

Teorías sobre adaptación cinematográfica

María Elena Rodríguez Martín

INTRODUCCIÓN

El presente artículo pretende ofrecer una revisión de las teorías sobre adaptación cinematográfica más relevantes. Después de hacer una breve reflexión sobre la relación literatura-cine, haremos un recorrido por las distintas aproximaciones al estudio de las adaptaciones de obras literarias, comenzando por las opiniones más tempranas, como la ofrecida por Virginia Woolf en los años 20. A continuación, nos referiremos a la obra pionera de Bluestone para, posteriormente, detenernos en el llamado análisis de la fidelidad al original. Por último, nos centraremos en las teorías más recientes: los modelos narratológicos y el análisis de la adaptación como dialogismo intertextual.

LAS RELACIONES ENTRE LA LITERATURA Y EL CINE

La relación del cine con la literatura ha constituido un tema de debate y controversia desde los comienzos del arte cinematográfico. Como Beja (1979: 51) apunta, desde que el cine surgió como un arte de narración de historias, ha existido la tendencia a asociarlo con la literatura tanto por parte de los cineastas, escritores y críticos como por parte del público. En esta misma línea, Rifkin recuerda que muchos de los primeros cineastas reconocieron la relación potencial entre las dos artes, cine y novela, al buscar obras de literatura como fuente de guiones de cine. Sin embargo, los cineastas no fueron los únicos, añade este autor, en reconocer la relación entre el cine y la literatura ya que los propios espectadores tendían a comparar incluso los documentales con la literatura. Es conocida la anécdota del terror que

sintieron los primeros espectadores de la proyección de la película de los Lumière “L’arrivée d’ un train en gare de la Ciotat” (1895), al ver el tren precipitarse sobre ellos. Concretamente, los espectadores rusos lo relacionaron casi de forma automática al paralelo literario más cercano, el final de la novela de Tolstoy, *Anna Karenina* (Rifkin, 1994: 3). Dos citas obligadas en los estudios de la relación entre el cine y la literatura son las palabras de novelista Joseph Conrad y del director de cine D.W. Griffith, que ofrecen un paralelismo evidente:

‘The task I’m trying to achieve above all is to make you see’, Griffith is reported to have said in 1913 when outlining his aims as a film-maker. Sixteen years earlier Conrad has stated: ‘My task...is by the power of the written word, to make you hear, to make you feel— it is before all, to make you see.’ (Giddings, et al. 1990: 1)

Por otro lado, en el año 1945, Herbert Read destacaba que la cualidad distintiva del arte de escribir se reducía a una palabra: visual. Para este autor la buena literatura debía transmitir imágenes a través de las palabras, hacer ver a la mente. Y añadía que esta definición era aplicable a lo que debería ser una buena película (cit. Giddings, et al. 1990: 1). En definitiva, todos estos autores utilizan una metáfora visual para referirse a un mismo proceso. Un proceso compartido por literatura y cine y en el que radica la posibilidad de relacionar y comparar ambos medios: “hacer ver a la mente”, “transmitir imágenes”, para lo cual hay que hacer que la mente de lectores y espectadores comprenda unas ‘imágenes’, una particular visión de la realidad, es decir, una historia que es presentada y narrada. Pero aunque



comparten una misma función, los métodos que ambos medios utilizan para la producción y la recepción de las historias que transmiten son diferentes.

LA ADAPTACIÓN DE OBRAS LITERARIAS AL CINE

La adaptación de obras literarias al cine constituye un interesante campo de estudio para comprender las relaciones entre los dos medios. Desde los comienzos del cine, un medio con apenas cien años de existencia, la industria cinematográfica ha buscado material para llevar a la pantalla en obras literarias ya publicadas. Como McFarlane apunta, tan pronto como el cine empezó a ser considerado un entretenimiento narrativo la idea de “saquear” la literatura en búsqueda de material narrativo se puso en práctica y el proceso ha continuado sin disminución desde entonces. Las razones que se esconden detrás de este fenómeno continuado parecen moverse entre los extremos del craso comercialismo y el noble respeto por las obras literarias. Sin duda existe el atractivo de un título ya vendido, la expectación de que la respetabilidad o popularidad conseguida en un medio pueda contagiar la obra creada en otro (McFarlane 1996: 7).

Giddings, Keith y Wensley (1990) opinan que no se puede dar una respuesta definitiva que explique el fenómeno de la adaptación y el efecto que ésta pueda tener en la apreciación de la obra original. No es posible dar respuestas definitivas porque las adaptaciones se llevan a cabo por muy diversas razones que van desde el intento por reproducir una novela tan fielmente como sea posible hasta el empleo de la fuente simplemente como estímulo para la película.

Volviendo a McFarlane, este crítico piensa que la audiencia también contribuye al fenómeno de las adaptaciones porque a pesar de que en muchas ocasiones los espectadores se quejen de violación del original, “they have continued to want to see what the books “look like” (1996: 7). En opinión de Beja, quizás todos como lectores compartimos un mismo deseo que explica por qué se llevan a cabo las adaptaciones: “The simple, even crude desire to see, as it were, what the books look like. In the beginning is the word, but we wish to see it made flesh” (Beja 1979: 79).

Sea cual sea el motivo que se esconde detrás de la adaptación de una novela al cine, de lo que no hay ninguna duda es de que se trata de un fenómeno que ha despertado el interés de numerosos autores y desde las más variadas perspectivas. Los objetivos principales de algunos de los estudios sobre el tema publicados en las últimas décadas han sido el proceso narrativo (Fleishman 1992), el punto de vista (Chatman

1986), la práctica de la adaptación (Giddings 1990), la semiótica filmica y literaria (Rifkin 1994), los elementos comunes de ambos sistemas y sus realizaciones (Chatman 1978, 1990), o las relaciones generales entre literatura y cine (Morrisette 1985), y más recientemente las posibilidades de traslación de elementos comunes y de adaptación de elementos específicos (McFarlane 1996). A continuación, ofrecemos una revisión de las teorías más relevantes en el campo de los estudios sobre adaptación, comenzando por las primeras manifestaciones ofrecidas por Virginia Woolf en los años 20, pasando por la obra de Bluestone para, posteriormente, detenernos en el llamado análisis de la fidelidad al original. Por último, nos centraremos en las teorías más recientes: los modelos narratológicos y el análisis de la adaptación como ejemplo de intertextualidad.

TEORÍAS SOBRE ADAPTACIÓN¹

PRIMERAS MANIFESTACIONES SOBRE LA ADAPTACIÓN

Una de las primeras opiniones sobre las adaptaciones la encontramos en un ensayo escrito en 1926 por Virginia Woolf. En su explicación de la experiencia cinematográfica, Woolf reflexiona sobre el hecho de que los espectadores lleguen a considerar que las imágenes que ven en la pantalla son reales y sobre la capacidad que tiene el cine para hacer a los espectadores olvidarse de la insignificancia de la existencia cotidiana. La escritora británica llama la atención sobre la forma en que la literatura se convierte en una presa sobre la que el cine cae como un ave rapaz, con unos resultados desastrosos. Para apoyar sus ideas menciona la adaptación de la novela de Tolstoy, *Anna Karenina* (Woolf 1926: 168) y añade que solamente cuando dejamos de intentar conectar las imágenes con el libro descubrimos en alguna escena accidental lo que el cine podría hacer por sí mismo si le dejasen explotar sus propios recursos. Para esta autora, el cine debe dejar de ser un parásito de la literatura ya que por medio de las imágenes pueden expresarse pensamientos o emociones a veces incluso mejor que por medio de palabras. Woolf concluye afirmando que si gran parte de nuestro pensamiento y sentimiento está conectado con la visión, algún residuo de emoción visual que no sirve al pintor o al poeta debe estar esperando al cine (Woolf 1926: 168-171). A mediados de los años veinte, no estaba claro cómo iba a conseguir el cine todo esto, pero ya se entreveía que con la técnica filmica el espectador podía descubrir una belleza desconocida e inesperada.

Algunas de las valoraciones de Woolf siguen siendo aplicables al cine actual. Por ejemplo, el poder del cine para

atrapar la mente de los espectadores o el realismo de las imágenes fílmicas. Sus opiniones sobre las adaptaciones de obras literarias al cine esconden una serie de observaciones útiles para aquéllos que deseen llevar a cabo una adaptación. En realidad, las ideas de Woolf apuntan algo que va a ser constante en la crítica sobre las adaptaciones: el debate acerca de la fidelidad al original. La posición de Woolf es que el cine debe buscar nuevos símbolos para expresar el pensamiento y el sentimiento de forma diferente a como lo hace el lenguaje verbal de una obra literaria.

PRIMERAS TEORÍAS SOBRE ADAPTACIÓN:

BLUESTONE Y EL DEBATE SOBRE LA FIDELIDAD A LA OBRA ORIGINAL

La evolución del estudio de la adaptación y los dilemas actuales relacionados con este estudio han sido analizados por Whelehan (1999: 3), quien señala en primer lugar los prejuicios todavía existentes en el mundo académico en relación con los estudios sobre adaptación. En palabras de este autor, aunque el estudio de las adaptaciones de obras literarias al cine y a la televisión es cada vez más común y aceptado como parte de los estudios de Inglés y/o estudios de los Medios de Comunicación en la educación universitaria, todavía está rodeado de prejuicios acerca de lo que tal estudio puede aportar, acerca del impacto que pueda tener en el valor y lugar ocupado por el original literario y acerca del tipo de enfoque crítico que un estudio de esa clase requiere. A pesar de estas limitaciones, Whelehan recuerda que, aunque la literatura crítica sobre la adaptación no es muy extensa, se ha producido una corriente continua de publicaciones dedicadas a su estudio desde los años 60, cuando Béla Balázs, considerado como el primer teórico de cine que trata el tema de la adaptación de forma directa, hizo explícitas muchas de las ideas implícitas en el pensamiento formalista temprano.

Será en el año 1957 cuando aparece en América el primer análisis académico a gran escala de la adaptación fílmica. Se trata del libro de Bluestone, *Novels into Film*. Este autor destaca la diferencia fundamental entre la novela y el cine: la novela es un medio lingüístico, mientras que el cine es un medio esencialmente visual. A esto hay que añadir el hecho de que estos dos medios tienen orígenes diferentes, públicos diferentes, y diferentes modos de producción. La novela acreditada, hablando en términos generales, ha sido apoyada por un público reducido y culto, ha sido obra de un escritor individual y ha permanecido relativamente libre

de una censura rígida. Por otro lado, el cine ha sido apoyado por un público masivo, es el producto de un trabajo de colaboración en condiciones industriales y ha sufrido la censura del Código de Producción (Bluestone 1957: VIII). Esta obra pionera ya señala una tendencia dominante en los estudios de adaptación: el hecho de centrarse en la adaptación de novelas, olvidando otras manifestaciones literarias como el cuento o el teatro.

Pese a las limitaciones de la obra de Bluestone, ésta ofrece una de las primeras críticas a una aproximación tradicional al estudio de la adaptación que durante mucho tiempo limitó y condicionó de manera negativa el análisis del estudio de las adaptaciones. Nos referimos al análisis de la fidelidad a la obra original. Como Bluestone señala, hay una serie de opiniones típicas que suelen oírse entre los que han asistido a la proyección de una adaptación: “La película es fiel al espíritu del original”; “Es increíble la forma en la que ha destrozado la novela”; “Elimina pasajes clave, pero es una buena película”; “Gracias a Dios cambiaron el final”. En opinión del autor de *Novels into Film*, este tipo de afirmaciones acerca de una adaptación dan por hecho que existe un contenido que es separable (de la forma) y que puede ser reproducido. Afirmaciones de este tipo se producen por una falta de reconocimiento de que los cambios son probables desde el momento en el que pasamos de un conjunto de convenciones fluidas, pero relativamente homogéneas, a otro. En otras palabras, los cambios son inevitables cuando abandonamos el medio lingüístico y lo sustituimos por el medio visual (Bluestone 1957: 5).

Los presupuestos sobre los que se basa el análisis de la fidelidad que es criticado no sólo por Bluestone sino por la mayoría de los estudios recientes sobre adaptación, son resumidos en un artículo de Daniela Berghahn (1996). En primer lugar, este tipo de análisis presupone que la relación adecuada entre los textos literarios y fílmicos es una relación de transformación fiel. Sin embargo, Berghahn señala que este tipo de transformación no siempre se produce en una adaptación, sino que solamente se observa en aquellos casos en los que el que lleva a cabo la adaptación sigue el primero de los dos enfoques que según Morris Beja (1979: 82) pueden seguirse en este proceso. Este primer enfoque pretende preservar la integridad de la obra original. Sin embargo, una adaptación puede responder a un segundo enfoque que permite adaptar el original de forma libre para crear en un medio diferente una nueva obra de arte con integridad propia. Por lo tanto, Berghahn opina que la pregunta típica del análisis de la fidelidad (¿es la película

fiel a la letra o al espíritu de su fuente literaria?), sólo puede hacerse en aquellos casos en los que sea evidente que el cineasta sigue el primer enfoque, algo que sin embargo no es fácil de precisar (Berghahn 1996: 72).

El segundo problema de este tipo de análisis se refiere al hecho de que no reconoce la falta de base objetiva para comprobar que una adaptación cinematográfica traduce fielmente a la pantalla el espíritu de su fuente literaria. Esta falta de objetividad se debe a que la base de la comparación consiste en dos construcciones mentales subjetivas: la lectura que el cineasta hace del texto y la que hace el crítico, que generalmente no suelen coincidir. Por último, un tercer factor implícito en el discurso de la fidelidad o, como también ha sido llamado, el enfoque de la adaptación como traición, es su sesgo pro literario, algo que se observa especialmente en relación a la adaptación de clásicos literarios (Bregan 1996: 73).

La validez del análisis de la fidelidad también es puesta en duda por las opiniones de Helman y Osadnik (1996: 648). Estos autores afirman que como aficionados al cine disfrutamos películas de directores que utilizan el material literario de formas diferentes, como por ejemplo *Throne in Blood* de Kurosawa o *Death in Venice* de Visconti. Y añaden que las disfrutamos no porque sus directores sigan ciertas reglas aceptadas sobre adaptación ni porque las violen. Las películas son exitosas no por la actitud particular de sus directores hacia la literatura, sino por su calidad y/o valor como obras independientes. En ocasiones los directores abandonan cualquier intento de ser fieles a la obra original

o distorsionan el original creando obras de arte fílmico tan sorprendentes e interesantes que el espectador acepta todas sus decisiones y no exige que se mantenga la fidelidad al original (Helman y Osadnik 1996: 650).

El intento de superar las limitaciones del análisis de la fidelidad va a ser una constante en muchos de los estudios sobre adaptación que surgen en los años posteriores a la publicación del libro de Bluestone. En los siguientes apartados, analizamos algunas de las propuestas más influyentes sobre el análisis de las adaptaciones en las últimas décadas.

LOS MODELOS NARRATOLÓGICOS

A pesar de las críticas al análisis de la fidelidad, su influencia seguirá siendo patente en los estudios sobre adaptación. No sorprende, por tanto, que en 1974 W. Iser ofrezca una opinión sobre las adaptaciones de novelas al cine que ilustra una actitud por un tiempo mantenida en los estudios sobre las adaptaciones fílmicas y que está muy cercana al análisis de la fidelidad al original: la acusación de que éstas rellenaban demasiados aspectos que quedaban sin determinar en las novelas. En palabras de Iser, con un texto literario podemos imaginar las cosas que no están en el mismo; la parte escrita del texto nos da la oportunidad de imaginar cosas. Sin los elementos de indeterminación, es decir, los huecos que encontramos en los textos, no podríamos usar nuestra imaginación. Y afirma que la experiencia que mucha gente tiene cuando ve la película basada en una novela sirve para demostrarlo (Iser 1974: 283).



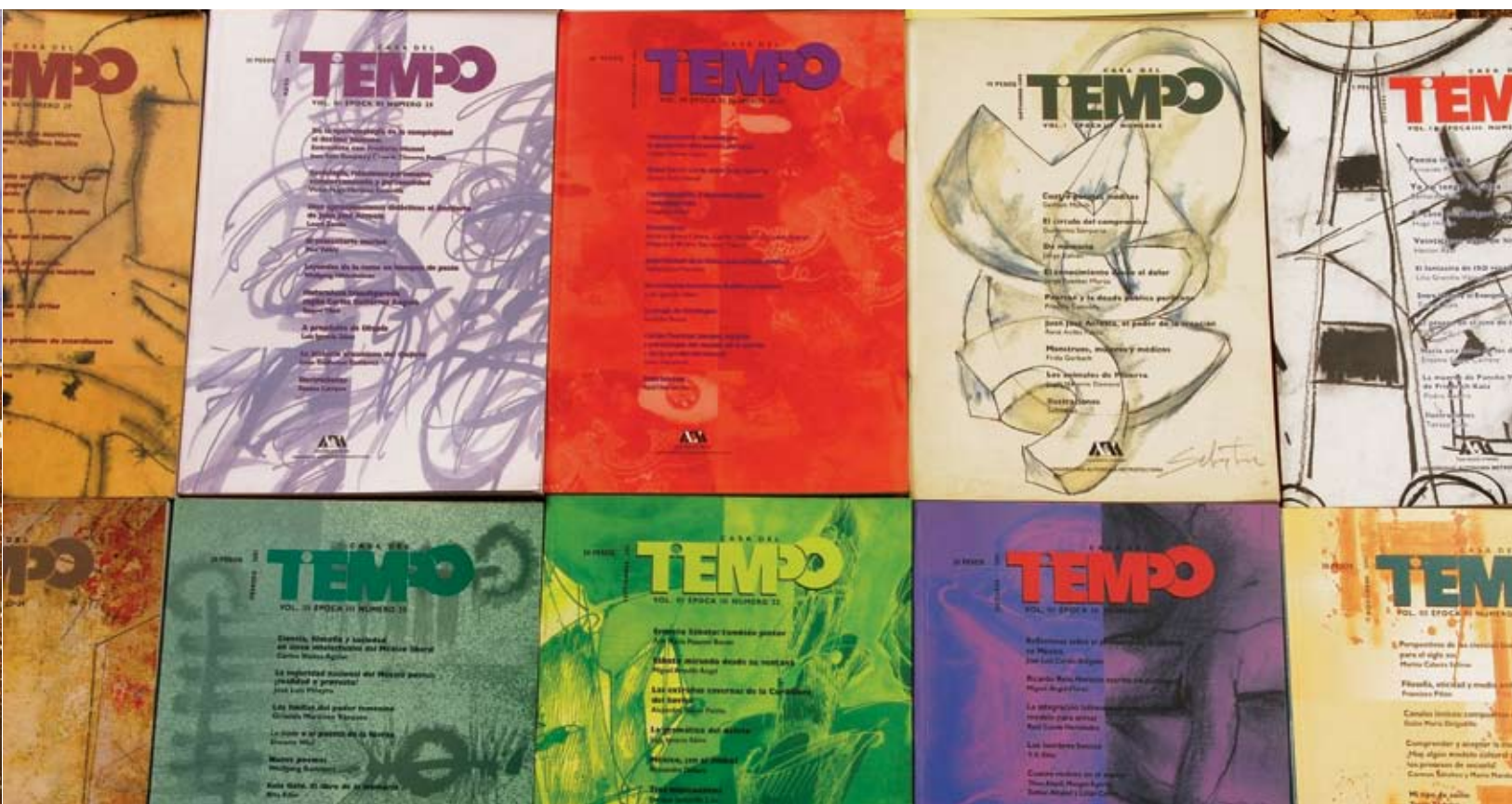
Las afirmaciones que Iser hace acerca de la adaptación recogen una opinión que ha sido rebatida en estudios recientes sobre el tema. Por ejemplo, Chatman (1990: 162-163) señala que el hecho de que las películas sean visualmente explícitas no significa que no presenten indeterminaciones tanto a nivel de la historia, como es el caso de las elipsis, como a nivel superficial o estilístico. La valoración de una adaptación no debe basarse en criterios como los mantenidos por Iser sino, como afirma Chatman, en razones de interés narratológico. En otras palabras, Chatman se está refiriendo al hecho de que la novela y el cine son dos medios distintos que actualizan la misma historia utilizando procedimientos de narración diferentes, y que el problema al que se enfrenta toda adaptación es el encontrar soluciones para aquellos procedimientos o aspectos propios de la narración literaria y que son difíciles de transferir al cine.

A continuación vamos a centrarnos en dos propuestas que, como la de Chatman, basan su consideración de las adaptaciones en criterios de interés narrativo. El procedimiento consiste en analizar y evaluar las soluciones que la película presenta para aquellos aspectos propios de la narración escrita que son difíciles de transferir al cine y que por lo tanto constituyen el principal problema al que se enfrenta toda adaptación.

Una obra que analiza la forma de adaptar la narración literaria al medio fílmico es la de Rifkin (1994), quien se centra principalmente en mostrar cómo se produce la transferencia y transformación del discurso del narrador de la novela en su adaptación a la gran pantalla, aunque tam-

bién estudia los elementos añadidos al original u omitidos del mismo en la película. Rifkin llama la atención sobre el hecho de que la crítica no ha estado muy dispuesta a evaluar las versiones fílmicas de obras de literatura. Aunque Bluestone se ocupara del tema, el análisis que éste ofrece de las adaptaciones es problemático porque carece de una propuesta sistemática para la comparación, de modo que sus criterios para el análisis son poco precisos. Esta valoración de la obra de Bluestone lleva a Rifkin a afirmar que uno de los problemas para los estudios de adaptación es que los críticos han sido incapaces de ponerse de acuerdo sobre unos parámetros con los que realizar un análisis sistemático y verificable de las películas basadas en una obra literaria. Sin embargo, el autor recuerda que uno de los enfoques de posible consenso sobre adaptación es el que considera que la versión fílmica de un texto literario es una “traducción” de un acto de comunicación en un “lenguaje” a un acto de comunicación en otro “lenguaje”, y que el concepto de traducción de un texto de ficción a un texto fílmico puede ser muy productivo para el estudio del proceso de transferencia, sin embargo, existe el problema de que no permite cambios en estructuras y paradigmas que crean sistemas de significado en los textos artísticos (Rifkin 1994: 9).

Otro enfoque al que Rifkin hace referencia es el ofrecido por Lotman (1970) para quien la adaptación es una “transcodificación”. La adaptación fílmica es entendida como una *recodificación* de un tipo de acto de comunicación realizado por un emisor que parte de ciertos códigos y sistemas de expresión para llegar a un segundo tipo de



acto de comunicación con sus códigos y sistemas propio (Lotman 1970: 35)

Un aspecto muy importante del proceso de transcodificación de una novela al cine y que Rifkin analiza en detalle se refiere a la transferencia del discurso del narrador. El cineasta debe intentar transferir el discurso del narrador que encuentra en el texto literario utilizando los materiales expresivos de los sistemas y de acuerdo a los códigos de la narrativa fílmica. Uno de los retos principales a los que se enfrenta quien lleva a cabo la transcodificación de un texto literario al cine es encontrar la forma de expresar la información que se deriva del discurso del narrador literario.

En esta línea de búsqueda de criterios con los que estudiar una adaptación, McFarlane (1996) propone un método sistemático para el análisis de las adaptaciones basado en la distinción entre aquellos aspectos comunes a ambos medios y que son transferibles, los elementos que pertenecen a la historia o narrativa, y los elementos enunciativos que pertenecen a cada medio y que requieren adaptación. McFarlane (1996:10) considera la adaptación como exponente de la convergencia entre diversas manifestaciones artísticas de una cultura. Se trata pues de invertir la visión de adaptación como reducción para considerarla como enriquecimiento artístico y cultural. La obra de este autor, como la mayoría de los estudios sobre adaptación, se centra en el análisis de la traslación de novelas a la gran pantalla.

En el grupo de los elementos transferibles este autor incluye las funciones cardinales de la novela (acciones narrativas que abren diferentes alternativas con consecuencias directas para el posterior desarrollo de la historia, que crean momentos de riesgo en la narrativa, siendo crucial que el lector reconozca la posibilidad de tales consecuencias alternativas), las funciones principales de los personajes y los modelos míticos y psicológicos. McFarlane añade que estos sistemas de significación diferentes se refieren a la enunciación. Los elementos transferibles pueden ser omitidos o reordenados, y la película puede añadir elementos narrativos que no aparecen en la novela. Sin embargo, incluso si la película es fiel a los aspectos narrativos fundamentales, ésta puede provocar una experiencia afectivo-intelectual diferente a la lectura de la novela, debido a que se trata de dos sistemas semióticos diferentes, es decir, dos enunciaciones diferentes de una misma historia: la novela es un sistema de signos verbales y el cine es un sistema que contiene signos visuales, auditivos y verbales (McFarlane 1996: 23-26).

En general, los modelos para el estudio de las adaptaciones que, como los de Chatman, Rifkin y McFarlane, pueden

incluirse en la línea de la narratología están organizados sistemáticamente. Todos ellos ofrecen una metodología aplicable a casos concretos y resultan provechosos en los estudios comparativos de novela y cine. El valor de estos modelos narratológicos es señalado por Whelehan (1999). Esta autora opina que, mientras que los intentos de juzgar la autenticidad o fidelidad textual de una adaptación resultan una ciencia inexacta acompañada de juicios de valor acerca del relativo valor artístico del cine y la literatura, la práctica de comparar las estrategias narrativas para establecer los cambios clave que se hacen en el proceso de transición puede ser bastante reconfortante. Para Whelehan, la ventaja de un enfoque narratológico es que éste permite superar la cuestión de la fidelidad ya que reconoce que las condiciones diferentes dentro de las que se sitúan la ficción y la narrativa fílmica dependen de la necesidad de 'violar' el texto original (Whelehan 1999: 9-11).

Sin embargo, Whelehan añade que el enfoque de McFarlane presenta algunos problemas. Algunos de los códigos que para McFarlane forman parte de los aspectos extracinematográficos del cine son problemáticos en su interpretación y aplicación. Por ejemplo, el 'código cultural' que McFarlane define como aquél que comprende toda la información relacionada con cómo vive la gente, o vivía, en épocas y lugares determinados, provoca preguntas acerca de la relación del espectador con la película, la época en la que se ve la película, el posible cambio de estatus de la película en la historia del cine (puede convertirse en un clásico algún tiempo después, o puede convertirse en película de culto) y sobre otros factores más amplios que hacen que su modelo se complique (Whelehan, 1999:11).

Otra autora que apoya la elección de un análisis narratológico para el análisis de las adaptaciones pero que, como Whelehan, también señala la importancia de tener en cuenta otro tipo de factores es Berghahn (1996), quien señala la necesidad de prestar atención a factores de tipo ideológico (que estarían cercanos a algunos de los códigos que McFarlane incluye en los factores extra-cinematográficos). En opinión de Berghahn un enfoque teórico con el que llevar a cabo el análisis de adaptaciones de forma mucho más adecuada y precisa que siguiendo las ideas en las que se basa el análisis de la fidelidad puede encontrarse en el uso de determinados conceptos estructuralistas, como hacen los modelos narratológicos. La aplicación de categorías críticas como historia y discurso al análisis de la adaptación cinematográfica y a su fuente literaria ofrece la oportunidad de comparar las diferentes posibilidades de codificación en los dos medios de una narrativa determinada. Sin embargo,



al uso de los conceptos estructuralistas para el análisis de las adaptaciones Berghahn piensa que puede unirse una perspectiva ideológica, para lo que sigue la afirmación de Christopher Orr (1984) según la cual una adaptación fílmica es (un) producto de la cultura que la crea y por lo tanto (una) expresión de las fuerzas ideológicas operativas en esa cultura en un momento histórico determinado, por lo que las divergencias deliberadas son de especial interés ya que proporcionan pistas acerca de la ideología implícita en el texto fílmico. Estas divergencias o faltas de fidelidad van a ser consideradas señales acerca de la posición ideológica y artística que el cineasta ha adoptado en su lectura y reinterpretación del texto original (Berghahn, 1996:74).

En las opiniones de Bergham y Whelehan hemos visto lo positivo de los modelos narratológicos pero también la necesidad de completar estos análisis con otro tipo de consideraciones que vayan más allá de las estrictamente narratológicas. Seguidamente revisaremos otras obras dedicadas al estudio de las adaptaciones y que siguen orientaciones teóricas y metodológicas que pueden resultar complementarias o alternativas.

EL ANÁLISIS DE LA ADAPTACIÓN COMO DIALOGISMO INTERTEXTUAL

Otro estudio sobre las adaptaciones que como los de Whelehan y Berghahn valora la aportación de la narratología, pero que también señala la necesidad de ir más allá de las cuestiones meramente narratológicas es el de Naremore (2000). En primer lugar, Naremore explica las razones por las que el estudio de la adaptación ha constituido durante muchos años una de las áreas de los estudios sobre cine menos sofisticada. Una de las principales razones, que Robert B. Ray señala en este mismo volumen editado por Naremore,² es institucional: la mayoría de los programas sobre cine en la academia están unidos a departamentos de literatura, donde el estudio de la adaptación se utiliza como otro medio de enseñar literatura. Naremore afirma que la mayoría de las discusiones sobre adaptación al cine pueden resumirse por medio de una tira cómica que apareció en el *New Yorker* y que Alfred Hitchcock describió en una ocasión a François Truffaut: “two goats are eating a pile of film cans, and one goat says to the other, “Personally, I liked the book better.” Naremore afirma que incluso cuando el estudio académico sobre el tema no esté directamente preocupado por la adecuación artística o fidelidad de una película determinada a su fuente, este estudio suele ser implícitamente respetuoso con el texto precursor (Naremore, 2000: 2).

Desde los años 60 el estudio académico sobre adaptación ha ganado en sofisticación al utilizar importantes escritos teóricos sobre literatura y cine, incluyendo las poéticas estructuralistas y post-estructuralistas de Roland Barthes, la narratología de Gérard Genette, y el neoformalismo de Bordwell y Thompson. Sin embargo, en opinión de Naremore, los análisis sobre adaptación deberían, en opinión de Naremore, proporcionar un discurso más flexible y animado en el ámbito de los estudios fílmicos y ofrecer una definición más amplia de la adaptación que tenga en cuenta el aparato comercial, el público y la industria de la cultura académica. Por este motivo, los artículos elegidos por Naremore para su colección prestan más atención a aspectos económicos, culturales y políticos que a los aspectos formales (Naremore 2000: 8-10). Además de la necesidad de extender la clase de textos que se tiene en cuenta en los estudios de adaptación (es decir, la necesidad de no limitarse sólo a las adaptaciones que se basan en textos del canon literario), Naremore considera necesario aumentar las metáforas de traducción y representación con la metáfora de intertextualidad, o con lo que M.M. Bakhtin llamó “dialogica”. La noción especí-

ficamente Bakhtiana de dialógica va a ser elaborada en el artículo de Robert Stam que Naremore incluye en su colección. Stam enfatiza las posibilidades infinitas y sin límites generadas por todas las prácticas discursivas de una cultura y toda la matriz de preferencias comunicativas dentro de la cual se sitúa el texto artístico. Este autor va más allá del formalismo y más allá de los simples intentos de comparar los “originales” con “transformaciones”. Su teoría hace que el estudio de la adaptación esté más cercano a la teoría contemporánea y a las prácticas fílmicas contemporáneas (Naremore, 2000:12).

El artículo de Stam, “Beyond Fidelity: The Dialogics of Adaptation”, comienza haciéndonos ver que el lenguaje de la crítica sobre la adaptación fílmica de novelas ha sido con frecuencia profundamente moralista, algo que se observa en numerosos términos utilizados para describir lo que las adaptaciones suponen respecto al original. Términos como infidelidad, traición, deformación, violación, vulgarización y profanación, todos cargados de una negatividad específica. El autor reconoce que la noción de fidelidad de una adaptación a la novela en la que se basa tiene su parte de verdad, ya que cuando decimos que una adaptación no ha sido fiel al original expresamos nuestra decepción ante una adaptación y que términos como infidelidad o traición sirven para traducir nuestro sentimiento ante una adaptación que no ha sido merecedora del amor que profesamos a la novela (Stam, 2000: 54-55). Sin embargo, esto no debe llevarnos a considerar la “fidelidad” como un principio metodológico exclusivo, ya que en opinión de Stam la noción de fidelidad es problemática por varias razones.

En primer lugar, hay que cuestionar la posibilidad de la fidelidad estricta al original ya que se puede argumentar que una adaptación es automáticamente diferente y original debido al cambio de medio. Además, la demanda de fidelidad ignora los procesos que tiene lugar durante la producción de una película. Por ejemplo, una película se diferencia de una novela en el coste y en los modos de producción. Una novela es normalmente producida por un único individuo mientras que una película es casi siempre un proyecto en el que colaboran muchas personas. Por otro lado, mientras que las novelas no suelen estar afectadas por cuestiones de presupuesto, las películas están inmersas en contingencias materiales y financieras (Stam, 2000: 55-56).

Por último, Stam considera que la noción de “fidelidad” es esencialista en relación con los dos medios implicados. En primer lugar, esta noción asume que la novela contiene una esencia escondida que se puede extraer y que puede ser

comunicada en la adaptación. Sin embargo, no existe esa esencia transferible sino que un texto novelístico está formado por una serie de signos verbales que pueden generar muchas lecturas posibles. El texto literario es una estructura abierta: “The text feeds on and is fed into an infinitely permutating intertext, which is seen through ever-shifting grids of interpretation.” Y este proceso es complicado por el paso del tiempo y el cambio de lugar, ya que cuanto mayor sea el lapso de tiempo, menor será la reverencia hacia el texto fuente y mayor será la posibilidad de que el texto sea reinterpretado a través de los valores del presente (Stam, 2000:57).

Si la fidelidad es un tropo inadecuado para estudiar una adaptación, deberíamos buscar otros tropos más adecuados. Stam recuerda que la teoría de la adaptación dispone de una amplia constelación de tropos (“translation, reading, dialogization, cannibalization, transmutation, transfiguration, and signifying”), cada uno de los cuales arroja luz sobre una dimensión diferente de la adaptación. Stam va a centrarse en la consideración de la adaptación como Dialogismo Intertextual.³ La novela fuente es considerada una preferencia situada producida en un medio y en un contexto histórico, y que es transformada posteriormente en otra preferencia igualmente situada que se produce en un contexto diferente y en un medio diferente. El texto fuente es un denso complejo de información, una serie de indicaciones verbales que la película que lo adapta puede seguir, ampliar, ignorar, subvertir o transformar. La adaptación fílmica de una novela lleva a cabo estas transformaciones siguiendo las normas de un medio diferente (Stam 2000: 68-69).

Por último, Stam señala que el estudio sobre adaptación debe dejar de preocuparse por la noción de fidelidad al original y debe prestar más atención a la respuesta dialógica, es decir, a las lecturas, críticas y reescrituras de material previo. Con esto se conseguiría una crítica que no sólo tuviese en cuenta sino que también apreciase las diferencias entre los medios de representación (Stam 2000: 75-76).

Las ideas de Stam nos llevan de nuevo a Naremore, quien afirma que vivimos en un mundo saturado por los medios de comunicación, un mundo lleno de referencias y de préstamos de las películas, de los libros y de cualquier forma de representación: los libros se convierten en películas, pero a la vez las películas se convierten en novelas, en guiones publicados, musicales de Broadway, espectáculos de televisión, “remakes”, etc. Por este motivo, el autor opina que el estudio de la adaptación necesita unirse al estudio del reciclaje, de las nuevas versiones y de cualquier otra forma de volver a contar algo en la época de la repro-

ducción mecánica y la comunicación electrónica. De esta forma la adaptación formaría parte de una teoría general de la repetición, y el estudio de la adaptación dejaría de estar en los márgenes para pasar a estar en el centro de los estudios contemporáneos de los medios de comunicación (Naremore, 2000:15).

CONCLUSIÓN

A lo largo de este artículo hemos llevado a cabo una revisión de las teorías más relevantes sobre adaptación cinematográfica, desde las primeras manifestaciones realizadas por Virginia Woolf en los años 20 hasta las teorías más recientes que analizan las adaptaciones como ejemplos de intertextualidad. Son estas últimas aproximaciones las que, en nuestra opinión, suponen una forma de extender y enriquecer un campo de estudio que durante mucho tiempo se vio limitado por consideraciones que adscribían un valor superior a la obra original, que en la mayoría de los estudios pertenecía a la narrativa “larga” o novela. Las nuevas teorías sobre adaptación confieren a su estudio energías renovadas y una nueva forma de enfrentarse al fenómeno de la traslación al cine de obras literarias de todos los géneros. •

Notas

¹ Para un análisis más detallado y extenso de las teorías y de los autores mencionados en este apartado véase Rodríguez Martín (2003).

² Otras colecciones de artículos sobre adaptación en los que se analizan casos concretos de adaptación son las editadas por Robert Giddings y Erica Sheen (2000), *The Classic Novel. From Page to Screen*, y por D. Cartmell, I.Q. Hunter, H. Kaye y I. Whelehan (2000), *Classics in Film and Fiction*.

³ En relación con el proceso de intertextualidad, Stam recuerda que Genette en *Palimpsestes* (1982) ofrece varios conceptos que pueden ser útiles en la discusión sobre la adaptación cinematográfica. Genette propone el término “transtextualidad” para referirse a todo lo que pone a un texto en relación, manifiesta o secreta, con otros textos. Y distingue cinco tipos de relaciones transtextuales, algunas de las cuales se relacionan con la adaptación: “intertextualidad”, “paratextualidad”, “transtextualidad” (o “metatextualidad”), “architextualidad” e “hipertextualidad” (Stam 2000: 65-66).

Referencias bibliográficas

- Bakhtin, M.: *The Dialogical Imagination*. C. Emerson y M. Holquist (eds.). Austin, University of Teaxs Press, 1981.
- Beja, M.: *Film and Literature. An Introduction*. Nueva York y Londres, Longman, 1979.
- Berghahn, D.: “Fiction into Film and the Fidelity Discourse: A case Study of Volker Schlöndorff's re-interpretation of *Homo Faber*”. *German Life and Letters* 49.1 (1996): 72-87.

- Bluestone, G.: *Novels into Film*. Berkeley y Los Angeles, University of California Press, Londres, Cambridge University Press, 1957.
- Cartmell, D., Hunter, I.Q., Kaye, H. y I. Whelehan: *Classics in Film and Fiction*. London-Sterling, Virginia, Pluto Press, 2000.
- Chatman, S. *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca, Cornell University Press, 1978.
- Chatman, S. “Characters and narrators: Filter, center, slant and interest-focus.” *Poetics Today* 7 (1986): 189-204.
- Chatman, S.: *Coming to Terms. The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*. Ithaca y Londres, Cornell University Press, 1990.
- Fleishman, A.: *Narrated films. Storytelling Situations in Cinema History*. Baltimore and Londres, The Johns Hopkins University Press, 1992.
- Genette, G.: *Palimpsestes*. (Traducido por Channa Newman y Claude Doubinsky). University of Nebraska Press, 1997 [1982].
- Giddings, R., Keith, S. y Ch. Wensley: *Screening the Novel. The Theory and Practice of Literary Dramatization*. Londres, MacMillan Press, LTD, 1990.
- Giddings, R. y E. Sheen (eds.): *The classic novel from page to screen*. Manchester, Manchester University Press, 2000.
- Helman, A. y W.M. Osadnik: “Film and Literature: Historical Models of Film Adaptation and a Proposal for a (Poly)System Approach.” *Canadian Review of Comparative Literature* 23.3 (1996): 645-658.
- Iser, W.: *The Implied Reader*, Baltimore y Londres, The Johns Hopkins University Press, 1974.
- Lotman, Iuri M.: *Struktura khudozhestvennogo teksta*, Moscú, Iskustvo, Lenhoff, G. y R. Vroon, Ronald, trad.: *The Structure of the Artistic Text*. Ann Arbor: Michigan Slavic Contributions, No. 7, 1977 [1970].
- McFarlane, B.: *Novel to Film. An Introduction to the Theory of Adaptation*. Oxford, Clarendon Press, 1996.
- Morrisette, B.: *Novel and film. Essays in two genres*. Chicago, The University of Chicago Press, 1985.
- Naremore, J. (ed.): *Film Adaptation*. Londres, The Athlone Press, 2000.
- Orr, C. “The discourse on adaptation: A review.” *Wide Angle* 6.2 (1984): 73-74.
- Rifkin, B.: *Semiotics of Narration in Film and Prose Fiction*. Nueva York, Peter Lang, 1994.
- Rodríguez Martín, M.E.: *Novela y Cine. Adaptación y Comprensión Narrativa de las Obras de Jane Austen*. Granada, Editorial Universidad de Granada, 2003.
- Whelehan, I.: “Adaptations: The contemporary dilemmas.” D. Cartmell y I. Whelehan (eds.): *Adaptations. From text to screen, screen to text*. Londres y Nueva York, Routledge, 2000. 3-19.
- Woolf, V. “The Cinema.” *The Captain's Death Bed and Other Essays*. Londres, The Hogarth Press, 1950 [1926]. 166-171.
- María Elena Rodríguez Martín es profesora en la Universidad de Granada, España. Departamento de Filologías Inglesa y Alemana. Correo electrónico: merodrig@ugr.es