

Perder es cuestión de método: adaptación cinematográfica y cine negro

Por José Jesús Osorio

Queensborough Community College-CUNY

La adaptación que nos interesa ahora es basada en una novela de Santiago Gamboa. En *Perder es cuestión de método*, la novela y la película tienen como temas principales la violencia y la corrupción: la policial y política; observándose que los corruptos o violentos no son juzgados como corresponde a sus faltas o crímenes. Esta mirada a la justicia es interesante porque para algunos investigadores el principal problema de la nación colombiana es precisamente el de la justicia, enmarcando dentro de ésta la social no sólo la judicial.

La novela *Perder es cuestión de método* se debe incluir dentro de una tradición bien reconocida de la literatura occidental: la novela policíaca o novela detectivesca, cuyo principal móvil es resolver un enigma. En este caso la del empalado de la laguna del Sisga.

La novela detectivesca expresa las consideraciones filosóficas del positivismo,¹ con gran importancia del racionalismo, y del determinismo; donde nada sucede al azar y todo dato tiene un sentido dentro de una totalidad que puede ayudar a resolver el enigma.² Además, se valora mucho al individuo y su capacidad, por medio de la lógica, para resolver el misterio presentado en la obra. No son desconocidos los nombres de los detectives Sherlock Holmes, de sir Arthur Conan Doyle, Hercule Poirot de Agatha Christie y el primero de todos, Auguste Dupin, de Poe.

La película *Perder es cuestión de método*, dirigida por Sergio Cabrera con guión de Jorge Goldenberg, pertenece al subgénero del cine negro, aunque se observan cambios importantes. El personaje que se dedica a resolver el misterio es Victor Silanpa, un periodista de la crónica judicial de un periódico bogotano, *El Observador*. El personaje principal, el periodista Silanpa, es muy distinto si se observa con cuidado la novela y su adaptación. En la novela él es, además de periodista, investigador privado, en un campo muy restringido: el adulterio.

Llamó a Moya y le contó los resultados, luego fue a su casa y encontró un mensaje en el contestador: ‘Señor Silanpa, es la señora Gallarín. Ya consulté con mi abogado

¹ El objetivo del conocimiento para el positivismo es explicar causalmente los fenómenos por medio de leyes generales y universales. La forma que tiene de conocer es inductiva, despreciando la creación de teorías, a partir de principios que no han sido percibidos objetivamente.

² El determinismo es una doctrina filosófica que afirma que todo acontecimiento, incluyendo el pensamiento humano y las acciones, están causalmente determinadas por la irrompible cadena causa-consecuencia; así que nada ocurre al azar. Por lo tanto, nuestra vida está regida por circunstancias que escapan a nuestro control, de modo que nadie es responsable de lo que hace o deja de hacer. Para el determinismo no existe entonces el libre albedrío.

y él está de acuerdo. Dice que con las fotos es suficiente, así que tómelas y tráigamelas lo más rápido posible. Gracias'. (*Perder...*, 26).

En la novela Silanpa sigue al señor Gallarín a un motel y le toma fotos, pero al sentirse descubierto el esposo decide comprar al periodista-detective y este acepta el soborno. Este pasaje no aparece en la película, quitándole una característica importante al personaje principal de la novela:

-Espere... ¿Medio millón le sirve? –reviró Gallarín. Silanpa miro la cámara y un gesto de sorpresa lo traicionó.

–Venga, ya mismo le hago un cheque. El hombre se cubrió con la sábana. Fue hasta su chaqueta y sacó un estilógrafo.

–Aquí tiene. Deme el rollo. Silanpa cogió el cheque y le entregó la película. Dio media vuelta y avanzó hasta la puerta pensando que era la última vez que lo hacía. (*Perder...*, 34).

Esta faceta de detective que se vende a quien pague más desaparece por completo en la adaptación. Este cambio nos muestra un personaje más lato en la película, menos complejo y propenso a que sea fácilmente engañado.

Es interesante comparar un poco la transformación que sufre el personaje de *Perder es cuestión de método* en la adaptación, al trato dado a los personajes principales de las adaptaciones de *Rosario Tijeras* y *La virgen de los sicarios*.³ En las dos novelas que comento a modo de ejemplo, la adaptación sufrida por los personajes principales es muy ajustada a las características morales y de personalidad que los escritores habían configurado. En *Perder es cuestión de método* el personaje principal pierde mucho en el carácter creado por sus actos en la novela. Además, de la novela a la adaptación dos personajes importantes en la vida amorosa de Silanpa desaparecen por completo: Mónica, de quien Silanpa está enamorada pero a quien va perdiendo durante la historia, y Ángela, compañera de trabajo en el periódico y quien se vislumbra como la siguiente relación amorosa del periodista.

Prescindir de Mónica en la adaptación es quitar un tema importante presente en la novela: el amor y, relacionado con el título del libro, el fracaso amoroso en que se encuentra envuelto Silanpa.

Al llegar al tercer puente miró el reloj y vio que eran casi las cinco: ‘Mónica debe estar furiosa’, se dijo. Acelero hasta la avenida 127 y luego bajó hacia Niza

³ He tratado más en detalle al respecto en mis escritos: “*La virgen de los sicarios* y la adaptación cinematográfica” y “*Rosario Tijeras*: cine negro y cultura mafiosa”.

reprochándose ser como era: alguien perdido en el tiempo, incapaz de cumplir una cita, como si las coordenadas del reloj fueran un lenguaje ajeno a su vida. Le había prometido acompañarla a trotar a la ciclovía, pero ya era muy tarde.

Mónica le abrió la puerta con la cara larga y fue a la cocina a servirse un café. Tenía puesta la ropa deportiva. -¿Dónde carajo te metiste? Te llamé a tu casa. En el periódico me dijeron que no te habían visto. -Tuve que ir al Sisga. Encontraron un cadáver empalado en la orilla. Una vaina horrible. (*Perder...*, 14).

Este tema se deja de lado para darle mayor importancia a Quica en la película. Presencia que se debió, quizá, a la búsqueda de mayor audiencia gracias a la erotización máxima que de la prostituta se da en la adaptación. Al final de la película, Silanpa también fracasa en su relación con Quica. Este cambio es significativo porque amplía el sentido que del periodista se forjan los que ven la película: el de un personaje que fracasa en todos los sentidos, porque es engañado por el capitán Mora –presentado como coronel en la película-, quien se beneficia de la investigación de Silanpa para venderse al criminal y poderoso constructor Vargas Vicuña. Pero no es así el final en el libro; porque Silanpa demuestra interés en su compañera de trabajo, Ángela, y la posibilidad de comenzar una relación amorosa con ella: “Bajaron la escalera y salieron a la calle. Mientras caminaban por la Séptima, Silanpa pensó que tal vez Ángela podría acompañarlo el sábado a la casa de Estupiñan y Cora a probar el famoso ajiaco preparado en fogón de leña. Más tarde se lo propondría. Era una buena idea”. (*Perder...*, 338).

Silanpa cree en el determinismo. La novela comienza con el siguiente pensamiento del personaje: “Todo lo que ocurre tiene un sentido”. (*Perder...*, 11). La búsqueda de sentido en su vida amorosa, profesional y en las causas del asesinato del empalado son los motivos para que se desarrolle la trama en la novela. Silanpa, como individuo, está en crisis y el misterio del empalado le da una razón de vida, un impulso para seguir adelante con una existencia solitaria y vacía que le pesa. Al final, en la novela, encuentra sosiego al retornar a la rutina de su trabajo periodístico y volver a sentirse ilusionado con Ángela, una compañera de trabajo. Pero en la película es con la prostituta, Quica, con quien parece que va a terminar en una relación amorosa, pero cuando esta lo busca al final de la película el protagonista no muestra interés en ella. En la película esta situación confirma el carácter de perdedor del periodista en todos los órdenes de su existencia. Sin embargo, no es así en la novela, porque aunque ni recupera a Mónica ni continúa con Quica; se abre una esperanza en la vida romántica de Silanpa con Ángela, una compañera de trabajo:

Quería simplemente que el tiempo transcurriera con lentitud, que se deslizara sin tropiezos hasta el final de la tarde para salir con Ángela, caminar hasta el Planetario y luego subir a las Torres del Parque a tomar algo en su casa, mirando por las ventanas la cajita roja del teleférico a Monserrate y escuchando algo de música mientras pasaba el tráfico de la tarde. (*Perder...*, 337).

En la película no; porque aunque Quica lo busca intentando establecer una relación amorosa permanente con él, Silanpa la deja ir. La imposibilidad de establecer relaciones estables con las mujeres se ve ejemplificada magistralmente en el uso de una muñeca que Silanpa tiene en su apartamento y con quien dialoga en medio de su soledad y desasosiego amoroso. “Saltó dentro de un viejo pantalón de dril, se despidió con un gesto de la muñeca, que recibía el sol en la frente y estaba hermosa en su pedestal, al lado de la biblioteca, y en dos patadas ya estaba bajando por la Avenida Chile en dirección a la autopista”. (*Perder...*, 12).

Esto indica que el personaje no puede tener una relación amorosa completa con una mujer de carne y hueso sino con algo que simbólicamente las representa: una muñeca que lo acompaña en su proceso metódico de perderlo todo, razón válida y muy acertada que llevó a Gamboa a titular la novela con el nombre dado. Acierto importante del escritor que resume y nos da una caracterización precisa del avatar del personaje en la obra.

La adaptación tiene cambios importantes con respecto a la relación entre el oficial de la policía y el periodista. En ésta el agente del orden amenaza a Silanpa con fotos donde está con la prostituta, diciendo que ella es menor de edad y que lo puede encerrar en la cárcel por ese motivo. La amenaza del oficial es clara y directa, mientras que en la novela no la hay; solo insistencia en que deje el final de la investigación en manos de la policía.

-Por eso le digo, periodista. Su trabajo ya terminó. Más bien váyase a su casa y empiece a ordenar, que allá hay trabajo para unos cuantos días. O tómese unas vacaciones.

-¿Y qué paso con Susana Caviedes?

-La soltamos anoche, al final decidió no presentar cargos contra nadie.

Salió de la oficina y se reunió con Estupiñan. (*Perder...*, 329).

Considero que tanto la novela como su adaptación cinematográfica son importantes en cuanto que buscan, desde el arte, dar cuenta de fenómenos culturales como el de la corrupción y la violencia que afectan profundamente a la sociedad colombiana. El diálogo que se establece entre las

dos artes posibilita encuentros y desencuentros más o menos afortunados que sirven para la construcción de un imaginario social que puede en un momento determinado servir para que como nación la sociedad colombiana logre superar décadas de conflicto e impunidad.

Además, las adaptaciones de textos que han tenido cierta aceptación y amplia recepción de lectores pueden servir para que poco a poco, y a pesar de los pesimismos, en Colombia se vaya constituyendo un cine nacional que tenga cierto reconocimiento internacional y que simbólicamente facilite que los colombianos se vean en él de una u otra manera representados.⁴ También, para que se miren como frente a un espejo que les muestra la realidad del país, desde un caleidoscopio amplio donde quepan diversas interpretaciones y opciones de desvelar los sueños por un mejor país que todos esperanzadamente sueñan. Porque este tipo de cine puede ayudar a la configuración de un cine nacional, con unas características intrínsecas que lo ubique en el panorama del cine mundial; con una impronta que dentro de la diversidad de la misma sea posible reconocerse como cine colombiano.

Referencias Bibliográficas:

- Bajtín, M. M. *Estética de la creación verbal*. Madrid: Siglo Veintiuno, 1997.
- Baldelli, Pio. *El cine y la obra literaria*. Habana: Editorial Nacional de Cuba, 1966.
- Birri, Fernando. *El Alquimista Poético-Político: Por un Nuevo Nuevo Nuevo Cine Latinoamericano, 1956-1991*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2000.
- Calvino, Italo. *Seis propuestas para el próximo milenio*. Madrid: Siruela, 2000.
- Cartmell Deborah y Whelehan Imelda, ed. *The Cambridge Companion to Literatura on Screen*. Cambridge: U. P. Cambridge, 2007.
- De Armas, Alfredo. "Triunfa el cine Latinoamericano." *El Ritmo de la Noche* (April, 1999): 56-75
- Del Prado Biezma, Javier. *Análisis e interpretación de la novela*. Madrid: Síntesis, 1999.
- Díaz López, Marina. *Tierra en trance. El cine latinoamericano en 100 películas*. San Juan: Alianza Editorial, 1999
- Elliot, Kamilla. *Rethinking the Novel/Film Debate*. Berkeley: U. P. of California, 2003.

⁴ Sobre la discusión sobre la validez estética o no de las adaptaciones vale la pena recordar lo expresado por Pio Baldelli: "Por de pronto, el prejuicio de una dependencia estética en toda 'adaptación' ha tenido vitalidad hasta hace unos decenios: hoy está liquidado, pero en un mundo cultural en formación, como lo es necesariamente el cine, puede aún llegar a manifestarse, y lo hace con frecuencia, en estado de residuo y detrito." Pg. 55.

- Fernández, Luis Miguel. "Gonzalo Muineló, et al., Los escritores del 98 y el cine (8 calas cinematográficas en la literatura de la generación del 98)." *Anales de la Literatura Española Contemporánea*. 28-3 (Junio 2003): 335-9
- Field, Syd. *Screenplay. The Foundations of Screenwriting*. New York: Delta Book, 2005.
- Franco, Jorge. *Rosario Tijeras*. Bogotá. Casa Editorial El Tiempo, 2003.
- Gamboa, Santiago. *Perder es cuestión de método*. Bogotá, Seix Barral, 2005.
- García Viñó, Manuel. *Teoría de la novela*. Barcelona: Anthropos, 2005.
- Gómez Trueba, Teresa. "El mundo hecho pedazos: multiplicidad en la novela y el cine contemporáneos". *Anales de Literatura Española Contemporánea*. 31 (Winter 2006): 93-118.
- Kundera, Milan. *El telón. Ensayo en siete partes*. Barcelona: Tusquets Editores, 2005.
- - -. *Los testamentos traicionados*. Barcelona: Tusquets Editores, 2003.
- López Cáceres, Alejandro José. *Entre la pluma y la pantalla. Reflexiones sobre literatura, cine y periodismo*. Cali: Universidad del Valle, 2003.
- Martínez, Sanjuana. "El cine latinoamericano es el más pobre, el más libre." *Proceso*. (October 29, 2000): 82-98.
- Minguéz-Arranz, Norberto. *Spanish Film and the Postwar Novel: Reading and Watching Narrative Texts*. Londres: Praeger Publisher, 2002.
- Mouesca, Jacqueline. *Erase Una Vez El Cine: Diccionario- Realizadores, Actrices, Actores, Películas, Capítulos del Cine Mundial y Latinoamericano*. Madrid: LOM Ediciones, 2001.
- Osorio, José Jesús. "Perder es cuestión de método: un ejemplo de adaptación del cine colombiano". *Hybrido*. 9 (2007): 64-67.
- - -. "La virgen de los sicarios y la adaptación cinematográfica". <http://www.letralia.com/219/ensayo02.htm> (Febrero 18, 2010)
- - -. "Rosario Tijeras: cine negro y cultura mafiosa". <http://www.letralia.com/231/ensayo03.htm> (Mayo 3, 2010).
- Osorio, Oscar. "La virgen de los sicarios: el amor como camino." *Violencia y marginalidad en la literatura hispanoamericana*. Cali: Universidad del Valle, 2005.
- Peña-Ardid, Carmen. *Literatura y cine. Una aproximación comparativa*. Madrid: Cátedra, 1992.
- Saer, Juan José. *El concepto de ficción*. Buenos Aires: Ariel, 1998.
- Sartre, Jean- Paul. *¿Qué es la literatura?* Buenos Aires: Editorial Losada, 2003.
- Schumann, Walter. *Historia del Cine Latinoamericano*. Madrid: Editorial Legasa, 1987.

Stam Robert y Raengo Alessandra, ed. *Literatura and Film. A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation*. Oxford: Blackwell Publishing, 2005.

Vallejo, Fernando. *La virgen de los sicarios*. Madrid: Suma de Letras, 2001.

Adaptación Cinematográfica:

Perder es cuestión de método. Guión de Jorge Goldenberg. Dir. Sergio Cabrera. Act. Daniel Giménez Cacho, Martina García, César Mora, Víctor Mallarino, Sain Castro. Tornasol Films, 2004.

Ficha técnica de la adaptación:

Perder es cuestión de método (2004) Colombia

Dirección: Sergio Cabrera

Género: ficción Subgénero: ficción

Duración: 105 min minutos

Elenco:

Daniel Giménez Cacho, Martina García, César Mora, Víctor Mallarino, Saín Castro, Jairo Camargo, Humberto Dorado, Mimi Lazo, Gustavo Angarita.

Fecha de estreno Festival de Cine de Venecia (Italia) 2004

Metraje Largometraje

Etapas Estrenado

Formato proyección 35 mm

Color Color

Casting Florina Lemaitre

Guión Jorge Goldenberg

Texto/Argumento Basado en la novela homónima de Santiago Gamboa

Producción Gerardo Herrero, Tomás Darío Zapata, Maríánella Cabrera

Producción ejecutiva Marianella Cabrera

Productores asociados Ben Odell, Jorge Artura Davila, Rhut García

Co-productores Colombia – España

Dirección de fotografía	Hans Burmann
Vestuario	Martha Torres
Maquillaje	María Clara López
Sonido directo	Jorge Ruiz
Música	Xavier Capellas
Montaje	Carmen Frías

José Jesús Osorio

JOsorio@qcc.cuny.edu