



Káñina

ISSN: 0378-0473

ISSN: 2215-2636

Universidad de Costa Rica

Salas Murillo, Bértold

De la palabra a las imágenes y los sonidos. A propósito de la versión filmica de *La isla de los hombres solos* (1974)

Káñina, vol. 45, núm. 2, 2021, Mayo-Agosto, pp. 185-211

Universidad de Costa Rica

DOI: <https://doi.org/10.15517/RK.V45I2.48183>

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=44269335008>

- ▶ Cómo citar el artículo
- ▶ Número completo
- ▶ Más información del artículo
- ▶ Página de la revista en redalyc.org



DE LA PALABRA A LAS IMÁGENES Y LOS SONIDOS. A PROPÓSITO DE LA VERSIÓN FILMICA DE *LA ISLA DE LOS HOMBRES SOLOS* (1974)

From words to images and sounds. Regarding the film version of La isla de los hombres solos (1974)

Bértold Salas Murillo*

RESUMEN

A partir de la novela *La isla de los hombres solos* (1963), de José León Sánchez, y el largometraje homónimo (1974), dirigido por René Cardona, el presente artículo reflexiona respecto a las transferencias de formas y contenidos culturales. Con más precisión, se examina la llamada adaptación, transposición o transescritura filmica, es decir el desplazamiento de un conjunto de contenidos narrativos (una *fábula*) del medio literario al audiovisual. Evitando el comparatismo jerarquizante (el cual considera que un texto literario es, por definición, superior a su adaptación audiovisual), estas reflexiones toman como punto de partida la novela y reconocen en ella “oportunidades” argumentales, narrativas o audiovisuales para un relato filmico (es decir, posibilidades de orden semántico, sintáctico, significante e incluso pragmático), las cuales son contrastadas con las decisiones tomadas finalmente por Cardona o por los guionistas del filme. El análisis confirma los rasgos creativos y procesuales de todo desplazamiento transmediático, por ejemplo, por la identificación de elementos del filme que rebasan los márgenes de la novela y entran en diálogo con otros textos de José León Sánchez.

Palabras clave: José León Sánchez, Adaptación, Transferencia, Fábula, Literatura comparada.

ABSTRACT

This paper is about transference of cultural forms and contents in the novel *La isla de los hombres solos* (1963) by José León Sánchez and the namesake movie directed by René Cardona (1974). Precisely, it is about the filmic adaptation, transposition or *transécriture*: in other words, pouring narrative contents (a *fabula*) from words to audiovisual media. This reflection avoids the idea that a literary text is, by definition, superior to a movie. In contrast, it takes not only the novel as a starting point, but also it recognizes the "opportunities" (narratives, audiovisuals or in the story line), for a film. In other words, it analyzes possibilities (semantic, syntax, significant, and pragmatics orders); and they are contrasted by the final Cardona or the screenwriters' choices. This paper affirms the creative and procedure features of the transmedia displacement; for example, identifying film elements that go beyond the novel limits and dialogue with other José León Sánchez texts.

Key Words: José León Sánchez, Adaptation, Transfer, Fabula, Comparative literature.

* Universidad de Costa Rica. San José, Costa Rica. Profesor de Apreciación de cine en la Escuela de Estudios Generales.
Correo electrónico: bertold.salas@ucr.ac.cr ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-1624-5320>

DOI: [10.15517/RK.V45I2.48183](https://doi.org/10.15517/RK.V45I2.48183)

Recepción: 16/10/2019 Aceptación: 26/5/2021



1. Dos obras llamadas *La isla de los hombres solos*

El presente artículo persigue dos objetivos: por un lado, el análisis de la adaptación (o como se prefiere en este texto: la transposición o la transescritura) de la novela *La isla de los hombres solos* (1963), del costarricense José León Sánchez (Alajuela, 1929) al medio cinematográfico, en el filme mexicano homónimo, dirigido por René Cardona y estrenado en 1974. Por otro, servirse de este abordaje de dos textualidades para desarrollar una reflexión en torno a las transferencias de formas y contenidos culturales y, particularmente, respecto al desplazamiento de una *fábula* (una virtualidad de contenidos y procedimientos narrativos) de un medio a otro, en esta oportunidad, de la literatura a cine de ficción. De esta manera, se contribuye tanto al estudio de la obra de Sánchez, como a la comprensión de un fenómeno que acompaña la literatura desde la primera década del siglo XX: la transposición de sus historias y motivos al cine.

La isla de los hombres solos, una novela con una fuerte carga autobiográfica y publicada cuando su autor se encontraba en prisión, relata la condena del joven Jacinto por un crimen que no cometió (el asesinato de su pareja e hija), y las cerca de cinco décadas que, durante la primera mitad del siglo XX, permanece en el presidio de la isla de San Lucas, en el Pacífico costarricense. De allí sale ya anciano, manco y desesperanzado, después de presenciar y sufrir una incontable cantidad de injusticias. En cuanto al largometraje mexicano, este también tiene por protagonista a un joven llamado Jacinto (el actor Alejandro Ciangherotti II), preso por el asesinato de don Miguel (Mario Almada), el hombre que violó a su pareja, María Reina (Marianne Sauvage), y propició su suicidio –y con este la muerte de la hija de ambos–. Como el texto literario, el filmico relata las penurias que viven los reos y concluye con la fuga que asegura la libertad del protagonista. Hay que señalar que *La isla de los hombres solos* es, hasta la fecha, el único largometraje internacional basado en una novela costarricense.



En el presente artículo, estas dos textualidades, la literaria y la cinematográfica, son abordadas sin caer en el comparatismo jerarquizante y el purismo mediático, dos criterios según los cuales una expresión artística es, por definición, superior a la otra (la literatura frente al cine, o viceversa), y que juzgan generalmente la relación entre ambas según criterios de “fidelidad”. Esto porque se considera que ninguna de las dos posturas contribuye a la comprensión de los procesos de transferencia, ni de las posibilidades que estos ofrecen a lectores y espectadores. Por el contrario, en el examen del proceso, se identificaron las transformaciones realizadas debido a la adecuación a un nuevo medio, reconociendo cuánto hay de diferencia en una práctica, la llamada adaptación, cuyo signo más reconocible suele ser el de la identidad y la repetición. Se propone para ello una metodología que posibilita un ejercicio comparatista que reconoce las posibilidades que cada texto ofrece a sus consumidores, unos lectores de la novela, otros espectadores del filme, algunos conocedores de ambas obras. Se recurre a una entidad que es anterior al texto literario y fílmico, la *fábula*, la cual guía a los creadores (persona autora o cineasta) y adquiere una forma específica cuando se materializa en un determinado sistema significante. Cada materialización exige la toma de una serie de decisiones (de carácter semiótico, sintáctico, semántico, e incluso pragmático), producto de las tensiones que emergen de la diferencia entre la fábula y las condiciones expresivas y comunicativas del soporte escogido. Componen esta virtualidad denominada fábula una serie de contenidos (temas, acciones, personajes) y de motivos (la descripción de un mundo como el de la prisión, o la denuncia de la injusticia), que guiaron tanto al escritor Sánchez como al realizador Cardona, y que preceden tanto la mediatización literaria como la fílmica.

Para empezar, en esta investigación se examinó la primera materialización de la fábula, la novela escrita por José León Sánchez, y se identificó en esta una serie de oportunidades para la vista y el oído: imágenes, gestos o sonidos, así como acontecimientos o personajes, que el texto literario propone y que buscaría en el filme todo lector cuando se convierte en espectador. Es decir, se reprodujo el tránsito de cualquier guionista cuando prepara la base escritural de una adaptación audiovisual. Como señala Robert Stam, adaptar una pieza literaria es compartir una lectura, de tal



suerte que “cada texto puede generar una infinidad de lecturas, cualquier novela puede generar una infinidad de adaptaciones que son inevitablemente parciales y personales, y que se apoyan en conjeturas e intereses muy definidos” (2014, p. 68). Facilita esta actividad imaginaria el hecho de que, en sus niveles significante y semántico, *La isla de los hombres solos* se revela como una narración colmada de eventos, de coordenadas temporales y espaciales, de formas, de sonidos e incluso de colores, los cuales pueden ser homologados en un relato fílmico. Por otra parte, en el nivel pragmático, ostenta una voluntad de registro y denuncia que lo aproxima al testimonio, e incluso al reportaje y que, con su transposición al medio cinematográfico, se acercaría al documental. En el prólogo a la edición de 1967, la novela explicita esta intención: “He querido marcar la personalidad huidiza y terrible de seres encerrados en una isla como fieras” (Sánchez, 2016, p. 13). Como bien lo señalan Ovares y Rojas:

Las historias de los diferentes presos que se suceden están subordinadas a la intención de denunciar con insistencia la situación inhumana a que son sometidos en el presidio. Este mundo, cerrado y asfixiante, representa la última etapa del ciclo de la delincuencia que estructura la vida social. El ciclo se desarrolla en tres etapas: la injusticia, la represión y la violencia (Ovares y Rojas, 1995, p. 187).

Tras la revisión de la novela, se procedió a examinar el largometraje de Cardona, descubriendo en este la materialización de imágenes o sonidos sugeridos por el texto literario, así como las similitudes y diferencias entre los entramados argumental y narrativo de ambos relatos, tales como las adiciones a la fábula (nuevos personajes, situaciones o contextos) o los desplazamientos de sus componentes (cambio en el rol de los personajes o el orden de los acontecimientos). Cuando se identificaron disparidades, se buscó para las mismas una explicación que considerara las especificidades mediáticas. La revisión tomó en cuenta el carácter procesual y transformativo de toda transposición, recalando que lo interesante no es la primera obra, en este caso literaria, “sino lo que ese filme hizo con ella, a lo que la redujo, el lugar que le confirió, la clase de lectura que hizo de ella” (Wolf, 2001, p. 78). No se trataba entonces de la novela *La isla de los hombres solos*, sino de cómo el realizador, los guionistas y los actores la leyeron e interpretaron con el fin de hacer una narración fílmica.



Los resultados de este análisis comparado de los textos literario y filmico se exponen de la siguiente manera: en 2. *Anotaciones sobre la transescritura*, se ofrecen algunas líneas sobre la transposición o la transescritura, las cuales sentaron las bases del análisis. La tercera sección, *Palabras e imágenes*, contrasta sistemas significantes, es decir, los componentes propiamente audiovisuales que la novela sugiere y los resultados que el filme ofrece finalmente a los espectadores. La cuarta sección, *Hilando un relato*, hace un ejercicio comparativo semejante, pero en este caso en el nivel argumental de la fábula. La quinta sección está dedicada a las conclusiones.

2. Anotaciones sobre la adaptación

Esta segunda sección reúne una serie de herramientas epistemológicas y metodológicas que permiten el abordaje de las transposiciones de la literatura al cine y que se emplearon para el examen de dicha operación en la novela *La isla de los hombres solos* –y algunas otras piezas de la obra de José León Sánchez–, y el largometraje homónimo, dirigido por René Cardona.

El proceso de adaptación, transposición o transescritura puede ser descrito como la materialización o “reencarnación” de una fábula en un medio diferente del que le servía originalmente de soporte (Groensteen, 1999, p. 275). El cambio de soporte conlleva una *transmediatización*, es decir el desplazamiento y la transformación de un conjunto de propósitos comunicativos (formales, semánticos y pragmáticos) de un medio a otro. Esto supone a su vez una *transemiotización*, la modificación del sistema semiótico en juego, con la apropiación de la fábula por parte de un nuevo sistema de signos, dado que el cambio de medio exige la mudanza del código sígnico. Podría afirmarse además que con las transmediatización y transemiotización, ocurre también una *transmundaneización*: se da el desplazamiento de un mundo de un soporte a otro.

Cuando se analiza una transposición, se reconoce el vínculo entre dos obras que comparten un cierto número de propiedades (entre las que puede contarse el título, como en el caso de la novela



y el filme *La isla de los hombres solos*), pero que se distinguen por su ubicación en el tiempo (una precede a la otra) y por el modo de transmisión a través del cual se ofrecen al público (el medio).

Señala Peña-Ardid que esta relación genética y temporal ha derivado en toda una corriente del comparatismo que se centra en la búsqueda de influencias y relaciones causales (1992, p. 15). En el mismo sentido, Gaudreault y Marion lamentan que la adaptación se asocie generalmente a una lógica identitaria en la que aquello que importa es lo que se perpetúa y prolonga, de acuerdo con la cual lo esencial de una obra sería su contenido (estos son los componentes semánticos), el cual es independiente de la forma que toma o la materia utilizada (2006, p. 14). El término clave en esta perspectiva identitaria es el de fidelidad, la cual se opone a cualquier posibilidad de concebir el paso de un medio a otro como una “apropiación”. Los defensores de la fidelidad consideran que la transposición “en términos de que el formato de origen –literatura– ‘quepa’ en el otro formato –cine– : que uno se ablande para ‘poder entrar’ en el otro, que adopte la forma del otro” (Wolf, 2001, p. 15). De acuerdo con esta misma perspectiva, la transposición exige que el primer texto, el literario, renuncie a su especificidad mediática y se degrade estéticamente: la adaptación es entonces, por definición, una depreciación de la primera obra, considerada la “original”.

Para distanciarse de esta tradición fidelista, la cual permea los hábitos de lectores y espectadores, autores como Gaudreault (1999) y Wolf (2001) emplean en lugar del de adaptación otros términos como transposición y transescritura. Gaudreault explica que la segunda noción es más abstracta y permite distanciarse de los rasgos fidelistas de la adaptación; asimismo, entraña una diferencia sutil respecto a la adaptación, pues no se trata de un simple procedimiento (que sería el de tomar una fábula y hacerla “entrar” en otro medio), sino de un proceso: el acto de transcribir, o inscribir nuevamente, en este caso en la pantalla, aquello que antes estuvo inscrito sobre el papel (Gaudreault, 1999, p. 268). Por supuesto, la noción de inscripción pone el acento en el rol del soporte en cada materialización de la fábula. La variación mediática obliga a una diferencia semiótica, que no solo no puede soslayarse, sino que puede reconocerse como un espacio fecundo para la creación y el análisis. También Wolf piensa la transposición como un trabajo de carácter procesual: “más como



un abanico de problemas a resolver que como un puñado de resultados a examinar” (2001, p. 19).

Asimismo, esta labor resulta un desafío más del cine que de la literatura: “es más una cuestión de usos y prácticas, de apropiaciones y molicies, de las maneras con que se piensa el cine más que de las maneras con que se piensa la literatura” (Wolf, 2001, p. 19).

La transposición no puede darse sin que el núcleo semiótico de la fábula se vea modificado: el pasaje de un medio a otro exige la reconfiguración de los contenidos semánticos, las categorías temporales, las instancias enunciativas y los componentes pragmáticos que permiten la actividad comunicativa. Para analizar esta reconfiguración, Gaudreault y Marion (1999, p. 46) retoman un término de la narratología formalista, el *syuzhet*, para identificar la instancia intermediaria entre las virtualidades de la fábula y del medio, el espacio del encuentro de un productor con una opacidad que es inherente al soporte escogido, que en el caso de *La isla de los hombres solos* son el literario y el cinematográfico. En el proceso de transescritura, un segundo creador (en este caso, el cineasta René Cardona y los guionistas, Ícaro Cisneros y el mismo Cardona) pretende una nueva “syuzhetización” para la fábula, inscribirla en un nuevo soporte, buscando repetir o variar los efectos de la primera creación, concebida en el seno de otros medios y contextos. Peña Ardid explica –siguiendo a Gianfranco Bettetini– que el pasaje entre sistemas semióticos no puede reducirse a lo semántico, sino que debe tomar en consideración los componentes pragmáticos (1992, p. 28), como serían los efectos buscados por textualidades como la novela y el filme *La isla de los hombres solos*. En este sentido, propone Wolf que las investigaciones sobre la transposición de la literatura al cine apunten a aquello que motiva las transformaciones, así como a especular

[...] acerca de qué procedimientos se adoptaron y con qué objeto [...]: el tono, la “sonoridad” literaria y cinematográfica de los diálogos, la posible o inviable traslación o modificación de ciertas descripciones, pensamientos y percepciones, el punto de vista que debe localizarse de otro modo para que el espectador se identifique o distancie, la cuestión de la estilística literaria y sus equivalencias o callejones sin salida. El eje sería, entonces, definir la naturaleza de la obra literaria y la naturaleza de la obra cinematográfica. (2001, p. 22)

Durante el proceso de transposición, “la fábula choca necesariamente con potencialidades y restricciones de información y figuración que están ligadas a la configuración intrínseca del nuevo



medio” (Salas, 2016, p. 18). Este supone trabajar no solamente la configuración de la fábula, sino la del medio, explorando las formas de combinar, restringir o multiplicar los materiales de expresión y ponerlos a funcionar de acuerdo con las circunstancias de expresión y de recepción. En este sentido, los autores Gaudreault y Marion emplean los neologismos adaptogenia (*adaptogénie*) y mediagenia (*médiagénie*) para describir la apertura de una obra a la transposición. Toda representación exige una suerte de negociación con la opacidad del medio: con el sistema de expresión y el soporte. Mientras más intensa es esta opacidad más mediagénico es el relato y menos autónoma es su fábula; su paso a un nuevo medio exigirá, por tanto, una importante transformación. Por el contrario, un relato altamente adaptogénico es aquel cuya fábula posee la suficiente vocación transmediática como para migrar a otro medio sin perder la mayor parte de sus propiedades (Gaudreault y Marion, 2006, p. 18). Como se verá a partir de la siguiente sección, en el examen del proceso transescritural de *La isla de los hombres solos* se reconoce cuánto hay de adaptogénico en la novela de José León Sánchez.

3. Palabras e imágenes

En el contraste de los sistemas significantes de ambas textualidades, la literaria y la fílmica, se comienza con el rastreo de las referencias espaciales, visuales y sonoras presentes en la prosa de José León Sánchez, al que sigue una operación semejante en el filme de René Cardona. *La isla de los hombres solos* es una novela en la que el lenguaje evoca numerosas imágenes y sensaciones, además de hilar una trama rica en personajes y acontecimientos. En tanto sistema semántico es altamente adaptogénico, en el sentido de que el mundo construido por Sánchez ofrece múltiples componentes susceptibles de ser transpuestos al medio cinematográfico. Sin embargo, pese a este alto grado de adaptogenia a nivel semántico, el desplazamiento mediático supone el cambio de sistema semiótico y con ello la exigencia para los nuevos creadores (en este caso, el director Cardona y el guionista Cisneros) de escoger las operaciones narrativas (argumento, personajes) y audiovisuales (los planos,



la edición, los efectos sonoros o la música) que permitan la transmudaneización de la fábula –la homologación del mundo que el texto literario presenta al lector–, así como de encontrar oportunidades para la fábula que apenas son sugeridas o no figuran del todo en el material literario.

La novela en cuestión propone una experiencia de visión que puede ser homologada por la cámara. Por ejemplo, apenas en la primera página el texto ofrece una serie de acotaciones de las que los cineastas pudieron tomar nota:

Pero nadie antes **me ha solicitado** [1] que le cuente **la historia** [2] para dejarla entre las páginas de un libro lleno con todo lo que son mis penas y donde hombres muy sabidos, mujeres bonitas y personas humildes como yo, puedan llegar a saber lo que es la forma de vivir en **un lugar donde no hay más que un mar por la derecha; un trozo de mar por allá al frente, mar aquí, a este lado, y un río verde, largo, grande y ancho todo lleno de mar** [3] (Sánchez, 2016, p. 21; énfasis agregado).

Este primer párrafo introduce el mundo que la novela está por construir, así como la voz que fungirá como intermediaria. Lo que invita a la adaptación audiovisual es que dicha construcción se sirve principalmente de imágenes y sonidos. En [1], la narración señala una subjetividad (un yo que cuenta), que el filme tiene la opción de retomar a través de la voz en *off* o del trabajo de la cámara. En cuando a [2], este apunta a un pretérito, que el guion del filme puede reproducir con la participación del montaje, convirtiendo el filme en un largo *flashback* (como hace efectivamente el largometraje de Cardona). Finalmente, [3] introduce una serie de coordenadas visuales y espaciales que la puesta en escena puede homologar. Todas estas son, efectivamente, oportunidades para los encargados de la transposición de la fábula al texto fílmico.

Como el cuento o la novela, el cine –al menos ese que no es experimental– es un arte del relato, principalmente porque la sucesión de imágenes figurativas es de fácil interpretación por los espectadores como una narración. La transescritura al filme *La isla de los hombres solos* de componentes de la novela homónima, así como de relatos incluidos en el volumen *A la izquierda del sol* (1973), también de Sánchez, es posible gracias a la existencia de ámbitos de correspondencia entre las estructuras de los medios literario y fílmico: el nivel sintáctico (la fábula, el argumento, la existencia de personajes, las categorías de tiempo y espacio) y el semántico (la existencia de un narrador, la focalización respecto a la acción). Por supuesto, las especificidades mediáticas impiden



que esta transposición sea “automática”, dada la diferencia entre los significantes implicados en los sistemas semióticos. Para empezar, durante el paso de la fábula de la literatura al cine, ocurre

el cambio de un medio de una sola pista, únicamente verbal como la novela, a un medio de múltiples pistas como el cine, que puede representar no solo con palabras (escritas o habladas), sino también con música, efectos de sonido e imágenes fotográficas móviles (Stam, 2014, p. 52).

Durante el proceso de transescritura, el substrato narrativo en el cual la fábula se materializó literariamente debe encontrar los elementos en los cuales encarnarse en la configuración mediática propia del cine. Por esta diferencia de sistemas semióticos, la discusión respecto a la transescritura de la literatura al cine no puede situarse en la confrontación de las palabras con las imágenes y los sonidos. Sobre ello, explica Wolf que:

[...] las palabras remiten, representan o reenvían a las cosas, y lo único que está ahí son ellas mismas, aunque por su uso puedan conformar cierto sistema específico, metafórico o simbólico; las imágenes y los sonidos, en cambio, son las cosas, esas cosas, aunque esas cosas representen a otras, o aunque por el tipo de vínculo que mantienen entre sí puedan adquirir un estatuto específico, si se quiere metafórico, simbólico. (2001, p. 34)

Las imágenes, los sonidos y los acontecimientos que la escritura de Sánchez genera en los lectores encuentran una materialización en el largometraje homónimo (o, al menos, ese fue el propósito de los responsables de la transposición), por medio de los recursos para la construcción de la puesta en escena, como la composición fotográfica, el punto de vista de la cámara y el registro de la banda sonora, así como de la estructura narrativa o el ritmo del montaje, produciendo además un efecto en el espectador que es distinto al que consigue el texto literario. Así ocurre en la presentación del interior del salón donde duermen Jacinto y el resto de los presos (por primera vez en 0:25:20): el relato construye en pocos segundos, mediante las pistas visual y sonora, un mundo caracterizado por el hacinamiento, con reos de rostros sufridos o iracundos, apenas cubiertos por harapos, y donde se escuchan los lamentos de los enfermos, los golpes sobre los platos de latón vacíos y el rasgueo repetitivo de una guitarra.

La localización de ámbitos de correspondencia entre una textualidad literaria y una filmica, no puede perder de vista las diferencias mediáticas. En cualquiera de sus etapas (entre otras: la lectura



de la novela de José León Sánchez, la selección de pasajes susceptibles de adaptación, la escogencia de elementos para el filme, la escritura de un guion, el rodaje y la postproducción), la transescritura involucra operaciones de *refracción*, las cuales son sutiles variaciones entre aquello que se da en el medio de partida (la novela) y lo que es posible en el medio de llegada (el filme). De esta manera, las historias y los procedimientos narrativos propios de la novela son imitados o sustituidos por otros, a fin de conseguir resultados equivalentes, e incluso producir nuevos sentidos e historias, generando un desplazamiento de la fábula con respecto a su primera materialización. Como toda textualidad literaria, la de la novela de Sánchez ofrece pasajes “problemáticos”, en el sentido de que demanda la creatividad de los cineastas para su transposición al medio filmico. Por ejemplo, una frase como: “En San Lucas solamente había dos clases de seres: los muertos que estaban en el cementerio, y los hombres que trabajaban.” (Sánchez, 2016, p. 83). ¿Cómo puede inscribirse en el medio fílmico? Pues bien, a través de una voz en *off*, que puede pertenecer al protagonista, a un testigo, o a una especie de voz omnisciente, pero también por medio del montaje (con una sucesión de imágenes del cementerio y de la cantera en la que trabajan los presos), o de una suerte de rodeo a lo largo de la trama, que presentaría una serie de episodios que conducen a este vínculo entre reos y muertos. Es pertinente apuntar que ninguna de estas operaciones aparece finalmente en el largometraje de Cardona.

Un ejemplo de la apropiación fílmica de los referentes dispuestos en el texto literario se encuentra en los primeros minutos del largometraje (Cardona, 1974, hasta 0:01:15), cuando la sucesión de las imágenes describe la vegetación costera y el pueblo donde viven Jacinto y María Reina, la banda sonora da cuenta de las olas y de las aves marinas y la voz en *off* reseña el carácter mágico del paisaje. Ya en este pasaje la narración opta por una redundancia entre la palabra y la imagen, así como por el carácter explícito de las metáforas, como cuando el personaje de don Miguel dice “A esa paloma se la va a comer un gallo con espolones”, y la cámara muestra de inmediato un plano de sus espuelas. Esto significa que tanto las acciones dispuestas por el guion, como la ejecución por cuenta de Cardona, no siempre hacen uso de la multiplicidad de pistas del medio cinematográfico



para cristalizar las imágenes sugeridas por Sánchez o conseguir efectos equivalentes. Asimismo, en varias oportunidades la cámara retoma una estética televisiva, por ejemplo, cuando realiza acercamientos abruptos a los rostros de los personajes o los objetos.

No es recomendable concebir las diferencias entre los medios literario y fílmico como “limitaciones” del cine. Sin embargo, incluso cuando se sigue esa lógica comparatista, se descubre que el medio fílmico tiene también “ventajas” con respecto a la literatura, como serían la síntesis descriptiva o la multitud de pistas significantes. El sistema semiótico del cine permite desarrollar operaciones inéditas en la narración literaria, por ejemplo, en la segunda secuencia de la película de Cardona, en la que el significado de las imágenes de Jacinto y María Reina corriendo felices por el pueblo (1974, 0:04:20 – 0:04:35) es subrayado por la voz en *off* (con un texto semejante al dispuesto por José León Sánchez en las primeras páginas de su novela, 2016, pp. 24-25) el dinamismo de la edición (planos de escasa duración), el tratamiento en la postproducción (la cámara lenta) y la música de tono bucólico. Antes, ha sido la pista sonora, por medio de la voz en *off* de Jacinto, la que conectó el paisaje de la isla donde se ha refugiado el envejecido protagonista y el pueblo donde vivió y fue feliz con María Reina (dicha transición espacio-temporal se da en Cardona, 1974, 0:00:55 – 0:02:40). Este pasaje cierra con una operación que cobra sentido por la dialéctica de lo visual y lo sonoro, cuando la imagen de las espuelas de don Miguel interrumpe abruptamente la música, y quiebra la felicidad de los muchachos. Es así como unos cuantos segundos del largometraje sintetizan varias páginas de la novela (Sánchez, 2016, pp. 23-26) al introducir los personajes y una situación dramática. Este pasaje muestra cómo las diferencias mediáticas son, más que limitaciones, oportunidades para la creación, siempre que los responsables de la transposición sepan aprovechar esos “espacios libres” originados en la no concordancia de sistemas semióticos. En este mismo pasaje, la narración busca un equivalente de la caracterización idealizada de María Reina y de la figura siniestra de don Miguel a través de la voz en *off*, las imágenes en cámara lenta y la música efectista. La equivalencia en el tono no coincide con la suerte de los personajes: en la novela, María Reina y su hija mueren en un accidente y a Jacinto lo acusan de sus muertes. Por el contrario, en el filme la muchacha se suicida y



Jacinto mata a don Miguel. Esto ejemplifica las modificaciones de carácter semántico que son tratadas en el siguiente apartado.

En esa misma línea, afirma Wolf que toda transposición “requiere al menos una franja de independencia que podrá ensancharse o angostarse según el criterio elegido, pero que es consustancial a la operación misma de transponer” (2001, p. 30). En el tránsito al cine de *La isla de los hombres solos*, esta expansión dependió de factores inherentes a los medios implicados, como los recursos de la producción, las prioridades comerciales y dramáticas, la censura y, cómo no, las condiciones creativas (es decir: el talento) de los responsables de la transposición. Un ejemplo, en el que intervienen tanto factores productivos como comerciales, es la insistencia audiovisual en presentar el trabajo en las canteras, al lado de la playa, lo cual no aparece en la novela de Sánchez, pero es central en la caracterización de los trabajos forzados en el filme. La introducción de este contexto puede explicarse por las condiciones topográficas del espacio donde fue rodado el filme: una sola locación, costera y tropical (en el Estado de Guerrero, en la región suroeste de México), en la que fueron recreados el pueblo de Jacinto, su casa con María Reina en la costa, las canteras donde trabajan los presos o incluso las playas donde el protagonista se refugia cuando huye, al final del filme. La insistencia en las canteras también puede leerse como la respuesta al éxito de otro filme, estrenado apenas un año antes: el filme estadounidense *Papillon* (1973), de Franklin J. Schaffner, a partir de la novela de Henri Charrière, sobre un condenado a trabajos forzados en la isla del Diablo.

Por otra parte, la novela *La isla de los hombres solos* propone al lector un punto de vista, el de Jacinto, quien es protagonista o testigo de cinco décadas de acontecimientos en el presidio de la Isla de San Lucas. Esta primera persona intermediaria entre el relato y el lector varía cuando la fábula pasa al sistema semiótico del cine. En este nuevo medio, la narración es justamente un punto de vista óptico, “el lugar de emplazamiento de la cámara desde el que se mira –y se da a ver– un objeto dado” (Peña-Ardid, 1992, p. 143). De esto sigue recordar que los hábitos perceptivos de los espectadores cinematográficos no están familiarizados con el uso intensivo de la cámara subjetiva (que supone la coincidencia entre el plano y la visión de un personaje), lo cual sería la operación equivalente a la



primera persona literaria. Por ello, un largometraje como *La isla de los hombres solos* incluye muy pocos planos subjetivos e incluso se permite presentar acontecimientos de los que Jacinto no es ni siquiera testigo, como es el caso del primer diálogo entre don Miguel y María Reina, en el que este expresa su interés por ella (Cardona, 1974, 0:05:40 – 0:07:00), así como del entierro del preso Generoso (Cardona, 1974, 0:29:55 – 0:30:20). A diferencia de la novela, el filme se desarrolla en una suerte de tercera persona que está al servicio del espectador. El relato cinematográfico repite el carácter fragmentario que caracteriza el texto literario, dada la multitud de historias con las que se cuenta, pero lo hace sin la intermediación del protagonista, de manera que Jacinto es un preso como cualquier otro, a quien la cámara apenas distingue. La primera persona de la novela se convierte en una voz en *off* que se escucha solamente en la apertura y en el cierre del texto audiovisual, cuando el protagonista se encuentra fuera del presidio y se dirige a un interlocutor (un detalle presente en el texto literario, en el que un envejecido Jacinto conversa con un periodista), con lo que se subrayando el carácter testimonial del relato.

La novela involucra varias décadas en la vida de Jacinto, desde que era libre y casi un adolescente, hasta el momento en que, anciano y cojo, es llevado a una colonia agrícola. Durante ese período, protagoniza o es testigo de incontables vejaciones, las cuales son expuestas en el pretérito de la primera persona singular. La transposición al cine de la fábula supone un cambio en las categorías temporales: el transcurso del tiempo es menos claro en el largometraje, pero es evidente que no abarca más que unos años, con excepción del epílogo, en el que vemos la imagen de un Jacinto anciano mientras escuchamos su voz en *off*. En tanto que la novela atraviesa por períodos y afirma, por ejemplo: «Dije “al principio” que será cómo citar los primeros tres años» (Sánchez, 2016, p. 80), la película brinda escasas referencias temporales. Las más importantes se sitúan en la apertura y el cierre del texto fílmico: en el primer caso, cuando la voz en *off* dice a un supuesto interlocutor “Eso hace mucho tiempo”; en el segundo, cuando presenta al envejecido protagonista. Más allá de estos detalles, la representación de la vida en el penal no expresa el paso del tiempo, salvo por el crecimiento de la barba de Jacinto.



En el proceso de transposición a la pantalla, Cardona y Cisneros debieron escoger entre valores opuestos, el mostrar y el contar; la narración puede confiar en que la cámara presente eso que ocurre o que hacen los personajes, o recurrir a una voz en *off* (la de un personaje, como el protagonista, o una entidad imprecisa pero neutral) para que sea esta la que relate y guíe la interpretación de las imágenes. Ejemplifica ambas operaciones la figura del cangrejo: en la introducción este animal es “contado”, pues la cámara presenta su captura y sus esfuerzos por escapar, y la pista sonora ofrece una especie de símil (Jacinto explica que la existencia del preso es como la de un cangrejo cuyas tenazas no hacen daño, en Cardona, 1974, 0:01:20 – 0:01:40); en el desenlace, el cangrejo es simplemente “mostrado”, confiando el relato en la interpretación de los espectadores (Cardona, 1974, 1:32:06).

Otra oposición ligada a la existente entre el mostrar y el contar es la que hay entre lo interior y lo exterior: mientras que en el texto literario los dos tienen por única mediación la voz narrativa (de manera que el narrador, Jacinto, expresa sus pensamientos, pero también relata sus actos y los de otros personajes), en el sistema semiótico propio del cine se les suelen distinguir. En el filme *La isla de los hombres solos*, la interioridad apenas es sugerida metafóricamente a través de precisas decisiones de la puesta en escena, que se ofrecen a la interpretación de los espectadores (como la aparición repetitiva del cangrejo, o las imágenes de María Reina y Jacinto corriendo por la playa, cuando este tiene años de estar preso), o por medio de una explícita voz en *off*. En cuanto a la exterioridad, esta es transmitida por la referida actividad de mostración, la cual deviene en la narración a través de las operaciones de la cámara y de la sucesión en el tiempo de planos distintos. Hay que apuntar que el largometraje mexicano se inclina por la exterioridad de la aventura del protagonista, para cuya configuración la novela de José León Sánchez ofrece multitud de acontecimientos y descripciones. En este sentido, es pertinente señalar que la imagen cinematográfica no suele ser ambigua, en tanto que presenta personas, objetos o actos que no suelen ser equívocos (“ocurren” frente a los espectadores): los gestos crueles de los guardas hacia los presos, o incluso entre ellos mismos, como cuando el reo José de Jesús rompe la guitarra del negro Smith, su



compañero de salón (Cardona, 1974, 0:57:45). Sí es ambigua, en cambio, en la medida en que la cámara no puede explicitar las motivaciones de los personajes, como pasa cuando José de Jesús pide un precio por la guitarra, sin decir que la comprará para destruirla. Al respecto, explica Peña-Ardid que es “evidente que la imagen filmica no puede mostrarnos el pensamiento –verbalizado– directamente, por el hecho de que el pensamiento no puede “verse” ni “fotografiarse”, aunque sí pueda oírse” (1992, p. 175).

Al comparar los sistemas semióticos implicados en los medios literario y fílmico, Peña-Ardid señala que la imagen cinematográfica no equivale en ningún caso a la palabra, sino “a un enunciado (o a un conjunto de enunciados), cuyo sentido, y eventualmente, el de sus elementos internos, sólo se adquiere en relación con otros elementos del film” (1992, p. 157). La novela de Sánchez está colmada de posibilidades para estos enunciados fílmicos, como ejemplifican estos fragmentos que describen el viaje de Jacinto, desde su pueblo a la prisión:

En todo el camino, por cada caserío que me toco [sic] pasar (**1**), la gente me llenó de insultos y acercándose a una vara de distancia me lanzaron tarros con orines y escupían en el rostro de los guardianes cuando ellos intentaban defenderme (**2, 3**) (Sánchez, 2016, p. 49).

Iba un anciano muy blanco y muy triste (**1**) que a mí se me antojó se parecía mucho a esa semblanza del Padre Eterno que ocupa el centro en las imágenes de la Santísima Trinidad (**4**). En un lado, allá, vi a otro de los compañeros que le faltaban los pies y se arrastraba con muletas de palo (**1, 2, 3**) (Sánchez, 2016, p. 55).

El filme *La isla de los hombres solos* no posee pasajes equivalentes (el tránsito del pueblo al presidio no es presentado), pero es posible encontrar en ambos fragmentos elementos susceptibles de pasar al medio cinematográfico, lo cual muestra en qué medida las posibilidades ofrecidas por el texto literario no fueron agotadas por el fílmico: descripciones del espacio o de los personajes (identificados con un **1**), acciones de estos últimos (**2**) y sonidos, sean estos palabras o parte del entorno (**3**), así como aquello que piensa el personaje, en este caso una imagen precisa (**4**). Hay que señalar que el relato de Cardona omite este viaje, pero ofrece en cambio una audaz operación de edición, en la cual se suceden los planos que presentan los movimientos análogos de los machetazos con que Jacinto



mata a don Miguel y de los golpes del martillo con que ponen las cadenas a los presos (1974, 0:20:00 - 0:20:50).

Estos dos fragmentos ofrecen al lector otro elemento que los responsables de la transposición han de retomar: la mención del sonido de las cadenas. Sin embargo, por la configuración de los significantes, este elemento de la diégesis funciona de manera muy distinta en cada medio: en la novela, es suficiente con que sea mencionado una vez por parte del narrador (Sánchez, 2016, p. 56), mientras que en el texto fílmico debe incorporarse en toda secuencia en la que haya presos presentes.

Como con las cadenas, el paso a un sistema significante de numerosas pistas también se ejemplifica con el desarrollo de la historia de la guitarra del negro Smith y José de Jesús, la cual no proviene de la novela *La isla de los hombres solos*, sino del cuento “Una guitarra para José de Jesús”, incluido en el volumen *A la izquierda del sol* (1973). El rasgueo suave de una guitarra es parte de la introducción al mundo de la prisión, el cual incluye además otros sonidos característicos como los lamentos del reo Generoso, quien agoniza, y el llanto de su hermano (Cardona, 1974, 0:26:00 – 0:29:55). La historia del negro Smith y José de Jesús es retomada posteriormente, y el rasgueo de la guitarra se convierte en un componente de la elaboración fílmica del interior de las celdas (Cardona, 1974, 0:40:35 – 0:41:30). Esto toca no solo los componentes semánticos del filme, sino los significantes, al mostrar eso que la nueva inscripción de la fábula suma a la materialización precedente: la sencilla tonada que ejecuta el negro Smith –una suerte de *leitmotiv* asociado a la vida nocturna en la prisión– no proviene del texto literario, sino que es una creación específica para el filme. Por otra parte, esta historia retrata, además del pasaje entre sistemas semióticos, la diversidad de fuentes de las que se puede servir una transposición, haciendo uso de la novela *La isla de los hombres solos*, así como de otros textos de la obra de Sánchez.



4. Hilando un relato

El primer nivel de comparación entre dos objetos ligados por una transposición, siempre que ambos sean textos narrativos, es el que comprende los elementos semánticos: personajes, acontecimientos, descripciones. También en este nivel es posible señalar algunos asuntos interesantes en el caso de la novela en cuestión y su transposición cinematográfica.

Como fue apuntado, los elementos semánticos son un desafío en la etapa previa a la producción del filme, la de la escritura del guion, cuando deben ser integrados en una secuencia narrativa que suele ser más lineal que la dispuesta por el texto literario. El primer párrafo de la novela presenta un mundo, el del presidio, que se impone sobre el personaje protagonista y su suerte, tanto en el texto literario como el fílmico. El texto literario ofrece detalles en cuanto a las pobres ropas, los edificios o el espacio de trabajo, que el sistema semiótico de la película retoma. Como se ha mencionado, este universo no es exclusivo de la novela, sino que aparece también en otros textos de Sánchez, como el cuento “El regalo”, sobre el cruel trato que recibe un preso –llamado un “monstruo”, como Jacinto y José León Sánchez– por parte de los guardas y de otros presos. En otro texto, “Cuando ataca el tiburón” –narrado en primera persona como *La isla de los hombres solos* y “El regalo” –, se relata una fuga de la Isla de San Lucas (en este caso fallida), cuyas características se asemejan a la de Jacinto al final del filme.

En su pretensión de construir literariamente el mundo del presidio, la estructura de la novela *La isla de los hombres solos* tiende a la descripción fragmentaria de contextos y personajes, a partir de pequeñas unidades narrativas (los acontecimientos que protagoniza Jacinto o de los que es testigo) que pueden cambiar incluso de uno a otro párrafo. Para apañarse con esta multitud de acontecimientos y este carácter fragmentario, Cardona y Cisneros debieron tomar decisiones con el propósito de definir una línea narrativa, al escoger los pasajes por representar, así como los intersticios en los que la fábula podía expandirse más allá de lo dispuesto por la materialización literaria.



Como apuntan Gaudreault y Marion, la transescritura de cualquier texto, incluido por supuesto *La isla de los hombres solos*, no puede ocurrir sin que el núcleo semiótico de la fábula se vea modificado: el pasaje de un medio a otro exige la reconfiguración de los contenidos semánticos, las categorías temporales, las instancias enunciativas y los componentes pragmáticos que permiten la actividad comunicativa (2006, p. 15). Para el caso de la transposición que se analiza en este artículo, esta supuso la escogencia entre unidades semánticas como acontecimientos o personajes, cada una de las cuales es una oportunidad figurativa y narrativa para el filme. Al revisar el largometraje, se encuentra que la mayor parte de los personajes no son individualizados, o del todo no figuran en el relato: el teniente Montero, Perrón (quien consigue fugarse en la novela), Toño, el vendedor de suicidios, Cristino, amigo de Jacinto, y el negro Carey. Asimismo, numerosas unidades del argumento desaparecen: no se presenta la epidemia del cólera (en Sánchez, 2016, p. 199), la intervención providencial del presidente, a través de su esposa, otra figura prostituta y hermana de un preso (un guiño a las figuras de Ricardo Jiménez y su esposa Beatriz Zamora), ni se da cuenta de Ciriaco, el preso que dio muerte a un importante político (este sería Beltrán Cortés, quien asesinó a Ricardo Moreno Cañas), entre otros elementos.

En cuanto a los acontecimientos que constituyen la trama, en el texto literario se hace referencia a diferentes fugas –en una de las cuales participan un ya envejecido Jacinto y su amigo el negro Carey– así como la cruel conclusión de la mayoría de estas. Todas estas evasiones, las cuales no ocupan generalmente más que unas cuantas páginas, desaparecen en el largometraje *La isla de los hombres solos*. En el mismo aparecen en cambio dos que no existen en la fuente literaria: una, la fallida fuga del pajarero, quien se “disfrazó” de ave marina, pero es asesinado cruelmente con una carga de dinamita lanzada al mar (Cardona, 1974, 0:33:00 – 0:39:50). La otra supone el desenlace del filme, el cual difiere de la novela de Sánchez: mientras en esta Jacinto es trasladado a una colonia penal en San Carlos, en la película el protagonista aprovecha la confusión tras la caída del coronel Venancio y su “república independiente”, y escapa con otros dos reos (esta secuencia constituye el clímax del relato, de 1:19:00 a 1:31:20). En esta segunda evasión integrada al sistema semántico del



filme, durante la cual las imágenes son acompañadas por una banda sonora caracterizada por primera vez por instrumentos de percusión, se retoman detalles de otras fugas provenientes de la novela, o incluso del relato “Cuando ataca el tiburón”, como son la persecución de los guardas, la quema de la maleza para acorralar al reo o la amenaza de los tiburones.

Al mismo tiempo que prescinde de estos elementos dispuestos en la novela *La isla de los hombres solos*, el texto fílmico de Cardona entra en diálogo con otros textos de José León Sánchez e incorpora unidades semánticas provenientes de estos. Es particularmente interesante el ya mencionado caso del cuento “Una guitarra para José de Jesús”, sobre dos presos del Salón Número Uno (identificado así en el texto literario, pero no en el fílmico): el negro Smith, quien pasa las noches tocando la guitarra, y José de Jesús, quien quiere comprarle el instrumento, incluso cuando el otro le pide un precio muy por encima de su valor real. El guion segmenta la historia en cuatro partes, la primera de las cuales coincide con la llegada de Jacinto al penal. Las siguientes se alternan con el resto de las unidades argumentales, estableciendo una consistente trama secundaria: José de Jesús pide un precio por el instrumento musical, y lo consigue a pesar de la resistencia del otro, quien dice que “Se presta la mujer, pero no la guitarra”, una frase sacada del cuento (en el texto literario, Sánchez, 2012, p. 28; en el filme, Cardona, 1974, 0:41:15 – 0:41:30); a continuación, escribe una carta a un familiar para pedir el dinero (Cardona, 1974, 0:48:00 – 0:49:20), y finalmente compra el instrumento musical y lo destruye frente al negro Smith y los otros presos (Cardona, 1974, 0:55:25 – 0:58:05). Como fue referido, el rasgueo de la guitarra había sido parte constitutiva de la atmósfera generada por el filme.

La novela *La isla de los hombres solos* posee un rasgo que, según Ovares y Rojas, caracteriza la producción de José León Sánchez: “la presencia simultánea de una realidad deforme y grotesca que contrasta con pasajes de una evidente tonalidad lírica e idealizadora” (1995, p. 187). Respecto a lo deforme y grotesco, el texto fílmico pretende conseguir este mismo efecto a través de las componentes visuales y sonoros, como serían las elaboradas cadenas limitando la movilidad de los reos (por ejemplo, una rueda de madera de casi un metro de radio alrededor del cuello de un preso) o



el discurso del coronel Venancio (el actor Wolf Ruvinskis) a los presos, con el cual se declara la independencia de la isla. En cuanto al lirismo, en sus primeros minutos la narración se sirve de la voz en *off* para retomar pasajes del texto literario, pero también recurre a la música (por ejemplo, las escenas con la tonada del negro Smith), o al *flashback*, como cuando quitan las cadenas a los presos y Jacinto recuerda sus días en libertad, corriendo por la playa con María Reina (Cardona, 1974, 1:08:20 – 1:09:45).

El largometraje retoma el episodio de la fundación de la República de San Lucas –si bien en el texto filmico la isla no es nombrada como tal–, instaurada por el coronel Venancio cuando el presidente decide destituirlo porque, según afirma el indignado militar en la versión filmica, “Me acusa de golpear y asesinar a presos” (0:58:50). Como ha sido apuntado, el episodio constituye un punto crucial del guion, pues posibilita la fuga de Jacinto. Para Ovares y Rojas, este pasaje de la novela es “una parodia cruel cuyo carácter hiperbólico adquiere por momentos dimensiones mágicas” (1995, p. 187). La transposición al medio cinematográfico mantiene el tono carnavalesco, insistiendo en la actitud despótica y ridícula del coronel. Sin embargo, a nivel pragmático, puesto que la isla no es asociada a ningún país en específico, el texto literario hace del penal una parodia de la situación política de cualquier país de América Latina, y del “General Venancio”, una caricatura de los dictadores que abundaron en la región entre las décadas de 1960 y 1970.

El texto filmico recoge la denuncia del sistema judicial y penitenciario, así como la sociología del delincuente, que figuran en los comprometidos textos de José León Sánchez. De hecho, el largometraje de Cardona arranca con un homenaje: “dedico esta obra a mis hermanos, / hombres y mujeres, que se pudren / en las cárceles del mundo donde / no existe la esperanza. / José León Sánchez” (1974, 0:00:44 – 0:00:51). De esta manera, el filme procura brindar una equivalencia a la intención literaria de retratar la pérdida de dignidad de la vida, retomando gestos y diálogos de textos literarios de Sánchez –no solamente de la novela, sino de los otros cuentos ya mencionados– para caracterizar las crueles condiciones de la prisión: el hacinamiento en los salones y la escasez de comida, los guardias volcando los cuencos de agua de donde beben los presos o castigando a un reo



con repartir el líquido sin poder apagar su sed, el riesgo de perder una pierna por un mazazo errado, entre otras penurias. El relato audiovisual da cuenta de la poca solidaridad entre los presos; por ejemplo, cuando algunos prisioneros proponen ocultar la muerte de Generoso para repartirse su comida (Cardona, 1974, 0:26:30 – 0:30:20). La voz en *off* y las conversaciones entre los presos reafirman el “mensaje” de la película, ya contenido en la materialización literaria de la fábula: “De qué nos sirve estar libres si estamos podridos por dentro”, dice un reo después de que le quitaran las cadenas, durante la efímera independencia de la isla. La historia de José de Jesús y el negro Smith apuntala esta caracterización de un ser humano privado de dignidad y empatía a causa de los sufrimientos padecidos.

El poco valor que se otorga a la vida es confirmado en el desenlace del filme, el cual es también una novedad del guion de Cardona y Cisneros con respecto a la materialización literaria de *La isla de los hombres solos*. En la película, Jacinto y otros presos se fugan y esconden en las islas cercanas a la prisión. Los guardas visitan a una empobrecida familia para anunciar la evasión de unos hombres “monstruosos”, así como el premio por su captura, vivos o muertos. Dos voces en *off* enumeran los artículos que componen dicho premio: primero, la de la mujer que recibe la advertencia de los guardas, y después la del mismo Jacinto, quien afirma que estos artículos (entre otros, unas cuantas libras de arroz, papa y café, latas de sardinas y paquetes de cigarros) valen tanto como la vida de un hombre en la isla de los hombres solos.

En su nivel semántico, el filme *La isla de los hombres solos* presenta dos cambios con respecto al texto literario homónimo que merecen una especial atención. El primero tiene que ver con la representación de la sexualidad no heterosexual, la cual juega un rol distinto en la novela y en el filme; el otro con el acontecimiento que conduce a Jacinto a la prisión.

En la novela se encuentra una descripción de la sexualidad y de un mundo *queer* que el relato audiovisual aborda apenas tangencialmente con la presentación de hombres travestidos (cuya prostitución es sugerida) y la profanación del cadáver de Generoso (con un plano de uno de los enterradores acariciando el rostro del joven fallecido). La imagen apuntala, sin insistir, esta



descripción de la sexualidad en la prisión cuando muestra parte de un graffiti en las paredes del salón: “AMOR MACHO / LOS JUESES MUEBEN / LA JUSTICIA CON /...”. Pese a estos detalles, el guion de Cardona y Cisneros no posee en cambio pasajes equivalentes a estos:

Un tiempo de días, de años, de meses, de angustias sin fin llegó a contarme que en San Lucas, isla de los hombres solos, todo era posible. Los hombres que ejercían negocio de ramera eran muchachos de 14, 15 o 18 años. (...) ¡Ah, en el presidio todo termina en vicio! Alguna vez nos tocó un cabo de vara que solía jugar en los dos casos: el femenino y el masculino. (Sánchez, 2016, p. 72)

Todo es correcto en un mundo de barrial. Un mundo donde los hombres se aniquilan los unos a los otros para mediar un “ensueño” que son las nalgas peladas de otro hombre hecho como ellos, de piernas rasuradas. Todo lo que pasaba no tenía nada de raro y lo extraño hubiera sido que todo eso no sucediera (Sánchez, 2016, p. 89).

En el texto literario, la voz narrativa insiste mucho en ese “vicio” que pierde a los hombres, en el que Jacinto nunca cayó, pero sí muchos otros presos. El filme prescinde de este tipo de reflexiones, haciendo de los travestidos y prostitutas una parte del paisaje, y del episodio de la profanación del cadáver de Generoso un ejemplo más de la pérdida de la dignidad humana. El guion cinematográfico omite además cualquier mención al sexo con la mula Margarita, la cual es presentada por el narrador como una solución al “extravío sexual” (Sánchez, 2016, p. 227). Esta decisión de los guionistas Cardona y Cisneros afecta el funcionamiento para-textual, el título, pues en la novela esos “hombres solos” aluden explícitamente a la soledad de los hombres heterosexuales. En la narración fílmica, la voz en *off* debe justificar el título de otra manera y dice que se trata de una isla habitada por “muchos hombres llenos de soledad” (Cardona, 1974, 0:01:20).

La soledad y la desesperación heterosexual son ejemplificadas cuando el texto fílmico retoma el pasaje de la visita de dos damas al penal (en la novela Sánchez, 2016, p. 154). Sin embargo, más allá de la representación de la sexualidad, el episodio (Cardona, 1974, 0:49:30 – 0:55:15) confirma la caracterización de un mundo en el que la vida humana no tiene valor: a diferencia de la novela, en la que el pasaje propicia las fantasías del narrador, sin ninguna otra consecuencia, en la película este tiene un desenlace violento, pues un preso es ejecutado después de lanzarse sobre una de las mujeres, quien ha decidido jugar con el deseo de los reos y bailar para ellos (al ritmo de una melodía que coincide con el rasgueo del negro Smith con su guitarra).



La otra modificación importante del guion cinematográfico al sistema semántico dispuesto por la novela de Sánchez es la del acto que lleva a Jacinto a la prisión. En el texto literario, María Reina y su hija (producto de la violación de don Miguel) mueren al caer accidentalmente al río. Bajo tortura, Jacinto confiesa el asesinato de ambas, es condenado a prisión perpetua y recibe el apodo de “El Monstruo”, el mismo que recibió José León Sánchez cuando se le atribuyó el célebre crimen de la Basílica, en 1950. De esta manera, Jacinto es inocente en la novela *La isla de los hombres solos*, como ha asegurado serlo el escritor respecto al crimen por el que se le condenó, en el espacio no ficcional. Por el contrario, en el texto cinematográfico (Cardona, 1974) María Reina, perturbada por la segunda violación que le infinge don Miguel (0:18:30 – 0:19:15), se suicida lanzándose al mar con su hija en brazos (0:20:50 – 0:21:35). Ante esto Jacinto, quien fue testigo impotente tanto de la primera violación (Cardona, 1974, 0:08:45 – 0:10:15) como del suicidio de la muchacha, mata a don Miguel (0:22:10 – 0:23:00). Se puede imaginar una explicación dramatúrgica para el cambio: el relato fílmico subraya el rol de antagonista de don Miguel y brinda al espectador una satisfacción que el lector anheló, pero nunca obtuvo, el castigo del villano por sus numerosas faltas. Se trata de una modificación que, si bien no afecta el itinerario del personaje, sí cambia su estatuto moral, el cual resulta muy importante en el texto literario, pues mientras que en la novela es un inocente inculpado mediante la tortura, en el filme es un criminal.

5. Conclusiones

Como fue indicado en la introducción del artículo, este persigue dos objetivos: en primer lugar, el análisis de la transposición o transescritura cinematográfica de la novela *La isla de los hombres solos*, de José León Sánchez, en el filme mexicano homónimo, dirigido por René Cardona. Por otra parte, aprovechar la comparación de las textualidades literaria y audiovisual para reconocer el flujo de formas y contenidos culturales que ocurre durante procesos de transferencia como el acá



analizado. De esta manera se busca contribuir tanto al estudio de la obra literaria de José León Sánchez (pues se hizo alusión no solamente a la novela *La isla de los hombres solos*, sino también a tres de sus cuentos), como a la comprensión de un fenómeno que acompaña a la literatura desde el surgimiento de la industria cinematográfica.

La investigación se sirve de una virtualidad, la fábula, para recorrer tanto los textos literarios como el cinematográfico. Esta fábula está constituida por una serie de “disposiciones” e “intenciones”, unas narrativas (contar la historia de Jacinto), otras expresivas (recrear el mundo cruel de la prisión), algunas incluso axiológicas (la pérdida del valor de la vida) y éticas (efectuar una denuncia), las cuales se materializaron (*syuchetizaron*, si se hace uso del término que Gaudreault y Marion [2006] recuperan a su vez del formalismo ruso) en diferentes textualidades literarias (la novela *La isla de los hombres solos*, y cuentos como “Una guitarra para José de Jesús”), primero, y en una cinematográfica, después.

Esta virtualidad guio el recorrido por estas textualidades, cuyos resultados expone este artículo. El abordaje fue semejante al que desarrollaría el guionista responsable de una transposición: se leyó la novela de Sánchez, así como otros de sus cuentos contenidos en *A la izquierda del sol*, para reconocer en ellos oportunidades de carácter sintáctico (como transiciones entre las unidades narrativas, coordenadas temporales o espaciales), significante (las sensaciones evocadas por lo literario susceptibles de ser homologadas audiovisualmente) y semántico (el narrador, los personajes y acontecimientos, la focalización respecto a la acción, las preferencias axiológicas o pragmáticas). A continuación, se hizo una revisión del filme, tomando en cuenta estas oportunidades descubiertas, e identificando las diferentes decisiones tomadas por los responsables de la adaptación.

Después de una introducción a la transposición o transescritura (en 2.), se procedió a la comparación de ambos relatos, primero, en cuanto a sus sistemas significantes (3. Palabras e imágenes), segundo, al examinarlos en el nivel semántico y pragmático (4. Hilando un relato). La cuarta sección contó con un apartado a propósito de dos cambios capitales del sistema semántico del filme con respecto a la novela: la representación de la sexualidad no heterosexual (cuyo rol es menos



central en el largometraje) y la presentación de Jacinto como el culpable de un crimen (lo cual significa además una importante modificación del núcleo semiótico de la fábula).

Más allá de sus méritos formales o artísticos, el largometraje de René Cardona, con guion de Ícaro Cisneros y del mismo Cardona, confirma tanto las posibles equivalencias como las inevitables diferencias entre los sistemas semióticos de los medios literario y cinematográfico, en aspectos como la construcción de espacios y situaciones, el desarrollo de líneas argumentales y la transmisión de imágenes o ideas. Si bien la información disponible no permitió ahondar en la producción del largometraje, el artículo pudo reconocer el carácter procesual de la adaptación, la cual debió de incluir etapas como la definición de objetivos de la transposición, la escogencia de los ámbitos de correspondencia, la generación (cuando fue necesaria o se fijó como objetivo) de nuevos componentes semánticos y la materialización audiovisual de la fábula. Las modificaciones identificadas entre las dos materializaciones de la fábula, tanto las que no son centrales (como el rol de ciertos personajes secundarios) como las que ataúnen a su núcleo (la pérdida de la inocencia de Jacinto), vienen a confirmar en el caso de la transescritura de *La isla de los hombres solos* la productividad de la diferencia mediática.

Referencias bibliográficas

- Cardona, R. (Director). (1974). *La isla de los hombres solos* [película]. México: CONACINE.
- Gaudreault, A. y Marion, P. (1999). “Transécriture et médiaque narrative: l’enjeu de l’inter-médialité”. En A. Gaudreault y T. Groensteen (ed.), *La transécriture. Pour une théorie de l’adaptation* (pp. 31-52). Quebec, Canadá: Éditions Nota Bene.
- Gaudreault, A. y Marion, P. (2006). “Un art de l’emprunt. Les sources intermédiaires de l’adaptation”. En C. Fratta (ed.), *Littérature et cinéma au Canada (1995-2005)* (pp. 13-29). Bolonia, Italia: Edizioni Pendragon.
- Gaudreault, A. (1999). *Du littéraire au filmique*. París, Francia: Armand Colin/Nota Bene.
- Groensteen, T. (1999). “Le processus adaptatif (Tentative de récapitulation raisonnée)”. En A.



Gaudreault y T. Groensteen, *La transécriture. Pour une théorie de l'adaptation* (pp. 273-277). Quebec, Canadá: Éditions Nota Bene / Centre National de la Bande Dessinée et de l'image.

Ovares, F. y Rojas M. (1995). *100 años de literatura costarricense*. San José, Costa Rica: Farben.

Peña-Ardid, C. (1992). *Literatura y cine. Una aproximación comparativa*. Madrid, España: Cátedra.

Salas Murillo, B. (2017). “Apuntes a la transescritura: el caso del par cine-teatro”. *Escena*, 76(2): pp. 10-27.

Sánchez, J. L. (2012 [1973]). *A la izquierda del sol*. San José, Costa Rica: Editorial UCR.

Sánchez, J. L. (2016 [1963]). *La isla de los hombres solos*. San José, Costa Rica: Asociación Cultural Teatro Expressivo.

Schaffner, F. J. (Director). (1973). *Papillon* [película]. Estados Unidos y Francia: General Production Company; Les Films Corona.

Stam, R. (2014). *Teoría y práctica de la adaptación*. México: UNAM.

Wolf, S. (2001). *Cine / Literatura. Ritos de pasaje*. México: Paidós.



Esta obra está bajo una [licencia de Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 Internacional](#)