

ENSAYOS

¿COMO SE LLEVA UN LIBRO DE HISTORIA A LA PANTALLA? UNA PROPUESTA DE TRABAJO

FABIO NIGRA

Universidad de Buenos Aires (UBA)

Email: fabionigra@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1017-3063>

Recibido: 31 octubre de 2023

Aceptado: 30 de diciembre de 2023

Publicado: 20 de diciembre de 2024

Resumen

El presente estudio efectúa un desarrollo teórico sobre el concepto de trasposición, lo que antes se denominaba adaptación, de un texto literario a una película, a fin de utilizar las herramientas relevantes para trabajar sobre un texto histórico académico o periodístico rigurosamente elaborado, para ser llevado al cine de representación histórica. A tal fin, luego del recorrido conceptual, se propone un modelo de trabajo concreto sobre un libro y la película resultante, que permite comprender las omisiones, elipsis, síntesis, condensaciones, simbologías y presentación efectuada.

Palabras Clave: Trasposición, Cine, Historia.

¿COM ES PORTA UN LLIBRE D'HISTÒRIA A LA PANTALLA? UNA PROPOSTA DE TREBALL

Resum

Aquest estudi efectua un desenvolupament teòric sobre el concepte de transposició, abans denominat adaptació, d'un text literari a una pel·lícula, a fi d'utilitzar les eines rellevants per treballar sobre un text històric acadèmic o periodístic rigorosament elaborat, per portar-lo al cinema de representació històrica. Amb aquesta finalitat, després del recorregut conceptual, es proposa un model de treball concret sobre un llibre i la pel·lícula resultant, que permet comprendre les omissions, el·lipsis, síntesis, condensacions, simbologies i presentació efectuada.

Paraules Clau: Transposició, Cinema, Història.

HOW DO YOU BRING A HISTORY BOOK TO THE SCREEN? A JOB PROPOSAL

Abstract

The present study works on a theoretical development on the concept of transposition, what used to be called adaptation, of a literary text to a film, in order to use the relevant tools on a rigorously elaborated academic or journalistic historical text, to be taken to the cinema of historical representation. For this purpose, after the conceptual tour, a concrete work model is proposed on a book and the resulting film,

DOI: <https://doi.org/10.1344/fh.2024.34.1-2.292-329>

Copyright © 2024 Fabio Nigra

Copyright de la edició © 2024 FilmHistoria Online. Todo su contenido escrito está bajo una licencia de Creative Commons Reconocimiento-No comercial-Compartir bajo la misma licencia 4.0.

which allows us to understand the omissions, ellipses, synthesis, condensations, symbolologies and presentation made.

Keywords: Transposition, Movie, History.

*

La pregunta del título es una cuestión poco abordada en los trabajos del cine de representación histórica. Existe, sí, un amplio y creciente desarrollo analítico de las maneras en que la escritura literaria es llevada a la pantalla mas, en mi caso, un historiador que realiza análisis de filmes de representación histórica desde el año 2005, no resulta sencillo encontrar trabajos que partan de un libro de historia académica -o escrito periodístico riguroso-, para comprender los mecanismos y herramientas que han sido utilizadas para la concreción de un film de relevancia histórica como fue la crisis de las hipotecas *subprime* en el año 2008. Sin embargo, todos los años se estrenan películas que muchas veces al inicio indican “inspirado en”, “basado en”, “versión libre de”, donde en demasiadas ocasiones muestran una verdadera falta de compromiso del director, realizador o guionista con el texto original, o la misma historia sucedida. Mientras que “inspirado en”, plantea solamente recrear el tema argumental o desarrollar un personaje (literario o histórico); cuando comienza indicando que se “ha basado en”, tiene una relación más estrecha, vinculada al texto original; y “versión libre de” es hacer lo que les parece, partiendo de una historia acontecida. Como se puede ver, es un código de las producciones para indicarle al espectador qué es lo que debe esperar, y que va en escala (ascendente o descendente en relación con la veracidad de la historia narrada fílmicamente).



Figura 1. Cartel de promoción del film *Too big to fail* (2011).
Fuente: http://www.impawards.com/tv/posters/too_big_to_fail_ver2.jpg

En el presente trabajo se hará un desarrollo teórico de lo que en principio se denominó la “adaptación fílmica”, para transformarse luego en “trasposición fílmica”, marcando los elementos conceptuales que llevaron a abandonar la primera idea-herramienta teórica, para desarrollar la que en la actualidad tiene mayor consenso en

el mundo académico. A partir de ese punto, se propone un modelo de trabajo concreto, para finalmente desarrollar las ideas aportadas en un ejemplo fílmico concreto.

1. LA TEORÍA DE LA ADAPTACIÓN

Un primer problema que abordaba la vieja teoría de la adaptación era la cuestión de la fidelidad al texto original. Restom Pérez (2003: 21), citando al australiano Brian McFarlane (1996), dice que la fidelidad es un fantasma con el que se encuentra el director o quien lleve adelante la adaptación, como consecuencia de ello, por un lado, vamos a tener aquellos que quieren reflejar con la máxima precisión el texto, mientras que, por el otro, aquellos que se apropian de la idea y hacen su propia lectura (un caso paradigmático de esto último son las diferentes versiones de Drácula, por ejemplo). Robert Stam le dedica dos capítulos al tema, concluyendo que la fidelidad en el cine a una novela (que es un texto, para decirlo de alguna forma) es literalmente imposible porque, entre otras cosas porque el texto base sería como un banco de datos de diferentes variedades diegéticas, y por eso muchas veces se reconoce indirectamente la imposibilidad de cualquier equivalencia real. (Stam, 2014: 42).

Por caso, una película tiene una capacidad especial -se podría decir sintética- de mostrar los aspectos extraverbales del intercambio discursivo, y por ello considera el autor citado que el cine esté adaptado para mostrar las dinámicas sociales y personales que operan entre los interlocutores, lo que no es exactamente lo mismo en la página escrita de un libro (un texto puede describir cómo se mueve un personaje; si lo hace muy sintético, no se alcanza a comprender; si lo hace muy extenso, debilita la tensión del intercambio o la dinámica del momento narrado). Esto es ya un aspecto para considerar cuando se lee un libro y se ve la película que intenta reflejar al texto base. Hay cosas que se escriben y deben tener una dinámica e intensidad interna, pero que cuando se lleva a la pantalla no necesariamente refleja cómo se pensó en el texto original.

En base a lo expuesto, podemos en principio formular una interesante pregunta para un libro de historia llevado al cine: ¿la fidelidad debe subordinarse al libro o la película debe ser fiel a la Historia académicamente validada? Restom Pérez cuestiona la supuesta fidelidad o infidelidad de una versión adaptada, al indicar que “no son otra cosa que connotaciones moralistas que suprimen las diferentes etapas en la transformación de un código a otro, ignorantes del hecho de que ambos códigos poseen un lugar común: el lenguaje narrativo” (Restom Pérez, 2003: 22). Esta idea, ¿es válida para la Historia?

La cuestión clave, que se desarrollará en un apartado posterior, tiene que ver con los modelos semióticos implicados. Apoyándose ampliamente en los estudios de McFarlane (1996), la autora dice que es importante tener claro que hay diferencia de códigos en el trabajo de adaptación:

- 1) Aquellos elementos de la novela original que son transferibles porque no están anclados a ningún sistema semiótico y que son esencialmente narrativos;
- 2) Aquellos elementos que se manifiestan a través del sistema semiótico y que tienen que ver mayoritariamente con el proceso de adaptación, que se manifiestan como enunciación (Restom Pérez, 2003: 28).

En un comienzo los análisis de la adaptación no contemplaban el pasaje de un sistema semiótico (el texto) a otro (la imagen en movimiento con sonido). La adaptación, por ello, ha sido entendida tradicionalmente como el mecanismo gracias al cual una obra literaria era reconfigurada para ser llevada al cine, y por ello análisis no desarrollaban herramientas teóricas a tal fin. En lo que hace al cine histórico es casi nula la reflexión al respecto, a excepción de la experiencia personal que narra Rosenstone (1997), vinculada a la película *Reds*, que se apoyó en el texto *Diez días que conmovieron al mundo*, de John Reed.

Los problemas de tipo académico (precisión y/o exactitud en la reproducción del escenario, vestuario o palabras dichas por el o los personajes), en muchas oportunidades contrastan fuertemente con las necesidades de producción o de la historia narrada. Describe este autor que cuestiones tales como la forma de expresar o representar la personalidad, el carisma o el tipo de lenguaje empleado por ciertos actores históricos relevantes, han generado tensiones determinantes entre el asesor y la producción del film, que más allá de las amargas críticas efectuadas por Rosenstone, no es el único asesor histórico que confronta con los responsables de la producción. Una primera aproximación a lo que se definía como adaptación podría ser la de la de Antonio Crespo, aunque como es de fines de la década de 1960, puede decirse que su postura estaba fuertemente condicionada por el pensamiento estructuralista (Crespo, 1969). También merece destacarse la interesante postura de José María Bravo, cuando escribe que se asume que adaptar es cambiar, pero aclara que los problemas comienzan cuando se plantea la naturaleza y el grado de dichos cambios (Bravo, 2007: 214). Por otra parte, tenemos la opinión de Sánchez, quien sostuvo que la narración de una historia, gracias a transformaciones en la estructura, enunciación y organización, junto al contenido narrativo y la puesta en imágenes (con

todas las herramientas fílmicas implicadas), genera otro texto similar pero expresado en forma de filme (Sánchez, 2000: 47). De similar forma, tenemos la definición de Ferrari, quien argumenta que la adaptación supone siempre modificación del original, con un amplio campo de variantes (Ferrari, 2001: 180).

Tradicionalmente se consideraba que pasar del libro (novela o cuento) a otro soporte llevaba de por sí una pérdida, por lo que, como sostuvo Steimberg, los efectos “de tales procesamientos desembocó en la convicción acerca de una pérdida histórica; así se advirtieron oscuridades y empobrecimientos característicos en la sustracción de relatos o paisajes de la literatura por el cine o la narración televisiva, y no al revés” (Steimberg, 1993: 96). Esta perspectiva se apoyó en la mirada ingenua sobre el lenguaje verbal, gracias a la cual se entendía que éste transparenta la realidad y no participa en su construcción. La ya mencionada Restom Pérez -en su tesis doctoral llamada *Hacia una teoría de la adaptación*- sostiene que “no podemos olvidar que la adaptación requiere una transfiguración de términos semánticos y que adaptar no sólo es realizar una traslación de contenidos, sino que implica la elaboración de una nueva estructura comunicativa” (Restom Pérez, 2003: 12). En otros términos, puede advertirse que de a poco, a medida que se desarrollaban los análisis de adaptación, las mismas críticas llevaron a una redefinición del concepto, para aproximarse a la idea de trasposición. Esta última conlleva la idea de un pasaje de un modelo semiótico a otro, con las pérdidas y ganancias que ello implica.

2. UNA APROXIMACIÓN A LA TEORÍA DE LA TRANSPOSICIÓN, DEL TEXTO AL CINE

Años atrás pensar el pasaje de una obra literaria o escrita al cine era adaptarla, por lo que cabe concluir que se asumía (dadas las diferencias expresivas de una y otra), que se forzaba en la segunda la primera. Sin embargo, si tomamos en cuenta lo aseverado por Márgara Averbach¹, se amplía la percepción. La profesora Averbach ha dicho que, en primer lugar, hay que tomar en consideración el problema de los medios y el significado. Hay muchos lenguajes y medios en los que se puede transmitir significado, desde un semáforo hasta la lengua hablada o escrita. El idioma hablado y el idioma escrito son dos sistemas relacionados, pero no necesariamente paralelos. Cada medio (lenguaje oral, lenguaje fílmico, lenguaje escrito, etc.) tiene sus leyes internas, sus maneras de expresarse, y la transposición de uno a otro nunca es un calcado, siempre implica una adaptación. En toda transposición o traducción hay un lenguaje origen (del cual se traduce, como en este caso, el texto base) y un lenguaje

¹ Lo que se cita forma parte de una exposición oral brindada por la Dra. Márgara Averbach en un seminario interno del Programa de Historia Oral, en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, en el segundo semestre del año 2008.

meta (al que se traduce), y el lenguaje meta siempre tiene el poder, siempre “domestica” (ése es el término teórico) al otro, lo domina y lo transforma. En el caso de las transcripciones, por ejemplo, el lenguaje oral tiene más recursos que el escrito. Esos recursos (que se pueden describir desde lo lingüístico), tienen varios niveles: desde lo fonético (tono de voz, forma de pronunciar, entonación, silencios, etc.), hasta lo gestual y lo que tiene que ver con el entorno (la ropa, la casa, el peinado, entre otros). En lo escrito, en cambio, no hay más que una dimensión, la de la palabra escrita (incluyendo la puntuación), y en esa única dimensión hay que transferir todo lo que se transmite en recursos que, en lo oral, son simultáneos (las notas al pie tratan de ser una segunda dimensión, pero no lo son porque nadie puede leer dos cosas al mismo tiempo). La importancia práctica de todo esto, estima Averbach, es que es necesario tener conciencia de que al “transcribir” se está manipulando, manoseando, domesticando. Lo dicho para la oralidad adquiere mayor relevancia cuando se lleva de lo escrito al cine, desde ya.



Figura. 2. Henry Paulson (William Hurt) en su despacho cuando la crisis avanza.
Fuente: <http://www.filmetari.com/wp-content/uploads/2011/12/too-big-to-fail-2.jpg>

De esta forma, una perspectiva relevante sobre la transposición del texto base al cine la aporta con claridad Pilar Couto Cantero, cuando escribió que la trasposición se efectúa desde las palabras a las imágenes (mientras que en una novela el receptor tiene que imaginarse todo). Pero en un film la imaginación queda en manos de profesionales, que entregan el producto final al espectador (Couto Cantero, 1999: 317). Esta autora, en su tesis doctoral, define con mayor precisión la idea, ya que, en su perspectiva, debe considerarse para definir

el concepto de trasposición tal como hemos denominado a un proceso semiótico en virtud del cual una historia ficcional cambia de soporte y de sistema de codificación, dando lugar a un nuevo texto narrativo. En este proceso transpositivo se producen una serie de cambios semánticos y formales, estéticos y artísticos que forman parte del proceso de transmodalización discursiva que dará lugar a un nuevo tipo de texto artístico. El significado es diferente y el significante también es diferente. Por lo tanto, una trasposición fílmica podría ser definida como el proceso de transformación de un sistema comunicativo artístico en otro sistema semiótico, de naturaleza también artística y ficcional (Couto Cantero, 2001: s.p.)

La postura de Couto Cantero es hoy mayoritaria, dado que se incorporó a la reflexión un enfoque que en la anterior modalidad no se encontraba contemplada, que tiene que ver con la perspectiva semiótica de los medios expresivos utilizados. Por ello, desde esta mirada, puede entenderse una definición más moderna. Por caso la de Bermúdez, quien sostiene que “se podría definir a la trasposición semiótica como la operación social por el cual una obra o género cambian de soporte y/o de sistema de signos”, aclarando que el remake (en el caso del cine) o versión (en el de la literatura) es el “más acá de la trasposición, ya que no hay cambio de soporte y la obra nace bajo las mismas operaciones constitutivas” (Bermúdez, 2008: s/p). Aquí debe subrayarse el muy relevante aporte efectuado por Gerard Genette, destacado por Musante cuando, según la autora, indicó que el cambio de un medio a otro es una transformación seria o trasposición, porque esta práctica hipertextual es relevante porque el que realiza una trasposición *‘se apodera de un texto y lo transforma de acuerdo con una determinada coerción formal o una determinada intención semántica’*.” (Musante, 2019: 2).

La discusión alrededor de la calidad del concepto de adaptación y/o trasposición no se encuentra cerrado, por la recurrencia al falso eje fidelidad/traición, al poner en evidencia las contradicciones e interrogantes como en caso de que la trasposición fílmica se acerque más al extremo de la “fidelidad”. La complejidad del proceso de llevar de un texto escrito a una narración en imágenes la describe con precisión Pérez Bowie, quien argumenta que la cuestión de la adaptación debe focalizar primordialmente a las diferencias de lenguaje. No hay superioridad de uno u otro lenguaje, sino igualdad de lenguajes diversos ya que el pasaje “de una estructura significante a otra implica también que se modifique la estructura de la significación”, donde la trasposición se orienta más al sistema de llegada que al de partida (Pérez Bowie; 2004: 278-279).

Y añada que habría que sumar las dificultades que tiene el proceso adaptador, entre las que se encuentran: a) las inherentes a la diversidad de los lenguajes utilizados por el texto de partida y por el texto final; b) las imputables a la defectuosa comprensión, análisis o lectura de aquél; c) las limitaciones creativas y expresivas del adaptador o a otros co-creadores del producto final; d) las que impone el hecho de ser el cine, además de un arte, una industria sometida a un conjunto de reglas, convenciones y determinaciones económicas. Por ello debemos tener en claro, como sostuvo Saalbach, que la película, o sea lo que le llega al espectador, no es el texto original, sino que es el resultado de una serie de lecturas o interpretaciones del texto, y muchas veces se basa en una anterior (aunque esta última idea no es necesariamente clave para una película histórica, si bien existen las nuevas versiones de un mismo hecho, como el desembarco aliado en Normandía). De esta forma, indica que “esto significa que el espectador, en el cine o ante el televisor, no es receptor de un texto literario, sino que es receptor de la o de las lecturas que otras personas han dado al texto en cuestión” (Saalbach: 2014: 420).

Bravo designó la fórmula como el “paradigma clásico” aquel tipo de reflexión que se apoyó en el *modelo binario tradicional*, donde se efectuaba la confrontación fuera de contexto del original con la obra fílmica, trabajando casos particulares, y buscando la fidelidad ante eventuales desviaciones de la segunda respecto de la primera, que serían el único referente para la comparación (Bravo, 2007: 218). En su texto el autor desarrolla lo que entiende como el armazón ideológico del paradigma clásico:

1) En primer lugar, rechaza que una adaptación sea un simple proceso de transcodificación textual por el que un texto literario se convierta en un texto fílmico, ya que el estudio del binomio cine/literatura deberá alejarse de los mecanismos de intercambio textual, y plantearse desde parámetros ajenos a las consideraciones teóricas de los puntos de divergencia y convergencia de las dos artes.

2) En segundo lugar, hoy ya no es posible seguir defendiendo el postulado teórico de que los textos literarios que sirven de punto de partida de las adaptaciones son entes ahistóricos, portadores de una serie de ‘esencias’ o valores inmutables y trascendentes, que las adaptaciones respetan o traicionan, y que tengan, por consiguiente, una interpretación ‘correcta’ posible, al sostener, por el contrario, que el análisis extratextual puede aportar datos fundamentales para su comprensión (Bravo, 2007: 218).

En suma, se han producido dos grandes tipos de modalidades para efectuar el pasaje de la obra literaria al guion. La primera, como establece Bejarano Petersen, es la *adaptativa*; la segunda, la *traspositiva*. Mientras que la primera posee un trasfondo asentado en la fidelidad, en la segunda se asume la imposibilidad de esta fidelidad, y por ello se busca el respeto de la esencia a fin de hablar de apropiaciones e interpretaciones. Wolf, por otra parte, y desde un posicionamiento traspositivo, aclara que cuando refiere a la trasposición como traición se dice que este punto ha marcado la evolución de la literatura y sus vínculos con el mercado. De esta forma “la industria del cine estadounidense inventó una categoría de guionista que se distingue entre la selva de nomenclaturas y jerarquías: el *adapter*...”. Esa modalidad parte de una lógica de mercado que considera que puede existir algo así como un “especialista en trasposiciones”, reduciendo toda su tarea a una acción “meramente quirúrgica que se ocupa de intervenir sobre la obra literaria trasladando como sea... un texto literario a un guion cinematográfico” (Wolf, 2001: 33). Y es que, como sostiene Wolf, la “cuestión se plantea en términos de que el formato de origen –la literatura- ‘quepa’ en el otro formato –el cine-: que uno se ablande para ‘poder entrar’ en el otro, que adopte la forma del otro” (Wolf, 2001: 15).

Es conocido el hecho de que ya desde el momento de implantación del llamado modelo clásico de Hollywood, se han escrito “innumerables libros en Estados Unidos desde el período de la Primera Guerra, dedicados a exponer con claridad las reglas correctas para la elaboración de un guion dentro de los principios aquí comentados” (Xavier, 2008: 60). La situación tiene más aristas de lo que dice Wolf. La complejidad en el tratamiento de guiones implica que los grandes estudios tengan “Departamentos de guiones”, con mucha gente a cargo, que no solamente analizan si es bueno o no, sino también se analizan las cuestiones legales que pudiera tener, problemas formales y sugerencias sobre cómo mejorarlo. Es más, existen escritores especializados en géneros específicos, para pulir diálogos, “finalizadores” de guiones poco cerrados o algunos de éstos son requeridos por estrellas para aceptar el papel. (Kaufman. 2006: 93).

En consecuencia, el tomar un texto -en el caso que nos ocupa, histórico o periodístico, pero con hechos reales e investigación seria y rigurosa-, para ser llevado a un guion de cine no es una operación sencilla, ya que debe considerarse el cambio de medio expresivo, y también contemplarse el hecho de que las producciones apuestan a un éxito comercial (Nigra, 2016). Por ello Peña Ardid ha dejado claro que

el paso del texto literario al filme supone indudablemente una transfiguración no sólo de los contenidos semánticos sino de las categorías temporales, las

instancias enunciativas y los procesos estilísticos que producen significación y el sentido de la obra de origen. No puede ser de otro modo cuando se trabaja con dos sistemas 'deshomogéneos' en sus materias significantes (Peña-Ardid, 1999: 23).

Pérez Bowie efectúa una interesante síntesis de los estudios de la adaptación. Sostiene que la mayor parte de los estudios están circunscritos a una perspectiva intertextual. Se trata de «recetarios» que renuncian a abordar el fenómeno desde una panorámica generalizadora, para centrarse en los aspectos exclusivamente intratextuales a través de un desmenuzamiento riguroso de la morfología. Refiere por ello a un conjunto de autores y manuales, cuya finalidad es la de servir como textos de adaptación, pero carecen de toda pretensión teórica; un buen ejemplo lo constituiría el libro de Linda Seger (1993). Pero no se debe dejar de lado, según reflexiona Bejarano Petersen, que “la adaptación es un original nuevo”, ya que el adaptador elimina todo aquello que no es drama, gracias a lo cual al final permanece la esencia de ese drama originario en otro material. La crítica de Bejarano Petersen a esta perspectiva es que “confunde permanentemente especificidades semióticas con tradiciones estéticas”, y provoca un efecto que entiende como autoritario, por cuanto los posibles estéticos se disuelven bajo la normativa de un cine que, en la búsqueda del éxito comercial, introduce una imagen muy recortada de sus capacidades expresivas y las potencialidades de los espectadores (Bejarano Petersen, 2010: 7). Y por ello no debe dejar de asegurarse que, conforme lo postula Bermúdez, todo pasaje de uno a otro postula una específica producción de sentido, ya que de alguna forma *resignifica la obra traspuesta*; y esta resignificación se encuentra determinada por factores semiológicos y materiales de carácter forzoso, ya que implica un cambio de lenguaje y de dispositivo (Bermúdez, 2008: s.p.)

3. LA POSICIÓN TRASPOSITIVA Y SUS IMPLICANCIAS ANALÍTICAS

Es evidente que la posición “traspositiva” ha ganado terreno, dejando atrás las perspectivas rígidas que postulaban la eventual pérdida de contenido o sentido. De esta forma Bejarano Petersen ha efectuado una síntesis de la labor de F. Vanoye, quien plantea que el trabajo sobre la obra fuente tiene tres grandes niveles.

- a) el primero es de los problemas técnicos, es decir, el estudio de los cambios que implican la relación entre sistemas semióticos diferentes;

- b) el segundo es el de las opciones estilísticas, que implica trabajar sobre las diferencias y similitudes posibles, junto a la de la resolución narrativa, entendidas como estrategias junto a los mecanismos básicos de la trasposición; y,
- c) el tercero es el del proceso de apropiación, que refiere a los cambios en las coordenadas espaciotemporales (Bejarano Petersen, 2010: 11).

En este marco, Steimberg sostuvo que en cada trasposición siempre hay una opción que lleva a la mirada que privilegia el tema, y está la postura que respeta los rasgos retóricos (Steimberg, 1993: 98). Desde este lugar, habría consenso en la bibliografía especializada en que la trasposición se define en torno a lo transtextual, entendido como “la relación manifiesta o implícita que pone en relación un texto con otro u otros” (Bejarano Petersen, 2010: 12). Es decir, según esta perspectiva todo texto parte de otro texto, y por ello la trasposición puede ser pensada como un modo posible de relación entre textos. De esta forma, puede coincidir con Steimberg cuando argumenta que “toda práctica, cuando influye en los textos, pasa por otros textos; nunca llega a ellos en estado de pureza extrasemiótica. Aun la referencia a un estado particular del imaginario individual o social implica, en relación con la lectura, el recorte de un determinado texto, y su relación con un área textual externa a él” (Steimberg, 1993: 17).

Debemos entender al filme como lenguaje específico, semejante al literario y a la vez diferente, que tiene determinados significantes organizados entre sí a modo de discurso y articulados para constituir un texto, con el consiguiente valor significativo que habrá que ponderar al momento del análisis (Cid, 2011:22). En esta línea puede asumirse lo planteado por Wolf, quien sostiene que en cualquier trabajo existen grados de trasposición, ya que, según su perspectiva, la mejor trasposición es “olvidar recordando” (Wolf, 2001: 77).

En suma, *una trasposición es una versión de otra cosa*, es decir, una mirada posible como muchas otras posibles. Aun reduciendo las opciones a las que intentaron trabajarla seriamente, se puede concluir que cada una de ellas realizó un recorte especial para efectuar una aproximación particular y propia. Ello, sin perjuicio de las remodificaciones que puedan producirse conforme el “espíritu de época” o, en otras palabras, el contexto de producción de un filme como sostuvo Ferro, que incidirá sobre las líneas de trabajo. De esta forma, Wolf postula la existencia de varias lecturas, de varias trasposiciones posibles: existe la *lectura adecuada*; está la *fidelidad insignificante*; la *lectura inadecuada*; la *intersección de universos: el escritor y el*

director como autores; la relectura: el texto reinventado, finalmente se encuentra la *trasposición encubierta: las versiones no declaradas* (Wolf, 2001: 104-149).

Ahora bien, el aporte de Wolf puede ser cuestionado como lo hace Cid, quien de alguna forma golpea sobre las bases elaboradas por Wolf, cuando se pregunta: “¿cuál es el criterio para distinguir en un proceso transpositivo lectura de relectura?; ¿acaso no funcionan como sinónimos?; ¿acaso toda transposición no encarna -en el sentido eisensteiniano- una particular relectura del texto literario?” Cid, 2011: 27).

Y a partir de aquí elabora por su cuenta una nueva tipología de trabajo, con cuatro modalidades.

- 1) La primera, que llama *Trasposición de máxima proximidad o transposición iteracional*, por la cual la transposición iteracional replica el hipotexto literario en la mayoría de sus componentes; pero llevando a cabo un trasvase estéticamente logrado transmedial, y por eso el texto literario despliega su potencia fílmica, pero cercano al texto de origen;
- 2) la segunda es la *Trasposición de proximidad relativa o transposición como reorientación*, donde se presenta una relectura del texto literario que coloca ciertos acentos, modifica elementos de manera más o menos pronunciada y llega a establecer diferencias.
- 3) La tercera, *Trasposición de distancia relativa o transposición como distanciamiento estético-reflexivo*, donde la distancia se observa en el plano estético, con la intención de generar un espectador activo. Por sus características se trata de una tipología poco frecuente, cuyos ejemplos suelen presentar cercanía con el hipotexto literario.
- 4) Finalmente, la cuarta, la *Trasposición de máxima distancia o transposición intercultural*, que es la que se encuentra a mayor distancia del original, al darle otro sentido en una sociedad distinta (Cid, 2011: 30-36).

Todas estas variantes tienen como trasfondo el hecho de que al partir de un texto literario se construye otro texto, perdiendo ante el primero o reinventándolo, pero siempre con la lógica de la *transtextualidad*. Sin embargo, si bien este concepto es útil para comprender el pasaje de un texto a otro, entendiendo ambas producciones (la literaria y la fílmica) como textos, resulta más preciso el de *traducción intersemiótica*. Elaborado en su origen por Roman Jakobson, es potenciado por Cid Jurado cuando lo define como “la trasposición de un significado de un sistema semiótico como la literatura, el cómic, la poesía, el mito, al lenguaje cinematográfico”. Para su elaboración Cid Jurado debe asumir el concepto de símbolo de Jakobson

(1963), porque es consecuencia de una *convención social de lectura*, ya que todo símbolo se encuentra circunscrito a un *significado general* que permite su identificación, sin perjuicio de la materia significativa en la que se apoya (filme, texto, dibujo, etc.). Es por ello, sostiene Cid Jurado, que

las condiciones necesarias para una traducción entre sistemas típica de la intersemiótica, generan un tipo de transmutación que se explica por medio de la 'remodificación' de los signos lingüísticos textualizados en códigos no lingüísticos (en el caso del cine, visuales), circunscritos por las condiciones de enunciación tales de sobreponer lecturas inicialmente ajenas a las previstas en su origen (2007: 46-47).

Esta *remodificación* supone una pérdida y a la vez adquisición de significado de forma controlada –y también incontrolada– por parte del productor de textos. Finalmente, esa adquisición se transforma en un proceso abierto de interpretación durante la fase de la recepción. En consecuencia, para organizar el análisis traspositivo y tomando de alguna manera la problemática que pone en evidencia Cid Jurado, Mancilla Troncoso planteó un modelo para el análisis. Ofrece el autor un cuadro donde se plantea una división en tres fases: en la primera una reflexión sobre el texto base, sobre el contexto de producción y sobre la segmentación semiótico comparativa; una segunda fase donde se desmenuzan aspectos internos del film como la enunciación, estructura temporal y organización del relato para, en la tercera fase, realizar una evaluación general (Mancilla Troncoso, 2013: 43). De ella se derivará un modelo de análisis que se postula aquí para los filmes históricos.

Pero sería un error considerar que esta práctica intersemiótica ha sido generada solamente por un artista, o por un conjunto de personas que trabajan cooperativamente, y que como conclusión de su labor puede elaborarse un *texto* novedoso: el filme. Es novedoso, pero a la vez es social, es decir, no se sale del proceso social en el que se encuentra inmerso y por ello la individualidad o el grupo forman parte del gran agregado al que pertenecen, tal como ha sostenido Marc Ferro en sus estudios (Ferro, 2000; 2003). Eliseo Verón ha establecido que toda producción de sentido es necesariamente social; lo que asimismo acompaña al hecho de que todo fenómeno es un proceso de producción de sentido. Escribir historia es un hecho individual, en su caso, pero también es un proceso social con alguna fórmula que permite su elaboración; y hacer una película histórica también es social porque surge gracias al conocimiento social acumulado por décadas (Verón, 1998: 25). Podemos concluir el apartado con una reflexión de Pérez Bowie, quien realiza una justa síntesis

de lo desarrollado hasta el momento. En su visión, la trasposición, “al ser el producto de una dialéctica entre la obra literaria, el contexto socio-histórico y los códigos de una cultura, es la permanencia o el desfase de los códigos culturales lo que está en juego” (Pérez Bowie, 2004: 286).

4. APROXIMACIÓN TEÓRICA PARA LA TRASPOSICIÓN DE UN TEXTO HISTÓRICO

En un reciente artículo publicado en la Revista FilmHistoria, Roisch-Argelich abogó por alcanzar “una propuesta posible para materializar una práctica interpretativa” sobre los filmes de reconstitución histórica, que responda a “un modelo científico” (Rosich Argelich, 2022: 298). Atendiendo a tal postulado, un camino entre otros es el de reflexionar sobre cómo se ha llevado a la pantalla un texto que relate hechos históricos documentados. Por ello, tomando aspectos sustanciales de lo visto hasta el momento, puede asegurarse que el enfoque planteado por Robert Rosenstone se acerca a la perspectiva traspositiva, dado que asume la imposibilidad de la literalidad absoluta en el traslado de un texto a otro.

En primer término, destaca que el mayor problema se encuentra en la naturaleza y necesidades del medio audiovisual. Si bien no desprecia los inconvenientes generados por el exceso de ficción o las transgresiones del cine sobre la concepción de la Historia, el mayor de los cuestionamientos se encuentra en la tendencia a comprimir el pasado, para convertirlo en algo cerrado, con una explicación lineal e interpretación exclusiva de una única caracterización de los acontecimientos, ya que de esta forma se rechaza o deja de lado la complejidad de causas, y por ello se simplifica la sutileza del discurso histórico. En suma, la gran duda de Rosenstone es qué tipo de conocimiento construye un filme, y en particular si ese conocimiento es válido (Rosenstone, 1997: 32).

Es importante tener en cuenta, como dice Restom Pérez (2003: 29), que debemos localizar los equivalentes visuales para los efectos del texto, e identificar la forma en que se presentan como códigos específicamente cinematográficos en la versión fílmica de la novela o relato (o libro de historia, insisto). Por caso, un ejemplo muy concreto para mostrar cómo conceptos abstractos puede ser transmitidos a través de imágenes y sonido se encuentra en la presentación (*main titles*) de la serie *The Pacific* (HBO, 2010), en la que las ideas de “sacrificio”, “heroicidad”, “solidaridad”, etc., se ponen en evidencia con sólo permitir la recepción sensible del espectador (se recomienda el visionado de dicho fragmento, fácilmente recuperable en youtube).

Es claro que tenemos que tratar de encontrar los equivalentes visuales para los efectos (narrativos) del texto e identificar la forma en que se presentan como códigos

específicamente cinematográficos. Acá deben diferenciarse los dos sistemas de significación: el verbal del texto base, contrapuesto al sistema visual, auditivo y verbal de la película. Debe destacarse que las palabras antes mencionadas “sacrificio”, “heroicidad”, “solidaridad” actúan de forma conceptual, que no es lo mismo que en un filme, donde las palabras contienen, como dice Restom Pérez (2003: 29), una alta iconicidad, una cierta función simbólica y actúan a manera de percepción.

Hay que diferenciar la característica lineal del texto y la espacial de la película, tales como la puesta en escena, la relación *on-screen* y *off-screen*, y también hay que tener presentes los códigos intra y extra cinematográficos, que pertenecen puramente al discurso audiovisual, como el montaje, que le da un ritmo particular a lo narrado. Por ello, Restom Pérez distingue códigos extra-cinematográficos que forman parte de la película como los códigos lingüísticos (acentos, tonos de voz, etc), los códigos visuales, los códigos de sonido, lo no lingüístico (como lo dicho con *The Pacific*) y los códigos culturales (Restom Pérez, 2003: 30). Esto nos demuestra que hay una diferencia entre la historia contada y la historia mostrada, porque son dos sistemas semióticos distintos.

En lo que hace al fenómeno del pasaje del texto al filme, hemos dicho que Rosenstone se inclina hacia la idea *traspositiva* pero con la impronta de Cid (*Transposición de proximidad relativa o transposición como reorientación*), cuando sostiene que “la historia como relato dramático en imágenes se apoya en la invención tanto de pequeños detalles como de hechos importantes” (Rosenstone, 1997: 56). Da una pauta de ello, contando su lectura de la película *Tiempos de Gloria* (Edward Zwick, 1989) sobre la objetística del film (Rosenstone, 1997: 57).



Figura. 3. Dick Fuld (James Woods) reunido con la plana mayor de su banco.
Fuente: <https://cdn.juliekinnear.com/imagesall/2016/07/too-big-to-fail-22-1920.jpg>

Esta situación resulta mucho más clara cuando se refiere a la construcción de los personajes. Es obvio que el personaje histórico no es el actor, máxime si por ejemplo se intenta representar con el personaje/actor a un exponente de una clase social, como un obrero o un burgués, por cuanto para el autor la ficción es doble: “así es como este tipo de persona (que nosotros hemos creado) era, se movía y hablaba”, sostiene Rosenstone. En concreto, lo único que el filme puede hacer es dar una idea aproximada de cómo ese o esos individuos se comportaban. Por ello dice que no es posible la precisión que postula un libro y, por ello, aceptar la ficción como convención, “que nos permite seleccionar unos determinados datos y acontecimientos que representen la experiencia colectiva de miles, de cientos de miles e, incluso, de millones de personas que participaron o padecieron hechos documentados. A este tipo de convención también la podemos llamar condensación (Rosenstone, 1997: 58). Esto no es lineal. Cuanto más cerca en el tiempo sea la historia narrada, más información se tiene. La increíble ampliación de documentación y fuentes que ha producido el siglo XX, en particular para el caso que aquí se trata de las imágenes, grabaciones sonoras y fílmicas, permite una aproximación más certera a la construcción de un personaje, como puede ser, por ejemplo, en el caso de Malcom X (Spike Lee, 1992). Más allá de la certeza en la construcción del personaje, en forma evidente Spike Lee no podría haber seguido cada uno de los pasos dados por el protagonista, menos, por ejemplo, en la cárcel, y se tuvo que apoyar en los datos obtenidos, en lo escrito, en entrevistas y sus propias reflexiones. Esto genera otro inconveniente, ya que, si para la representación del hecho histórico a veces hay que inventar y a veces condensar, ¿no se está desvirtuando la historia? La respuesta de Rosenstone es contundente: “En la pantalla, la historia debe ser ficticia para ser veraz”, y es más,

la 'literalidad' fílmica no existe. Por supuesto que una película puede mostrarnos el aspecto superficial del pasado, pero nunca podrá mostrarnos exactamente los hechos que sucedieron en él. Nunca podrá mostrarnos una réplica milimétrica de lo que sucedió (si es que alguna vez llegamos a saberlo). Claro que la reconstrucción debe basarse en lo que sucedió, pero la reconstrucción nunca será literal. *Ni en la pantalla ni en el libro* (Rosenstone, 1997: 58-59. Destacado fgn)

Por ello el cine, según el autor, debe resumir, generalizar y simbolizar con imágenes. Lo más que podemos esperar es que el conocimiento histórico sea resumido mediante invenciones e imágenes apropiadas. Estas generalizaciones se

logran por medio de herramientas que sintetiza en la condensación, la síntesis y la simbolización (Rosenstone, 1997: 59-60). Resulta claro entonces que, desde la perspectiva de Wolf, lo que plantea Rosenstone es una "*lectura adecuada*" (más allá de las críticas de Cid), es decir que

tiene la prudencia de suponer que una trasposición no es más que una de las tantas versiones que pudieran hacerse sobre un texto, pero que lo adoptan como universo complejo, con especificidades que implican un trabajo minucioso sobre el cine y la literatura, sin desentenderse de los problemas que supone manipular los propios materiales y los preexistentes... nos referimos a aquellos casos donde la lectura que se hizo de los textos procuró seguir determinadas direcciones rastreables en ellos...(Wolf, 2001: 89).

En consecuencia, para Wolf lo adecuado de este tipo de trasposición está en la voluntad de recuperación sin arrodillarse ante el texto, para pensar los materiales de ese otro medio –el cine- sin dinamitar ese estadio anterior que era el libro, tratando de hacer prevalecer las herramientas del otro lenguaje, pero siguiendo direcciones que ya estaban. En cualquiera de las dos definiciones señaladas (la de Wolf o la de Cid), la idea es que el filme se relacione lo más íntimamente posible al texto, con los márgenes razonables destacados por Rosenstone, a fin de permitir una evolución narrativa funcional a su interpretación por parte del espectador. En esta línea de interpretación, Cid Jurado sostiene algo que es realmente importante:

toda nueva versión que intenta actualizar el hecho histórico registrado en una nueva versión del hecho histórico narrado enfrenta la necesidad de una competencia por parte del lector, que es exactamente igual a aquella que realiza el espectador de una adaptación o de una traducción fílmica de otro género. Los recursos que permitan transformar el hecho ficcional de la historia en una versión verosímil del hecho histórico se ven obligados a recurrir a diversos criterios de construcción del significado, en este caso retomando fuentes intersemióticas que provienen de otros lenguajes como la fotografía, el documental, la cartografía militar, la objetística de la época, los planos de la maquinaria militar, etc. (Cid Jurado, 2007: 50).

Para poder efectuar el trabajo que destaca Cid Jurado, se hace necesario lograr una reconstrucción realista, esto es, añadir "efectos de realidad" (Barthes, 1987), que

permitan la suspensión de la incredulidad del espectador. Para ello, se necesita un herramental que habilite un proceso metodológico claro y preciso.

5. HERRAMIENTAS PARA EL TRABAJO SOBRE LA FUENTE (TEXTO BASE) Y SU TRASPOSICIÓN

Una primera aproximación al proceso traspositivo debería tener en cuenta qué es lo que se tiene en origen, esto es, o un libro o fuentes históricas. Queda claro que una buena producción no se limita a trabajar sólo con un libro, y procede a la búsqueda de diversos tipos de elementos que permitan llevar adelante una razonablemente precisa reconstrucción de época. También resulta obvio que cuanto más al pasado se remonte la búsqueda, los elementos que constituirán el contexto se hacen más raros, y por ello las producciones resultarán más uniformes, diferenciándose más que nada por la interpretación del realizador o guionista -vale citar aquí el trabajo de Rodrigo Henríquez Vázquez (2005) sobre la interpretación posible de la crónica de Lope de Aguirre- y los textos y película producidas. Ello sin olvidar que las grandes producciones parten del principio básico de que para lograr el éxito comercial han de permitirse detalles expresivos modernos, a fin de trazar una afinidad perceptiva del espectador -como por caso las pecheras o corazas de películas como *Gladiador* (Ridley Scott, 2000) o *Troya* (Wolfgang Petersen, 2004), cuyos diseños son más del siglo XX que del que correspondería a su original-. Este último punto no será desarrollado, porque implicaría una larga exposición de las formas de percepción y apropiación que efectúa un espectador y que no es el eje del presente trabajo.



Figura 4. Reunión con los principales banqueros de Wall Street.

Fuente: <https://a.ltrbx.com/resized/sm/upload/g5/ip/ux/96/qZO2Fy1CKUJeldxv11FctAKvEeC-1200-1200-675-675-crop-000000.jpg?k=2fc8a2f7a5>

Debe destacarse el hecho de que un texto escrito asume un conjunto de supuestos que tal vez no son permitidos en una película. La mayoría de los textos académicos no se toman el trabajo de describir el largo, forma y peso de una espada o si la culata de un fusil es más larga o más corta, con la excepción de algún trabajo muy específico de historia militar. Cualquier espectador asume (si lo saben, además) que las tropas alemanas utilizarán un rifle Mauser Kar 98k, y las estadounidenses un 30-06 Springfield o M1 Garand, y resulta dudoso -salvo algún especialista o fanático- que se verifique que en la película se use estrictamente el arma mencionada. Sin embargo, es indudable que en un filme no se le puede poner en la mano a un soldado romano una espada del siglo XIX porque el anacronismo surgiría de forma evidente. Sin embargo, referir a esos detalles exige que se establezca por lo menos un parámetro general de las condiciones de recepción.

Venimos sosteniendo desde hace bastante que los espectadores concurren a ver una película con un conjunto de “competencias de decodificación determinadas culturalmente” (Cid Jurado, 2007: 42): desde la escuela saben o tienen nociones generales de su propia historia. Estas competencias de decodificación fueron aprendidas y reproducidas por diferentes “aparatos” (Althusser, 2005), entre los que debemos sumar al cine, de forma tal que los espectadores participan de la exhibición de la película con un imaginario mediático en el que se sienten cómodos, partícipes y, por qué no, también reproductores. En pocas palabras el filme se convierte en un instrumento que, luego del amplio desarrollo de películas históricas de similar tipo, usaba la *memoria mediática* de los espectadores para ratificar lo que en su *universo simbólico* era lo correcto, lo que de alguna forma se esperaba ver. Como sostiene Cid Jurado, cada texto visual trasciende la función entretenimiento, para transformarse en un “instrumento de la memoria mediática y consigue participar en la construcción de la memoria histórica con las características que ésta posee (Cid Jurado, 2007: 42).

Avanzando un poco en esta idea, la memoria histórica puede poseer una doble perspectiva: por un lado, se encuentra definida desde la construcción ideológica del pasado; por el otro, por las formas de recordarla por cada individuo. Y en función de ello, Cid Jurado dice que “los enfoques para abordar el argumento específico (el hecho histórico narrado) varía de acuerdo con la conformación que sufre la memoria institucionalizada y la reconfiguración del proceso historiográfico” (Cid Jurado, 2007: 49). Y esto nos permite inferir que habría una relación dialéctica entre la ‘memoria institucionalizada’ y la ‘reconfiguración del proceso historiográfico’, que implicaría no sólo el repreguntarse sobre los hechos, sino también la reconstrucción de las preguntas. No olvidemos que, según analiza Bordwell (1996: 29-47), el espectador en nuestra cultura llega armado y activo a la tarea de ver un filme (recordemos que

también conoce aproximadamente la Historia). Su tarea de espectador es la de armar una historia inteligible. Para ello, aplica esquemas narrativos y los unifica gracias a una serie de principios como los de causalidad, tiempo y espacio, en los que tiene un peso considerable lo que denomina *historia canónica* (algo así como un esquema maestro específico, una abstracción de la estructura narrativa sobre clasificar los acontecimientos y relacionar las partes con el todo a medida que se va viendo el film); por lo que el espectador usa esquemas y las claves recibidas, a fin de hacer suposiciones e inferencias sobre la evolución de la historia, pasada y venidera. Es en este contexto de emisión y recepción que se trabaja la trasposición de un proceso o texto histórico al filme.

Entonces, ¿cómo pensar una trasposición adaptativa de un proceso o texto histórico a la pantalla? En primer lugar, obviamente, establecer qué se quiere contar. En el cine de Hollywood se advierte que existe una especie de determinismo de los Grandes Estudios por lograr que cada filme histórico deje un mensaje. La derivación lógica está en que en la mayoría de las narraciones clásicas de Hollywood se hace eje en una persona, tal como oportunamente destacara Robert Rosenstone (1997: 58). Esto nos lleva a tener que considerar analíticamente los aportes de Joseph Campbell (1972) y de Vladimir Propp (1985) en lo que hace estructuralmente a lo que se ha denominado *el camino del héroe* (y que por una cuestión de espacio no puede desarrollarse aquí, si bien resultaría útil para comprender cómo y por qué, por lo general, se focaliza en un solo personaje, con su antagonista, hasta la resolución final).

Sin perjuicio de lo precedentemente expuesto, se propone aquí un modelo analítico para abordar la trasposición de un libro de Historia a una película, conforme las pautas apuntadas. Evidentemente no se podrá desarrollar todo en extenso, dadas las posibilidades, por lo que se hará una muy breve mención de algunos puntos solamente, a fin de poder desarrollar otros.

Tabla 1. Información para el análisis traspositivo

I Fase		
A. Texto Histórico	B. Producción	C. Segmentación semiótica - comparativa
1) Indicaciones básicas de los textos (o del texto) 2 Fuentes primarias 3) Bibliografía (del texto) 4) Información en torno al autor	1) Datos relevantes proceso de producción 2) Bibliografía secundaria 3) Análisis de la estructura (marco teórico, utilización de las fuentes y bibliografía) 4)Elementos paratextuales (hemeroteca, fotos, pinturas, grabados, etc., detectables en el filme)	1) Segmentar los textos: en secuencias, capítulos, partes (relacionar con C de Ila Fase) 2) Fragmentos (hechos o acciones) seleccionados y menciones analíticas en el texto 3)Diseño de los actos (cada punto de giro, punto medio, y resolución)** 4)Ubicación en el texto origen
II Fase		
A. Elementos de Enunciación	B. En la estructura temporal	C. En la organización del relato
A1. Título: cambio total o parcial o mantenimiento A2. Elementos de la voz narrativa (1ª o 3ª persona del al personaje por ejemplo) A3. Focalización: cambios de focalización interna a externa o ausencia A4. Modo narrativo (modelo clásico o independiente- experimental de Rosenstone) A5. Protagonista, antagonista, ayudante, proveedor* A6. Funciones de los personajes (según Propp) A7. Atributos de los personajes (según Propp)	B1. Tiempo histórico, de la historia y del relato B2. Orden, linealidad y anacronías B3. Frecuencia: iteraciones y reiteración de acciones (la información según Bordwell) B4. Elipsis (supresiones temporales) B5. Flash backs/Flash forwards	C1. Supresiones -De acciones -De descripciones -De personajes -De diálogos C2. Traslaciones (condensación según Rosenstone) -De espacios -De diálogos -De acciones y personajes C3. Símbología, metáforas, invenciones
III Fase		
Valoración final		

***Momentos según Propp:** prohibición, alejamiento, transgresión, engaño, complicidad, fechoría (del antagonista), carencia (del héroe), donante, combate, marca, victoria, reparación, regreso, tarea cumplida, reconocimiento

****Momentos del viaje según Campbell:** partida, la negativa al llamado, la ayuda sobrenatural, el cruce del umbral, las pruebas, la diosa y/o mujer -la tentación-, reconciliación, el héroe como superior al resto, el regreso

Se tomará como ejemplo la película *Too big to fail*. Entonces, en lo que hace al punto **A1 de la I Fase**, es un libro publicado en 2009 por *Viking Penguin*, miembro de *Penguin Group (USA) Inc.*, derivado del trabajo del periodista especializado en finanzas del diario *The New York Times*.

Ello se traspuso a una película para televisión del año 2011 realizada por HBO, basada en el libro escrito por Andrew Ross Sorkin, periodista jefe y columnista de la sección fusiones y adquisiciones del diario *The New York Times*. Fue dirigida por Curtis Hanson, guionada por Peter Gould, quien se basó en el libro homónimo de Andrew Ross Sorkin -que participó también en la elaboración del guion-, y protagonizada por William Hurt, Paul Giamatti y James Woods, entre otros. El libro original se publicó en el año 2009, como consecuencia del amplio trabajo de recolección de fuentes, entrevistas y lectura de diarios, *papers* académicos, videos, grabaciones y correos electrónicos de los participantes. O como lo resume en la introducción del texto:

Este libro es el resultado de más de quinientas horas de entrevistas con más de doscientas personas que participaron directamente en los acontecimientos que rodearon la crisis financiera. Entre ellos, hay altos ejecutivos de Wall Street, miembros de consejos de administración, equipos de dirección, funcionarios del actual y del pasado Gobierno de Estados Unidos, funcionarios de gobiernos extranjeros, banqueros, abogados, contables, consultores y otros asesores. Muchas de estas personas compartieron pruebas documentales, entre ellas notas de la época, correos electrónicos, cintas grabadas, presentaciones internas, borradores de documentos, escritos, calendarios, listas de llamadas, hojas de facturación de horas e informes de gastos que sentaron las bases de gran parte de los detalles de este libro. También se pasaron horas tratando de recordar las conversaciones y los detalles de las diferentes reuniones, muchas de las cuales estaban consideradas como privilegiadas y confidenciales (Ross Sorkin, 2010: 11).

En lo que hace al punto **A2**, la reconstrucción que efectúa el libro es muy detallada en lo que hace a situaciones paralelas y encadenadas de más largo plazo que el tomado en el film, amén de un recorrido temporal más extenso, cosa que no se puede realizar en una película, ya que se tornaría incomprensible. La precisión con la que se recopilaron los datos el autor la reseña en el último apartado que se nombra como "Fuentes":

Pero, afortunadamente, fueron cientos los actores de ese drama que aceptaron hablar conmigo, algunos hasta diez horas. Un consejero delegado al que conozco desde hace muchos años llegó a nuestra primera entrevista con un taco de notas meticulosamente escritas a mano relativas al largo fin de semana del Fed de Nueva York, e incluso había hecho un dibujo de la colocación de los participantes alrededor de la mesa. «Te las entrego por la misma razón que las tomé —me dijo—. Esto es historia en movimiento.» Otra fuente me proporcionó registros en vídeo de varias reuniones internas, mientras que otros, a menudo mediante el recurso a la zalamería, me permitieron ver sus agendas o sus archivos de correos electrónicos (Ross Sorkin, 2010: 571).

El principal problema que tuvo -idéntico al que puede tener un historiador- es que el exceso de información le resultó complejo de sintetizar, cuando “intentaba reconciliar cinco versiones diferentes de una reunión, por ejemplo, de personas que en ese momento se encontraban en el estado brumoso del insomnio” (Ross Sorkin, 2010: 571). Por ello, a fin de poder organizar la cantidad de datos relevados, tuvo que apoyarse “en informaciones escritas, y tuve la suerte de encontrar fuentes que a menudo habían tomado notas increíbles o que me dieron acceso a documentos internos, correos electrónicos, presentaciones, escritos, etc.” (Ross Sorkin, 2010: 572). Asimismo, confrontó la información con publicaciones periodísticas y lo aportado por colegas de diarios especializados. Respecto al punto **A3**, cabe mencionar que utilizó y citó más de 20 libros vinculados al momento referido, junto a otros relativos al sistema financiero, las crisis y las personas implicadas. Por último, punto **A4**, Andrew Ross Sorkin, nacido en 19 de febrero de 1977, es hijo de una dramaturga y de un importante abogado, y se recibió de licenciado en Ciencias en Comunicación en la Universidad Cornell. Es periodista y autor estadounidense, se desempeña como columnista financiero de *The New York Times* y copresentador de *Squawk Box* de CNBC (que es una señal de cable sobre noticias financieras y económicas de Estados Unidos). También es el fundador y editor de *DealBook*, un servicio de noticias financieras publicado por *The New York Times*. Ingresó en 1999 como reportero europeo de fusiones y adquisiciones del periódico mencionado, trabajando desde la base de Londres. En el año 2000, bajo el mismo puesto fue designado a la sede de Nueva York, cargo que aún ocupa. El autor se especializó en brindar información sobre fusiones y adquisiciones importantes, como lo fue la de JP Morgan por parte de Chase, o la incorporación de Compaq por parte de Hewlett-Packard. También dirigió la cobertura de la mayor compra de la historia, la del *New York Times*, o la oferta hostil de Vodafone por 183.000 millones de dólares a Mannesmann, entre muchas otras.

Asimismo, Sorkin ha informado sobre la crisis financiera de Wall Street, incluido el colapso de Bear Stearns y Lehman Brothers, y el rescate gubernamental de otros grandes bancos de inversión y de AIG, conocida como TARP (que luego se tradujo en el libro que se menciona aquí). En 2007, fue uno de los periodistas pioneros en identificar y criticar una laguna fiscal para las empresas de capital privado y los fondos de cobertura. Primero escribió sobre el tema en una columna en marzo de 2007, calificando el tratamiento fiscal como una "farsa", y luego publicó sobre ello en la portada de *The New York Times*. Como consecuencia de su trabajo, y del libro aquí en tratamiento, ganó el *Business Book* en 2010 (sin perjuicio de otros galardones previos por su labor informativa).



Figura 5. Ben Bernanke (Paul Giamatti) y Henry Paulson (William Hurt) en un desayuno habitual de trabajo. Fuente: <https://alchetron.com/cdn/Too-Big-to-Fail-film-images-09a67323-f056-432b-8430-1fce58ec9ba.jpg>

En lo que hace al punto **B1**, los datos pueden obtenerse fácilmente de la web, como por caso la detallada información provista por la página web IMDB (2024). Respecto a **B2**, cabe colegir que con la participación de Ross Sorkin en la elaboración del guion y su colaboración como co-productor, el aporte de la bibliografía secundaria debe haber recaído en gran parte sobre sus espaldas, por lo que no se indagará mucho más en ello. Con relación a **B3**, la película efectúa un importante recorte de personajes, tramas, subtramas y procesos a lo largo del tiempo, para focalizar en dos grandes momentos, que van desde las menciones al rescate efectuado sobre Bear Sterns hasta la crisis de Lehman Brothers. En forma sintética puede expresarse así:

1. *Línea principal*: acciones y decisiones sobre el avance irrefrenable de una crisis financiera, desde Bearn Sterns hasta el T.A.R.P.
2. *Primera línea secundaria*: antagonismo entre Paulson (secretario del Tesoro) y Fuld (CEO de Lehman Brothers), hasta el minuto 48, en que cae Lehman y Fuld se desdibuja como actor del proceso.

3. *Segunda línea secundaria*: antagonismo entre Paulson y los principales banqueros de inversión, hasta el T.A.R.P.

Se advierte que para lograr que un texto con semejante cantidad de información hubo de realizar simplificaciones de procesos, personajes y problemas, para su adecuación a un formato de narración clásica de Hollywood (Bordwell, 1996). Es por ello que en términos de estructura es un filme de factura clásica hasta el punto de que, como indican los manuales de guion más reconocidos (McKee, 2022; Field, 2002 y 2005), se puede dividir en los tres actos recomendados, donde el primero termina en el minuto 28,54 -dentro de las primeras treinta páginas-; y el segundo en el minuto 1,11,40, cuando se propone el rescate al sistema financiero. En consecuencia, se encuentran los tres actos, si bien con cierto desnivel en el peso de los actores (del inicio a la caída de Lehman Brothers, es una tensión de “héroe” -Frank Paulson, secretario del Tesoro, y Dick Fuld, CEO de Lehman-, para luego continuar con el camino del héroe Paulson contra los especuladores del sistema financiero, hasta el rescate total del sistema).

En lo que hace al punto **B4**, el comienzo del filme posee una particularidad, no necesariamente original ya que se ha visto en otras películas. En concreto, pretende brindar una importante cantidad de información en un par de minutos a estilo videoclip, a través de una serie de momentos de la historia reciente, en particular expresados por las figuras presidenciales de Ronald Reagan, Bill Clinton, George Bush (jr.), o el presidente de la junta de gobernadores de la Reserva Federal, Alan Greenspan, entre imágenes de la bolsa de valores de Nueva York. El objetivo es historizar el problema, pero al mismo tiempo, llevar en poco tiempo al espectador a lo que realmente quiere contar. En pocas palabras, avanzan desde la desregulación iniciada por las *reaganomics*, para depositar al espectador una vez producida la crisis y remediación de emergencia de Bear Stearns. En consecuencia, puede decirse que se efectúa un recorte importante, para focalizar en unos pocos actores y situaciones desde la crisis de Lehman hasta su caída, y a partir de ese momento, desde la organización del rescate estatal al sistema financiero, que culmina con el programa de recuperación económica TARP (*Troubled Asset Relief Program*), esto es, un programa de más de 700 mil millones de dólares aprobado por el Congreso el 3 de octubre de 2008. Resulta evidente que la producción del filme, además del asesoramiento de Ross Sorkin buscó videos de época, los que junto a “invenciones” (Rosenstone) de micros de la señal de cable CNBC (es un canal de noticias centrado en noticias económicas y financieras, al estilo Bloomberg) como el empalme entre las escenas, sea como voz en *off*, sea como inserción de una secuencia de video de una

televisión en primer plano o en plano secundario con alguno de los protagonistas principales escuchando o mirando. Hacia el final se abandona CNBC y se pasa a CNN, que es más político. El mensaje es que, obviamente, el problema económico pasó de una cuestión financiera a una cuestión política, de orden nacional.



Figura 6. Henry Paulson (William Hurt) en los títulos de presentación del film.
Fuente: <https://i.ytimg.com/vi/fxQ5VfBTNpg/maxresdefault.jpg>

Pasando a la **I Fase C**, los puntos **C1** y **C2** surgen a primera vista:

- a) Referencias informativas verbales de los actores respecto a la crisis e intervención federal (aunque no muy claramente explicada) de Bear Stearns, como gran originador de los problemas que se arrastran del pasado;
- b) Crisis de Lehman Brothers, con negociaciones en que intervienen desde Warren Buffet al *Bank of America* y el británico *Barclays*, todo como organizador central hasta su caída, que se produce en el minuto 48 del filme, en que se determina su quiebra;
- c) Aquí se produce un viraje en los antagonismos centrales, ya que al determinarse la quiebra de *Lehman Brothers*, Dick Fuld deja de ocupar el centro de la escena.
- d) Encadenamiento de la crisis hacia otras instituciones, como AIG o *Merrill Lynch* y los intentos de evitar un derrumbe total del sistema financiero norteamericano (que además implicaría una catástrofe en el sistema financiero internacional). Aquí aparecen otros actores relevantes, pero sin la potencia dramática focalizada en solo uno, para dividir dicha tensión entre un agregado de banqueros (en que Jamie Dimon lleva el papel principal) por un

- lado; y Bernanke, Geithner, y Paulson, aunque también comienza a tomar mayor dimensión el equipo de trabajo del secretario del Tesoro.
- e) Resolución con la intervención federal, desde la ley que dio dinero para comprar activos tóxicos y brindar liquidez al sistema, hasta la elaboración del Plan T.A.R.P. con 700 mil millones de dólares.
 - f) Por las particularidades del argumento, se deja de lado el romance heterosexual tan característico de este estilo narrativo, que se justifica mínimamente con la aparición de la esposa de Paulson dándole contención emocional.

El modelo de construcción narrativa clásica determina el orden causa-consecuencia, por lo que el avance de la historia se logra de tres formas:

1. poniendo la fecha como sobreimpreso en pantalla en la escena siguiente, o
2. escena que toma el dato resultante de la escena anterior como causa, desarrollo del efecto y se constituye la nueva causa, o
3. van presentando a los diferentes actores como las personas que vivieron los hechos, identificándolos con sobreimpresos en pantalla

En consecuencia, para brindar la información necesaria al espectador, se postulan elementos que ubican temporal y espacialmente a los principales actores del proceso: a) La de las fechas sobreimpresas y b) la de los protagonistas, de causa-consecuencia. En más de un caso, para fusionar las escenas (de montaje) y abrir el sentido para la siguiente, cuando está terminando una escena aparece una voz en *off* que brinda información que servirá como encadenador causal de lo que sucede en la escena que comienza. Respecto al punto **C3**, ya ha sido esquemáticamente esbozado precedentemente (y llevaría a un desarrollo mayor). Por otra parte, el **C4** se encuentra muy vinculado al punto **C1** de la **II Fase**.

En la **II Fase, A1**, la película respeta el nombre original del texto, por lo que no corresponde indagar otra cosa. En el punto **A2**, la voz narrativa focaliza en una constante tercera persona omnisciente, como un típico recurso recurrente de la narración clásica de Hollywood, y efectivamente no existen grandes cambios, ya que de alguna forma todo gira alrededor del secretario del Tesoro Paulson (punto **A3**). El modelo narrativo (clásico) ha sido descrito brevemente, y por ello se puede pasar por alto el punto **A4**. En lo que hace al punto **A5**, se ha indicado que el "héroe" es el calvinista Paulson (por la presentación de austeridad y ultra honestidad económica e intelectual en el filme, cosa que en el libro no surge tan claramente luego de 32 años

en Goldman Sachs), y hay un engaño y/o transgresión (Propp, 1985) para su confrontación y cruce del portal (Campbell, 1972), para luego en lo que es el segundo acto, luchar contra una serie sucesiva de adversidades (donante y/o combate de Propp; o las pruebas de Campbell), hasta el regreso (tercer acto, último combate y retorno con el reconocimiento -Propp). Con el espacio disponible resulta imposible desarrollar las funciones y los atributos de cada personaje que colabora en el desarrollo de la historia (como se indica en los puntos **A6** y **A7**, ya que implicaría una explicación de cada uno de ellos para la organización del relato).

Con respecto al punto **B1**, y que resulta importante cuando se analiza una narración de hechos reales, puede advertirse que suceden dos cosas. La primera, vinculada a los tiempos. En dos minutos del inicio se pasa de la época de Ronald Reagan al segundo gobierno de Bush jr. (lo que implica un arco de 1981 al 2008). Luego, de la crisis de Bear Stearns de marzo de 2008 como antecedente o precedente del cataclismo generalizado que comenzó en el mes de septiembre de ese año. A partir del inicio de la crisis de Lehman, la película avanza mucho más lentamente, en algún caso día a día, en otro por horas, intentando de esta forma generar mayor dramatismo. Por otra parte -lo que es el punto **B2**- no se verifica una correlación temporal estrecha con el libro en lo que hace al desarrollo de los conflictos, por cuanto en el texto surge claramente el avance del tiempo, aunque si bien el autor no indica con recurrencia y precisión el día a día (es necesario buscar bastante cada vez que se pretende fijar una fecha); en el filme se producen elipsis de días a veces, de semanas otras, saltos que se resuelven colocando la fecha como sobreimpreso en pantalla. Efectivamente, la decisión narrativa del guion ocurre entre principios de marzo y los primeros días de noviembre de 2008, desde las consecuencias de la decisión de rescatar a Bear Stearns al T.A.R.P. (los primeros meses, a grandes saltos, esto es, en diez minutos de la película transcurren los meses de marzo a agosto; a partir de agosto, la amplitud de las elipsis se reduce, y en agosto y septiembre se presentan más lentamente; finalmente, octubre y noviembre se desarrollan con más detalle).

Ahora bien, dado que el libro tiene mayor margen de maniobra, el autor puede ir hacia atrás indefinidamente para narrar antecedentes de un hecho, momentos ilustrativos de otro o las biografías de los actores mencionados. Si bien es cierto que la película podría apelar a los flashbacks para contar lo mismo, la enorme dispersión de datos rompería la linealidad causa-efecto pretendida, y por ello la comprensión de la evolución del proceso resultaría confusa. Esto sería imposible de lograr en una película que brinda un importante volumen de información, ya que la cantidad de subtramas rompería el esquema de causalidad imprescindible para que el espectador pueda comprender la linealidad de la historia (Bordwell, 1996). La cantidad de

información funciona por acumulación (**B3**), esto es, los actores en más de un caso brindan una sumaria información acerca de los problemas que van apareciendo, y las crisis usualmente se indican por canales de noticias económicas. En particular la explicación y repetición de información está en manos de Paulson o algún funcionario o miembro del equipo del secretario del Tesoro.

En consecuencia, punto **B4**, las elipsis temporales, como también la aparición, desaparición o inexistencia de actores y procesos resulta indispensable para ordenar una narración fílmica que no se equilibra con el texto de Ross Sorkin. Respecto al punto **B5**, valga como ejemplo que una información que se brinda en el minuto 1.09.20 (es decir, con la crisis desatada y con el riesgo sistémico a una escala casi incontenible), sobre una herramienta que la secretaría del Tesoro comenzó a planificar en abril de 2008, conocida como el plan *rompa el cristal*, en el libro aparece en la página 97, o sea, mucho antes de que en la película se muestre tal información, por lo que todo hace suponer que el filme sugiere que la crisis estalló sin que nadie estuviera en conocimiento de que las cosas venían verdaderamente mal.

Contrariamente, a lo largo de gran parte del filme Hank Paulson parece no entender qué está pasando con claridad, y cómo resolver algo que se asemeja a un pozo sin fondo. Merece aclararse que, como típica narración clásica, la redundancia² es central para que el espectador pueda continuar elaborando su construcción de la historia. Asimismo, debe destacarse que el guion resulta redundante (Bordwell, 1996: 55 y ss.) sobre pocos aspectos (Lehman, Fuld, temor al abismo económico), y llamativamente nada redundante sobre lo central, en lo principal, las herramientas que llevaron a la crisis (desregulación desenfrenada y multiplicación de instrumentos financieros como castillo de naipes). Éstas recién se explican para el entendimiento general en el minuto 57, cuando Michele A. Davis, secretaria adjunta a cargo de las relaciones públicas y directora de Planificación Política pregunta, como si fuera una leiga en cuestiones económicas de la secretaría del Tesoro, cómo se llegó a ese punto de la crisis (merece destacarse el hecho increíble de que ocupando su cargo en esa dependencia no conozca la estructura financiera y sus interrelaciones, pero ello se justifica y resulta importante para brindar información al espectador). Es en ese momento en que se da una explicación simple y clara de la crisis emergente por el descontrol de las hipotecas *subprime*. Cuando varios le explican, tomando

² El concepto de redundancia fue expuesto por David Bordwell, y refiere a la cantidad y forma de expresar la información en un film de estilo clásico de Hollywood. El autor define la redundancia como: "El argumento también se repite. En el cine, un rótulo puede describir una acción, y entonces vemos esa acción; o se presentan escenas que aluden, visual o sonoramente, a acontecimientos ya finalizados. Tales repeticiones refuerzan las asunciones, inferencias e hipótesis sobre la información de la historia. Llamamos a este tipo de repetición funcional y significativa 'redundancia'" (Bordwell, 1996: 57).

sucesivamente la palabra para agregar la idea encadenada anterior -entre los que estaba Paulson-, Davis boquiabierta pregunta: “¿Todo el sistema financiero?” Y cuando le contestan afirmativamente, dice: “¿Y que les contesto cuando me pregunten por qué no estaba regulado?”, la cámara toma en plano americano de Hank Paulson, quien habla: “Nadie quería. Estábamos ganando mucho dinero”, luego se levanta y va a lavarse la cara.

Para finalizar con la **Fase II**, el punto **C**. Describir las supresiones y traslaciones que se hicieron en la película se haría interminable. Valgan, en principio, los elementos referidos en las páginas precedentes, como la descripción de escenas que en el libro llevan más tiempo, o sucedieron antes que cuando son presentadas en el filme. Por caso, puede sumarse la llamada de Cristine Lagarde (en ese momento) ministra de Economía de Francia, o la del presidente de la Autoridad británica de los Servicios Financieros, Sir Callum McCarthy³, ambas a Hank Paulson, que duran segundos pero cuestionan el manejo estadounidense de la crisis sin entender la implicancia sobre los mercados financieros del resto del mundo. Son escenas muy cortas pero que intentan dar contundencia informativa sobre los problemas en marcha.

Un ejemplo de la supresión puede verse en las tratativas para que el Bank of America compre total o parcialmente Lehman, ya que en el libro comienzan en las páginas 231-232, y continúan en la 275 a 278, mientras que en el film son treinta segundos, del 33 al 33.30, del 13 de septiembre de 2008. Por otra parte, los problemas de AIG tras la caída de Lehman. En el libro, ocupan todo el capítulo 8, y ya en febrero de 2008 se advirtieron los inconvenientes que estaba teniendo la entidad al haber vendido tantos *Credit Default Swap* (CDS, en forma simple, un contrato que asegura el riesgo de impago sobre un instrumento financiero) a lo largo y ancho del mundo, pero en el film aparecen en el minuto 44,15. Como el eje central hasta ese momento es Lehman, AIG se revela como una pequeña historia paralela que luego crece. Lo interesante es que muestra las contradicciones en que se vio inmersa la línea de trabajo de Paulson al cuestionar las decisiones de Lehman invocando el principio de “riesgo moral”, al insistir en que no habría más rescates masivos por parte del gobierno federal, hasta que irrumpe AIG y se ve en la obligación de salvar al gigante asegurador.

³ Valga la siguiente cita: “...por qué Paulson y el Gobierno de Estados Unidos no se esforzaron más por mantener a Barclays en la mesa durante las negociaciones. En la serie de frenéticas conversaciones telefónicas con los reguladores británicos que tuvieron lugar la mañana del domingo 14 de septiembre de 2008, ni Paulson ni Geithner ofrecieron en ningún momento un subsidio del Gobierno para la oferta de Barclays...” (Ross Sorkin, op cit, página 561). Es decir, tuvieron muchas llamadas entre diferentes niveles de funcionarios, mientras que en la película son diez segundos entre Sir Callum McCarthy y Geithner, y otros pocos segundos entre el británico y Paulson.

En lo que hace al punto **C2**, se puede sintetizar en un ejemplo. En el minuto del filme 37,58, el domingo 14 de septiembre de 2008, se reunieron en el edificio de la Reserva Federal de Nueva York los más grandes banqueros de inversión de la *city*. Allí Jamie Dimon, consejero general de JP Morgan Chase llevó la voz cantante de una eventual solución para Lehman. Según el filme, la reunión donde Dimon dice lo que a continuación se transcribe, se realizó en la mañana del 14 de septiembre; en el libro fue el sábado 13 por la noche; y la colecta que logra efectivamente fue el 14. Aquí se pueden advertir, además, uno de los problemas de la **trasposición**, la **condensación** y la **invención** (Rosenstone, 1997). En el libro (Ross Sorkin, 2009: 348-349), la situación se cuenta de la siguiente manera:



Figura 7. Jamie Dimon (Bill Pullman) en la reunión de banqueros con Paulson.
Fuente: <https://coldfeet-space.nyc3.digitaloceanspaces.com/wsb/2012/07/too-big-to-fail-pullman-1024x681.jpg>

“Habían dado ya las nueve de la noche cuando Jamie Dimon, al borde de la inanición, se encaminó al comedor de ejecutivos de la planta 49 de la central de JP Morgan. El comité operativo llevaba todo el día trabajando sin interrupción, calculando el riesgo que tenían con Lehman, Merrill, Morgan Stanley, Goldman y, por supuesto, AIG, y el personal de cocina estaba haciendo horas extra para dar de comer a todos.

Dimon no dejaba de dar vuelta a los acontecimientos del día, consciente de lo mal que estaban las cosas ahí afuera.

-Quieren que Wall Street lo pague -les dijo a los banqueros que descansaban después de la tardía cena, esperando que apreciaran la presión política que soportaba Paulson-. Piensan que somos unos gilipollas que ganan demasiado.

Ningún político, ningún presidente, va a firmar un rescate cuando toda la gente se pregunta por qué habrían de rescatar a unos tipos cuyo trabajo consiste únicamente en hacer dinero.

Y continuó dirigiéndose a los suyos con voz tonante, como si estuviera en la cubierta del Titanic:

-Acabamos de chocar con el iceberg. El barco hace agua y la música sigue sonando. No hay botes para todos -su sonrisa era irónica-. ¡Alguien va a morir! ¡Por lo tanto, más os vale disfrutar del champán y el caviar!

Dicho esto, volvió a su mesa y dio un último bocado a su taco.”

Luego, en las páginas 354 y 355:

“Fue entonces cuando Dimon decidió hacer el papel de John Pierpon Morgan (JP Morgan), que ayudó a rescatar a la nación después del pánico de 1907:

-Vale, pongamos las cosas realmente fáciles -anunció-. ¿Cuántos de vosotros pondríais mil millones de dólares, sea de la forma que sea, para impedir la caída de Lehman?...

Blackfein dijo que si bien no estaba convencido de que Lehman representase realmente un riesgo sistémico, estaba la cuestión del buen nombre y la imagen pública de todos los bancos.

-Bear Stearns hizo muchas cosas buenas en la década pasada, pero sólo se la recordará por no haber dado un paso adelante cuando el sector lo necesitaba.

Lo que no se dijo, pero seguramente muchos de los banqueros presentes tenían en la cabeza, era el papel que había desempeñado Dick Fuld en el rescate de LTCM. Cuando llegó su turno de aportar los doscientos cincuenta millones, explicó que no podía hacerlo. Debido a la presión sobre su empresa, y a los rumores de que Lehman estaba a punto de quedarse sin negocio, sólo había contribuido con cien millones.

Esta vez, con una docena de bancos representados en la mesa, Dimon dio la patada inicial al esfuerzo de reunir fondos.

-Yo estoy en esto -dijo. Uno por uno, los banqueros empezaron a indicar que podrían estar dispuestos a arrimar el hombro. Cuando se hicieron las cuentas, estaban cerca de salvar a Lehman... o eso creían.” (Ross Sorkin, 2009: 355-356).

En el filme, en un momento de tensión dramático, las palabras de Dimon sobre la perspectiva social de los banqueros mencionados en la primera cita, y la recaudación de fondos para salvar a Lehman, en la segunda, son una *condensación*

de dos diferentes momentos, pero pone en claro la perspectiva que ellos tenían de la evolución de la crisis. Los términos son más o menos los mismos, por lo que aquí tenemos una condensación con invención (porque la parte en que dice que son vistos como parásitos se lo mencionó a sus propios ejecutivos, no a los colegas CEO). Y todo dura menos de dos minutos. Pero, además, como subtexto, se pone a la vista algo que resultaría agradable al espectador, por cuanto un parásito asume que son parásitos. El espectador, a no dudarlo, es un productor.

Sin embargo, la película no expone sin tapujos esta perspectiva por cuanto surge de su visionado una tensión con la honestidad rotunda de Hank Paulson, ubicado en el lugar del gobierno federal (=bienestar ciudadano), quien si bien fue parásito cuando dirigía Goldman Sachs, en ese momento trabajó arduamente por el bien general. En pocas palabras, el perfil que el filme muestra de Paulson es el de un hombre muy preocupado por evitar la crisis financiera, con posicionamientos ideológicos muy duros, como el que asuman los especuladores el riesgo moral de sus acciones. Otro ejemplo puede encontrarse a partir del minuto 11.10 y hasta el 13.52, donde en el filme se produce una reunión de los principales miembros de Lehman Brothers con los representantes del Korea Development Bank, cuyo máximo representante era Min Euoo-sung, consejero delegado del banco. El negociador central de Lehman era Herbert H. "Bart" McDade, recientemente ascendido tras una crisis gestada desde los mandos medios, quienes reclamaron el desplazamiento de Joseph M. Gregory, presidente y director de operaciones de Lehman e íntimo amigo de Dick Fuld.⁴ McDade llevó las negociaciones adelante aun considerando las fuertes presiones que los vendedores en corto estaban produciendo sobre el valor de las acciones de su banco, pero pese a que McDade le había dicho a Fuld que lo deje concertar y que ingrese a la reunión solamente para cerrar el acuerdo, éste irrumpe a la sala de reuniones para discutir con Min el error de no querer quedarse con parte de los activos inmobiliarios de Lehman. Eso motivó el enojo de Min y el retiro de su delegación de las negociaciones.

En el libro, sin embargo, todo el proceso Lehman-KDB se presenta entre las páginas 127-129 y 226 a 230, con viajes de ejecutivos de Lehman a Corea, que fue McGee el que retiró a Fuld del grueso de las negociaciones; las reservas de la Autoridad Regulatoria coreana, la discusión de varios días acerca del valor de las acciones que compraría el KDB; los acuerdos llevados a cabo durante dos días entre McDade,

⁴ En el filme la salida de Joe Gregory y Erin Callan aparenta ser solamente una resolución a las pérdidas de valor de las acciones y las críticas de los ejecutivos de inversión -los que trabajaban sobre el terreno- de Lehman, por esos mismos problemas. Sin embargo, la cuestión es de mucho mayor largo plazo, y tiene que ver también con el estilo de conducción del personal y ciertos negocios por parte de Gregory, junto al hecho de que no permitía que la información del malestar del personal llegara a conocimiento de Fuld.

McGee y Min; que las llamadas cada veinte minutos durante la reunión de Fuld -que en el filme son sólo a McDade- fueron permanentes sobre McDade y McGee y más que nada, la resolución de la escena en que Min dice que no se sentía cómodo en la forma en que se llevaron adelante las negociaciones no se lo dijo en particular a McDade -como se ve en la película-, sino en idioma coreano a Kunho Cho, quien trabajaba para Lehman y era amigo de Min desde tiempo atrás. En pocas palabras, se **condensó** un proceso temporalmente mucho más largo, pero con el objetivo de presentar a un Fuld fuera de sí, con escasa capacidad negociadora, destruyendo un acuerdo que estaba casi listo.



Figura 8. Min Euoo-sung (Chil Kong) durante las negociaciones por la compra de Lehman Brothers.
Fuente: <https://i.postimg.cc/6QxjFz6R/Too-Big-To-Fail-2011-1080p-10bit-Blu-Ray-AAC5-1-HEVC-Vyndros-mkv-snapshot-00-13-35-2021-03-11-14-1.png>

Finalizando la **Fase II**, el punto **C3**, cabe mencionar una gran simbología que surge de la tensión parásitos-productores. Un elemento central se encuentra en la imagen muy profundamente arraigada en la cultura política del ciudadano medio norteamericano, que puede sintetizarse en la de *productores versus parásitos*, y que en el filme podríamos denominarla como la *teoría de la ambigüedad sistémica*. En esta concepción, afincada en las ideas de las Asociaciones Republicanas Nativistas de mediados a fines del siglo XIX, las cuales aunaban religión protestante con abstinencia en la ingesta de alcohol, “declaraban a los acumuladores culpables de crímenes culturales y económicos, cada uno de los cuales causaba pobreza a su manera. Estos acumuladores tenían un estilo de vida que generaba la intemperancia y la irreverencia por el trabajo duro y honesto.” Estos eran los que llevaban las cuerdas de la economía, y explotaban a los trabajadores. ¿Quiénes eran? “Los verdaderos culpables eran los aristócratas del dinero, los banqueros y especuladores”, con poder para elevar o deprimir el mercado, hacer dinero abundante o escaso y controlar a través de monopolios el medio circulante (Laurie, 1990: 87-88).

De esta forma, Laurie destaca que apoyados en la teoría del valor trabajo elaboraron un particular análisis de clase de la sociedad, entendiendo a la explotación como una tensión entre productores y acumuladores. También tenían esta perspectiva quienes en definitiva conformaron uno de los primeros agrupamientos sindicales, los *Caballeros del Trabajo*, los que consideraban que “el concepto de clases productivas indicaba una división social esencial que percibían alrededor de ellos. Sólo aquellos asociados al ocio (banqueros), la especulación (abogados, traficantes de alcohol, jugadores) o al parasitismo social (todos los antes mencionados)”, no podían formar parte del sindicato. Otros estratos, como los comerciantes y los fabricantes serían juzgados por sus actos individuales, y no por con su antagonismo eventual con el movimiento obrero (Fink, 1990: 151). Eran productores los que producían, creaban bienes o servicios útiles, y parásitos quienes de alguna u otra forma obtenían dinero a través de los otros (Montgomery, 1992: 97). La *ambigüedad sistémica* se entiende aquí como decir “somos trabajadores productivos, el sistema se desvió hacia el lado de los parásitos por cosas que pasaron y no las vimos, y el error se corrige dentro del sistema”. En suma, productores versus parásitos como gran metáfora del sueño americano se pone en evidencia a lo largo de todo el filme, con una exposición total en el ejemplo citado en el punto anterior de Dimon junto al resto de banqueros, donde existe una simbología, una condensación y una invención de momentos.

6. CONCLUSIONES

En las páginas precedentes se desarrolló un estudio teórico sobre una herramienta muy utilizada por la literatura hacia el cine, con su modificación conceptual a lo largo del tiempo. De la idea de “adaptación” a la de “trasposición” se puso en evidencia que la primera no alcanzaba a dar cuenta acabada del fenómeno, mientras que la segunda permitía explorar campos y abandonar miradas rígidas (como la fidelidad). Pero también se destacó que no se advertían estudios reflexionaran en la misma dirección respecto a las películas de representación histórica. Por ello, a tal fin, se propuso un modelo de reflexión y análisis que permite desmenuzar la forma de narrar, las herramientas que en el trabajo de producción y realización se llevan adelante para trasponer una obra escrita en una fílmica. El caso tomado nos permitió comprender las omisiones, elipsis, síntesis, condensaciones, simbologías y presentación efectuada, utilizados en un modelo de narración clásico de Hollywood. Asimismo, por una cuestión de espacio no se efectuó el análisis de la estructura del guion, ya que requeriría un desarrollo conceptual más extenso. Lo que sí se puede asegurar es que responde también al esquema clásico mencionado.

Desde ya que no se pretende que en cada uno de los análisis se utilice tal esquema de forma rígida, pero sí se puede asegurar que ayuda a descomponer las partes y elementos que se presentan en un filme de representación histórica, a fin de lograr la comprensión de cómo se llevó un texto escrito, con todas sus complejidades, a una película.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Althusser, L. (2005). "Ideología y aparatos ideológicos de Estado"; en Zizek, S. (comp.) *Ideología. Un mapa de la cuestión*; Buenos Aires: FCE, pp. 115-155.
- Barthes, R. (1987). "El efecto de realidad", en *El Susurro del Lenguaje*; Barcelona: Paidós, 1987.
- Bordwell, D. (1996). *La narración en el cine de ficción*; Barcelona: Paidós.
- Bravo, J. M. (2007). "Viajes Intersemióticos: de la literatura en lengua inglesa al cine de Hollywood: la perspectiva de España", *Revista TradTerm*, CITRAT-FFLCH/USP (Centro Interdepartamental de Tradução e Terminologia), nro 13 pp. 205-224.
- Bejarano Petersen, C., (2010). "Transposición audiovisual: universos del diálogo". *Razón y Palabra*, (71), <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=199514914002>, pp. 1-18.
- Bermúdez, N. D. (2008). "Aproximaciones al fenómeno de la trasposición semiótica: lenguajes, dispositivos y géneros"; en *Estudios Semióticos* (online), en www.fflch.usp.br/dl/semiologica/es, nro. 4, San Pablo.
- Campbell, J. (1972). *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*, México: FCE.
- Cid, A. (2011). "Pasajes de la literatura al cine: algunas reflexiones sobre la problemática de la trasposición fílmica"; en *Letras, Revista de la Pontificia Universidad Católica Argentina Santa María de los Buenos Aires*, N° 63-64, pp. 19-40.
- Cid Jurado, A. T. (2007). "El desembarco de Normandía y el imaginario cinematográfico: del hecho fílmico a la reconstrucción del hecho histórico"; en *Semióticas del Cine*; Maracaibo: colección de Semiótica Latinoamericana nro. 5: Semióticas del Cine.
- Couto Cantero, P. (1999). "Teoría de la transposición cinematográfica. En defensa de los nuevos soportes. Discurso literario vs. discurso fílmico", en Couto-Cantero, P.; Castro de Paz, J. L. y Paz Gago, J. M. (1999). *Cien años de cine*, Universidad de La Coruña: España, pp. 213-235.
- Couto Cantero, P. (2001). *Texto literario y texto fílmico. Estudio comparativo-textual. La obra novelística de Wenceslao Fernández Florez y el Cine: El malvado Carabel*, Tesis de doctorado, Facultad de Filosofía y Letras: Universidad de La Coruña.

- Crespo, A. "Literatura y Cine", *Monteagudo: Revista de literatura española, hispanoamericana y teoría de la literatura*, Murcia, N° 51, 1969, pp. 12-20.
- Ferrari, M. B. (2001). "Del texto narrativo al fílmico: un caso de transposición", en *CELEHIS~Revista del Centro de letras Hispanoamericanas*, Año 10 - Numero 13 - Mar del Plata, pp. 179-201.
- Ferro, M. (2000). *Historia Contemporánea y Cine*, Barcelona: Ariel.
- Ferro, M. (2003). *Diez lecciones sobre la historia del siglo XX*, México: Siglo XXI.
- Field, S. (2002). *El libro del guión. Fundamentos de la escritura de guiones*, Madrid: Plot ediciones.
- Field, S. (2005). *El manual del guionista*; Madrid: Plot ediciones.
- Fink, L. (1990) "El radicalismo obrero en la edad dorada: hacia una definición de una cultura política"; en Pozzi, Pablo y otros. *Trabajadores y Conciencia de Clase en los Estados Unidos*, Buenos Aires: Cántaro.
- Frago Pérez, M, (2005). "Reflexiones sobre la adaptación cinematográfica desde una perspectiva iconológica", en *Revista Comunicación y Sociedad*, vol XVIII, número 2, pp. 49-82.
- Gómez López, E. (2010). "De la literatura al cine: aproximación a una teoría de la adaptación", en *Revista de Filología Alemana*, Anejo II, Universidad Complutense de Madrid: Madrid, pp. 245-255.
- Henríquez Vázquez, R. (2005). "El problema de la verdad y la ficción en la novela histórica. A propósito de Lope de Aguirre"; en *Manuscripts, Revista d'Historia Moderna*; Barcelona, Universidad Autónoma de Barcelona, nro. 23.
- IMDB (2024). https://www.imdb.com/title/tt1742683/fullcredits/?ref_=tt_cl_sm), consultado en 14/04/2024.
- Jakobson, R. (1963.) *Ensayos de Lingüística General*; México: Planeta.
- Kaufman, R. (2006). "El editor de guiones"; en Squire, J, E. (2006). *El juego de Hollywood. The Movie Business Book*; Madrid: T&B.
- Laurie, B. (1990). "Estilo de vida de los artesanos de Filadelfia, 1820-1850"; en Pozzi, Pablo y otros. *Trabajadores y Conciencia de Clase en los Estados Unidos*, Buenos Aires: Cántaro.
- Mancilla Troncoso, J. (2013). "Acercamiento al problema de la adaptación cinematográfica de textos literarios: La transposición", en *Logos: Revista de Lingüística, Filosofía y Literatura* 23 (1), pp. 32-44.
- McFarlane, B. (1996). *Novel to film. An introduction to the teory of adaptation*, Oxford University Press: New York.
- McKee, R. (2022). *El guión story. Sustancia, estructura, estilo y principios de la escritura de guiones*, Buenos Aires: Alba editorial.

- Montgomery, D. (1992). "Mas allá de la igualdad. Empresario y asalariado; Pozzi, Pablo y otros. *Un pasado imperfecto: El conflicto en la historia de Estados Unidos*, Buenos Aires: Manuel Suárez.
- Musante, M. F. (2019). "Literatura y cine: del hipotexto literario al hipertexto audiovisual", ponencia presentada en el 1º Congreso Internacional de Ciencias Humanas - Humanidades entre pasado y futuro. Escuela de Humanidades, Universidad Nacional de San Martín, Cral. San Martín.
- Nigra, F. (2016). "Las *majors* de Hollywood o la forma del absolutismo cultural", en Nigra, Fabio (2016). *El cine y la historia de la sociedad. Memoria, narración y representación*, Imago Mundi: Buenos Aires, pp. 1-26.
- Peña-Ardid, C. (1999). *Literatura y cine. Una aproximación comparativa*; Cátedra: Madrid.
- Pérez Bowie, J. A. (2004). "La adaptación cinematográfica a la luz de algunas aportaciones teóricas recientes", en Revista *Signa* nro. 13, pp. 277-300.
- Propp, V. (1985, original de 1928). *Morfología del cuento*; Buenos Aires: Akal.
- Restom Pérez, M. P. (2003). *Hacia una teoría de la adaptación. Cinco modelos narrativos latinoamericanos*, Tesis doctoral, Universidad de Barcelona: Barcelona.
- Rosenstone, R. (1997). *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia*, Barcelona: Ariel.
- Rosich Argelich, R. (2022). "Las relaciones entre la historia y el cine y sus condicionantes para la visión del pasado"; en *Revista FilmHistoria*, vol. 32, número 2.
- Ross Sorkin, A. (2010). *Malas noticias. Los secretos y escándalos de la crisis financiera más dramática de Wall Street*, Barcelona: Planeta.
- Saalbach, M. (2014). "La literatura en versión cinematográfica: posibilidades y límites de la trasposición"; en Eguiluz, Federico; Merino, Raquel; Olsen, Vickie y Pajares, Eterio (comps.) *Transvases culturales: Literatura. Cine*. Facultad de Filología, Universidad del País Vasco, pp. 417-424.
- Sánchez, J. (2000). *De la literatura al cine*. Barcelona: Paidós.
- Seiger, L. (1993). *El arte de la adaptación*, Madrid: RIALP.
- Steimberg, O. (1993). *Semiótica de los medios masivos. El pasaje a los medios de los géneros populares*, Buenos Aires: Atuel.
- Verón, E. (1998). *La Semiosis Social*, Buenos Aires: Gedisa.
- Wolf, S. (2001). *Cine/Literatura. Ritos de pasaje*, Buenos Aires: Paidós.
- Xavier, Ismail (2008). *El discurso cinematográfico. La opacidad y la transparencia*; Buenos Aires: Manantial.