidos y bruscos de la cámara, le imprimen el tono mágico que domina toda la película; hablan del mundo interior de recuerdos, sueños, creencias, temores y de venganza, valentía y fuerza de la la tigre-mujer-animal y nos remiten al nacimiento y conformación del mito. Pero es la escena final de la Tigra corriendo libre por la selva, vital por el movimiento de la cámara y totalizadora del drama narrado, la que expresa la consolidación del mito y cómo éste, al propagarse por toda la jungla, se torna desbordante, trascendiendo espacios y tiempos.

EL LECTOR-ESPECTADOR ANTE LA ADAPTACIÓN

¿Por qué Camilo Luzuriaga recurrió a la adaptación de un cuento de José de la Cuadra? Sin duda por una opción personal de reconocimiento a una historia y a un escritor. Pero además porque la búsqueda de personajes para el cine, que ya se ha mencionado como uno de los conflictos de la producción cinematográfica nacional, hizo volver la mirada de nuestros realizadores hacia la literatura. Por algunos años, la idea de llevar a la pantalla «La Tigra», estuvo rondando en las tertulias de los cineastas ecuatorianos. Luzuriaga la concretó al constatar que «La Tigra» ofrecía un tema rico para ser visto en imágenes y un reto de atractivo dramático para la interpretación de sus personajes. La adaptación de un cuento de José de la Cuadra resultaba una ventaja... pero también un riesgo.

Innegablemente, cada obra de arte es un universo único. Los efectos que causa una pieza artística sobre el público que se acerca a ella, dependen de su propia calidad. Esas impresiones en el nivel síquico son las que interesan a la hora de analizar comparativamente.

La temática, la estructura, el manejo del lenguaje, la capacidad de conmover, han hecho de José de la Cuadra un maestro de las letras. Para no hablar solo de «La Tigra», narración con la cual, según el crítico Hernán Rodríguez Castelo, «Cuadra se convirtió en el gran épico de la gente montubia»,⁸ ¿quién no ha llegado con estremecimiento al final de sus cuentos «Chumbote», «Merienda de perro», «Ruedas», entre otros, o de *Los monos enloquecidos* al solo imaginar cómo habría sido el desenlace, no se diga de esa maravilla que es «Banda de pueblo»? La crítica ha colocado a de la Cuadra como uno de los clásicos de la literatura ecuatoriana y los lectores nos acercamos al autor con ese antecedente y, por supuesto, con ese respeto. La lectura de su obra nos comprueba su magistralidad.

También al cine ecuatoriano acudimos con juicios previos. La crítica que hacen los espectadores es generalmente apasionada y desde los extremos; ya se muestran (considerando las difícilísimas condiciones especialmente económicas en las que se produce cine en el país y su nivel de desarrollo) exageradamente benevolentes con toda obra de factura nacional o, precisamente por serlo, desconocen sus valores

En este trabajo se han señalado aciertos y errores de la película *La Tigra*; unos y otros con seguridad no se agotan en lo que aquí se ha dicho. Desde el punto de vista del espectador, resta agregar que el resultado final al hacer el balance, aún teniendo presente sus logros, es que lamentablemente la película no despierta sensaciones profundas, no altera mayormente sentimientos en quien la ve, no

8. Hernán Rodríguez Castelo, «Prólogo», en *Cuentos escogidos*, ob. cit., p. 17.

remece el alma. El cine tiene que ser «un excitante notable [...] (debe tener) sobre todo, la virtud de un veneno inofensivo y directo, una inyección subcutánea de morfina»⁹. Esa ausencia de emoción en la película *La Tigra* se evidencia aún más frente al espectador que conoce el texto literario y que confronta una obra con la otra.

Y es que la comparación es inevitable al tratarse de una adaptación. El texto literario se convierte en subtexto del filme. En este caso que analizamos, toda la obra de de la Cuadra es subtexto de la película; no olvidemos las constantes referencias que Luzuriaga hace a otras obras del autor: Masa Blanca se presenta como el personaje de *Los monos enloquecidos*, introduce en la película una fiesta popular en la que toca la «Banda de pueblo», e inserta también una pelea de gallos que el escritor menciona en su cuento «Guasintón».

La comparación es ineludible porque además la adaptación parte de un texto ampliamente difundido, de un autor muy conocido. Y Luzuriaga lo sabe. Por eso, como lo hemos visto en los ejemplos citados, trata de conservar en su película el espíritu de la obra total del escritor.

El espectador hace las dos lecturas. Una del texto cinematográfico explícito, otra del texto literario implícito. Ciertamente dos lenguajes distintos, el de las palabras y el de las imágenes visuales, no pueden ser comparados, pero sí la emoción estética que producen cada uno de ellos. Y es en este nivel donde el público hace su elección.

La adaptación de una obra literaria famosa despierta interés en el público. Esa es su ventaja. George Sadoul dice que «al amparo de una obra conocida se pueden decir más cosas».¹⁰ Pero la adaptación tiene también sus riesgos y el mayor es la comparación que establecerá el espectador. «La gran literatura rara vez tiene éxito en la pantalla debido a que ha alcanzado su grandeza en otra forma»,¹¹ sentencia por su parte Bernard Dick. ▲

9. A. Artaud, *El cine*, Madrid, Alianza, 1973, p. 8.

10. G. Sadoul, *Diccionario del cine-cineastas*, Madrid, Istmo, 1977, p. 22.

11. B. Dick, *Anatomía del film*, México, Noema Editores, 1981, p. 120.