

La adaptación cinematográfica de la novela

'El túnel' de Ernesto Sábato

The Film Adaptation of the Novel 'The Tunnel'
by Ernesto Sábato

Aoudia Noura¹; Zerrouki Saliha²



¹ Universidad de Abou Bekr Belkaid-Tlemcen; aoudia_noura@hotmail.com

² Universidad de Abou Bekr Belkaid-Tlemcen; salihazerrouki@yahoo.fr

Resumen:

Las películas inspiradas de la literatura deben guardar la idea base, así como los temas que pretenden comunicar, puesto que ha sido su fuente de inspiración utilizando las herramientas necesarias para efectuar dicha transformación. La adaptación cinematográfica es el hecho de trasladar una obra literaria a la pantalla, y su éxito requiere el uso de unos procedimientos cinematográficos adecuados y de un método valioso, como fue el caso de la novela El túnel del argentino Ernesto Sábato. Nuestro artículo tiene como objetivo explicar en qué consisten los elementos que construyen la película, y cómo es posible transportar una obra de arte puramente literaria a otra obra de arte cinematográfica, cuyos lenguajes distintos. Intentemos indicar los procesos posibles empleados durante el traslado de manera organizada, poniendo de relieve las transformaciones, supresiones y añadiduras que el autor fílmico ha operado sobre el material literario, para que al final, juzguemos el grado de fidelidad por parte del cineasta, si ha logrado o no, guardar el tema principal que pretende comunicar el novelista al crear su obra.

Palabras clave: El cine. La adaptación cinematográfica. Novela. El túnel. Ernesto Sábato.

Summary:

Films inspired by literature must preserve the base idea, as well as the themes they intend to communicate since it has been their source of inspiration, using the necessary tools to carry out said transformation.

Auteur correspondant: Aoudia Noura, e-mail: aoudia_noura@hotmail.com

Film adaptation is the act of transferring a literary work to the screen, and its success requires the use of appropriate cinematographic procedures and a valuable method, as was the case with the novel *The Tunnel* by the Argentine Ernesto Sábato.

Our article aims to explain what the elements that construct the film consist of, and how it is possible to transport a purely literary work of art to another cinematographic work of art, whose languages are different.

Let us try to indicate the possible processes used during the transfer in an organized manner, highlighting the transformations, deletions and additions that the film author has operated on the literary material, so that in the end, we judge the degree of fidelity on the part of the filmmaker, if he has achieved or not, keep the main theme that the novelist intends to communicate when creating his work.

Keywords: Cinema; The film adaptation; Novel; The tunnel; Ernesto Sabato.

1. INTRODUCCIÓN

Se observa una relación interesante entre la literatura y los medios desde el final del pasado siglo. Aparece en 1960, el término 'Intermedia', cuando el artista y el pensador Dick Higgins lo introduce para referirse a una forma de acercar más allá de las fronteras dispuestas por las instituciones mediáticas (Bertold, 2018, p. 3). En 1980, se introduce el término Intermedialidad en los estudios alemanes. Norm Friesen y Theo Hugdefinen afirman que: "La interacción entre la tecnología, sociedad y factores culturales mediante los cuales los medios de comunicación institucionalizados [...] producen, transforman y hacen circular símbolos" (Villaseñor, 2016, p. 175). La intermedialidad es un enfoque conceptual multidisciplinario que analiza las relaciones e interacciones entre los distintos medios y la literatura, además, se ha convertido en un concepto teórico central en muchas disciplinas, como los estudios literarios, culturales y teatrales, así como los estudios de historia, musicología, filosofía, sociología, cine, medios de comunicación y cómics, y todas estas disciplinas se ocupan de diferentes constelaciones intermedias que requieren enfoques específicos y definiciones.

La noción de intermedialidad se ha establecido como "término-paraguas", explica Rajewsky (Bertold, 2018, p. 4), porque se utiliza siempre de manera diferente, justificando por cuerpos teóricos diversos y agrupando una multitud de objetos, de problemáticas y objetivos de investigación heterogéneos. Y añade en otra ocasión: "toda persona que emplee el concepto debe definir, antes que otra cosa, lo que dilucida por dicho término" (Villaseñor, 2016, p. 175). Por eso Rajewsky distingue tres categorías de intermedialidad: primero la transposición medial que incluye las adaptaciones de películas, la novelizaciones por ejemplo, segundo la combinación de medios que incluye fenómenos como la opera, el cine,

el teatro, performances y todo lo que se ha denominado multimedia y la última categoría es la referencialidad a otros medios sería el caso de la referencia en un texto literario a una película y viceversa, o la evocación de técnicas cinematográficas en la literatura (Paniagua, 2013, p. 173).

Nos basaremos sobre la primera categoría, la de adaptar novelas, y nuestro caso de estudio va a ser sobre la novela *El túnel* (Sábato, *El túnel*, 1978), y su adaptación cinematográfica llevada al cine en 1952 (Klimovsky, 1952).

2. La adaptación cinematográfica

El estudio de la adaptación despliega una variedad de aspectos a tocar, comenta Baltodano; la primera de ellas es el efecto que tiene la literatura sobre el desarrollo del cine como expresión artística. Esta misma idea fue apoyada por los formalistas rusos que tuvieron una gran participación en las actividades cinematográficas (Baltodano, 2009, p. 12).

Bazin subraya que la intervención del cineasta debe ser marcada por cambios y marcar en suspenso para que la historia funcione en la pantalla, valorar qué elementos originales pueden ser útiles y cuáles no, así se asegura el éxito de la audiencia (Bazin, 1990).

Recurrimos a la definición de Noriega al momento de explicar en qué consiste la adaptación. A este respecto comenta: “Hablaemos indistintamente de adaptar, trasladar o transponer para referirnos al hecho de experimentar de nuevo una obra en un lenguaje distinto a aquel en que fue creada originariamente” (Noriega, 2000, p. 47).

El cine no puede ser separado de lo literario porque se alimenta de él, por consiguiente, la literatura y el cine son dos caras de la misma moneda, es decir cada uno necesita el otro.

El lenguaje cinematográfico está siempre en presente, lo recibimos a la hora que vemos, por consiguiente, el cine es visual e inmediato.

Genette considera la adaptación una forma de intertextualidad, y esta última es una de los cinco tipos de transtextualidad y la define como: “una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, idénticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro” (Genette, 1982, p. 9).

En definitiva, la adaptación es una forma de intertextualidad, reformada según las leyes que exige el cine, de manera que sea accesible a la pantalla.

En el mismo orden, Metz apunta que: “el cine es ante todo habla. Todo en él es aseveración. La palabra, unidad de lengua, está ausente; la frase, unidad de habla es soberana. El cine no sabe hablar más que por neologismos, toda imagen es un “apax” (Metz, 1976, p. 168).

La lengua es un sistema de signos cuyo objeto es la intercomunicación, mientras el cine es un medio más expresivo que de la comunicación. Andrew apoya este planteamiento diciendo que: "cada film es un sistema de significados que el crítico trata de desbrozar" (Andrew, 1993, p. 28). Los cineastas invitan al espectador a participar descifrando lo que está apareciendo en la pantalla y lo inferido también, sigue explicando Andrew que: "Los artistas cinematográficas están al tanto de la irrealidad de las imágenes que crean, y explotan tales limitaciones, forzando al espectador a ver no solo el objeto en la pantalla, sino el objeto cuidadosamente delimitado por el medio" (Andrew, 1993, p. 60).

Mitry por su parte, considera el lenguaje como: "Un medio de expresión susceptible de organizar, construir y comunicar pensamientos, que puede desarrollar ideas que se modifican, se forma y se transforma, se convierte entonces en un lenguaje, es lo que se denomina un lenguaje" (Mitry, 1978, p. 46). Además, explica el mismo especialista que el cine puede ser considerado como un lenguaje pero de segundo grado: "En este el cine es un lenguaje; se convierte en lenguaje en la medida en que primero es representación, y gracias a esta representación. Es, si se quiere, un lenguaje de segundo grado"

(Mitry, 1978, p. 46).

Hoy, el cine está considerado el séptimo arte, filma la realidad y transmite emociones. Las películas inspiradas de la literatura deben guardar la idea base así como los temas que pretenden comunicar.

3. El guion cinematográfico

Según Crespo, el guion es: "un elemento fundamental en toda la obra cinematográfica. El guion es algo peculiar. Pero no parece apropiado considerarlo como género literario, ya que existe solo en función del filme, en el que se vierte y transforma" (Crespo, pp. 13-15).

Noriega habla de dos obras de arte cuyos procedimientos son totalmente distintos, las palabras frente a las imágenes: "Lo más importante es considerar que la diferencia radical entre el cine y la literatura radica en que la materia prima del primero son las imágenes, mientras que la de la segunda son las palabras" (Noriega, 2001, p. 66).

La novela utiliza las palabras para expresarse, mientras el cine son las imágenes que se desarrollan. Crespo plantea un problema de suma importancia: ¿Cómo se puede condensar en unas dos horas de proyección todo el contenido de un libro? (Crespo, p. 17), a la que contesta diciendo que: "Cualquier escena, cualquier personaje, han de estar justificados, a diferencia de la novela donde es frecuente que aparezcan personajes episódicos, de simple relleno. El guion cinematográfico atraviesa dos fases: la del guion literario y la del guion técnico"

(Crespo, p. 14) .

Cada detalle debe ser útil y justificado en el cine, a diferencia de lo literario, los escritores dan rienda libre a sus historias manifestando la necesidad

de expresarse. Así que la especialista Seger explica más bien la tarea del adaptador actúa al modo de escultor (Seger, 1993, p. 30).

El texto literario es la base de la adaptación, puesto que ha sido su fuente de inspiración y la película sacada de ella va a ser otra obra de arte distinta, por medio de herramientas necesarias para efectuar dicha transformación.

3.1. El guion literario

Texto inédito concebido especialmente para el cine en que se describen las secuencias de la obra literaria, carece de las acotaciones técnicas para cada escena, solo se limita a exponer el tema.

El guion es una hipótesis, afirma Serrano, y añade: “El guionista escribe imágenes que todavía no existen como presunción de significados que tampoco existen, más allá de una simple propuesta verbal” (Serrano, 2019, p. 41).

En resumidas cuentas, el guion literario describe el objetivo de la película, pone en claridad toda la historia, ofrece los diálogos de los personajes por completo. Además parece bien estructurado en tres partes: un principio, un medio y un final.

3.2. Guion técnico

Para la comprensión del guion literario previo por parte del equipo técnico, es preciso convertir éste en un guion técnico con profusión de detalles y precisiones útiles tanto para el director como para los encargados del sonido y la imagen.

Guion que describe el filme plano a plano, tal como debe ser filmado, con todas las indicaciones técnicas, como por ejemplo clase de planos, ángulos de tomas, movimientos de cámara, signos de puntuación, trucajes y demás. La descripción del decorado, vestuario de personajes, movimientos de escenas de los movimientos de escenas de los mismos, texto de los diálogos, descripción de sonidos, relaciones con la partitura musical, son entre otros los elementos que en el mismo se detallan (Menjíbar, 1996). En este sentido, Serrano apunta: “El guion viene precedido de múltiples complementos: sinopsis, descripción de personajes, documentación sobre temas diversos, estudio de personajes, profesiones, épocas o conflictos, localizaciones, asesorías” (Serrano, 2019, p. 46).

Finalmente, El guion como herramienta de trabajo, incluye todos los detalles existentes en la película que facilitan el trabajo de todo el equipo técnico.

3.3. El storyboard

El storyboard es un conjunto de dibujos o esbozos, que explican e indican todos los detalles de todos los planos. Se llama también el guion gráfico, que permite visualizar la historia antes del rodaje e imaginar el resultado.

Sinchi lo define como herramienta técnica considerándolo como un anteproyecto, “una secuencia de dibujos que permiten pre-visualizar las características principales de una historia, para facilitar el entendimiento de la propuesta audiovisual que se pretende realizar”. (Sinchi, 2016, p. 13).

A partir del guion literario así como el técnico, surge el storyboard, para una producción mejor, es preferible que la película se pase por el guion gráfico.

4. El cotejo de la novela y de la película

Para trasladar una obra literaria a un guion cinematográfico, es imprescindible el uso de unos procedimientos audiovisuales que permiten este trasvase, nos hacen presentes las propuestas del crítico cinematográfico Sánchez Noriega, muy evidentes al momento de la comparación, pero antes, señalamos que para cualquiera comparación, es necesario pasar por la segmentación, es decir dividir la película en secuencias y la novela en capítulos.

Obtenemos el máximo de información sobre el proceso de elaboración de los textos literario y fílmico así como las condiciones de adaptación.

En aquel período, exactamente, en 1948, Sábato publicó su obra *El túnel*, que subraya el tema existencialismo, con un tono psicológico con excelencia con la cual empieza su trilogía, y la cierra con *Sobre Héroes y Tumbas* en 1961.

El túnel, como película, tuvo mucho éxito, explican Marta Speroni y Abel Posadas: "El éxito fulminante de *El túnel* decidió a los hermanos Mentaste de Argentina Sono Film a comprarle a Sábato los derechos para transformarla en vehículo de sus penúltimas estrellas: Laura Hidalgo y Carlos Thompson, bajo la dirección de León Klimovsky (1952)" (Conti, 1998, p. 540).

Sábato se identificó con los personajes de su novela: "Castel expresa, me imagino, el lado adolescente y absolutista, María el lado maduro y relativizado. Y también Allende representa algo mío, y también Hunter" (Sábato, 1964, p. 13).

El uso de la primera persona en el relato, fue una técnica eficaz para vivir los mismos sentimientos de nuestro protagonista Castel.

Lo que podemos constatar, que el uso del yo novelístico sabatiano, tiene como objetivo, sensibilizar al lector, dando a la historia un aspecto más cercano a la realidad.

Intentemos indicar los procesos posibles empleados durante el traslado de manera organizada, se trata de ver las transformaciones que el autor fílmico ha operado sobre el material literario:

La película guarda el mismo título de la novela *El túnel*. Por lo que se refiere al orden de la enunciación, la novela presenta el personaje- narrador autodiegético Juan Pablo Castel, junto a María Iribarne que se convierte en una narradora autodiegética salvo en la página 115.

Desde el principio del relato escrito hasta el final, concebimos la historia según el punto de vista de Castel, mientras la película subraya la presencia fuerte, de Castel y de María Iribarne, que lleva la historia un poco hacia otro rumbo, gracias a unos confusiones suyos, conocemos la parte inocente de María, un ser víctima de hombres, que no es la mujer asimiladora y manipuladora, pero es una mujer que quiere cambiar su vida, espera algo alucinante que cambia su vida hacia el mejor. Desde el trigésimo minuto, la película vuelve más complementaria

en comparación con la novela, ya que nos ha permitido entrar en el mundo misterio de María, desvelando su personalidad.

La subjetividad es evidente con el uso de la primera persona, utilizando los mismos recursos del texto literario, los diálogos y las situaciones acompañada por una banda sonora lo que revela la fidelidad respecto a la novela.

Cabe señalar que Castel dirige la palabra al lector o al narratorio: “Bastará decir que soy Juan Pablo Castel, el pintor que mato a María Iribarne; Supongo que el proceso en el recuerdo de todos y no necesitan mayores explicaciones sobre mi persona” (Sábato: 1976, p. 9).

“Tenía ganas de contar la historia de mi crimen, y se acabo: al que no le gustara, que no la leyese” (Sábato: 1976, p.12).

“Como ustedes supondrán, me importaba un bledo el juicio que aquella desgraciada podría formarse de mi arte” (Sábato: 1976, p.136).

Salvo en una sola ocasión, Castel cambia de lector dirigiendo a María: “¡Ah, sin embargo te maté! ¡ Y he sido yo quien te ha matado, yo, que veía como a través de un muro de vidrio, sin poder tocarlo, (...)” (Sábato: 1976, p. 65).

Mientras en la película, conocemos la historia a partir de una especie de libro escrito por Castel, como respuesta a la pedida del doctor de escribir lo que se le ocurriese. Castel, con su narración, reactiva su pasado y permite al interlocutor a revivir su vida, cuyos procedimientos genuinamente cinematográficos, la voz en off, y el flash- back que plasma la discontinuidad abundante en la película en tres ocasiones.

4.1. Transformaciones en la estructura temporal y espacial

El tiempo del relato literario conoce una sola vertebración temporal, nos da a conocer el final, que se trata de un crimen, luego, se retoma la linealidad recta para relatar la historia desde el primer instante cuando ve a María. Mientras la película conoce tres grandes momentos de retorno hacia al pasado, una vez leyendo lo que ha escrito Castel sobre María, la segunda vez para leer el diario de María y la última vez para leer la cita escrita por María justo antes de su muerte.

Las perturbaciones temporales traen informaciones nuevas, que permiten al interlocutor descubrir lo nubloso de la vida de ciertos personajes, que presentan ambigüedad en la novela, como la verdadera personalidad de María, la inocencia y la debilidad de Allende frente a su esposa, y también lo de Hunter, que querría conquistar el corazón de la misma.

A modo de resumen, el cuadro de abajo sintetiza la perturbación temporal de ambas obras artísticas:

Texto literario	Texto fílmico
Orden temporal	Orden temporal
Flashback	Flashback
Orden temporal	Orden temporal
	Flashback
	Orden temporal
	Flashback
	Orden temporal

Tabla1: Comparación del tiempo de las historias¹

Se puede constatar que la novela conoce un solo desorden temporal, mientras la película conoce tres flashbacks. Señalamos que dichos flashbacks tienen como objetivo vertebrar el orden cronológico para dar más suspense al espectador de la película de una parte, y de otra señalar el paso del tiempo, que se debe a la búsqueda de una armonía especial y voluntaria por parte del cineasta, quien logró expresárselo a través de este desplazamiento temporal.

El espacio fílmico como se sabe, es limitado por los encuadres de la pantalla, pero se puede deducir que se trata de los mismos lugares de encuentros de los dos enamorados recorridos en la novela, entre Buenos Aires y la Estancia. En los lugares públicos como la Recoleta, parques, circo, puerto...etc, y lugares cerrados como la casa- taller de Castel, la casa de Allende entre otros.

El espacio en la narración cinematográfica, se construye a través de la conjugación de distintas materias expresivas explica Neira Piñeiro: imágenes expresivas, imágenes fotográficas en movimiento, notaciones graficas, lenguaje verbal hablado, música y ruidos, además, existen una variedad de espacios (Piñeiro, 2003, p. 134. 152).

Cabe mencionar la existencia de los espacios psicológicos, que son situados en los adentros de los personajes, y que suelen ser sugeridos por los demás tipos de espacios.

Se puede constatar que el protagonista vive aislado del mundo que lo rodea, y gracias a sus confusiones a lo largo del relato, nos ofrece una posibilidad de indagar en su yo profundo, descubriendo un verdadero espacio en el que vive desde hace tiempo. Se trata pues de un espacio puramente existencial, cuya característica es más bien la oscuridad, vive en un túnel suyo, un laberinto oculto, y en el mismo tiempo busca una luz que le ayuda para salir de este tremendo lugar, y por supuesto encuentra refugio en la persona de María Iribarne, una posibilidad de comunicar con el mundo exterior. Este mundo que le había

1 Elaboración personal.

pintado, interpretado aquel cuadro denominado Maternidad, que se considera el segundo espacio psicológico de Juan Pablo Castel, la soledad y la esperanza que alguien le entendiera un día. Se considera como puente que enlaza dos mundos, el suyo con el mundo exterior, personificado en el personaje María Iribarne. Pero, con la muerte de su amante, toda posibilidad de huir del mundo interior se cierra, después de haber salido de este túnel oscuro, se encuentra en otro lugar, casi similar, solitario y para siempre, la cárcel.

4.2. Transformaciones en personajes y en historias

Todo el relato escrito, está basado sobre las confusiones de Castel y sus declaraciones según su punto de vista pero no es el caso en la película, ya que concebimos la historia a partir de Castel y a partir de las declaraciones de María.

Las grandes transformaciones que se pueden constatar son las siguientes:

- La primera secuencia empieza con la escena de dos doctores que analizan el caso de Juan Pablo Castel, uno de ellos, pide a Castel de escribir todo lo que se le ocurriese, y a partir de este documento, volvemos al pasado con la voz en off de Castel y revivimos la historia con él.
- Otra transformación importante, es lo del diario de María, a través del cual, viajamos al pasado para conocer las sensaciones suyas hacia Castel, hacia su marido y hacia Hunter.
- Lartigue es un amigo íntimo de Hunter, pero en la película no existe esta relación.
- Castel cuando mata a María, ésta última, estaba en la cama, mientras en la película estaba escribiendo una carta.
- La última cosa que se puede relevar, es lo del suicido de Allende, que no aparece en la película.

Las escenas transformadas tenían como objetivo, traer más tensión y angustia a la trama, sin alejarse de la temática principal del relato, o desnaturalizar la historia original.

4.3. Añadidos y supresiones

Añadidos que marcan la presencia del autor fílmico, o bien de secuencias dramáticas completas, o bien añadidos documentales. Se trata de las secuencias donde aparecen los doctores que analizan la situación de Castel, son las siguientes:

- Cabe mencionar un personaje nuevo que aparece en la película y no aparece en la novela, se trata de Dora, ayuda Castel en el taller.
- La escena 27, María ofrece su pulsera a Castel como prueba de su amor.
- La escena 29, la disputa de María con Hunter.
- La escena 30, cuando María trajo flores a un muerto.
- La escena 55, cuando María lee con su voz en off la última cita escrita justo antes de su muerte.

Las escenas que han sido añadidas en la película, tienen como objetivo añadir más suspense y drama a la historia, pero no desnaturalicen la versión escrita en ningún momento.

Para las supresiones, se trata de sacar todo lo que se ha omitido, sean acciones, descripciones, personajes, diálogos, o bien episodios completos. Así como ponemos de relieve las escenas que han sido transformadas.

Existen en la novela, capítulos que no aparecen en la película:

El capítulo XXIX, cuando Castel regresa de la estancia, entra en un bar y pide varios whiskies. Además de la supresión de todo el capítulo XXX, cuando volvió al Correo para recuperar la carta pero sin evidencia.

Todos los personajes quedan los mismos con sus propios nombres, salvo Mapelli y el doctor Goldenberg, que no aparecieron en la película.

Los diálogos largos y detallados, son condensados, obedeciendo a la necesidad de la pantalla que no puede aparecer todos los detalles.

Parece conveniente, elaborar este cuadro, que sintetiza el estado de las escenas fílmicas:

Aspecto de escenas	Número de escenas
Escenas añadidas	Escena 1-Escena 3-Escena 4-Escena 6-Escena 11-Escena 12- Escena17-Escena19-Escena 21- Escena 24-Escena 27- Escena 28- Escena 29-Escena 36- Escena 47- Escena 49-Escena 54- Escena 55.
Escenas transformadas	Escena 16- Escena 31- Escena 33.
Escenas equivalentes	Escena2- Escena 5- Escena 7- Escena 8- Escena9- Escena 10- Escena 13-Escena 14- Escena 15- Escena 18-Escena 20- Escena 22- Escena 23-Escena 25- Escena 26- Escena 30-Escena 32- Escena 34- Escena 35-Escena 37- Escena 38- Escena 39-Escena 40- Escena 41- Escena 42-Escena 42- Escena 43- Escena 44-Escena 46- Escena 48- Escena 50-Escena 51- Escena 52- Escena 53.

Tabla 2: **Estatus de escenas**¹

¹ Elaboración personal.

Parece claro ahora, que más de la mitad de escenas filmicas muestran una conformidad con lo que viene en los capítulos de la novela con promedio de 34 escenas. Mientras las escenas añadidas, con 18 escenas, y únicamente 03 escenas, que han sido transformadas, con el objetivo de traer más suspense a la trama.

En resumidas cuentas, el texto cinematográfico posee más añadiduras que transformaciones. La supresiones de algunos capítulos no daña al transcurso de la historia, ya que lo omitido de la novela, fueron unos textos integrales de descripciones, que no rompen la temática de la novela, mientras lo que se ha añadido, han tenido como huella modificar la línea del relato, dándole el hecho complementario más que transformación, ya que lo misterio de la personalidad de María se desvela ante nos ojos, el miedo de Allende de perder a su querida esposa se plasma, todo guardando los temas esenciales de nuestra novela, ya sea el existencialismo que llevó a la soledad, la desesperanza, la incomunicación, entre otros.

5. Imágenes simbólicas

Cabe explicar que el término símbolo aparece por primera vez en el griego con la palabra *symbolus*, que significa explicación.

El símbolo, una figura representativa que tiene, aspecto real, por el cual transmitimos realidad. En este sentido, Sperber asegura que el símbolo es interpretado adecuadamente, en condición de que haya presentes la cultura, depende de la mente del individuo y depende de la situación (Sperber Dan, 1988, p. 14). El simbolismo resuelve problemas, y está considerado como un sistema productivo y creativo.

En resumidas palabras, la intervención mental lectora es necesaria a la hora de analizar los símbolos inferidos en ambas obras artísticas.

Profundizando en lo expuesto anteriormente, recurrimos hacia la descodificación de los símbolos y justificar la existencia de los mismos, y sobre todo el mensaje inferido que pretende el autor y el cineasta transmitir.

Explicamos primero el título de la obra, luego adentramos en la simbología del mar que aparece con fuerza a lo largo de la novela y de la película, y finalizamos la aventura simbólica con el estudio del personaje ciego Allende que aparece en las dos obras:

5.1. El símbolo de El túnel

El elemento túnel según el Diccionario de símbolos (Chevalier y Gheerbrant, 1995), es el símbolo de todas las travesías oscuras, inquietas, dolorosas que pueden desembocar en otra vida. De ahí la extensión del símbolo a la matriz y al útero de la madre, la vía iniciática del recién nacido.

Si buscamos la coherencia del texto a través del semema túnel, cuyos semas inherentes son /oscuro/profundo/ húmedo/ lúgubre/ mohoso/ que son opuestos a carretera/clara/llana/seca/luminosa/sana, así por los contrarios, medimos la presión que reenvía el pasadizo de la novela.

Al hablar de la vida de los dos protagonistas, sí que nos damos cuenta de lo trágico que pueden resultar sus vidas, sin luz y sin final, como aparece en estos dos ejemplos:

-“Y era como si los dos hubiéramos estado viviendo en pasadizos o túneles paralelos” (Sábato, 1978, p. 148).

-“En todo caso había un solo túnel, oscuro y solitario: el mío, el túnel en que había transcurrido mi infancia, mi juventud, toda mi vida” (Sábato, 1978, p. 149).

Del análisis sémico de túnel, resultan los semas siguientes: túnel/sótano/conducto subterráneo/cueva/abismo/catacumbas/que tienen todos el sentido oculto/profundo/oscurο/furtivo/depresión/muerte.

Estos semas envían a la situación del protagonista que no sale de su depresión, metido en su abismo que lo llevará en vida a las catacumbas, es decir en la cárcel real y la cárcel de su mente trastornada.

Así, el símbolo que más se destaca en esta novela es el túnel: “y que en todo caso había un solo túnel, oscuro y solitario: el mío, el túnel en que había transcurrido mi infancia, mi juventud, toda mi vida” (Sábato, 1978, p. 150).

Castel vive en su soledad, pasando por un túnel oscuro en el que ha transcurrido toda su vida.

5.2. El símbolo del mar

El mar presenta la contradictoria de vida vs muerte, felicidad vs tristeza, aparece tanto en la novela como en la película, de hecho, nos parece importante estudiarlo:

Según Chevalier y Gheerbant, el mar simboliza:

Symbole de la dynamique de la vie. Tout sort de la mer et tout y retourne: lieu de naissances, des transformations et des renaissances. Eaux en mouvements, la mer symbolise un état transitoire entre les possibles encore informels et les réalités formelles, une situation d'ambivalence, qui est celle de l'incertitude, du doute, de l'indécision et qui peut se conclure bien ou mal. De là vient que la mer et à la fois l'image de la vie et celle de la mort¹ (Chevalier, Gheerbant, 1982, p. 623).

1 Traducción nuestra: “Símbolo de la dinámica de la vida. Todo sale del mar y todo vuelve a él: lugar de nacimientos, transformaciones y renacimientos. Aguas en movimiento, el mar simboliza un estado transitorio entre posibilidades aún informales y realidades formales, una situación de ambivalencia, que es la de la incertidumbre, la duda, la indecisión y que puede terminar bien o mal. De ahí viene sólo el mar y al mismo tiempo la imagen de la vida y la de la muerte”.

En la novela, el mar ha sido presente con fuerza, en la estancia, Castel y María estaban delante del mar, momento de felicidad, María confesaba sus sentimientos: “-Cuántas veces- dijo María- soné compartir con vos este mar y este cielo” (Sábato, 1978, p. 115). El mar es el símbolo de la vida.

Pero también el mar es el símbolo de la muerte. En la película, en la última escena, después de la muerte de María, aparece esta última delante del mar como si fuera dentro de un cuadro. Se puede deducir que el cuadro dibujado por Pablo Castel, el detonante que pone en marcha los sucesos de la película, termina también con la misma escena del cuadro, pero esta vez, una escena real, que muestra a María esperando delante el mar. El cuadro Maternidad que presenta la escena de una mujer esperando delante del mar, es el inicio de la historia, y el fin de la misma, en la cual aparece María delante al mar después de su muerte como si esperara a alguien.

En resumidas palabras, el mar es el símbolo de la vida, de felicidad y de amor, de momentos felices que pasaban los dos personajes, y de momentos de dudas, pero también es el símbolo de la muerte y la muerte designa el fin absoluto de algo positivo y vivo. Como símbolo, la muerte es el aspecto y perezoso y destructor de la existencia. Indica lo que desaparece en la inevitable evolución de las cosas: está ligado al simbolismo de la tierra. Pero también es la introductora en los mundos desconocidos del infierno o el paraíso.

5.3. El símbolo de la ceguera

Para que se considere la adaptación fiel en comparación del trabajo original, debe guardar el tema principal así como los subtemas que recorren en la novela. Uno de los subtemas que puede surgir es lo de la traición. Allende, el marido de María, es ciego, ignora la realidad dolorosa, la de la traición de su esposa María.

Según el diccionario de los símbolos, ser ciego es el símbolo de la ignorancia:

Etre aveugle signifie pour les uns ignorer la réalité des choses ; nier l'évidence et donc être fou, lunatique, irresponsable.

Pour d'autres, l'aveugle est celui qui ignore les apparences trompeuses du monde, grâce à quoi il a le privilège de connaître sa réalité secrète, profonde, interdite au commun des mortels¹

(Jean Chevalier, 1982, p. 88)

1 Traducción nuestra: “Ser ciego significa para algunos ignorar la realidad de las cosas; negar lo obvio y por lo tanto ser loco, malhumorado, irresponsable. Para otros, el ciego es aquel que ignora las apariencias engañosas del mundo, gracias a las cuales tiene el privilegio de conocer su realidad secreta, profunda, vedada al común de los mortales”.

Allende le satisface la presencia física de su esposa, tiene una conciencia de que delante de ella, no era más que una estatua, que lo declara claramente en una discusión entre él y Castel, además, el hecho de que María usa su nombre de soltera en el lugar del nombre de su marido es una ignorancia de la identidad.

En una ocasión, Allende declara “—No me llamo Iribarne y no me diga señor. Soy Allende, marido de María. María usa siempre su apellido de soltera. Yo estaba como estatua” (Sábado, 1978, p. 53).

En la película, Allende es ciego pero tiene una conciencia alrededor de los sentimientos fríos de María, a causa de sus llegadas tarde a casa, sus llamadas y cartas sospechosas. Allende se dio cuenta del engaño de su esposa, pero se comporta como si no supiera nada, porque no puede vivir sin ella, lo que justifica su suicidio tras la muerte de su esposa.

6. CONCLUSIÓN

El túnel como novela y película, abunda el pesimismo y lo oscuro del alma y sobre todo lo que el hombre pretende conocer como verdad. Hemos aprobado que las dos obras sabatianas comparten los mismos temas, entonces el cineasta ha logrado su adaptación transmitiendo los temas que comunica la obra.

Tras el análisis de todos los procedimientos posibles utilizados por el cineasta para llevar a cabo la adaptación, hemos dado cuenta de una equivalencia de lenguaje entre la obra escrita y visual de una parte, y de otra, del resultado estético obtenido y del valor que tiene como adaptación, lo que nos ha permitido clasificarla como un caso de traslado fiel. Hemos confirmado que más de la mitad de escenas filmicas muestran una conformidad con lo que viene en los capítulos de la novela con promedio de 34 escenas. Mientras las escenas añadidas, con 18 escenas, y únicamente 03 escenas, que han sido transformadas, con el objetivo de traer más suspense a la trama.

Hemos enriquecido el presente artículo con el estudio de una simbología tan evidente, que nos ha permitido entender e interpretar a la vez lo oculto en ambas obras y desvelar diferentes sentidos inferidos para entender los subtemas que infieren. Al ver la película de una sola sentada, entendemos que está basada en el relato El túnel, ya que guarda el tema principal, y respeta también los subtemas que surgen.

7. Bibliografía:

1. Libros:

- Andrew, D. (1993). Las principales teorías cinematográficas, Rialp,S,A: Madrid.
- Bazin, A. (1990). ¿Qué es el cine?, Edit Rialp, Madrid.
- Chevalier, Gheerbant. (1982). Le dictionnaire des symboles: Mythes,Reve, coutumes, gestes, formes, figures, couleur, Nombre, Jupiter, DL, Paris.
- Conti, H. (1998). Sudeste ligados, Edicion Critica Eduardo Romano, Costa Rica.
- Genette, G. (1982). Palimpsestes,Le Seuil, Paris.
- Metz. (1976). El cine lengua o lenguaje, El Tiempo Contemporaneo, Buenos Aires.

- Mitry, J. (1978). *Estética y psicología del cine*, Siglo XXI Editores.S.A, Madrid.
- Noriega. (2000). *De la literatura al cine*, Paidós Ibérica, Barcelona.
- Piñeiro, N. (2003). *Introducción al discurso narrativo filmico*, Arco Libros, Madrid.
- Sábato, E. (1964). *El escritor y sus fantasmas*, Aguilar, Buenos Aires.
- Sábato, E. (1978). *El túnel*, Seix Barral, Barcelona.
- Seger, L. (1993). *El arte de la adaptación. Como convertir hechos y ficciones en la película*, Edit Rialp, Madrid.
- Serrano, F. G. (2019). *Técnicas del guion: Métodos, fundamentos, estructuras y conceptos*. Editorial Síntesis, S.A, Madrid.
- Sinchi. (2016). *Storyboard: Herramienta útil en el serial televisivo*. Cuenca, Ecuador.
- Sperber, D. (1988). *El simbolismo en general*, Editorial Anthropos, Barcelona.

2. Artículo de Revista:

- Baltodano. (2009). *La literatura y el cine: una historia de relaciones*. Letras 46, Universidad Nacional Costa Rica, pp. 11-27. Recuperado de: https://www.google.dz/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&cad=rja&uact=8&ved=2ahUKEwik1_C39M-BAxVpT6QEHWrBlgQFnoECBAQAQ&url=https%3A%2F%2Fwww.revistas.una.ac.cr%2Findex.php%2Fletras%2Farticle%2Fview%2F1653&usg=AOvVaw1S46QLONy_cnXJpFFk4e7V&opi=89978449
- Bertold, S. M. (2018, Julio). *La intermedialidad las oportunidades y los riesgos de un concepto en boga*. Estudios, p. 1. 17. Recuperado de: https://www.google.dz/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&cad=rja&uact=8&ved=2ahUKEwi-rJ2H9M-BAxXVT6QEHY1wDgYQFnoECA0QAQ&url=https%3A%2F%2Fwww.researchgate.net%2Fpublication%2F347964072_2018_La_intermedialidad_las_oportunidades_y_los_riesgos_de_un_concepto_en_boga_Estudios&usg=AOvVaw0zIVKpOf3rFFXena2j6Bjh&opi=89978449
- Crespo. (1969). *Literatura y cine*. Universidad de Murcia. Recuperado de: <https://www.google.dz/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&cad=rja&uact=8&ved=2ahUKEwibj5XV9M-BAxVtfKQEHUHWdIsQFnoECBkQAQ&url=https%3A%2F%2Fdigitum.um.es%2Fxmlui%2Fhandle%2F10201%2F15046&usg=AOvVaw2FQwNig8H8CgroqfQb88Fb&opi=89978449>
- Menjíbar. (1996). *El guión y la tecnología de la producción en cine, televisión y vídeo*. CORE, Universidad de Sevilla, pp. 1-17. Recuperado de: <https://www.google.dz/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&cad=rja&uact=8&ved=2ahUKEwibj5XV9M-BAxVtfKQEHUHWdIsQFnoECBkQAQ&url=https%3A%2F%2Fdigitum.um.es%2Fxmlui%2Fhandle%2F10201%2F15046&usg=AOvVaw2FQwNig8H8CgroqfQb88Fb&opi=89978449>

d=rja&uact=8&ved=2ahUKEwiOhoXJ9M-

BAXVMUaQEHWYRDDQQFnoECA0QAQ&url=https%3A%2F%2Ffidus.us.es%2Fhandle%2F11441%2F45451&usg=AOvVaw37dvzede7vz3C_Xpd9uJTW&opi=89978449

Noriega. (2001, Octubre). Las adaptaciones literarias al cine. Un debate permanente. Comunicar n° 17, Huelva España, pp. 65-69. Recuperado de: <https://www.google.dz/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&cad=rja&uact=8&ved=2ahUKEwjP7vDv9M->

BAXXfVaQEHSYvBcMQFnoECBMQAQ&url=https%3A%2F%2Fwww.redalyc.org%2Fpdf%2F158%2F15801709.pdf&usg=AOvVaw1isN9E-mmxcWYPLpcOfKsa&opi=89978449

Paniagua, R. C. (2013, mayo 2). La intermedialidad en el siglo XXI. Dialogos: Revista electronica de Historia, pp. 169- 179. Recuperado de: <https://www.google.dz/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&cad=rja&uact=8&ved=2ahUKEwicutH-9M->

BAXWxRaQEHlBBLwQFnoECA4QAQ&url=https%3A%2F%2Fwww.researchgate.net%2Fpublication%2F260770675_La_intermedialidad_en_el_siglo_XXI&usg=AOvVaw03lyailHKWH7y5uJCaHcuw&opi=89978449

Villaseñor, H. O. (2016, enero- junio). Desafíos del potencial creativo de la intermedialidad. Culturales, época II. Vol IV, num 1, pp. 167-198. Recuperado de:

https://www.google.dz/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&cad=rja&uact=8&ved=2ahUKEwis1_659c-

BAXXYRaQEHXsDDWgQFnoECBAQAQ&url=https%3A%2F%2Fwww.redalyc.org%2Fpdf%2F694%2F69445150007.pdf&usg=AOvVaw3tX6n-EyZUbyqfiNDPoyly&opi=89978449

3. Sitios web:

Klimovsky, L. (Director). (1952). El túnel [Película]. Productora de la película Productions.