

## LA LENGUA DE LAS MARIPOSAS: UNA LECTURA

Por Dana Guisasola

*Es una ventana distinta. Hay un mismo paisaje y diversos ventanales. Puede haber una película que nos provoque una perturbación especial. No estoy de acuerdo con lo de que vale más una imagen que mil palabras. No siento la necesidad de luchar por un terreno propio, a ver si es mejor el cine que la literatura... A mí me gustan muchísimo el cine y la música. Yo soñaba con el ideal de hacer una película y ahora, en cambio, no tengo ninguna necesidad de ello. Al contrario, no envidio el trabajo del director de cine. Estoy muy contento con mi lápiz. Contaré una anécdota. Cuando se rodó la película «La lengua de las mariposas», no pudieron rodar durante dos días porque había niebla y no se levantaban las mariposas. Cuando yo escribí el cuento, las mariposas se levantaban todos los días. Yo no tuve problemas con que se levantarán las mariposas.*

Manuel Rivas. Entrevista de la Revista de Cultura Lateral de septiembre del año 2000.

El presente trabajo analizará algunos aspectos del proceso de adaptación de tres cuentos de Manuel Rivas (“La lengua de las mariposas”, “Un saxo en la niebla” y “Carminha”<sup>1</sup>) a la película dirigida por José Luis Cuerda *La lengua de las mariposas*<sup>2</sup>. Se apuntará a relevar y a analizar algunos de los mecanismos de

---

<sup>1</sup> Rivas, Manuel, *¿Qué me quieres, amor?*, Buenos Aires, Alfaguara, 1998

<sup>2</sup> *La lengua de las mariposas* (1999) **Dirección:** José Luis Cuerda. **Intérpretes:** Fernando Fernán Gómez, Manuel Lozano, Uxía Blanco, Gonzalo Martín Uriarte, Alexis de los Santos. **Guión:** Rafael Azcona y Manuel Rivas basado en tres cuentos: «La lengua de las mariposas», «Un saxo en la niebla» y «Carminha» del libro *¿Qué me quieres, amor?* de Manuel Rivas. **Producción:** Fernando Bovaira, José Luis Cuerda. **Fotografía:** Javier Salmones. **Música:** Alejandro Amenábar. **Producida por:** Sogetel, Las Producciones del Escorpión, Grupo Voz.

traslación de lenguajes presentes en el proceso de adaptación de estos tres textos literarios (portadores de una batería de recursos y técnicas propias del ámbito de la literatura) a un film (dispositivo semiótico en el que bajo el rótulo de *lenguaje cinematográfico*, confluyen lenguajes diversos: el montaje, es decir, la *forma en que se cuenta*, la música, la iluminación, el vestuario, la banda visual, el guión).

Existen numerosos problemas o cuestionamientos teóricos frente al fenómeno de la adaptación cinematográfica de textos literarios. Pere Gimferrer sostiene:

“(...) el material de una novela son las palabras, el material de una película son las imágenes. Una cosa es la ordenación de dicho material —y, como se ha visto, esta ordenación ha establecido el mencionado paralelo con la novela decimonónica— y otra cosa muy distinta es el material mismo. Se puede plantear ahora, sentada esta evidencia —que no por serlo debía dejar de subrayarse—, una pregunta fundamental: puesto que el lenguaje de la narración literaria y el de la narración fílmica emplean recursos paralelos u homólogos, pero el material de que se sirven es tan distinto, ¿qué es lo que realmente se adapta al llevar una novela al cine? ¿En qué medida se puede hablar de adaptación y no de creación nueva y autónoma?”<sup>3</sup>

De esta manera, queda planteado un interrogante que cala aún más profundo en otro de los grandes problemas teóricos de la literatura: la traducción. Si el proceso de adaptación consiste en la traslación de un texto de un lenguaje a otro, cabría plantear un interrogante ya formulado por Benjamin con otros fines: ¿se trata, entonces, de que el traductor sólo puede transmitir algo haciendo a su vez literatura?<sup>4</sup> En otras palabras, ¿es la adaptación —la traducción de un lenguaje literario a un lenguaje fílmico— un mero trabajo de traslación, o involucra la instauración de una obra original e independiente?

Gimferrer planteará luego que existen dos tipos de problemas concernientes al proceso de adaptación cinematográfica de un texto literario. En primer lugar, existirían problemas de equivalencia de lenguaje. Este tipo de conflicto se vincula con el desafío de la adaptación de textos no consistentes con la estructura del realismo decimonónico. Si el cine se desarrolla de acuerdo al modelo novelístico de Dickens, ¿qué solución ofrecería, por ejemplo, frente a las obras de Joyce o de Woolf? Queda planteado el interrogante, en el que no nos adentraremos por contar como base de nuestro trabajo con tres relatos que no se enmarcan en esta perspectiva.

Otro orden muy diferente de problemas será el de la equivalencia del resultado estético obtenido mediante el lenguaje. El nodo de este problema apunta a la diferencia de elementos entre ambos lenguajes, y a la existencia de elementos específicos de cada uno de estos códigos, no factibles de traducción. Frente a este problema,

<sup>3</sup> Gimferrer, P. “De la novela al cine” en *Cine y Literatura*, Barcelona, Seix Barral, 2000. P. 54.

<sup>4</sup> Benjamin, W. “La tarea del traductor”, versión online.

Gimferrer apunta que la adaptación genuina es aquella en la que, por los medios que le son propios (la imagen), el cine llega a producir en el espectador un efecto análogo al que el relato produce en el lector mediante la palabra. De esta manera, la mejor adaptación no sería la más fiel al texto literario del que parte, sino la que reproduce su efecto de lectura: así, a mayor riqueza del texto literario, mayor será su potencialidad de adaptación. Gimferrer arriba así a una conclusión: toda adaptación es una lectura. El presente trabajo analizará la adaptación de los tres relatos de Manuel Rivas en la película de José Luis Cuerda dentro de esta línea.

### LOS RELATOS DE RIVAS.

“La lengua de las mariposas”, “Un saxo en la niebla” y “Carmiña” son tres relatos breves escritos por Manuel Rivas y reunidos en el texto *¿Qué me quieres, amor?*, cuya primera edición data de mayo de 1996. Esto lo ubica dentro de lo que Joan Oleza denomina realismo posmoderno. El realismo posmoderno despliega dos tendencias, una de ellas es la posestructuralista que presenta un sujeto fragmentado y descentrado, de acuerdo con las teorías de la muerte del sujeto y de su representación.

La otra tendencia, en la que se inscribe el texto de Rivas, es la que se vincula con una democratización de la idea de belleza: así, surge un sujeto abierto a la pluralidad, que se reapropia de la tradición y que rescata la pasión narrativa y el relato. Esta línea memorialista apunta a la exploración para buscar diversas respuestas: se revisará, entonces, el pasado, y cobrarán importancia las historias sencillas del hombre común. Los grandes relatos han fracasado como dispositivos para explicar el mundo, las grandes verdades desembocaron en gobiernos autoritarios: en 1996, fecha de publicación de la obra de Rivas, España contará solamente con veintiún años de democracia luego de cuarenta años de dictadura franquista. Se recuperará el afán narrativo a través de las historias pequeñas, mínimas; la literatura no se apoyará en el dogma ni en las grandes verdades sino que conformará una poética abierta y plural, en la que se visualizan diversas formas de realismo: el arquetípico, el lúdico, el épico elegíaco. Los relatos de Rivas evidencian esta tendencia, los tres aluden a historias sencillas. En “La lengua de las mariposas”, Rivas ensaya una mirada sobre los últimos días de la república de Azaña y los primeros de la Guerra Civil a partir de la percepción de estos momentos históricos de sus personajes: un maestro de escuela, un sastre, un niño, todos ellos *gente común*, habitantes de un pueblo pequeño de Galicia. Grandes temas como el amor, la violencia, el arte serán vistos desde los ojos de un adolescente que apenas intenta tocar el saxo en la orquesta de su pueblito gallego. El deseo, el sexo, la perversión también se presentarán ante los ojos del lector desde la mirada de otro campesino en “Carmiña”.

Será esta una literatura autoconsciente de su carácter de ficción: los juegos intertextuales, las apelaciones a la literatura dentro de la literatura serán recurrentes. El profesor Gregorio pide a Romulado que lea el poema “Recuerdo infantil” de Antonio Machado, y con ese juego sutil se nos informa su posicionamiento ideológico, además de generar una relación con el propio texto de Rivas, que narra, precisamente, un recuerdo infantil. El joven saxofonista nos cita la primera estrofa de un bolero que le gusta: Convergencia, famoso por los años cuarenta y compuesto por los cantautores cubanos Bienvenido Julián Gutiérrez y Marcelino Guerra. De esta manera, se nos informa discretamente el tiempo de la historia de “Un saxo en la niebla”.

El diálogo, la evocación de la memoria (un Pardal adulto que recuerda a su maestro de la infancia, un O’Lis de Sésamo que evoca sus pretéritas aventuras sexuales con Carmiña, el recuerdo de los miembros de la Orquesta Azul y su viaje a Santa Marta de Lombás) confluyen en una voluntad de representar la experiencia de lo real—otro desde el punto de vista de la situación y la voz de un personaje implicado en los acontecimientos<sup>5</sup>.

## LA LECTURA DE CUERDA.

La lectura que se presenta en la versión cinematográfica *La lengua de las mariposas* evidencia también una línea memorialista. Esta tendencia evocadora hace hincapié en el aspecto ideológico del relato “La lengua de las mariposas”: Cuerda y Azcona leen desde allí, la reflexión sobre la guerra civil, los efectos que la guerra tuvo en la gente común, los personajes menores que se vieron involucrados en esta contienda serán puntos de partida para el desarrollo del film. En concordancia con el realismo posmoderno literario, la caída de la República Española será visualizada a través de la percepción y sus efectos en la gente común. El aspecto ideológico, el énfasis en la vivencia de los últimos días de la república y su caída serán el nodo generador del relato, nodo a partir del cual se estructuran tres historias cuyos personajes se imbrican: acentuando la reflexión ideológica, Cuerda y Azcona nos presentan un relato principal, basado en “La lengua de las mariposas” de Rivas, y dos relatos secundarios: “Un saxo en la niebla”, que tiene como protagonista a Andrés, el hermano del pequeño protagonista del relato principal (un hermano que no existe en “La lengua de las mariposas” de Rivas, en el que incluso se da a entender que Ramón es hijo único —o, a lo menos, el primogénito—, ya que lleva el nombre de su padre); y “Carmiña”, relato al parecer autónomo, independiente del principal, aunque ya entrada la película nos en-

---

<sup>5</sup> Oleza, J. “Un realismo posmoderno”, en *Revista Ínsula*, Universitat de Valencia, Enero–Febrero 1996.

teramos que Carmiña de Sarandón es hija del padre de Andrés y Ramón. De esta manera, los tres cuentos de Manuel Rivas se fusionan en una sola historia principal con dos historias derivadas. También la temática del franquismo atravesará lateralmente una de estas historias secundarias (aspecto no presente en el texto literario), en tanto el acordeonista de la Orquesta Azul será también un detenido de la Guardia Civil.

El texto literario comienza con un diálogo entre Moncho y el profesor Gregorio, a partir del cual el narrador hace un relato de su experiencia. El film ordena estos acontecimientos y veremos ese diálogo más adelante, en tanto la película comienza con un plano entero de la habitación de los padres del protagonista, en la que los vemos dormir, y, a su lado, la de Moncho y Andrés. Andrés duerme, vemos a Moncho preocupado. El primer personaje que toma la palabra es el protagonista, quien despierta a su hermano y le comunica su miedo a que le peguen en la escuela. Luego, estos dos personajes mantienen un diálogo breve. Es así como en la primera escena de la película se nos presenta al personaje principal de la historia básica, y al protagonista de una de las historias secundarias. Considero que esta regularización de la cronología alterada del texto literario permite mostrar al espectador la relación estrecha que une a los dos hermanos, relación que se comprobará en las dos historias que los tienen como protagonistas. Así, la inclusión de la historia basada en “Un saxo en la niebla” será también vista desde los ojos de Moncho (al igual que la principal). Por otra parte, la inclusión del personaje de Andrés permite que Moncho exprese en voz alta sus pensamientos y sus sentimientos frente al mundo. Dar a conocer los pensamientos de los personajes no es un problema en la literatura, pero es más complejo en el cine. La presencia de Andrés evita la artificialidad de la voz en off para presentar los pensamientos de Moncho, que, en diálogo con su hermano, nos muestra su interioridad.

También se reordena en la película el episodio del primer día de clases de Moncho: si en el relato la modalidad de presentación del acontecimiento es recordarlo y luego explicar su historia, en el film llegaremos a la explicación observándolo nosotros mismos. Este episodio tampoco es absolutamente fiel a lo que se lee en el relato. Rivas hace que el profesor sólo pregunte el nombre del protagonista para confirmarlo para que el niño entre en pánico y se orine. Este episodio es más complejo en la película: se agrega una escena anterior, en la que la madre le dice al profesor que Ramón “es como un gorrión”. Al preguntar el docente al niño por su nombre en la clase, una voz anónima entre los estudiantes dice “Gorrión, se llama Gorrión”. Frente al nerviosismo mudo de Ramón, el profesor arremete “¿O quiere que le llamemos todos Gorrión?”, frente a lo que el niño se orina y sale corriendo. Esta escena agregada hace más verosímil el relato, y además da la oportunidad para que el maestro pueda ir a disculparse a la casa de la familia e invite nuevamente a Ramón a la escuela (mientras

que en el texto es la madre la que lo vuelve a llevar). En primer lugar, evidencia una relación más próxima entre la familia de Moncho y su profesor, pero también describe con mayor precisión el carácter del docente, arrepentido y preocupado porque el niño vuelva a clases.

Luego del vergonzoso episodio, Ramón corre: atraviesa el mercado, el río. En el texto literario, el niño llega a la cima del monte Sinaí y es encontrado por Cordeiro, personaje que será suprimido en la versión filmica. Las dificultades técnicas de rodar en la cima del monte probablemente sean la causa para que Moncho no llegue allí en el film. Asimismo, en un aprovechamiento más adecuado de recursos (para la lógica del film), el niño será hallado por su hermano Andrés. En el relato, el narrador Moncho nos cuenta que quería huir a América, mientras que en la película nos enteramos de esto por boca de su padre, cuando éste se lo comenta a Don Gregorio. En esta escena también vemos reproducido un diálogo casi textualmente: “Me gusta ese nombre, Gorrión”<sup>6</sup>.

Es así como Moncho regresa a clases, no de la mano de su madre como vemos en el texto literario, sino de la mano del profesor. Esta diferencia nuevamente acentúa el vínculo que se forma entre el docente y el pequeño. En la clase, el profesor pide a Romulado, como en el texto literario, que lea el poema de Antonio Machado, y se reproduce textualmente el diálogo escrito por Rivas. También en este día de clases el profesor sienta a Moncho con Roque<sup>7</sup>. Además, se introduce una escena: la llegada de Don Avelino, quien hace depositar dos aves muertas sobre el escritorio del docente para que éste “se esfuerce” en que su hijo pueda resolver cálculos matemáticos. Don Avelino dirá “Palo, maestro, palo”. La introducción de este personaje ausente en el texto literario se vincula con la mirada ideológica del dúo Azcona–Cuerda. Don Avelino (con su autoritarismo, su convicción de que “la letra con sangre entra”, su poderío económico, su violencia y su arrogancia) brinda una representación del sector fascista, y a partir de la diferencia que marca con el docente, prefigura aún más el carácter republicano de éste, la mirada política que este docente tendrá de la educación. Como contracara ideológica del docente (y de los personajes republicanos), y presentando un cierto maniqueísmo, se nos informan los rasgos típicos de quienes luego apoyarían la tiranía de Francisco Franco.

Más tarde, ya de regreso en su hogar, vemos el entusiasmo de Moncho por su nuevo maestro y la nueva información adquirida en ese día de clases. Se reproduce

---

<sup>6</sup> En el texto leemos “Me gusta ese nombre, Pardal.” Rubio lo presenta una hipótesis con respecto al origen de este nombre. El Pardal de Rivas es un niño que toma su nombre por su costumbre de recorrer las calles de su pueblo y el monte, es un pardal libre. En la película, el término “gorrión” alude a la sobreprotección familiar.

<sup>7</sup> En el texto, Moncho nos dice que su mejor amigo es Dombodán, a quien conoce en la escuela pero bajo otras circunstancias.

textualmente uno de los diálogos de Rivas, aunque en otro orden: primero Moncho informa sobre el origen americano de las papas, luego su madre le pregunta si han rezado y le explica lo que es un ateo. En esta escena, asimismo, vemos a Andrés practicando con su saxofón, prefigurando lo que será la primera historia secundaria. Más adelante, se incorpora una nueva escena: se nos presenta a Andrés en su clase de música, es un pésimo saxofonista. Su profesor le dice que debe tocar pensando en una mujer, lo que cobrará importancia más adelante.

El énfasis de la lectura de Cuerda y Azcona en el aspecto ideológico se confirma en la inclusión de una nueva escena. En el patio de la escuela, antes de clases, se nos presentan diversos diálogos breves entre diferentes individuos del pueblo: se nos dice que los republicanos queman iglesias, luego surge Avelino. En esta atmósfera, el sacerdote le muestra a Don Gregorio que Moncho ha perdido el interés en ser monaguillo al ir a la escuela (“Empezar a ir a la escuela y torcésele el interés ha sido todo uno”). Así, vemos como el representante eclesiástico acusa veladamente al profesor. Se visualiza aquí el posicionamiento ideológico de la iglesia como contracara del de Gregorio, cuya inclinación republicana apenas prefigurada en el texto literario cobra más densidad y más cuerpo.

Poco después podemos ver una escena en la taberna. El tabernero es el padre de Roque y de Aurora<sup>8</sup>, punto en el que la otra historia secundaria se toca con la principal. Allí vemos un diálogo entre el tabernero y un hombre, quien cuenta en primera persona sus aventuras sexuales con Carmiña de Sarandón y las molestias que le ocasiona su perro Tarzán (“Ese cabrón, un día lo mato” dirá el hombre adelantando el final de esta historia secundaria). La inclusión de esta historia secundaria será definitiva cuando Roque y Moncho sigan al hombre y espíen su encuentro sexual con Carmiña. De esta manera, esta historia secundaria impactará en la principal: será así como Moncho descubrirá el mundo del sexo. Nuevamente, veremos los hechos desde los ojos del protagonista. También verán, Roque y Moncho más adelante como el hombre mata a Tarzán. Nuevamente, aquí veremos la lectura ideológica del dúo Azcona–Cuerda. Esta muerte (violenta, cruda) tendrá lugar en el marco de la caída de la república: mientras sus padres y el profesor escuchan por la radio que el gobierno republicano está llegando a su fin, el hombre llega borracho al bar. Rafa y Moncho son testigos de la escena, deciden seguirlo (y en el camino Moncho ve a Don Gregorio vomitando fuera del bar). Así, el estado de sitio se presenta a través de imágenes crudas y desagradables: el vómito del maestro, la muerte violenta del perro y los gritos de Carmiña dan fin a esta escena.

---

<sup>8</sup> Aurora es un personaje agregado, posiblemente para agregar ternura al film, en tanto el pequeño Moncho se enamora de la niña, baila con ella y le obsequia flores.

Los letreros también brindan información al espectador. Moncho va a buscar a Andrés a la farmacia y, mientras caminan por la calle, vemos carteles del Frente Popular adheridos a las paredes. Mientras caminan por esas calles, Andrés será invitado a formar parte de la Orquesta Azul: los detalles de este primer encuentro serán relatados en la cena familiar, fusionando nuevamente este relato con la historia principal. Al otro día, veremos un nuevo letrero: la escuela a la que concurre Moncho y en la que enseña Gregorio se llama “Rosalía de Castro”. Esta poeta es una de las mayores representantes de la cultura gallega, si consideramos que la lengua original de los textos de Rivas es el gallego y que la poeta también escribió en esa lengua, podríamos visualizar si no un intento de trasposición en el film, sí un homenaje o un guiño con esta cultura.

Más adelante, se presentan al espectador los miembros de la Orquesta Azul. Habrá una fusión de personajes: las características que brinda “Un saxo en la niebla” del acordeonista y de Couto, el contrabajista, se encontrarán solamente en el personaje del acordeonista en el film. Esto otorga importancia a este personaje por sobre los otros integrantes de la banda. Hacia el final del film, este personaje se contará entre los detenidos de la Guardia Civil, junto con Don Gregorio y el padre de Roque. Nuevamente, vemos que la lectura de Cuerda otorga un aspecto republicano a este personaje que, en la versión de Rivas, no lo tiene. La Orquesta Azul será luego invitada a tocar a Santa Marta de Lombás, y a partir de este punto no habrá demasiadas diferencias con el texto literario en el que esta parte del film se basa. La historia protagonizada por Andrés es, como la de Moncho, una historia iniciática. Moncho experimenta sus primeros pasos fuera de la casa familiar, la consolidación de profundos lazos de amistad fuera de su hogar, el descubrimiento del sexo. Andrés, mayor que su hermano pero aún un adolescente, saldrá por primera vez de su pueblo, será considerado uno más dentro del grupo de la orquesta y vivirá una fallida historia de amor.

Otra escena agregada que podemos visualizar en el film es la de la excursión que realiza la clase de Don Gregorio con el docente al bosque. Allí, Moncho sufre un ataque de asma, y es sumergido en el río por Don Gregorio, quien lo salva. Esta escena agregada profundiza las relaciones entre ambos personajes, y da pie a que Don Gregorio sostenga una conversación política con el padre de Moncho en la que ambos se proclaman republicanos. Además, en esta escena, el padre de Moncho ofrece un traje al docente como compensación, y esto permite que Moncho, poco después, se lo lleve a su casa. Así, el espectador conocerá el hogar del profesor<sup>9</sup>. De esta manera, Cuerda tiene la oportunidad de brindarnos más información sobre Gregorio.

---

<sup>9</sup> Otra escena agregada: en el texto de Rivas, Moncho jamás visita a su profesor.

Moncho observa la foto de la difunta esposa de Gregorio, frente a lo que el docente recita: “Dejó desierta cama, y turbio espejo, y corazón vacío”, nueva (e inédita) referencia a un soneto de Antonio Machado. Además, el espectador puede ver uno de los libros de la biblioteca del profesor: *La conquista del pan*, de Piotr Kropotkin, anarquista ruso, padre del comunismo libertario. Manuel Rivas sólo da a entender que Gregorio es republicano, Cuerda redobla esa apuesta y nos muestra a un docente de tendencias krausistas, de formación anarcocomunista. El énfasis que la lectura de Cuerda hace en el aspecto político del relato es, en este punto, indiscutible. Asimismo, en esta escena, Gregorio presta a Moncho un libro: *La isla del Tesoro*, de Robert Louis Stevenson<sup>10</sup>. Moncho termina su lectura de este libro cuando cae la república: en cierta medida, estaremos ante el fin de la aventura, el cerrarse del libro es también una clausura del agradable ámbito de la ficción y un abrirse a la crudeza de la realidad inminente.

Cuerda presenta una escena agregada cuya funcionalidad es terminar de fusionar la historia de Carmiña con la principal. Mientras la familia está cenando, Carmiña golpea a la puerta, informa que ha muerto su madre y pide dinero para el entierro al padre de Moncho y Andrés. Así nos enteramos que Carmiña es medio-hermana de los protagonistas. Asisten al entierro de la mujer su hija con Tarzán y el padre de los niños. Moncho espía esta situación, y se encuentra poco después con el profesor: el niño le pregunta si existe el infierno, el profesor responde que el infierno no existe, que el mal está en nosotros mismos. Este diálogo no se visualiza en el texto de Rivas: Cuerda y Azona enfatizan el ateísmo del docente y su influencia en la forma de ver el mundo de Moncho.

La contraposición ideológica entre el docente y Don Avelino (representante de la disidencia entre el republicanismo y el fascismo falangista) se hace más notoria en otra escena agregada: la del acto de retiro del docente. Allí, éste manifiesta su voluntad de fundar una España libre, y Avelino se retira, indignado. La lectura de los realizadores del film marca esta diferencia, y planta en el espectador la reflexión sobre las tendencias enfrentadas en la guerra civil.

El final del texto literario y el de la película son similares. La brillante actuación de Manuel Lozano otorga dramatismo a un texto ya de por sí dramático. En discordancia con una de las sentencias de Manuel Rivas en la entrevista que, como epígrafe, encabeza este trabajo, prefiero cerrar este apartado con una imagen asociada a este momento del film. Si a lo que debe apuntar una adaptación es a reproducir el efecto de lectura, esta escena lo recrea con creces:

---

<sup>10</sup> Casualmente, Stevenson nace bajo el nombre Robert Lewis Stevenson, pero es rebautizado como Louis para evitar confusiones con un político radical con aquél nombre.



### ALGUNAS CONCLUSIONES.

La palabra literaria evoca: no muestra. Apela a la imaginación del lector, fundando un universo de ambigüedad y posibilidades. El cine vuelve concreta esta ambigüedad: la imagen se hace así narración y descripción. Las fotografías en blanco y negro con las que se inicia la película brindan información sobre el tiempo de la historia, pero también sobre desde dónde va a verse la historia: las lavanderas en el río, los niños jugando, las imágenes del mercado. Ya desde el inicio, las imágenes nos avisan: esta es una historia de gente común. Vemos otra fotografía: la de una familia (la familia de Moncho) sobre la que la cámara realiza un zoom, la imagen toma color, y entramos como espectadores en la historia: esa foto se recorta de la sucesión en la que se enmarca y se contextualiza: está en un marco, sobre un armario. Luego vemos el taller del padre de Moncho: estamos ante la familia de un sastre. La cámara muestra, como hemos mencionado, a los padres del protagonista, durmiendo, a Andrés y luego a Moncho. Moncho está acostado, con los ojos abiertos, mira el cielorraso: la cámara enfoca el techo. Así, el cine logra hacernos ver desde los ojos del pequeño: el espectador mira el techo como Moncho. La cámara muchas veces apuntará a este recurso: nosotros, espectadores, veremos el mundo a través de sus ojos. A través de sus ojos la cámara se esconderá detrás de la puerta cuando lo visita el maestro para disculparse, a través de sus ojos el espectador verá el encuentro sexual entre Carmiña y su amante. En el texto literario, el lector se deja conducir por la historia de la mano de este narrador protagonista, mientras que en el film el espectador disfruta del descubrir ingenuo del mundo a través de una cámara que mira a veces desde los ojos del niño.

Cuerda y Azcona leen los textos de Rivas: nosotros, como espectadores, atende-

mos a su lectura. La dimensión ideológica atraviesa profundamente la historia: *La lengua de las mariposas* es, ante todo, una reflexión sobre los personajes menores involucrados en la caída de la República Española. *La lengua de las mariposas* es un pensar, un mirar desde una cámara—ojos de niño los últimos días de esa república que fue también el sueño de muchos. El detalle y la precisión del lenguaje que en Rivas genera ambiente y clima será traducido por una cámara que se detiene en la belleza de las imágenes, dueñas a veces de un profundo lirismo, todo apunta a retratar el final del sueño republicano. Los cuentos de Rivas se resignifican bajo la dirección de Cuerda, el film cobra autonomía. Es cierto que esta dimensión existe en los relatos del escritor gallego, pero la cámara de Cuerda decide enfocar (*poner el foco en*) este aspecto, el político (y no otro) de los relatos.

Es pertinente el interrogante: ¿cambia el objeto si cambia el punto de vista? Grosso modo, estamos ante la misma historia. Sin embargo, la diferencia en la mirada nos brinda un producto diferente. El film es una resignificación del texto literario: re—produce aquello que se narra, pero para poder re—producir es necesario previamente leer. Y eso es lo que se nos muestra, como espectadores, la re—producción (una producción nueva que se origina en una anterior) de una lectura. El espectador es llamado a tomar partido: es apelado desde la imagen. Cómo no detestar a Don Avelino, cómo no compadecernos de la suerte de Gregorio, cómo no ver lo terrible de las pedradas de Moncho, cómo no conmovernos ante las ridículas acusaciones a su profesor. Estamos ante una lectura que apela, que nos convoca como espectadores a la reflexión sobre la Guerra Civil. Una lectura que es una voz que busca otras voces, que arenga a pensar y a poner imágenes y palabras a una etapa de la historia española de irracionalidad, violencia y silencio.

## BIBLIOGRAFÍA.

- Benjamin, W. “La tarea del traductor”, versión online.
- Ferrari, M. (comp.), *De la letra a la imagen. Narrativas posfranquistas en sus versiones filmicas*. Mar del Plata, UNMdP—EUDEM, 2007.
- Gimferrer, P. “De la novela al cine” en *Cine y Literatura*, Barcelona, Seix Barral, 2000.
- Pérez Bowie (Comp.) *la adaptación cinematográfica de textos literarios. Teoría y práctica*, Salamanca, Plaza universitaria, 2003
- Rivas, Manuel, *¿Qué me quieres, amor?*, Buenos Aires, Alfaguara, 1998
- Sánchez Noriega, J. L. *De la literatura al cine. (Teoría y análisis de la adaptación)*, Barcelona, Paidós, 2000.

## MATERIAL FILMOGRÁFICO.

**Ficha técnica.**

*La lengua de las mariposas* (1999) **Dirección:** José Luis Cuerda. **Intérpretes:** Fernando Fernán Gómez, Manuel Lozano, Uxía Blanco, Gonzalo Martín Uriarte, Alexis de los Santos. **Guión:** Rafael Azcona y Manuel Rivas basado en tres cuentos: «La lengua de las mariposas», «Un saxo en la niebla» y «Carminha» del libro *¿Qué me quieres, amor?* de Manuel Rivas. **Producción:** Fernando Bovaira, José Luis Cuerda. **Fotografía:** Javier Salmones. **Música:** Alejandro Amenábar. **Producida por:** Sogel, Las Producciones del Escorpión, Grupo Voz.