

TEORÍA Y PRÁCTICA DE LA ADAPTACIÓN

Robert Stam



Lectulandia

En esta guía razonada, el teórico de cine Robert Stam examina el origen de los prejuicios que existen en contra de la adaptación de textos literarios al cine, y muestra cómo todos ellos son subvertidos al adoptar perspectivas como las que ofrecen los estudios sobre intertextualidad, deconstrucción y culturología, y al estudiar las formas de recepción que se producen cuando las películas son vistas en soportes digitales. Para dar cuenta de la riqueza estética de las adaptaciones, el autor propone utilizar el análisis narratológico, pues sus categorías permiten precisar las estrategias de manipulación del tiempo narrativo en el cine y las estrategias para la construcción del punto de vista cinematográfico. Esta propuesta se complementa con el estudio de las condiciones contextuales en las que se produce cada adaptación.

En síntesis, aquí se propone construir una *teoría de la adaptación* que se aparte de las actitudes moralistas que sólo confirman una supuesta superioridad estética de la literatura. A partir de esta teoría se podría pensar en la adaptación como un marco general para entender cualquier película y no sólo las que adaptan un texto literario, pues toda película (como todo producto cultural) es resultado de diversos procesos de traducción y reescritura, a los que el mismo Stam llama *continuos procesos amorosos de intercambio de flujos textuales*.

Lectulandia

Robert Stam

Teoría y práctica de la adaptación

ePub r1.0

minicaja 04.02.14

Título original: *The Theory and Practice of Adaptation*

Robert Stam, 2004

Traducción: Florencia Talavera

Revisión técnica: Lauro Zavala

Editor digital: minicaja

ePub base r1.0

más libros en lectulandia.com

Introducción

Para la discusión que sigue se tomará como punto de partida uno de esos raros largometrajes que no sólo es una adaptación, sino que también trata sobre la adaptación, y cuyo título es precisamente *Adaptation* (2002). Esta película, dirigida por Spike Jonze y escrita por Charlie Kaufman, es una adaptación de la novela de Susan Orlean, *El ladrón de orquídeas* (*The Orchid Thief*). Es una historia de no-ficción sobre un ladrón de flores llamado La Roche (interpretado por Chris Cooper), y fue filmada en los pantanos de Florida. Esta vertiginosa y autorreflexiva película está menos centrada en el ladrón que en el adaptador del libro que lucha por escribir una adaptación. De hecho, en la vida real el guionista de carne y hueso Charles Kaufman tenía un contrato para adaptar el libro de Orlean, pero desarrolló un severo caso de bloqueo de escritor que desapareció cuando concibió la idea de usar como tema de la película su propia batalla para escribir el guión. Así, *Adaptation* es simultáneamente una adaptación y un guión original, que al ser un libro de no-ficción se convierte en una aventura de ficción.

Casi como si fuera una colonia de escritores de Catskill, *Adaptation* está llena de escritores que trabajan en su propia escritura: (1) Susan Orlean (Meryl Streep) escribe *El ladrón de orquídeas*; (2) Charles Kaufman escribe la adaptación de *El ladrón de orquídeas*; (3) el hermano gemelo de Charles, Donald (también interpretado por Nicolas Cage), escribe guiones comerciales basados en hechos reales, y (4) Charles Darwin, que aquí aparece en el proceso de escribir *El origen de las especies*. Hasta el ladrón autodidacta, La Roche, juega a escribir. También hay otro escritor en la película: el gurú de la escritura de guiones, Robert McKee (interpretado por Brian Cox), que en la vida real es autor de *El guión (Story: Substance, Structure, Style, and the Principles of Screenwriting)*,^[1] quien da conferencias sobre el guión y la adaptación frente a grandes públicos. Y lo que es todavía más importante, la película pone en primer plano el proceso de la escritura. Vemos a Susan Orlean frente a su computadora, rodeada de los diferentes recursos que nutren a su propio texto: historias, enciclopedias y libros de botánica. Y también vemos a Charles Kaufman, sudoroso y con pánico frente a la pantalla en blanco de la computadora, tratando de adaptar el libro de Orlean. Todo esto nos recuerda que el cine es una forma de escritura que toma cosas prestadas de otras formas de la escritura.

Aunque el libro del que se deriva *Adaptation* es una obra de no-ficción, el argumento de la película se desarrolla como si este texto original fuera una obra de ficción. Charles tiene como propósito la fidelidad al texto: «Quiero ser fiel al artículo del *New Yorker*». Pero tiene que traducir los hechos reales a la ficción, y encontrar

formas nuevas. Así que una persona que ni siquiera es un «personaje» en el libro originario (Charles Kaufman) se convierte en el protagonista de la película. La manera como se representa el trabajo de Charlie sugiere que la adaptación consiste en la lectura de un libro (lo vemos leyendo el texto de Orlean) y en la consecuente escritura del guión de una película. Es más, los hermanos gemelos pasan mucho tiempo discutiendo acerca de la escritura de guiones y adaptaciones. Charlie defiende los valores *light* del estilo hollywoodense Sundance que caracteriza al cine independiente, mientras que Donald defiende el entretenimiento hollywoodense del éxito de taquilla hecho a base de lugares comunes. De hecho, cuando Donald habla parece emplear una especie de estilo publicitario basado en fórmulas:

—Es cuando *Psicosis* se encuentra con *El silencio de los inocentes*

... precisamente el estilo del que se burló Robert Altman en *El juego de Hollywood* (*The Player*, 1992). Charlie empieza por establecer cuáles son los lugares comunes que detesta y que planea evitar (la narración orientada por la anécdota, las revelaciones de los personajes, el final feliz), que son precisamente los lugares comunes que su hermano alter ego defiende con ingenuo entusiasmo.

Mientras que Charlie es hipercefálico, inseguro, masturbatorio, un hombre del subsuelo dostoievskiano, en cambio Donald es un mujeriego indiferente y con exceso de confianza en sí mismo. Juntos, estos gemelos ponen en evidencia la personalidad dividida de muchos guionistas que están indecisos entre el arte cinematográfico y el éxito de taquilla; entre la complejidad y la accesibilidad. En *Adaptation*, todos los escritores y sus teorías sobre la escritura están entramados en un complejo laberinto pirandelliano de duplicidades. Charlie se pregunta si debería interpretarse a sí mismo en la película, y le preocupa que los productores elijan a Depardieu, con «ese horrible acento». Contempla la posibilidad de escribir una película alternativa sobre las orquídeas, *sans* romance, violencia ni persecuciones de autos. Pero la ironía de la película consiste en que su guión acaba ofreciendo todo eso al espectador, en gran medida siguiendo el consejo central del gurú del guión: «Termina por cautivarlos».

De hecho, resultaría esclarecedor «poner a prueba» la película con los principios que McKee ofrece en *El guión*, un libro cuyos argumentos sostienen precisamente lo contrario de lo que yo voy a sostener en las páginas de este trabajo. Para el neoaristotélico McKee, las historias deben tratar sobre realidades concretas, y no sobre los misterios de la escritura; sin embargo, el núcleo narrativo de *Adaptation* son los misterios de la escritura.^[2] Según McKee, un artista maduro «nunca llama la atención sobre sí mismo», pero en *Adaptation* encontramos toda una galería de artistas que llaman la atención sobre ellos mismos. Según McKee, las películas no

pueden mostrar la vida interior; sin embargo, *Adaptation* realmente revela la vida interior de Charlie Kaufman; de hecho, la película empieza con la voz en *off* de Charlie mientras vemos la pantalla obscura. Según McKee, Aristóteles establece la regla básica: debemos tener personajes nobles y fuertes, una lógica de causa y efecto, y la catarsis. *Adaptation*, por el contrario, presenta personajes débiles y masturbatorios; un argumento no lineal, de improbabilidades absurdas, y donde se finge y se ironiza sobre la posible catarsis. Así es la autorreflexividad con la que el personaje de Charles Kaufman cita la frase de McKee: «Que Dios te ayude si usas la voz en *off*». Paradójicamente, él dice esto con la voz en *off*.

Adaptation, entonces, nos deja hundidos (como si se tratara de un pantano de Florida) bajo el peso de una profusión de metáforas sobre el proceso de la adaptación: como Don y Charlie, la novela y la adaptación son hermanas gemelas; o las adaptaciones son híbridos y parásitos; o son la evidencia de una personalidad dividida; o son una demostración de la interdependencia de las especies y los géneros. Más aún, la película pone en evidencia las connotaciones darwinianas de la palabra «adaptación», invocando a la adaptación como si fuera una forma de evolución y de supervivencia. Es irónico que el adaptador que encontramos en la película —nervioso, sexualmente incapaz, paralizado por la inseguridad— es un personaje que tiene problemas para «adaptarse» a la vida diaria. Al no ser precisamente uno de «los más adaptados», nos parece que ni siquiera puede sobrevivir, mucho menos evolucionar. La secuencia del montaje digital que nos muestra el nacimiento del planeta y el origen de las especies, y que culmina con el nacimiento de Charlie Kaufman, se ubica en «Hollywood, California», de manera paralela a la historia del ladrón que se ubica en «Hollywood, Florida». Y ¿qué podría ser más darwiniano que universo hollywoodense donde el pez chico se come al grande? En este sentido, la estética de la superproducción es la culminación comercial de «la ley del más fuerte».

Sin embargo, si el proceso evolutivo avanza gracias a las mutaciones, entonces podemos pensar en las adaptaciones cinematográficas como si fueran «mutaciones» que ayudan a la novela fuente a «sobrevivir». ¿Acaso no ocurre que las adaptaciones se adaptan a los gustos cambiantes, y a las distintas demandas industriales, presiones comerciales, tabúes de la censura y normas estéticas? Y ¿acaso una adaptación no es una forma híbrida como la orquídea, es decir, el lugar de encuentro de «especies» diferentes? Según La Roche, crear una forma híbrida es como jugar a ser Dios Todopoderoso. Pero La Roche también utiliza la metáfora del parásito, que es un tropo típicamente difundido en contra de las adaptaciones, consideradas como parasitarias de sus textos originarios y de las obras más prestigiosas de la literatura. La Roche habla de unos parásitos de flores gigantes que devoran y matan a su árbol huésped, y que en gran medida son como los críticos que hablan de las adaptaciones

que vampirizan a sus fuentes, «chupando la vida» de sus huéspedes. Y en este punto se utiliza la metáfora del asesinato: «Tenemos que matarlo», declara el personaje de Susan Orlean, «antes de que él asesine a mi libro», refiriéndose a su adaptador.

Las raíces de un prejuicio

La película *Adaptation* pone sobre la mesa de discusión la adaptación de las novelas al cine. Con mucha frecuencia, el lenguaje que se ha utilizado para hacer la crítica de las adaptaciones ha sido profundamente moralista. Y también ha utilizado una gran cantidad de términos que implican que de alguna forma el cine no le ha hecho justicia a la literatura. Términos como «infidelidad», «traición» «deformación», «violación», «bastardización», «vulgarización» y «profanación» proliferan cuando se habla sobre la adaptación. Cada uno de ellos tiene una carga específica de oprobio. «Infidelidad» tiene connotaciones de mojigatería victoriana; «traición» evoca perfidia ética; «bastardización» tiene una connotación de ilegitimidad; «deformación» implica indignación ética y monstruosidad; «violación» evoca violencia sexual; «vulgarización» hace pensar en degradación de clase, y «profanación» indica sacrilegio y blasfemia.

Como lo demuestra *Adaptation*, es muy posible imaginar numerosos tropos a favor de la adaptación. Sin embargo, la retórica ha desplegado con frecuencia un discurso elegíaco de pérdida, lamentando lo que se ha «perdido» en la transición de la novela a la película, en tanto que se ignora lo que se ha «ganado». Por ejemplo, en una diatriba publicada en 1926, Virginia Woolf critica severamente las adaptaciones que redujeron a «un beso» la idea compleja y matizada de «amor» contenida en una novela, o que tradujeron la «muerte» de forma deliberadamente literal, como una «carroza fúnebre».^[3] Con mucha frecuencia, el discurso sobre la adaptación reinscribe sutilmente la superioridad axiomática de la literatura sobre el cine. Se puede decir que gran parte de este discurso se ha enfocado en el muy subjetivo asunto de la calidad de las adaptaciones, en lugar de enfocarse en asuntos más interesantes, como por ejemplo: (1) el estatus teórico de la adaptación y (2) el interés analítico de las adaptaciones. El objetivo de este trabajo no es corregir las valoraciones equivocadas que se han hecho de algunas adaptaciones particulares, sino deconstruir la ortodoxia establecida, que sutilmente establece un estatus subalterno para la adaptación (y para la imagen cinematográfica) cuando se la compara con las novelas (y con el discurso literario), para enseguida señalar algunas perspectivas alternativas.

Aunque la fuerza persuasiva de la supuesta superioridad de la literatura sobre el cine se puede explicar en parte por el hecho innegable de que muchas de las adaptaciones basadas en novelas importantes son mediocres o equivocadas, la creencia en esta supuesta superioridad se deriva, en mi opinión, de razonamientos inconscientes y profundamente arraigados sobre la relación que existe entre las dos artes. Se puede especular que la noción intuitiva de la inferioridad de las adaptaciones

se deriva de una constelación de prejuicios subyacentes. En primer lugar, esta noción se origina en una valoración a priori de anterioridad y jerarquía histórica: el supuesto es que las artes más antiguas son necesariamente mejores. A través de lo que Marshall McLuhan llama la lógica del «espejo retrovisor», las artes ganan prestigio con el tiempo. El venerable arte de la literatura, dentro de esta lógica, es vista como inherentemente superior al arte más joven del cine, que es en sí mismo superior al arte más joven de la televisión y así *ad infinitum*. Aquí, la literatura saca provecho de una doble «prioridad»: (a) la prioridad histórica general de la literatura sobre el cine, y (b) la prioridad específica de las novelas sobre las adaptaciones. El procedimiento parcial que se sostiene en la antigüedad tiene como corolario el despliegue de rígidos criterios para evaluar el estatus de la adaptación. Es decir, lo mejor de la literatura es comparado con lo peor del cine. Por ejemplo, los críticos censuran las «traiciones» cinematográficas de las novelas del período modernista, mientras que la «redención» cinematográfica de muchas novelas no modernistas ha caído en el olvido. Asimismo, los críticos denuncian la versión de Joseph Strick del *Ulises* de Joyce, pero olvidan laurear la innovadora parodia de Hitchcock del cuento «Los pájaros» de Daphne du Maurier o la inolvidable reconversión satírica de Kubrick de *Red Alert*, de Peter George.

Una segunda fuente de hostilidad hacia la adaptación se deriva del pensamiento dicotómico que supone una rivalidad amarga entre el cine y la literatura. El escritor y el cineasta, según una vieja creencia, viajan en el mismo barco, pero ambos esconden un secreto deseo de lanzar al otro por la borda. La relación entre las dos artes es vista como una lucha darwiniana a muerte, en lugar de ser vista como un diálogo que podría ofrecer un beneficio mutuo de fertilización cruzada. La adaptación se convierte en un juego de suma cero en el que el cine es percibido como el enemigo trepador que ataca las murallas de la literatura. Al decir esto no quiero sugerir que no existía una rivalidad institucional entre los dos medios. León Tolstoi veía el cine como «un ataque directo a los antiguos métodos del arte literario», lo que obligó a los escritores, en una selección sintomática de las palabras, a «adaptarse» al nuevo medio.^[4] Hoy en día, los sofisticados defensores de la «cultura visual», tales como W. J. T. Mitchell, hablan de la prolongada pelea por la supremacía entre los signos lingüísticos y los pictóricos». ^[5] La encarnación cinematográfica es vista como algo que hace obsoleta la literatura, como revelar retroactivamente simples palabras, en cierta forma débiles, espirituales e insustanciales. En términos freudianos, el cine es visto en términos de la «ansiedad de influencia» de Bloom, según la cual la adaptación es el hijo edípico que simbólicamente mata a su «padre», el texto fuente. ^[6]

Una tercera fuente de hostilidad hacia la adaptación es la iconofobia. Este prejuicio, profundamente arraigado en contra de las artes visuales, encuentra sus

raíces no solamente en las prohibiciones judías, musulmanas y protestantes de «imágenes grabadas», sino también en la depreciación platónica y neoplatónica del mundo de la apariencia fenoménica. El *locus classicus* de esta actitud está en el segundo mandamiento, que prohíbe hacer ídolos de cualquier forma en el cielo o en la tierra, y encima y debajo de las aguas. En la visión platónica, el irresistible encanto del espectáculo rebasa la razón.^[7] La polémica de Platón en contra de la poesía se suma subliminalmente al ataque a las artes visuales contemporáneas y a los medios masivos, que así son vistos como corruptores del público a través de peligrosas ficciones ilusorias.^[8] (Irónicamente, para Sócrates, que fue el maestro de Platón, fue la escritura la que corrompió a la mente, al sustituir los movimientos sutiles de la mente con letras fijas y visibles). Los teóricos contemporáneos que son hostiles hacia el cine retoman con frecuencia, ya sea conscientemente o no, el rechazo de Platón hacia las artes imaginarias, porque consideran que alimentan la ilusión y fomentan las bajas pasiones. En el siglo XIX, Baudelaire se preocupaba por la influencia corruptora que ejercía la fotografía sobre las artes establecidas. Hoy en día, un sofisticado teórico y especialista en cine como Fredric Jameson, quizás retomando una idea del aparato teórico de los setentas sobre la estigmatización de lo visual, ve a la imagen como «esencialmente pornográfica», ya que ello demanda que «veamos al mundo como si fuera un cuerpo desnudo».^[9] En términos lacanianos, el «significante imaginario» icónico del cine (Metz) triunfa sobre el *logos* de la palabra escrita y simbólica, de la cual la literatura permanece como la forma más prestigiosa. El cine y los otros medios visuales parecen amenazar con el colapso del orden simbólico y del poder de los padres literarios, los narradores patriarcales y las artes consagradas.^[10]

Por todo ello, las imágenes y los debates sobre las imágenes desatan una pasión exorbitante. En algunos casos, como con la película brasileña *Ciudad de Dios* (*Cidade de Deus*, 2002), las adaptaciones han provocado una indignación que el libro fuente no provoca. Las imágenes provocan pasión hasta el punto en el que, como escribe Bruno Latour, «destruirlas, borrarlas o desfigurarlas puede ser tomado como un criterio fundamental para probar la validez de la propia fe, de la propia ciencia, de la propia perspicacia crítica, de la propia creatividad artística».^[11] ¿Será posible, entonces, que las agresiones iconoclastas a la «formación de imágenes» derivadas de los textos literarios se origine, en un nivel cultural muy profundo, en un deseo de reafirmar la propia fe en la literatura? De ser así, la imagen adquiere las características de un chivo expiatorio, odiada por sus características presumiblemente viciosas, pero amada por su función unificadora. Aún así, las mismas imágenes odiadas siempre regresan, en parte porque ya estaban ahí, al ser una de las dimensiones del texto verbal. Las características de una superproducción bíblica —milagros, plagas, océanos divididos— ya están en el Antiguo Testamento. Los íconos nunca se rompen definitivamente. En palabras que resuenan con algunas de las

recientes pasiones provocadas por *La pasión de Cristo* (*The Passion of the Christ*, 2004) de Mel Gibson, que es, después de todo, una adaptación, Latour habla de protestantes iconoclastas que rompieron los miembros del Cristo muerto en una *Pieta*: «Qué es un Cristo muerto si no otro ícono roto, la imagen perfecta de Dios, profanada, crucificada, clavada y lista para ser enterrada... ¿qué sentido tiene crucificar un ícono crucificado?»^[12]

Es un hecho que *La pasión de Cristo* plantea varios de los temas importantes en relación con la fidelidad en la adaptación. Mel Gibson no sólo proclamó su objetivo de fidelidad absoluta como adaptación final de la versión original (*Ur-text*), que es la palabra sagrada de las Sagradas Escrituras, sino que declaró haberlo logrado. Respaldado por la aprobación papal (que después le fue retirada), Gibson argumentó que su adaptación «es tal y como era», y se arriesgó aún más, primero al asumir, de una manera absoluta, que el texto fuente era infalible a pesar de las varias versiones y, segundo, al afirmar una completa y literal fidelidad al texto.

Una cuarta fuente de hostilidad hacia el cine y la adaptación es la forma inversa de la iconofobia, es decir la logofilia o valorización de lo verbal, lo cual es típico de las culturas arraigadas en la palabra sagrada de las «religiones del libro». En este sentido, es sintomático que muchos literatos rechacen las películas basadas en la literatura; que la mayoría de los historiadores rechacen las películas basadas en la historia, y que algunos antropólogos rechacen las películas basadas en la antropología. La tendencia común que viene de todos esos ángulos interdisciplinarios es la exaltación nostálgica de la palabra escrita como el medio privilegiado de comunicación.

Una quinta fuente de hostilidad hacia el cine y la adaptación —lo cual tiene un sentido más especulativo— es la anticorporalidad. Es un desagrado por la «encarnación» indecorosa que significa la existencia del texto cinematográfico. Lo «visto», para reciclar un venerable juego de palabras, se relaciona con lo obsceno. El cine ofende a través de su inevitable materialidad, sus personajes representados en carne y hueso, sus reales y palpables utilerías locales, su carnalidad y sus descargas viscerales dirigidas al sistema nervioso. En un ensayo sobre el cine, Virginia Woolf describe a los espectadores en términos que provienen del discurso racista: como «salvajes» del siglo veinte, cuyos ojos «llamen» mecánicamente la pantalla.^[13] A diferencia del cine, la literatura está dirigida a un plano más alto, más cerebral, más allá de lo sensual y fuera del cuerpo. Mientras las novelas son absorbidas durante la lectura a través de la imaginación, en cambio las películas captan directamente los diferentes sentidos. Como señalan los teóricos cognitivistas, las películas tienen impacto en el estómago, el corazón y la piel, y funcionan a través de «estructuras neuronales» y de «esquemas visuales y motores».^[14] Vivian Sobchack, basándose en Merleau- Ponty, llama al cine la «expresión de la experiencia mediante la

experiencia», que despliega modalidades cinéticas, táctiles y sensuales de la existencia encarnada.^[15] Aunque la lectura de una novela, tanto como el acto de ver una película, constituye un proceso puramente mental, las novelas no son literalmente vistas a través de lentes, ni son proyectadas en grandes pantallas, ni tampoco son escuchadas mediante sonidos que pueden medirse en decibeles, como los sonidos que pueden romper el cristal o dañar el tímpano.

Entonces, las películas implican una respuesta corporal de manera más directa que las novelas. Se sienten en el pulso, ya sea a través de los acercamientos gigantescos (que impresionaron a los contemporáneos de Griffith), el impacto visual de los «efectos parpadeantes» o los efectos vertiginosos de secuencias de montaña rusa hechas al estilo Cinerama, o por el registro corporal de los movimientos oscilantes de una cámara al hombro o los placenteros clavados de la cámara. (Las estruendosas pistas de sonido que retumban, y la edición cargada de adrenalina de las taquilleras películas de acción explotan claramente la dimensión sensorial del cine). Los movimientos y la sinestesia de las películas pueden provocar náuseas o desorientación mental. El especialista en montaje Slavko Vorkapich hablaba de impulsos motrices que «recorren la articulaciones, los músculos y los tendones, por lo que al final reproducimos internamente los que observamos».^[16] La mimesis cinematográfica genera una energía contagiosa. Leer un libro acerca del baile de Gene Kelly no necesariamente hace que se quiera bailar, pero es cierto que al verlo bailar dan «ganás de bailar». En el cine, tomando prestadas las palabras de Gloucester en *King Lear*, «se ve y se siente». El asunto importante es que para algunas mentes literarias el compromiso del cine con los cuerpos —el cuerpo del actor o la actriz, el cuerpo del espectador e inclusive la «piel» y la «mirada táctil» del «cuerpo» del cine en sí mismo—^[17] le resta crédito como una forma de arte seria y trascendente. La jerarquía cuerpo/mente, que influye en el prejuicio imagen/palabra, queda trazada en otra jerarquía binaria, como superficie/profundidad, por lo que las películas son desdeñadas por negociar con las superficies, literalmente con lo «superficial».^[18]

Una sexta fuente de hostilidad hacia la adaptación es lo que se podría llamar el mito de lo fácil: la noción completamente desinformada y en cierta forma puritana de que las películas son sospechosamente fáciles de hacer y sospechosamente placenteras de ver. Este mito se basa primero en el lugar común de la producción: «un director simplemente filma lo que está ahí». Esta idea está ligada subliminalmente con lo que puede ser llamado «apariencianismo»; la pretensión hoy desacreditada y tecnológicamente determinista de que el cine, como medio mecánico de reproducción, sólo reproduce apariencias externas, por lo que no puede ser un arte. Al mismo tiempo, «facilidad» conlleva un cliché sobre la recepción: la idea de que, como decía uno de mis profesores de literatura, «no se necesita inteligencia para sentarse y ver una película». Lo cual es como decir que no se necesita inteligencia

para voltear las páginas de una novela. Lo que importa en ambos casos es comprender lo que se ve y lo que se lee. En cuanto a la producción, el mito de lo fácil ignora los diversos talentos y los hercúleos esfuerzos requeridos para hacer una película. Y en cuanto a la recepción, se ignora el intenso trabajo perceptivo y conceptual —el trabajo de designación icónica, desciframiento visual, inferencia y construcción narrativa— inherentes al cine. Como cualquier novela de cualquier grado de complejidad, las películas también pueden ser «releídas», precisamente porque mucho puede pasar desapercibido la primera vez. Es también por eso que se puede ver una y otra vez una película como *La ventana indiscreta* (*Rear Window*, 1954) de Hitchcock, la cual también es una adaptación, por la musical belleza de sus formas, mucho después de que el «suspenso» se ha desvanecido.

Una séptima fuente de hostilidad hacia el cine y la adaptación es una forma subliminal de prejuicio de clase, una forma socializada de culpa por asociación. El cine, tal vez de manera inconsciente, se ve degradado por la compañía que tiene, es decir, el público masivo de gente ordinaria, con sus orígenes de clase baja adepta a espectáculos «vulgares», como los espectáculos de comparsa y los carnavales. A través de una dicotomía basada en la clase, la literatura da respetabilidad de forma indirecta y de mala gana a la popularidad del cine, mientras que el cine rinde homenaje al prestigio de la literatura. Las adaptaciones, vistas así, son inevitablemente las versiones «para tontos» de las novelas fuente, diseñadas para gratificar a un público al que le falta lo que Bourdieu llama «capital cultural», un público que prefiere el algodón de azúcar del entretenimiento a las delicias culinarias de la literatura. La acusación frecuente contra las adaptaciones que han «vulgarizado» —del latín *vulgaris*, pueblo— un texto literario tiene una carga de vestigios etimológicos de este prejuicio, que también está dividido por los estereotipos a lo largo de una línea de género que proyecta, por un lado, un espectador masculino de clase trabajadora, inculto y escandaloso y, por el otro, una espectadora pasiva, distraída y soñadora.

Una última fuente de hostilidad hacia la adaptación es la acusación de parasitismo. Las adaptaciones se toman como parásitos de la literatura, que se apropián del cuerpo del texto fuente y le roban su vitalidad. ¿Cuántas veces las críticas periodísticas no han declarado que una adaptación ha «disminuido el nivel» del original?^[19] Sin embargo, las adaptaciones son vistas como meras ilustraciones de la novela, y los críticos siempre salen con la misma frase trillada de que una adaptación es sólo la versión ilustrada de la novela. Como ha dicho Kamilla Elliot, las adaptaciones se consideran doblemente «menores»: son menores que las novelas porque sólo son copias del original, pero son menores que las películas porque no representan «el cine puro», carecen de «la fluidez representativa en su propio campo».^[20] La crítica de la adaptación provee una serie de «disyuntivas» y de

«círculos viciosos». Una película «confiable» es vista como poco creativa, pero una película «no confiable» es una traición vergonzosa al original. Una adaptación del texto a la época actual es reprendida por no respetar el período de la fuente. Sin embargo, las películas de época son acusadas de no atreverse a «actualizar» el texto. Si una adaptación presenta de manera literal las escenas sexuales de una novela, se le acusa de vulgaridad; si no lo hace, se le acusa de cobardía. Parece como si el adaptador nunca pudiera ganar.

El efecto de los «Post»

Mientras tanto, los avances teóricos estructuralistas y posestructuralistas subvienten muchos de estos prejuicios y jerarquías. Y así, de manera indirecta, tienen un impacto en nuestra conversación sobre la adaptación. La semiótica estructuralista de los sesentas y setentas trataba a todas las prácticas significativas como sistemas compartidos de signos productores de «textos», dignos del mismo cuidadoso escrutinio que los textos literarios, aboliendo así la jerarquía existente entre la novela y el cine. La teoría de la intertextualidad de Kristeva (enraizada en el «dialogismo» de Bajtín, traduciéndolo literalmente) y la teoría de la «transtextualidad» de Genette, enfatizaban la permuta interminable de textualidades más que la «fidelidad» de un texto posterior al modelo previo, con el subsecuente impacto en nuestra idea sobre la adaptación. Asimismo, el provocativo rasero que hacía Roland Barthes entre la crítica literaria y la literatura, funcionaba como analogía para rescatar la adaptación cinematográfica como una forma de crítica o «lectura» de la novela, no necesariamente subordinada o parasitaria de la fuente.

Aunque la teoría de la intertextualidad ciertamente reconfiguró los estudios sobre la adaptación, otros aspectos del posestructuralismo aún no han sido incorporados al replanteamiento del estatus y la práctica de la adaptación. La deconstrucción derrideana, por ejemplo, deshizo abiertamente los rígidos binarismos a favor de las nociones de «invaginación mutua». La deconstrucción también desmanteló la jerarquía de «original» y «copia». Desde una perspectiva derrideana, el prestigio áureo del original no resulta contrario a la copia; más bien, el prestigio del original es creado por las copias, sin las cuales la mera idea de originalidad no tendría sentido. Además, la película como «copia» puede ser el «original» para «copias» subsecuentes. Por analogía, una adaptación cinematográfica como «copia» no es necesariamente inferior a la novela como «original». La crítica derrideana de los orígenes es literalmente cierta en relación con la adaptación. El «original» siempre resulta ser parcialmente «copiado» de algo anterior: la *Odisea* se remonta a historias anónimas orales y basadas en hechos; *Don Quijote* se remonta a los romances de caballería; *Robinson Crusoe* se remonta al periodismo de viajes, y así *ad infinitum*.

Mientras tanto, la interrogación posestructuralista del sujeto unificado fisuró al autor como origen del arte. En la visión lacaniana, el ser es un «artefacto del ego», una ficción discursiva basada en una profusión de impulsos de identificación, siempre al borde de la disolución. Sólo la psique parece ser algo unificado, consistente y centrado. De manera similar, la noción de Bajtín del autor y el personaje como multidiscursivos y resistentes a la unificación, creó problemas a la noción del autor y el personaje como entidades estables y unitarias. A diferencia de las nociones de

unidad orgánica del New Criticism, la crítica posestructuralista enfatizaba las fisuras, las aporías y los excesos del texto. Y si los autores son fisurados, fragmentados y multidiscursivos, y difícilmente están «presentes» incluso para ellos mismos, el analista podría preguntarse: ¿cómo puede una adaptación comunicar el «espíritu» o la «presencia propia» de la intención autoral?

La concepción bajtiniana «proto-posestructuralista» del autor como orquestador de discursos preexistentes, junto con la degradación del autor en beneficio del «perseverante anonimato del discurso» que propone Foucault, abrieron el camino para un acercamiento no originario a todas las artes. La actitud de Bajtín hacia el autor literario como habitante de un «territorio inter-individual» sugirió una desvalorización de la «originalidad» artística. A pesar de las perennes comparaciones del artista con un dios, demiurgo, creador o progenitor, el papel real del artista, según Bajtín, es concebido en interacciones más modestas, más típicamente humanas. Como lo que Bajtín llama una «construcción híbrida», la expresión artística siempre es una mezcla el discurso de uno con el discurso del otro. La adaptación también, desde este punto de vista, puede entenderse como una orquestación de discursos, talentos y huellas, es decir, como una construcción «híbrida» que mezcla diferentes medios, discursos y colaboraciones. La originalidad absoluta no es posible, ni siquiera deseable. Y si la «originalidad» en la literatura es minimizada, la «ofensa» que radica en «traicionar» dicha originalidad, por ejemplo, por medio de la adaptación «infiel», es en esta medida mucho menos grave.

Hablando de manera más general, el alejamiento de la noción de «obra» para aproximarse a nociones más difusas, como «textualidad», «écriture» y «lo literario», facilita recorrer las fronteras, lo que permite utilizar categorías más incluyentes, dentro de las que la adaptación se convierte simplemente en una «zona» entre otras, es decir, en un mapa más amplio y variado. Al mismo tiempo que la teoría descubre la «literariedad» del fenómeno no literario, las cualidades que se consideraban como literarias resultan ser cruciales para los discursos y las prácticas no literarios. En este sentido, la inclusión de lo subliterario en lo literario, y el replanteamiento de la categoría de lo literario como una configuración inestable, de naturaleza abierta, busca una visión más tolerante de la adaptación, que a menudo ha sido vista como un género «subliterario» y «parasitario».

Estudios culturales y narratología

Otros movimientos y corrientes teóricas también degradan indirectamente el texto literario de su posición de presuntuosa autoridad, y con esto dan indicios de una posible reconceptualización de la adaptación. Por ejemplo, el campo interdisciplinario de los «estudios culturales» se ha interesado menos en establecer jerarquías verticales de valor que en explorar relaciones «horizontales» entre medios colindantes. Desde la perspectiva de los estudios culturales, la adaptación forma parte de un espectro allanado y novedosamente equitativo de producciones culturales. En un mundo de imágenes y simulaciones textualizadas integralmente, la adaptación se convierte tan sólo en otro texto que forma parte de una amplia continuidad discursiva.

Mientras tanto, la narratología ofrece una centralidad cultural a la narrativa en general, como algo opuesto a la narración literaria *per se*. Según la narratología, los seres humanos usan historias como su principal medio para dar sentido a las cosas, no sólo en ficciones escritas, sino todo el tiempo y en todas las situaciones. Los narratólogos ven el cuento como una especie de material genético o ADN que se manifiesta en el cuerpo de textos específicos. Hablan de núcleos narrativos que existen «debajo» de los medios específicos. La narración es proteica, toma varias formas, desde las narraciones personales de la vida diaria hasta la miríada de formas de las narraciones públicas, lo cual incluye las caricaturas, las series y los comerciales de TV, los noticieros de la noche y, por supuesto, las películas.^[21] La literatura ya no ocupa una posición privilegiada, y la adaptación, por implicación, toma un lugar legítimo al lado de la novela tan sólo como un medio narratológico más. (Se regresará a la narratología de la adaptación en párrafos posteriores).

Además, la teoría de la recepción autoriza indirectamente otorgar un mayor respeto a la adaptación como forma artística. Para la teoría de la recepción, un texto es un acontecimiento, y sus indeterminaciones son completadas y realizadas en la lectura (o al ver una película). Más que ser simplemente retratos de una realidad preexistente, tanto la novela como el cine son emisiones comunicativas, situadas socialmente y formadas históricamente. Como el posestructuralismo, la teoría de la recepción también debilita la noción del centro semántico, un núcleo de significado atribuible a las novelas cuyas adaptaciones, se supone, «capturan» o «traicionan». Y así, el posestructuralismo crea un espacio para la idea de la adaptación como suplemento de los vacíos del texto literario. Más aún, la teoría contemporánea supone que los textos no se conocen a sí mismos, y por lo tanto busca lo no dicho (el non-dit) de los textos. En este sentido, las adaptaciones pueden ser vistas como vehículos que llenan las lagunas de las novelas fuente, llamando la atención a sus ausencias

estructurales. Este «llenado» es especialmente común en adaptaciones de textos largamente consagrados, tales como *Robinson Crusoe*, en los que el paso del tiempo ha hecho que los lectores/adaptadores sean escépticos sobre sus premisas básicas y sus pretensiones.

Los pensadores de otros campos tales como la filosofía han cuestionado también la jerarquía que sitúa a la literatura y a la filosofía por encima del cine. Para Gilles Deleuze, el cine en sí mismo es un instrumento filosófico generador de conceptos que transmite el pensamiento en términos audiovisuales, no en una lengua natural (como el francés), sino en bloques de movimiento y duración. La visión deleuziana rechaza la vieja idea de que el cine, a diferencia de la literatura y la filosofía, es «incapaz de pensar». Deleuze no «aplica» conceptos filosóficos al cine; por el contrario, trabaja con los conceptos que el mismo cine genera. En el cine, el pensamiento en movimiento se enfrenta a la imagen en movimiento. De hecho, Deleuze está interesado en la commensurabilidad y los entramados entre la historia de la filosofía y la historia del cine, los movimientos conceptuales que vinculan a Eisenstein con Hegel, por ejemplo, o el cine moderno con Nietzsche o Bergson. Al mismo tiempo, Deleuze apunta hacia un posible nuevo lenguaje para hablar de las adaptaciones en términos ya no de copia, sino de energías, movimientos e intensidades de transformación.

Por su parte, la teoría de la performatividad ofrece un lenguaje alternativo para discurrir sobre la adaptación, por medio del cual tanto la novela como la adaptación se convierten en actos: uno verbal; el otro verbal, visual y acústico. El concepto de la emisión performativa, desarrollado en los cincuentas por el filósofo británico J. L. Austin y posteriormente retomado por Jacques Derrida y Judith Butler, se basa en la distinción que hace Austin entre las emisiones *constativas* (las cuales hacen una declaración, describen una cierta situación y son verdaderas o falsas) y las emisiones *performativas* (que no son verdaderas ni falsas, sino que realizan la acción a la que se refieren). Del mismo modo en que la emisión literaria crea la situación a la que se refiere —en lugar de sólo imitar alguna situación preexistente—, así se puede decir que la adaptación cinematográfica crea una nueva situación audiovisual-verbal, más que simplemente imitar la vieja situación como se representa en la novela fuente.^[22]

Finalmente, toda la constelación de corrientes que giran en torno a problemas de identidad y opresión también tienen un efecto en la teoría de la adaptación: del multiculturalismo al poscolonialismo, pasando por la teoría queer, la teoría de género y la teoría feminista. Lo que estas corrientes tienen en común es su punto de vista igualitario, su crítica a las normatividades silenciosamente asumidas y soslayadas que colocan a «lo blanco», lo europeo, lo masculino y lo heterosexual en el centro, mientras marginan todo lo que no es normativo. Las implicaciones para los estudios sobre adaptación son diversas: (1) una visión revisionista del canon literario y la

inclusión de escritores minoritarios, poscoloniales y gay; (2) una visión revisionista de la historia literaria que tiende a poseer una visión eurodifusionista de la evolución de la novela, en donde ésta se inicia en Europa (*Don Quijote*, *Robinson Crusoe*) y después se «esparce» por el mundo, cuando en realidad la novela como «ficción en prosa de una cierta extensión» puede rastrearse hasta Egipto, Mesopotamia, Persia, India y otros lugares; (3) una visión de la literatura oral como forma legítima de literatura; (4) un cambio en los protocolos de la lectura tanto de novelas como de películas, en formas que sean sensibles a las dimensiones multiculturales y raciales de todos los textos, y (5) la posibilidad de adaptaciones revisionistas, tales como *Yo, Viernes* (*Man Friday*), que toma en cuenta las corrientes multiculturales.

La adaptación en un mundo post-celuloide

La secuencia de innovaciones en tecnología cinematográfica —sonido, color, 3D, edición digital— ha tenido también un claro efecto en la producción y la recepción del cine, y esto a su vez tiene implicaciones en la adaptación. En el período contemporáneo, las videocaseteras y los videos, pequeños y muy accesibles, han «domesticado» las condiciones de ver cine, acercándolo a las condiciones de la lectura de novelas. Incluso los estuches de video se asemejan físicamente a los libros, en tamaño y formato; la videoteca se asemeja a la biblioteca. La adaptación, por lo tanto, también debe ser considerada a la luz de este «post» final; debe considerarse dentro del mundo post-celuloide de los nuevos medios: la Internet, los videojuegos, CD Roms, DVDs, ambientes virtuales e instalaciones interactivas.^[23] Tal como lo predijo Umberto Eco, la literatura será cambiada por la existencia de los procesadores de textos; del mismo modo, la producción y el consumo de películas —y la teoría de la adaptación— serán cambiados irrevocablemente por la revolución digital.

Un subproducto lingüístico de los nuevos medios es la generación de nuevas metáforas para hablar de la adaptación. En la nueva jerga de los medios, «transcodificar», por ejemplo, significa traducir un «texto» a un nuevo formato. Una imagen es apta para la adaptación, ya que «da otro formato» o «transcodifica» a la novela. Más aún, el cine dentro de su largamente anunciada especificidad, ahora parece disolverse en el más amplio flujo de bits de los medios audiovisuales, ya sean fotográficos, electrónicos o cibernéticos. Ahora que los medios digitales incorporan potencialmente a todos los medios previos en un vasto ciberarchivo, tiene menos sentido pensar en términos de medios específicos. Las novelas, las películas y las adaptaciones toman su lugar una al lado de la otra como vecinos cercanos o colaboradores, más que como padre e hijo o amo y esclavo.

A su manera, las nuevas tecnologías y las teorías asociadas también debilitan las ideas de pureza y esencia. Muchos analistas, como Landow y Moulthrope, han notado un tipo de convergencia entre la teoría posestructuralista y los nuevos medios.^[24] ¿Es un accidente que el concepto «hipertexto» haya surgido de la teoría literaria? Pero en términos más amplios, la representación digital «desontologiza» la imagen baziniana. Las imágenes en sí mismas ya no son «fieles» a ningún modelo pro-cinematográfico. Dentro de un régimen de descarga libre de datos y reproducibilidad infinita, no existe pérdida de calidad, ya que las imágenes son guardadas como pixeles, sin «original». En efecto, los realizadores ya no necesitan un modelo pro-cinematográfico en el mundo, ya que, como los novelistas, pueden dar forma artística a los sueños abstractos. Al no ser una copia, la imagen adquiere su propio dinamismo dentro de un

círculo interactivo, libre de las contingencias de la filmación en locación, el clima adverso u otros elementos.

Las nuevas tecnologías ya han afectado la adaptación y lo harán aún más en el futuro. Como lo señala Marsha Kinder, el proyecto de hipertexto de Raoul Ruiz, realizado mientras el director enseñaba en Duke University, se alimentó de la adaptación de Proust hecha por Ruiz en *Tiempo recuperado* (*Time Regained*, 2000).

^[25] Los medios digitales hacen que los efectos espectaculares sean muy baratos, y de este modo están «disponibles» incluso para películas de presupuesto relativamente bajo. Así, Atom Egoyan, en su adaptación de *The Sweet Hereafter* de Russell Banks, puede hacer que un autobús escolar virtual se deslice sobre un risco hacia un lago congelado por una ínfima fracción de lo que costaría filmar la misma escena con un autobús real. Los medios digitales han debilitado aún más la noción de original y copia al hacer «reproducible» virtualmente cualquier cosa, así que el lenguaje de la «originalidad» da lugar al muestreo y el lenguaje del *cut 'n' mix* (el *cut 'n' mix* es un programa de computadora que permite generar ideas nuevas a partir de combinaciones de lo escrito previamente). Al mismo tiempo, Vera Vaidyanathan señala las contracorrientes, al mismo tiempo que la teoría y la práctica se separan cuando las leyes de «propiedad intelectual» replantean los derechos ya sea de los autores o de los dueños colectivos de arte. La ley de derechos de autor considera más y más los derechos de los editores y las corporaciones, poniendo tanto al autor como al público en una posición subordinada. «Podemos deconstruir al autor por seis décadas más», aclara Vaidyanathan, «y aún así, no podemos prevenir la inminente concentración del contenido, la propiedad, el control y la publicación de literatura, música y datos».^[26]

En otro sentido, los medios digitales han producido una especie de mutación en la noción de «escritura» cinematográfica. Mientras los directores de la Nueva Ola Francesa veían la filmación de una película como una forma de *écriture* improvisada, con la cámara como «pluma», la escritura cinematográfica en la era digital está más ligada al collage hipertextual y a la reedición digital en la fase de post-producción. Pero, además de esto, los nuevos medios —por ejemplo, la ficción hipertextual basada en la web— probablemente provocarán una mayor mutación en la escritura en general. Como lo señala Tom Leclair, un hipertexto como *Patchwork Girl* (1995) de Shelley Jackson reconfigura tanto a *Patchwork Girl of Oz* de L. Frank Baum como a *Frankenstein* de Mary Shelley. Dicho hipertexto comparte algunas características con las adaptaciones cinematográficas, ya que es parcialmente visual, pues combina fotografías y palabras. La primera imagen que sale en la pantalla es la de una mujer compuesta por partes que han sido separadas por una línea punteada. El siguiente vínculo son los nombres de los autores que colaboraron: Mary Shelley y Shelley Jackson. Esta matriz lleva entonces a varias secuencias de textos narrativos y

metaficciones, que contraponen dos historias: una acerca de la compañera monstruosa creada por Frankenstein a la que se le niega la vida en el último instante; la otra, la «historia» autorreflexiva de la composición del cuerpo y la personalidad de *Patchwork Girl* y del hipertexto «armado».^[27]

¿Entonces, cómo será que las nuevas tecnologías facilitarán los nuevos acercamientos a la adaptación y a los estudios sobre la adaptación? Aunque éste no es el lugar para una discusión profunda sobre la materia, se pueden ofrecer algunas breves especulaciones. Los discos laser y los DVDs, que incluyen secuencias cortadas de las versiones presentadas al público, implícitamente siembran la duda sobre la idea de texto «original» o definitivo, revelando su estatus como el resultado arbitrario de decisiones en constante cambio sobre la inclusión o exclusión. Pero, además de esto, por ejemplo un CD-Rom puede yuxtaponer con facilidad todas las adaptaciones cinematográficas de un pasaje dado de *Grandes esperanzas* (*Great Expectations*). O una técnica de *morphing* (*morphing* es un programa creado para hacer variaciones graduales en un rostro hasta que se convierte en otro) podría mezclar a todas las actrices que han actuado como Emma Bovary para crear una nueva, o ayudar a imaginar a una actriz de una etnia diferente. Los entornos digitales pueden permitir interactuar con versiones revisadas de personajes de ficción por medio de «sintactores» creados digitalmente o «vactores» (actores virtuales), «avatares» y «ciberestrellas». Un personaje literario como Don Quijote podría ser insertado en el ciberespacio en la forma de un agente inteligente programado con un repertorio de características de comportamiento (en el caso del Quijote, una propensión a atribuir poderes mágicos o demoníacos a objetos inofensivos) y luego colocarlo en nuevos entornos. Una simulación tridimensional podría mezclar la atmósfera de una novela victoriana o hacer sentir la relación simbiótica entre el personaje y el escenario en *Papá Goriot* de Balzac, o entre la mina y el minero en *Germinal* de Zolá. Una versión *cyber-maze* (*cyber-maze* es una configuración de página web que contiene diversos vínculos cada vez que se accede a un nuevo nivel, como un laberinto) de *El año pasado en Marienbad* podría añadir una visión laberíntica más al texto, ya de por sí enmarañado. Lexias inconexas podrían transmitir el «flujo de conciencia» joyceano. La realidad virtual y los espectadores móviles podrían amplificar el dinamismo sinéstésico del retrato que Proust hace de las agujas de Combray. La realidad virtual haría posible para el espectador «conectarse» a la experiencia del suicidio de Emma Bovary, tal como los espectadores-personajes de la película *Días extraños* (*Strange Days*, 1995) se insertaban en los traumas personales de desconocidos. Una versión en holosección (cuarto especial con efectos holográficos) de *En busca del tiempo perdido* podría inducir a sensaciones delirantes como una manera de ilustrar la celotipia obsesiva. El sonido de múltiples pistas podría dar la heteroglosia de voces y acentos en el *Ulises*

de Joyce. La duplicación mágica de multitudes o la posibilidad de «resucitar» digitalmente actores fallecidos también ofrecen nuevas posibilidades para la adaptación de, por ejemplo, novelas de «realismo mágico». Los nuevos medios también podrían generar nuevas formas de ficción, las cuales por medio de un *loop* de retroalimentación podrían generar innovadoras formas de adaptación. Como lo señala Jean-Pierre Geuens, considerando que el trabajo cinematográfico está perdiendo su «aura» de dificultad, uno se pregunta si los medios digitales harán que el viejo trabajo cinematográfico en celuloide sea tan obsoleto que todas las adaptaciones cinematográficas de novelas que existen tendrán que ser reelaboradas en formatos digitales.^[28] ¿Las adaptaciones cinematográficas de la vieja escuela podrían convertirse, de este modo, en una nueva forma de novela, frente a las «adaptaciones» digitales?

Las aporías de la «fidelidad»

Bajo la óptica de todos estos «post» es importante ir más allá del ideal moralista y crítico de «fidelidad». Al mismo tiempo, para empezar se tiene que reconocer que no importa qué tan desacreditada haya sido la «fidelidad» por parte de la teoría, retiene algo de la verdad de la experiencia. El discurso de la fidelidad propone preguntas interesantes sobre la recreación cinematográfica de un escenario: la trama, los personajes, los temas y el estilo de la novela. Cuando se dice que una adaptación ha sido «infiel» al original, la mera violencia del término expresa la intensa sensación de traición que se siente cuando una adaptación cinematográfica no captura lo que se ve como la narración, la temática o las características estéticas fundamentales de su fuente literaria. La noción de fidelidad tiene su poder persuasivo a partir de la percepción de que: (a) algunas adaptaciones son mejores que otras, y (b) algunas adaptaciones no consiguen «dar cuenta» de lo que más se aprecia en las novelas fuente. En este sentido, palabras como «infidelidad» y «traición» traducen el sentimiento que se tiene cuando un libro ha agradado y la adaptación no ha sido digna de ese agrado.

Russell Banks describe la lectura/escritura de la novela como un intercambio íntimo entre desconocidos, como un intercambio de secretos.^[29] Se lee una novela «a través» de deseos introyectados, esperanzas y utopías, inventando al leer una *mise-en-scène* imaginaria de la novela en el escenario sonoro privado de la mente. Es interesante que se haya escrito tan poco sobre la secuencia inversa, cuando el espectador ve una adaptación antes de leer la novela. ¿En ese caso el lector proyecta retrospectivamente el rostro del actor, digamos Jeremy Irons en *Un amour de Swann*, en el personaje de la novela, en un tipo de superposición mental? ¿Los lectores que han visto la película *Jules y Jim* (1961) «oyen» mentalmente la banda sonora al mismo tiempo que leen la novela? ¿Los lectores que ven primero la adaptación sienten la misma decepción de que la novela fuente no haya conseguido capturar los placeres específicos de la versión cinematográfica? ¿Se sienten molestos o gratamente sorprendidos de que la novela haya «agregado» las descripciones innecesarias que fueron «removidas» de la versión cinematográfica? ¿La película se vuelve entonces el «original» de experiencia traicionado en efecto por el original real? ¿O el lector, cuyo apetito ha sido apenas estimulado por la película, es impulsado a descubrir las riquezas incomparables del texto verbal?

Las palabras de una novela tienen un significado virtual, simbólico; los lectores llenan sus indeterminaciones paradigmáticas. El retrato que hace un novelista de un personaje induce a configurar las características de la persona en la imaginación del

lector. Así como el lector se mueve de la palabra escrita a la visualización del objeto retratado, el espectador se mueve en la dirección contraria, del flujo de imágenes a la designación de los objetos retratados y a la identificación de eventos narrados. Una película hace real lo virtual por medio de decisiones específicas. En lugar de una Madame Bovary virtual, verbalmente construida y abierta a la reconstrucción imaginativa, el espectador se enfrenta a una actriz encarnada con una nacionalidad y un acento determinados de antemano: una Carol Lynley o una Dominique Swain. Como Metz señalaba en los setentas, cuando el espectador se enfrenta a la fantasía que alguien distinto ha tenido a partir de una misma novela, se siente la perdida de la propia relación fantasmática con el texto fuente, con el resultado de que la adaptación se convierte en un tipo de «objeto malo». En este sentido, la respuesta cliché de que «el libro es mejor» realmente significa que la experiencia del espectador, la fantasía del libro, era mejor (más próxima a la imaginación propia) que la del director.^[30] La *Lolita* de Kubrick, o la de Adrian Lyne, no es la mujer con la que fantaseaba el espectador. Parafraseando las líneas de Georges Perec sobre las películas que Godard tomó prestadas en *Masculin féminin* (1965): «Salíamos del cine tristes. No había sido la [adaptación] que nosotros habíamos soñado... No había sido la [adaptación] que nos hubiera gustado hacer. O que, en secreto, nos hubiera gustado vivir».^[31]

El «discurso de la fidelidad» se centra en argumentos esencialistas en relación con ambos medios. Primero, supone que una novela «contiene» una «esencia» extraíble, una especie de «corazón de alcachofa» escondido «debajo» de los detalles superficiales del estilo. Escondido dentro de *La guerra y la paz* existe un núcleo originario, un núcleo de significado y acontecimientos que pueden ser «transmitidos» por una adaptación. Sin embargo, no existe dicho núcleo transferible: un único texto novelístico contiene una serie de signos verbales que pueden disparar una pléthora de posibles lecturas. Al ser una estructura abierta, constantemente reelaborada y reinterpretada por un contexto ilimitado, el texto alimenta y es alimentado dentro de un intertexto permutado infinitamente, visto a través de la retícula siempre cambiante de la interpretación. De hecho, cuando los críticos se refieren al «espíritu» o la «esencia» de un texto literario, a lo que se refieren es al consenso de la crítica dentro de una «comunidad interpretativa» (Stanley Fish) sobre el significado de la obra.^[32]

El problema de la fidelidad también ignora la pregunta más amplia: ¿fidelidad a qué? ¿El realizador debe ser fiel a la trama en cada detalle? Eso significaría una versión de treinta horas de *La guerra y la paz*. ¿Debe ser fiel a las descripciones físicas de los personajes? Tal vez sí, pero ¿qué ocurre cuando el actor que encaja en la descripción física del personaje resulta ser un actor mediocre? ¿Debe ser fiel a las intenciones del autor? Pero sea lo que fuere ¿cuáles son éstas y cómo determinarlas? En los casos en los que un autor, por ejemplo Nabokov, escribe un guión para su propia novela, ¿el realizador debe ser fiel a la novela o al guión? ¿Qué ocurre con

casos en los que un novelista/realizador, por ejemplo el novelista/realizador senegalés Sembéne en *Xala*, es «infiel» a su propia novela? ¿Y qué pasa con casos tales como el del cine-roman francés, donde ya no existe el problema de adaptar un texto previo, donde el problema es engendrar creaciones paralelas, simultáneas, autónomas, una literaria y la otra cinematográfica?

Una injusticia fundamental plaga el discurso de la «fidelidad», reflejada en una aplicación diferencial y prejuiciada del mismo concepto, dependiendo de qué arte se está considerando. Es la adaptación al cine, en particular de novelas, la que ha sido especialmente castigada y llevada a un estándar de «fidelidad» absurdamente riguroso. La idea de una adaptación única, definitiva y fiel no domina en otros medios. En el teatro, la reinterpretación conceptual y la innovación en la representación —por ejemplo, en el *Julio César* de Orson Welles con vestuarios contemporáneos, así como su *Macbeth* visto y situado en el vudú haitiano— son vistas como normales, e incluso son premiadas. De igual forma, la música popular es muestreada y grabada en diferentes versiones *ad infinitum*. En cambio, la reescritura cinematográfica de novelas es juzgada en términos de fidelidad, y las reescrituras literarias de textos clásicos, como la reescritura de Coetzee de *Robinson Crusoe*, no son juzgadas de la misma forma. ¡Pero se supone que lo importante es el cambio! ¿Por qué se debería suponer que un director, por ejemplo John Huston, ha dicho todo lo que se puede decir sobre *Moby Dick*? Orson Welles sugirió alguna vez que si nadie tiene nada nuevo que decir sobre una novela, ¿para qué adaptarla? Alain Resnais sugirió que adaptar una novela sin cambiarla es como recalentar la comida.^[33]

La diferencia automática

El problema de la especificidad de los medios es crucial para cualquier discusión sobre la adaptación. ¿Qué pueden hacer las películas que no puedan hacer las novelas? ¿Están algunas historias «naturalmente» mejor adaptadas a algún medio que a otro? ¿Las historias de magia se transmiten mejor como dibujos animados? ¿Las historias pueden «migrar» de un medio menos apropiado a otro más apropiado? ¿Las historias preexisten a su mediación? ¿Existe un código narrativo digital basado en bits binarios, que pueda ser hallado en algún dominio cibernetico de ideal platónico, que archive, tal cual, las diferencias diacríticas que constituyen *La Cenicienta* o *Caperucita Roja* antes de ser programadas en un medio real?

La exigencia de fidelidad ignora el proceso real de hacer cine y las importantes diferencias en las formas de producción. Mientras las decisiones de un novelista no están restringidas por consideraciones de presupuesto —todo lo que el escritor necesita es tiempo, talento, papel y pluma—, en cambio las películas están inmersas desde el inicio en la tecnología y el comercio. Mientras las novelas se ven relativamente poco afectadas por problemas de presupuesto, las películas se encuentran profundamente sujetas a contingencias materiales y financieras. Así, grandes novelas panorámicas como *La guerra y la paz* son difíciles de filmar con bajo presupuesto, mientras que las novelas cortas interiorizadas como *Diario del subsuelo* parecen ser más manejables. En el caso de la novela, los problemas de la infraestructura material surgen sólo en relación con la distribución, mientras que en el cine se hacen presentes desde el principio de la producción de la película. Mientras que una novela puede ser escrita en servilletas desde una prisión, en cambio una película supone una compleja infraestructura material para poder existir (cámara, rollos de filmación, laboratorios). Mientras que para un novelista no cuesta casi nada escribir «El Marqués salió del Palacio de Versalles a las 5 p.m. en un día frío e invernal de enero de 1763», en cambio el realizador requiere sustanciales sumas de dinero para escenificar lo mismo, y contar con una simulación de París (o filmar en locación) y vestir a los actores en trajes de época.

Todo esto tiene un efecto inevitable sobre cuáles escenas se pueden filmar. ¿Se pone en escena o se decide ignorar la batalla de Waterloo en *La cartuja de Parma* de Stendhal? Al mismo tiempo, un gran presupuesto no siempre es mejor. Godard ha señalado que los presupuestos grandes destruyen a las películas al orillarlas a rumbos reaccionarios y del menor denominador común, es decir, hacia el maniqueísmo y el sentimentalismo. Paul Schrader ha dicho que cuando el presupuesto excede una cierta suma, el director «tiene que poner sombreros blancos a los buenos». En este sentido, los bajos costos de producción en la adaptación de Dos Santos de la novela de Ramos

Vidas secas influyen a favor de la película, al promover lo que Glauber Rocha llama una «estética del hambre», una sincronía entre la pobreza del significante (la falta de una grúa sofisticada o tomas de seguimiento, la contrastante fotografía en blanco y negro) y la pobreza del significado: las vidas hambrientas de la gente pobre en el noreste árido de Brasil.

En la adaptación, 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 sólo con palabras (escritas o habladas) sino también con música, efectos de sonido e imágenes fotográficas móviles, explica la dificultad, y se puede sugerir incluso la inconveniencia, de la fidelidad literal. Junto con las diferencias semióticas, las contingencias materiales y prácticas también hacen que la fidelidad en la adaptación sea virtualmente imposible. En general, una novela es producida por un solo individuo. Una película, casi siempre, es un proyecto en colaboración que moviliza, como mínimo, a un equipo de cuatro o cinco personas y, como máximo, a un reparto y a un equipo de ayudantes compuesto por cientos de personas. Nabokov alguna vez comparó este proceso con un «baño comunal donde lo peludo y lo resbaloso se mezcla en una multiplicación de la mediocridad». [34]

Además de las restricciones o posibilidades presupuestales, existen problemas de talento disponible, presiones del estudio o de los productores, censura en términos de actores, guionistas y editores. El estilo de los estudios de la MGM, en el caso de *Madame Bovary* (1949) de Minnelli, traía consigo la producción de números musicales. Las habilidades de improvisación de ciertos actores, como Peter Sellers y Robin Williams, conducen a las adaptaciones en una dirección actoral. La actuación cambiante de Peter Sellers como Quilty en *Lolita* (1962) podría considerarse la actuación más «nabokoviana» de la adaptación de Kubrick. [35]

Por todas estas razones, la fidelidad en la adaptación es literalmente imposible. Una adaptación cinematográfica es automáticamente distinta y original debido al cambio de medio. Aquí se puede tomar como propia la respuesta de Fritz Lang en *El desprecio* (1963) a la acusación del productor Prokosch de infidelidad al guión: «Sí, Jerry, está escrito en el guión, pero en el cine es otra cosa..., una película, le dicen». Incluso una adaptación «fiel» toma varias formas. Si se tomara una novela realista canónica como *Las viñas de la ira* y se pidiera a cinco directores «fieles» y «realistas» que la adaptaran, el resultado variaría ampliamente, por una razón muy simple: la filmación en general y la adaptación en particular entrañan miles de decisiones, actores involucrados, presupuesto, locación, formato, tramoyas y muchas otras cosas. Por lo tanto, es inimaginable que cinco adaptaciones, incluso hechas por directores con inclinaciones estéticas similares, lleguen a asemejarse en alguna medida; habría una infinidad de sutiles diferencias.

La «diferencia automática» entre una novela y una película es evidente incluso en

adaptaciones bastante directas de pasajes novelescos específicos hechos por directores «realistas». Por ejemplo, en el caso de la adaptación de John Ford de *Las viñas de la ira*, un director supuestamente realista adapta una novela supuestamente realista/naturalista, apenas unos meses después de la publicación de la novela, en lo que se consideraría una entrega «fiel». Aún así, la «cinematización» genera una «diferencia automática». Tomemos, por ejemplo, el pasaje de *Las viñas de la ira* de Steinbeck en el que Ma Joad contempla sus recuerdos antes de irse de su hogar de Oklahoma a California:

Se sentó y abrió la caja. Dentro había dos cartas, recortes de periódico, fotografías, un par de aretes, una pequeña sortija con sello y una cadena para reloj trenzada de cabello y adornada con espirales de oro. Tocó las cartas con los dedos, las tocó ligeramente, y alisó un recorte de periódico en el que había una narración sobre el juicio de Tom.

En la versión cinematográfica de este pasaje se ve que Ma Joad se sienta, abre la caja y ve las cartas, los recortes, las fotografías y todo lo demás. Pero incluso así, la «cinematización» genera una adición inevitable. Donde Steinbeck escribe «fotografías», Ford tiene que elegir fotografías específicas. La mención de «aretes» en la novela no dicta la decisión de Ford de hacer que Ma Joad se los pruebe. La descripción en el periódico sobre el juicio de Tom requiere la elección de un periódico específico, de encabezados específicos, ilustraciones y tipos de letra, ninguno de los cuales se detalla en el original. Pero más allá de tales detalles de *mise-en-scène*, el propio proceso de filmación —el hecho de que las tomas tienen que ser compuestas, iluminadas y editadas de una manera particular— genera una «diferencia automática». La idea de que la película siempre debe ser literal en el sentido reductivo en comparación con la novela, es disminuida por la interacción sinérgica entre pistas. Así, nada en la novela prepara al lector para la idea de que Ma Joad mire sus recuerdos al lado del fuego de la chimenea, cuyo reflejo destella sobre su cara. Nada dicta el punto de vista de una edición que alterna tomas cerradas del rostro de Ma Joad con lo que ella ve, con un ritmo contemplativo de plano y contraplano. El pasaje de Steinbeck tampoco menciona la música. Sin embargo, la versión de Ford incluye una melancólica versión en acordeón de la canción «Red River Valley». Incluso si el texto hubiera mencionado «Red River Valley» habría sido de manera bastante distinta a lo que en realidad se escucha en la película. E incluso si el pasaje hubiera mencionado tanto la música como el fuego, y las luces centelleando sobre el rostro de Ma Joad, aún así no sería en absoluto como ver su rostro y escuchar la música al mismo tiempo.^[36]

La especificidad y la multiplicación de los registros

La teoría de la fidelidad no siempre se autonombra así. Algunas veces toma la forma velada de respeto por el «espíritu» y no por la «letra» del texto (una noción que implícitamente connota la idea cristiana de «ir más allá» de la literalidad del Antiguo Testamento). O puede tomar la forma de teoría de la «equivalencia», es decir, la idea de que el realizador encuentra «equivalentes» en un nuevo medio para el estilo o las técnicas del novelista. Pero, de hecho, no puede haber equivalencias reales entre la novela fuente y la adaptación. Mientras que una película puede recapitular las líneas principales de la historia básica —un resumen de *Grandes esperanzas* y uno de la adaptación de David Lean tendrán mucho en común—, los textos resultantes reales en su materialidad densamente significativa serán, en muchos aspectos, incommensurables. Todo en la literatura es un acto del lenguaje, es decir, narra pero no representa ni actúa literalmente. De acuerdo con André Gardies, se debe considerar a la novela fuente como una especie de banco de datos, donde los datos son de varias maneras diegéticos (lugares, personajes), temáticos (romance), genéricos (comedia o ciencia ficción) y formales (punto de vista, estructura, ritmo). Las fórmulas ampliamente variadas de la adaptación —«basada en la novela de», «inspirado en», «adaptación libre de»— reconocen indirectamente la imposibilidad de cualquier equivalencia real.^[37]

Otra variación en el discurso de la «fidelidad» sugiere que una adaptación debería ser fiel no tanto al texto fuente, sino a las características esenciales del medio de expresión. Esta aproximación a la «especificidad del medio» supone que cada medio es inherentemente «bueno para» ciertas cosas y «malo para» otras.^[38] Una misma esencia cinematográfica se propone como favorable para ciertas posibilidades estéticas y como inaceptable para otras, como si las normas estéticas específicas estuvieran escritas en el celuloide mismo. La visión esencialista del cine como un medio exclusivamente visual, por ejemplo, lleva a descuidar la dimensión verbal de la película. El cine, y especialmente el cine sonoro, tiende a la puesta en escena de situaciones de habla reales, en la contextualización visual y aural del habla. Puede presentar aquellos fenómenos que radican en la frontera de lo verbal y lo no verbal, de lo hablado y lo no hablado. La película tiene una capacidad especial para presentar los aspectos extraverbales del intercambio discursivo. En el cine sonoro no sólo se oyen las palabras con su acento y entonación, sino que también se observa la expresión facial y corporal que acompaña a las palabras —las posturas corporales de arrogancia o resignación, las escépticas cejas alzadas, la mirada de desconfianza, las miradas irónicas— que modifican el significado evidente. En tanto que un escritor

como Proust puede evocar brillantemente conversaciones de salón por medio de una prosa sinuosa y elegante, un realizador como Cassavetes o Welles las presentan, por así decirlo, «en realidad». Según Bajtín, las palabras están saturadas de «acentos» y «entonaciones». Dirigir una película consiste en contextualizar las palabras no sólo a través de la actuación y la puesta en escena, sino también por medio de otras vías (música, ruido, materiales escritos). El cine está idealmente adaptado para mostrar las dinámicas sociales y personales que operan entre los interlocutores. Tal vez es esto a lo que se refería Deleuze cuando señalaba que de todos los medios, sólo el cine ha conseguido «capturar una conversación en sí misma». Para Deleuze, el cine inventó «la conversación sonora», algo que antes «había escapado tanto al teatro como a la literatura». [39]

En la novela, escritores como Virginia Woolf y James Joyce trataban de plasmar el «diálogo interior» o el «flujo de conciencia» por medio de formas asociativas y fragmentadas, omitiendo verbos, pronombres, conjunciones y artículos, y dejando enunciados incompletos. Curiosamente, un cierto número de realizadores ha mostrado interés por exponer el «diálogo interior» de forma cinematográfica. Eisenstein, el contemporáneo de Bajtín, manifestó en muchas ocasiones su deseo de presentar los monólogos del flujo de conciencia del *Ulises* de Joyce. También Godard, tanto en *Una mujer casada* (1964) como en *Dos o tres cosas que sé de ella* (1967), se aproxima al diálogo interior por medio de comentarios discontinuos y fragmentarios en voz en off. (Incluso la primera película hace eco de la transmisión de Joyce del orgásmico «Sí, dije que sí» de Molly Bloom como el «Oui, oui, oui» de Charlotte). Ver cine, de acuerdo con Boris Eijenbaum, está «acompañado por un constante proceso de diálogo interior», donde las imágenes y los sonidos son proyectados en una especie de pantalla verbal que funciona como «terreno» para el significado. [40]

Sin embargo, hay otro sentido en el cual el cine está «bañado» y «flotando» en el lenguaje. Las películas están saturadas de lenguaje desde el principio hasta el fin de su existencia; vienen del lenguaje y regresan parcialmente a él. Con frecuencia las películas toman la forma de un texto verbal o de una actuación hablada al principio: una obra de teatro o una novela fuente, una sinopsis verbal, un guión o un taller de guión. Una vez terminada, la película regresa al lenguaje, de nuevo como el sujeto de la representación verbal, en forma de sinopsis verbal, evaluaciones de la «información de boca en boca», reseñas periodísticas, textos académicos, exégesis escolares, cápsulas de resumen de *TV-Guía*, el comentario «dos pulgares arriba» de Siskel-Ebert e incluso la «novelización». (Este último, despreciado subgénero de la escritura, ha generado libros como *The Mexican* y *Gladiator*. La película de Sean Penn, *The Crossing Guard*, 1995, fue hecha novela por el dramaturgo David Rale en una versión que algunos críticos vieron como superior a la película misma). En

resumen, las representaciones cinematográficas, que nunca han dejado de ser parcialmente verbales, se vuelven a traducir en un burdo intercambio, una vez más, a palabras. David Black habla de «la tendencia sinóptica», donde la narratividad verbal se vuelve una especie de regla de oro para el intercambio narrativo.^[41] La película de ficción, entonces, existe dentro del poderoso campo gravitacional al que Bajtín llama «la palabra».

A pesar del discurso crítico de pérdida de fidelidad, el cine no tiene menos sino más recursos para la expresión que la novela. Y esto es independiente de lo que han hecho los realizadores con estos recursos. En un sugerente pasaje de *Lolita* de Nabokov, el narrador-protagonista Humbert Humbert expresa una especie de envidia del cine. Lamenta la apremiante deliberación de la ficción en prosa, su subordinación a la consecución lineal, su incapacidad congénita para vivir el momento en su multifacética simultaneidad. Humbert deplora tener que poner «el impacto de una visión instantánea en una secuencia de palabras». La «acumulación física sobre la página», se queja, «impide el destello real, la aguda unidad de la impresión».^[42] Y mientras Humbert Humbert codicia la «fantástica simultaneidad» del cine, también envidia su potencial para la no simultaneidad, su capacidad para mezclar tiempos y temporalidades aparentemente contradictorios. Aunque la novela es capaz de las más sutiles formas de discurso irónico a dos voces, la naturaleza de múltiples pistas del cine hace posible presentar contradicciones irónicas entre música e imagen. Así, el cine ofrece posibilidades sinérgicas de desunión y disyunción que no están disponibles de manera inmediata en la novela. Las posibles contradicciones y tensiones entre pistas se convierten en un recurso estético que abre camino para una forma de arte multitemporal y polirítmica.^[43]

La crítica de la adaptación ha tendido a enfatizar las carencias y las discapacidades que tiene el cine frente a la novela: su aparente incapacidad para mostrar tropos, sueños, recuerdos, abstracción. Sin embargo, en casi cualquier plano que uno puede mencionar, la adaptación cinematográfica trae, para bien o para mal, no un empobrecimiento sino más bien una multiplicación de registros.

Tomemos como ejemplo el tema del «tiempo verbal» en el cine, sobre el cual se han dicho bastantes necesidades. Una idea común, sostenida incluso por un escritor sofisticado como Robbe-Grillet, es que el cine tiene un solo tiempo verbal —el presente—, ya que en una película todo transcurre frente a los ojos del espectador. (Irónicamente, las propias películas de Robbe-Grillet contradicen su tesis, ya que se sobreponen en una confusión heterocronotópica, lo que Deleuze llama «hojas de tiempo»). No obstante, en un nivel fenomenológico, puede hacerse la misma observación sobre el acto de leer novelas: la acción, incluso en una novela histórica situada en el pasado, siempre se desenvuelve en el presente virtual de nuestra lectura. Más aún, el cine tiene tiempo verbal incluso en el sentido más literal, ya que sus

líneas «de lenguaje» le proporcionan todos los modos, voces y tiempos del lenguaje verbal o escrito. Pero aparte de esta capacidad lingüística para marcar los tiempos, el cine ofrece una miríada de otras estrategias no verbales para marcar el tiempo pretérito o el paso del tiempo. Desde sus inicios, las películas usaban símbolos visuales muy conocidos, como hojear las páginas de un calendario. O el tiempo verbal era indicado por medio de marcadores convencionales —un título, una disolvencia, un flashback—, ya sea como la continuación de una imagen ondulante (como se evoca paródicamente en el *David Letterman Show*) o con un cambio en la iluminación o el color, o simplemente con la yuxtaposición de un rostro pensativo con una imagen recordada.

Pero el cine también puede dar la idea de «anterioridad» por medio de un amplio registro de medios, como la escenografía (una locación en una mansión francesa del siglo XVII); los intertítulos («París, 1900»); el color (tono en sepia); las cámaras de manivela (evocadoras de una tecnología antigua); el maquillaje (envejecimiento cosmético de un personaje); los instrumentos arcaicos de grabación (la película *Zelig*, 1983, «envejecida» artificialmente); el vestuario (como en cualquier drama de época); la música (de cualquier período); las pinturas (de cualquier período), y las tramoyas (automóviles antiguos), entre muchos otros. Más aún, el cine puede mezclar períodos históricos de manera deliberada al asociar los rastros de dos períodos en la misma toma, como en *El viaje de los comediantes* (1975), donde dos épocas «invaden», por así decirlo, la misma plaza pública durante la misma toma continua, o utilizando las nuevas tecnologías para mezclar períodos históricos (*Forrest Gump*, 1994) o usando una toma panorámica única para unir diferentes períodos históricos (*Lone Star*, 1996).

Además, el cine tiene a su disposición un notable mecanismo por medio del cual puede «congelar» el pasado, a saber, al utilizar imágenes (y a veces sonidos) de archivo, literalmente registradas en el pasado. En la novela *La insoportable levedad del ser*, Kundera se refiere a las «fotografías fijas y películas... almacenadas en archivos por todo el mundo» mostrando la invasión soviética a Checoslovaquia en 1968. La adaptación de Philip Kaufman de la novela de Kundera, en cambio, incluye reportajes reales de la televisión acerca de la invasión. La adaptación de *Jules y Jim*, hecha por Truffaut, de la misma manera amplifica las escasas alusiones a la Primera Guerra Mundial que aparecen en la novela al insertar una película de archivo de las batallas en las trincheras, afirmando así una dimensión pacifista que está apenas latente en el libro. Las películas pueden incluso entrelazar temporalidades al mezclar varias formas del pasado congelado, tal como ocurre en algunas películas antiguas, como en *Mi tío de América* (1980) de Alain Resnais, o en documentales y noticieros (como en *Zelig*). Mientras algunas novelas, como *Ragtime* de Doctorow, mezclan materiales ficcionales y documentales, una película como *Zelig* puede «citar» o

incluso crear películas de ficción, falsas películas de ficción, documentales reales y documentales falsos.

En resumen, el cine está equipado idealmente, gracias a su naturaleza de múltiples pistas y múltiples formatos, para multiplicar mágicamente el tiempo y el espacio. Como una tecnología de la representación, el cine tiene la capacidad de mezclar diversas temporalidades y espacialidades. Producido dentro de una constelación de tiempos y espacios, el cine de ficción monta otra constelación diegética más de tiempos y espacios, y es recibida en otro tiempo y espacio (cine, hogar, salón de clases). El arsenal de técnicas cinematográficas multiplica aún más las posibilidades. A diferencia de la novela, una película se puede ver hacia atrás. La sobreposición redobla el tiempo y el espacio, como lo hacen el montaje y los cuadros múltiples dentro de la imagen. El hecho de que el cine convencional haya optado masivamente por una estética lineal y homogenizada donde cada pista refuerza la siguiente dentro de una totalidad wagneriana, no es suficiente para olvidar el hecho igualmente sobresaliente de que el cine (y los nuevos medios) son infinitamente ricos en potencialidades polifónicas.^[44] El cine hace posible representar contradicciones culturales temporalizadas no sólo dentro de la toma, por medio de la puesta en escena, la escenografía, el vestuario y los otros elementos, sino también por medio de las interacciones y contradicciones entre las diversas pistas que pueden mutuamente oscurecerse, empujarse, disminuirse, relativizarse o acompañarse. Cada pista puede desarrollar su propia velocidad; la imagen puede ser acelerada mientras la música se hace más lenta, o la banda sonora puede ser dividida en capas temporales por medio de referencias a diversos períodos históricos. Un cine culturalmente polirítmico, heterocrónico, de velocidad múltiple y en contrapunto se convierte en una posibilidad real. Aquéllos que argumentan que el cine carece de «tiempo verbal» olvidan estas posibilidades proteicas.

Esta multiplicación de pistas y registros también se aplica al personaje cinematográfico. Mientras que ningún medio —teatro, novela o película— realmente da acceso directo al personaje, cada uno de ellos da acceso a formas de significación específicas, como la actuación en vivo en el teatro, la evocación verbal en la novela y la puesta en escena en el cine. Cada medio recurre a trazos del significante para dar sentido a un personaje en la mente del lector o espectador. Cada medio significa ganancias y pérdidas. Aunque en las adaptaciones cinematográficas los personajes pierden algo de la textura que da la complejidad verbal que evoluciona lentamente en la novela, ganan una «solidez» automática en la pantalla por medio de su presencia corporal, postura, vestido y expresión facial.

La ausencia de actores significa enormes ventajas para el novelista: el autor no tiene que lidiar con el mal carácter de los intérpretes o con actrices embarazadas, como en *La noche americana* (1973), de Truffaut, o con actores que fallecen

súbitamente (un problema recurrente para Welles en relación con su *Don Quijote*). A diferencia del personaje puramente novelesco, el personaje cinematográfico constituye una extraña amalgama de *fotogenia*, movimiento corporal, estilo actoral, gestos, locación, vestuario, acento y tesitura de voz, todo esto amplificado y moldeado por el diálogo (lo que el personaje dice y cómo lo dice, y lo que dicen los otros personajes de él o ella), la iluminación, la tramoya (puesta en escena) y la música. Al igual que los realizadores, los actores también se convierten en adaptadores e intérpretes de la novela, o al menos del guión, al moldear a los personajes por medio de detalles gestuales, maneras de caminar o hablar o fumar. Además, los personajes cinematográficos no sólo actúan, también reaccionan y escuchan; registran sorpresa o aburrimiento o curiosidad, algo que por lo general no se especifica en la novela pero que es absolutamente crucial en el cine. Los realizadores, entre tanto, tienen la opción de asociar un personaje particular con un tipo de iluminación específico, como cuando la iluminación de fondo a modo de halo da un aura religiosa (por ejemplo, al piadoso protagonista de *Mi noche con Maud*, de Rohmer) o con un estilo de edición (como cuando Catherine, en *Jules y Jim*, se asocia con tomas fragmentadas, discontinuas y deliberadamente mal editadas, como una insinuación de su propia personalidad «discontinua» y caprichosa).

Mientras las novelas sólo tienen una entidad única (el personaje), en cambio las adaptaciones cinematográficas tienen tanto al personaje (función actancial) como al actor.^[45] La dualidad de la representación cinematográfica ofrece posibilidades de interacción y contradicción negadas a un medio puramente verbal. En el cine, un solo actor puede hacer varios personajes (por ejemplo, Peter Sellers y sus múltiples papeles en *The Mouse that Roared* (1959) o *Dr. Strangelove* (1964). O bien, múltiples actores pueden hacer un solo personaje: las cuatro encarnaciones de Cristo en *La edad de la tierra* (1977), de Rocha. La novela de Pierre Louis, *La mujer y el pelele* (*La femme et le pantin*) presenta sólo una entidad (el personaje de Conchita), mientras que la adaptación de la novela hecha por Buñuel, *Ese oscuro objeto del deseo* (1977), presenta tres (o incluso cuatro) entidades: el personaje de Conchita; las dos actrices (Ángela Molina y Carole Bouquet) que hacen el papel de Conchita, y la actriz de doblaje que presta la voz para ambas actrices. La unidad en el plano caracterológico se separa en el plano de la actuación, y posteriormente se reunifica y recomponen nuevamente en el plano de la post-sincronización.

Hace décadas, Christian Metz hablaba del *rendezvous manqué* (encuentro parcial) entre actor y espectador en el cine, pues el actor está presente durante la producción de la película, pero está ausente durante su recepción en el cine. Aunque el actor de cine tiene una notable ventaja sobre el personaje de la novela, que consiste en reconocer su existencia corpórea, dicha existencia es mediatizada por el significante imaginario de la película. Se convierte en una ausencia, y por lo tanto se vuelve

incluso más «disponible» para las proyecciones del espectador. Mientras los personajes literarios son como horrendas entidades hologramáticas dictadas por el texto y proyectadas (e introyectadas) por los lectores, los personajes cinematográficos son al mismo tiempo proyectados y personificados. Las proyecciones del espectador se esparcen, de este modo, no sobre las virtualidades del texto verbal, sino más bien «sobre» el cuerpo que existe en la realidad y la actuación del actor, que dicta, recibe y resiste las proyecciones del espectador. En el caso de los dobles, se proyecta una falsa unidad sobre dos cuerpos. Por lo tanto, las adaptaciones de novelas provocan una tensión entre los personajes tal como los construimos y proyectamos durante la lectura del texto literario y los actores/personajes que podemos ver sobre la pantalla. Además, las impresiones que tenemos como espectadores son configuradas por lo que ya sabemos sobre la forma de trabajar de los actores, e incluso, en el caso de estrellas, de lo que se sabe sobre sus vidas tridimensionales, sus relaciones sexuales y sus opiniones y sentimientos, en la medida en que todo esto es transmitido por los medios masivos de comunicación, lo que, en conjunto, nutre la recepción que tenemos de su actuación.

El personaje/actor dinámico suscita una serie de preguntas. ¿El actor en la adaptación «llena» la descripción verbal del personaje de la novela en términos de atributos físicos, características éticas y demás? ¿Cómo es que el actor particular añade, elimina o cambia características del personaje por medio de ecos intertextuales o contextuales? ¿El actor sigue el guión como Jeremy Irons o improvisa como Robin Williams o Peter Sellers? ¿Cómo afecta el estatus y la celebridad de Oprah Winfrey como anfitriona de programas de entrevistas la recepción de su actuación en la película *Beloved* (1998)?^[46] En su adaptación de *Orlando* de Virginia Woolf, Sally Potter ingeniosamente construye al exuberante y afeminado Quentin Crisp como la «Reina» Isabel. ¿Cuál es el impacto en los otros papeles del actor? ¿Cómo se filtran los papeles de gangster y de rudo de Jack Palance en su papel como productor en *El desprecio* de Godard? Habrá que pensar en el enorme esfuerzo que requirió Robin Williams para borrar su imagen de comediante y así ser considerado un actor serio.

La multiplicación de los registros también tiene que ver con el hecho de que el cine es un arte tanto sinestésico como sintético. El cine es sinestésico en su capacidad de recurrir a varios sentidos (ver/oír), mientras que es sintético en su hambre antropofágica de devorar, digerir y cambiar las artes que le anteceden. Un lenguaje compuesto por sus diversas materias de expresión, el cine «hereda» todas las formas artísticas asociadas con dichas materias de expresión. Tiene a su disposición lo visual de la fotografía y de la pintura, el movimiento de la danza, la decoración de la arquitectura, las armonías de la música y la actuación del teatro. En ese sentido, la adaptación crea un entramado activo, un tejido de relaciones elaborado a partir de estas diversas corrientes. Tal vez la relación entre novela fuente y adaptación se

parece menos a la que hay entre original y copia que la que existe entre los sonidos, estilos y pasajes verbales que son «muestreados» en un CD de rap, donde lo que cuenta no es la «fidelidad», sino más bien el entramado inevitablemente nuevo que surge.

Tanto la novela como el cine de ficción no tienen esencia y son sumatorios por naturaleza: están abiertos a todas las formas culturales. Pero incluso en este punto el cine tiene recursos con los que la novela no cuenta. El cine puede incluir de manera literal la pintura, la poesía y la música o puede evocarlos metafóricamente al imitar sus procesos; puede mostrar a Picasso pintando o utilizar técnicas cubistas; puede citar una cantata de Bach o crear montajes equivalentes a la fuga o al contrapunto. *La pasión* (1982) de Godard no sólo incluye música (Ravel, Mozart, Ferre, Beethoven, Fauré) sino que está concebida musicalmente. No sólo muestra escenarios animados basados en pinturas famosas (*La ronda de noche* de Rembrandt y *Los fusilamientos del 3 de mayo* de Goya) sino que también demuestra una sensibilidad pictórica a la luz y al color. Las famosas definiciones del cine en términos de otras artes —«pintura en movimiento» (Canudo); «escultura en movimiento» (Vachel Lindsay); «música de la luz» (Abel Gance); «arquitectura en movimiento» (Elie Faure)— sólo llaman un poco la atención a la multiplicidad sintética de significantes que están a disposición del cine. Las adaptaciones pueden aprovechar esta multiplicidad al amplificar las referencias artísticas, como cuando Pasolini en *El evangelio según San Mateo* (1964) utiliza recursos no sólo de la misma Biblia sino también de las varias formas de pintura y música inspiradas en ella.^[47]

De la fidelidad a la intertextualidad

Por todo lo anterior, se necesita un nuevo lenguaje y un nuevo sistema de tropos para hablar sobre la adaptación. Si «infidelidad» es un tropo inadecuado, ¿qué tropos serán más apropiados? En lugar de términos denigrantes para la adaptación, como «traición» e «infidelidad», se podría hablar de un modelo «pigmaleónico» donde la adaptación «da vida» a la novela, o de un modelo «ventriloquista» donde la película «da voz» a los personajes mudos de la novela, o de un modelo «alquímico» donde la adaptación convierte la escoria verbal en oro cinematográfico. O retomando la tradición religiosa del Occidente de África, se puede hablar de un modelo de «posesión» donde el orixa (espíritu) del texto literario desciende al cuerpo hombre/caballo de la adaptación cinematográfica. Incluso el discurso cristiano es ambivalente cuando se trata de la adaptación. Por una parte, el segundo mandamiento valora la palabra sagrada; por otra parte, lo que algunos han demonizado como la burda personificación del medio cinematográfico puede ser «redimido» por medio de lo que Kamilla Elliott llama «el modelo encarnacional». Por ejemplo, la muy Cristocéntrica idea de que, gracias a la adaptación, el «Verbo» de la novela «se vuelve Carne», mientras que la Biblia judía (en terminología cristiana, el «Antiguo Testamento») es «completada» por el Nuevo Testamento de la película.^[48]

Hoy en día, la teoría de la adaptación tiene a su disposición un archivo bien surtido de tropos y conceptos para dar cuenta de la mutación de formas que encontramos entre los dos medios: la adaptación como lectura, reescritura, crítica, traducción, transmutación, metamorfosis, recreación, transvocalización, resucitación, transfiguración, actualización, transmodalización, significación, performance, dialogización, canibalización, reimaginación, encarnación o re-accentuación (las palabras con el prefijo «trans» enfatizan los cambios llevados a cabo en la adaptación, mientras que aquéllas que empiezan con el prefijo «re» enfatizan la función con la que la adaptación puede reformular). Cada término, aunque es problemático como descripción definitiva de la adaptación, ilumina una faceta diferente de ésta. Al usar el tropo de la adaptación como una «lectura» de la novela fuente se sugiere que así como cada texto puede generar una infinidad de lecturas, cualquier novela puede generar una infinidad de adaptaciones que son invariablemente parciales y personales, y que se apoyan en conjetas e intereses muy definidos.^[49] De la misma manera, la metáfora de la traducción sugiere un esfuerzo regulado de la transposición intersemiótica, con las inevitables pérdidas y ganancias propias de cualquier traducción.^[50]

Una gran parte de la discusión sobre los aspectos intertextuales de la adaptación

se engloba bajo la etiqueta de «género», y constituye una corriente importante dentro del amplio espectro de la intertextualidad. Aunque algunos géneros (comedia, tragedia, melodrama) son ampliamente compartidos por la novela y el cine, otros géneros son específicamente cinematográficos (por ejemplo, los dibujos animados), pues dependen de elementos como la imagen en movimiento, el sonido, la edición y así sucesivamente. Debido a que las adaptaciones en general mezclan géneros literarios y cinematográficos, la pregunta es cómo se correlacionan los géneros producidos por la novela y los producidos por el cine. [51]

Por lo general, las adaptaciones usan algunos de los géneros literarios y los mezclan con los géneros cinematográficos. Un buen ejemplo de ello es la adaptación que hizo Tony Richardson de *Tom Jones* de Henry Fielding. Mientras la novela de Fielding se basa en algunas fuentes literarias tempranas ya consagradas, como la épica, en cambio la película se basa en la historia temprana del cine, específicamente en el pastelazo y los melodramas del cine mudo. Así como Fielding imitó los procedimientos épicos de Homero en la novela, la secuencia inicial de la película de Richardson imita los procedimientos del cine mudo. En otros casos, hay un claro cambio de género, como cuando Kubrick cambió la «realista» novela de suspenso sobre la guerra atómica *Red Alert* a la sátira cinematográfica *Teléfono rojo (Dr. Strangelove)*, poniendo en primer plano las absurdas premisas de la guerra fría y su política DMA («Destrucción Mutuamente Asegurada»). [52]

La complejidad de estas negociaciones intertextuales y genéricas se manifiesta en el caso de la adaptación de Spielberg de *El color púrpura* (1985) de Alice Walker. Como una especie de demostración metodológica o delirio taxonómico se pueden tratar de localizar los principales elementos intertextuales presentes en la novela y en la adaptación. La novela entrelaza un buen número de intertextos, tanto literarios como extraliterarios: (1) la novela epistolar (que implica la organización de voces múltiples, junto con temas como la conciencia de clase y la opresión patriarcal, como en *Pamela* y *Clarissa*); (2) el romance histórico, que implica una escenificación del pasado pero domesticado y presentado como cotidiano; (3) la narración esclavista autobiográfica, que implica una personificación de la protesta social; (4) la novela realista, con sus connotaciones democráticas, dignidad estilística y el tratamiento respetuoso de la vida cotidiana de los estratos sociales «inferiores»; (5) la Bildungsroman o novela de crecimiento evocada en la historia de maduración de Celie, en la que ella se convierte en ella misma; (6) la novela autorreflexiva, centrada en el tema de Celie luchando con el lenguaje y la escritura; (7) el cuento de hadas, que implica la calidad de «había una vez» de las fantasías de una niña; (8) la literatura de inspiración (religiosa, secular, feminista), que implica un cambio total de carácter homilético a partir de la novela; (9) la literatura de autoayuda (Celie como modelo que trasciende su victimización), y (10) el blues, citado literalmente y emulado de

manera figurativa como un arte vernacular.

La adaptación de Spielberg retoma algunas de estas indicaciones literarias, ignora otras, y específicamente «agrega» alusiones y protocolos cinematográficos. Spielberg retiene las convenciones de la novela epistolar con sus voces múltiples, pero vuelve cinematográfico al género a través de técnicas específicamente cinematográficas como la voz en *off*. En términos de géneros específicamente cinematográficos, la película se basa en ecos estereotipados del «musical de negros», como *Aleluya* (1928) y *Una cabaña en el cielo* (1943), especialmente en las secuencias de gospels. En este sentido, la visión (poco informada) que tiene Spielberg de los negros está mediatisada en gran parte por el cine, y específicamente por tres tradiciones cinematográficas: (1) la tradición que hace a la comunidad rural negra el centro de resonancia espiritual y física; (2) la tradición basada en el jazz que muestra a los negros no como personas rurales sino como urbanas, sofisticadas y afro-modernistas, y (3) la tradición de la farsa y de la representación de negros por parte de actores blancos, como es exemplificado por los repetidos sentones de Harpo y por los poderosos esfuerzos cómicos que hace «Mister» para cocinar a Shug.^[53] Al mismo tiempo, la película agrega un sorprendente suplemento literario a través de referencias literarias que no aparecen en la novela fuente, mediante repetidas referencias a *Oliver Twist* de Dickens.

Bajtín, Genette y la transtextualidad

Virtualmente, toda la teoría y el análisis literario que están directa o indirectamente relacionados con la «intertextualidad» tienen relevancia para el cine y la adaptación, desde el «dialogismo» de Bajtín hasta la idea que tienen los modernistas brasileños de «antropofagia», la noción de Henry Louis Gate del «significante», y la «ansiedad de la influencia» de Harold Bloom. Sin embargo, aquí me voy a concentrar en la productividad analítica de algunos conceptos desarrollados por Mijaíl Bajtín y Gérard Genette.

Muchas de las categorías conceptuales de Bajtín, a pesar de haber sido desarrolladas en relación con la novela, son igualmente aplicables al cine y a la adaptación. Por ejemplo, la noción bajtiniana de «cronotopo» ayuda a esclarecer la adaptación al historizar nuestro entendimiento del espacio y el tiempo en las películas y en las novelas. El cronotopo, definido como «la relación necesaria entre tiempo y espacio en la novela», ayuda a entender cómo las estructuras espacio-temporales de la novela evocan la existencia de un mundo-vida que está señalado en el texto pero que también es independiente de él. El concepto de cronotopo supone que las historias «toman tiempo», pero también «toman espacio», con lo cual se evita el absurdo de caer en una «decisión de Sofía» entre tiempo y espacio. Ya que el cronotopo provee ambientes diegéticos ficcionales que involucran históricamente constelaciones específicas de poder, se adapta de forma ideal a un medio como el cine, donde «los indicadores espaciales y temporales están integrados en una totalidad concreta cuidadosamente pensada». [54] Parafraseando a Bajtín, también podemos decir que la película es el sitio textual donde el tiempo «se vuelve denso, se encarna, se convierte en algo artísticamente visible» y donde «el espacio se vuelve intenso y receptivo a los movimientos del tiempo, el argumento y la historia».

En términos cinematográficos, un modelo cronotópico de análisis produce sugerentes conexiones entre tres elementos: (1) el decorado típico en el cine (por ejemplo, los bares, las salas de tertulia y las calles mojadas del *film noir*); (2) las relaciones temporales (en el cine, los *faux raccords* de Resnais o la lentitud deliberada de Satyajit Ray), y (3) las relaciones espaciales (las aplanadas perspectivas de Godard, el ángulo oblicuo de Welles). Un modelo cronotópico puede facilitar la construcción de un modelo más incluyente para el análisis del tiempo-espacio en el cine, al tomar en cuenta simultáneamente preguntas sobre historia, género y las relaciones cinematográficas específicas entre el espacio y el tiempo. [55]

Por otra parte, el «dialogismo» bajtiniano se refiere en un sentido amplio a las posibilidades infinitas y abiertas generadas por todas las prácticas discursivas de una

cultura, la matriz de expresiones comunicativas que «llegan» al texto no sólo a través de citaciones reconocibles, sino también mediante un sutil proceso de relevos textuales indirectos. Como alguna vez dijo un bromista posmoderno, cualquier texto que «ha dormido» con otros textos también ha dormido con todos los otros textos con los que el otro texto ha dormido. Esta «enfermedad» transmitida textualmente es lo que caracteriza el collar de margaritas intertextual que Derrida llamó «diseminación».

Entonces las nociones de «dialogismo» e «intertextualidad» ayudan a trascender las aporías de la «fidelidad» y del modelo binario fuente/adaptación, que no sólo excluye todo tipo de textos suplementarios, sino también la respuesta dialógica del lector/espectador. Cada texto y cada adaptación «apuntan» en muchas direcciones, hacia atrás, hacia adelante y a los lados. Por ejemplo, un texto como *Don Quijote* señala hacia atrás al romance caballeresco, a los lados a Lope de Vega, y hacia adelante a Kathy Acker, Orson Welles y *El hombre de La Mancha (Man from La Mancha)*. A partir del concepto de «dialogismo» de Bajtín y el de «intertextualidad» de Kristeva, Gérard Genette ofrece en *Palimpsestes* (1982) útiles conceptos analíticos.^[56] Aunque en ese libro Genette no toca el tema del cine, sus conceptos pueden ser extrapolados al cine y a la adaptación. En vez de utilizar el concepto de «intertextualidad», Genette propuso el concepto más incluyente de «transtextualidad» para referirse a «todo lo que pone un texto en relación, ya sea manifiesta o secreta, con otros textos». Genette postula cinco tipos de relación transtextual, todos los cuales son significativos para la teoría y el análisis de la adaptación.

El primer tipo de transtextualidad es la intertextualidad o una «copresencia efectiva de dos textos» en forma de cita, plagio y alusión. La intertextualidad, tal vez la categoría más obvia, convoca al juego de alusión genérica y de referencia en el cine y en la novela. Este intertexto puede ser oral o escrito. Como afirma Mbye Cham en su ensayo sobre el cine africano (ver capítulo 14 de *Literature and Film*), las adaptaciones pueden estar ancladas en la literatura oral o en la literatura escrita. Con frecuencia, el intertexto no es explícito, sino que es la referencia de los antecedentes que lo garantizan. Esto es especialmente cierto en textos culturales seminales como el Antiguo y el Nuevo Testamento. Piénsese, por ejemplo, en la presencia de la historia del Éxodo en *Las viñas de la ira* o en todas las variaciones cómico/satíricas acerca de la Última Cena de Jesucristo (desde *Viridiana* de Buñuel, 1961, a *La loca historia del mundo* de Mel Brooks, 1981, a *Monty Python en vivo*, 1982).^[57] La «alusión» en el cine también puede adoptar las formas específicas del medio. Un movimiento de cámara puede ser una alusión, como se puede observar en la larga serie de tomas virtuosas, incluso exhibicionistas, hechas desde una grúa o una cámara fija, que han formado los ostentosos preludios de una larga serie de películas, cada una de las cuales se refiere deliberadamente a las películas previas y aprovecha los avances tecnológicos, desde *Sombras del mal* (1958) de Welles hasta *The Player* (1992) de

Altman y *Boogie Nights* (1997) de Paul Thomas Anderson.^[58]

El segundo tipo de transtextualidad de Genette es la paratextualidad o la relación, dentro de la totalidad de la obra literaria, entre el texto en sí mismo y su «paratexto», es decir, los títulos, prefacios, colofones, epígrafes, dedicatorias, ilustraciones e incluso las solapas del libro y los autógrafos. En resumen, todos los mensajes y comentarios accesorios que llegan a envolver al texto y que a veces se convierten en algo indisociable de él. En el cine, aunque Genette no lo menciona, la «paratextualidad» puede convocar a todos aquellos materiales cercanos al texto, como carteles, avances, reseñas, entrevistas con el director, y así sucesivamente. Los nuevos medios, de hecho, han fomentado una explosión de materiales paratextuales. Un buen número de versiones de películas en DVD (por ejemplo, *El diario de Bridget Jones*, 2001) incluyen secuencias que fueron filmadas pero no fueron incluidas en la versión final. Esta característica paratextual permite al espectador de un DVD literalmente «imaginar» versiones alternativas de la adaptación, y hace posible lamentar (o aplaudir) la pérdida de una secuencia filmada. Por ejemplo, el DVD Criterion dedicado a la adaptación de Godard de la novela de Moravia *El desprecio* incluye entrevistas con Godard, con el cineasta Raoul Coutard y con Fritz Lang, junto con material visual sobre la actriz Brigitte Bardot. Otros DVDs y discos láser revelan las escenas filmadas por los directores pero excluidas de la versión comercial (por ejemplo, la versión más larga de *Apocalypse Now*, 1979), y de este modo dan acceso a la «versión del director». Estos materiales paratextuales inevitablemente cambian nuestra comprensión del propio texto. Pero el «paratexto» también tiene formas más mercantiles. En el caso de los éxitos de taquilla de Hollywood, incluyendo aquellos que están basados en fuentes preexistentes como novelas o tiras cómicas, el texto es abrumado, por así decirlo, por el paratexto comercial. La película se convierte en una especie de franquicia o marca, diseñada para generar no sólo secuelas, sino productos subordinados dirigidos al consumo, como juguetes, música, libros y otros productos de la sinergia entre los medios. Por ejemplo, las adaptaciones cinematográficas de Harry Potter se convierten en lo que Peter Bart llama una «mega-franquicia» que genera millones de dólares.^[59]

El tercer tipo de intertextualidad es la metatextualidad o la relación crítica entre un texto y otro, donde el texto comentado es citado de manera explícita o sólo es evocado en silencio. Aquí se puede enfatizar ya sea la «relación crítica» o los aspectos «evocados en silencio» de la categoría. El primer concepto incluye todas aquellas adaptaciones que critican o de alguna manera expresan hostilidad hacia la novela fuente o hacia adaptaciones previas. Stephen Schiff y Adrian Lyne, por ejemplo, vieron la versión previa de *Lolita* de Kubrick como un ejemplo de «todo lo que había que evitar».^[60] De esta manera, la «metatextualidad» convoca al canon entero de reescrituras críticas, ya sea literarias o cinematográficas, de las novelas. En

este sentido, las adaptaciones pueden ser «lecturas» o «críticas» de la novela fuente. Bajtín afirmaba que cada época re-acentúa a su manera las obras del pasado. En las épocas colonial y poscolonial, la literatura, a menudo, «vuelve a escribir» en contra del imperio, en la forma de una reescritura crítica de textos clave tomados del canon novelesco europeo. *The Wide Sargasso Sea* (1966) de Jean Rhys vuelve a narrar *Jane Eyre* de Charlotte Brontë como la historia de Bertha Mason, la primera esposa del señor Rochester y la hoy célebre «loca del ático» de la crítica feminista, lo que lleva a ver desde una óptica diferente la presentación racial de Bertha como una «salvaje criolla».

Otra tendencia reciente en la literatura involucra la reescritura de una novela desde la perspectiva de personajes secundarios o incluso imaginarios. De esta manera *Robison Crusoe* es reescrito desde la perspectiva de Susan Barton (*Foe* de Coetzee); *Moby Dick* desde la perspectiva de la esposa del Capitán Ahab (*Ahab's Wife* de Sena Naslund); *Lolita* desde la perspectiva de Lolita (*Lo's Diary* de Pia Pera); *Don Quijote* desde la perspectiva de un Quijote femenino (*Don Quixote* de Kathy Acker), y *Lo que el viento se llevó* (*Gone with the Wind*) desde la perspectiva de los esclavos (*The Wind Done Gone* de Alice Randall). Aquí las posibles permutaciones se vuelven interminables porque cualquier novela puede ser reescrita desde la perspectiva de un personaje diferente: una reescritura ecológica de *Moby Dick* puede dar como resultado a un Capitán Ahab visto desde la perspectiva de la ballena. Se puede argumentar que las adaptaciones cinematográficas deben ser vistas como textos que existen en un plano continuo junto con estas otras «reescrituras».

La película de Sergio Giral *El otro Francisco* (1975), que adapta la primera novela cubana anti-esclavista, *Francisco* (1837) de Anselmo Suárez y Romero, constituye un brillante ejemplo de una adaptación como crítica. La novela ha sido llamada con frecuencia *La cabaña del tío Tom* cubana, y es un romance histórico sobre un joven esclavo que se suicida cuando su prometida le revela que ha sido violada por su amo. La novela original ya formaba parte de un circuito de reescritura intertextual, específicamente de un conjunto de novelas anti-esclavistas patrocinadas por el círculo literario abolicionista de Domingo del Monte. Un siglo después, la película de Giral va más allá de esta tradición de recritura, que ahora se sitúa en el muy diferente contexto de los revolucionarios años sesenta y setenta. El procedimiento básico de la película de Giral es criticar la representación de la esclavitud que hay en la novela, al hacer un contrapunto dialéctico entre diversos estilos genéricos. Mientras la novela fuente es, sobre todo, un melodrama, en cambio la adaptación de Giral propone la interacción entre diversos modos genéricos de presentación: una aproximación melodramática paradójica, sarcásticamente «fiel» al espíritu sentimental de la novela; un documental escenificado (verité en forma anacrónica) sobre el contexto de producción de la novela, y una reconstrucción

realista de la vida histórica de los esclavos. Tomados en conjunto, los tres métodos enfatizan exactamente lo que se suprime en la novela: los motivos económicos del movimiento abolicionista, el papel catalizador de la rebelión negra y la mediación artística de la historia misma.

La película de Giral explora de manera autorreflexiva la adaptación como una crítica de la novela. Por ejemplo, Giral parodia la novela en la secuencia introductoria antes de los créditos, al exagerar las convenciones melodramáticas de la novela a través de sus equivalentes cinematográficos: sobreacción, iluminación de fondo a base de halos, enfoque suave y música lacrimógena. Giral contextualiza la novela, al revelar las costumbres sociales y artísticas de donde la novela fue generada: en la película conocemos el salón liberal y de clase alta de Del Monte. También agrega personajes a la novela al incluir al autor Suárez y Romero en la película (un actor que lo personifica), quien informa a los espectadores que el autor abolicionista había heredado esclavos y estaba al tanto de sus rebeliones. Al convertir la película en una nueva especie de *écriture* historiográfica, Giral escenifica lo que era más temido por la élite cubana: la resistencia negra en Cuba. Finalmente, transforma al dócil protagonista de la novela (Francisco) en un revolucionario, el «otro» Francisco del título.

En cuanto al concepto de fuente no mencionada o «evocada en silencio», la «metatextualidad» convoca a aquellas películas que tienen una relación más difusa y menos explícita con la novela fuente o incluso con un género entero o un corpus literario. Por ejemplo, María Tortajada argumenta que las películas de Eric Rohmer vuelven a trabajar la tradición francesa de libertinaje ejemplificado por la novela de Laclos *Las relaciones peligrosas*, aunque Rohmer nunca adaptó a Laclos.^[61] De la misma manera, *La edad de oro* (*L'Age d'Or*, 1931) de Buñuel no es una «adaptación» del Marqués de Sade, aunque Alan Weiss argumenta que *Los 120 días de Sodoma* es un texto-fuente/ausencia-estructurante en esa película.^[62] Cuando Claude Chabrol no pudo obtener los derechos de la historia *The Talented Mr. Ripley* de Patricia Highsmith, debido al hecho de que ya había sido adaptada por Clement como *A pleno sol* (*Plein soleil*, 1960), Chabrol simplemente cambió el género de los protagonistas de masculino a femenino para que su película *Las dulces amigas* (*Les biches*, 1968) no fuera reconocida como una adaptación de la novela de Highsmith.

La «metatextualidad» también evoca el caso de «adaptaciones no marcadas». Ha sido una práctica común de la industria cinematográfica comercial de la India hacer «adaptaciones no marcadas». De acuerdo con Nitin Govil, en los noventa fueron hechas tres versiones de *Mujer bonita* (*Pretty aloman*, 1990) y cuatro versiones de *Ghost* (1990).^[63] Otros ejemplos pueden incluir la relación intertextual no explícita entre Charlotte Bront y *El piano* (*The Piano*, 1993) de Jane Campion; o entre *Forrest Gump* y *Cándido* de Voltaire; o *Ni idea* (*Clueless*, 1993) como una adaptación no

reconocida (sólo reconocida en entrevistas) de *Emma* de Jane Austen. Aunque *Emma* se refiere a un personaje de la novela de Jane Austen, *Ni idea* reproduce la jerga adolescente de un ambiente particular de Los Ángeles en un período histórico concreto. Algunas adaptaciones, como *Buen trabajo* (*Beau travail*, 1999) de Claire Denis, son difíciles de reconocer como adaptaciones. Aquí, la novela fuente (*Billy Budd* de Melville) se convierte en la matriz que inspira motivos temáticos y estilísticos. Los «marineros de bronce» de Melville se convierten en soldados con el torso desnudo, mientras el escenario salta a otro punto en el mundo del Atlántico Negro: África Oriental. La novela se convierte en un trampolín utilizado menos para una adaptación que para un poema tonal estilizado, aderezado con alusiones a otras películas, como *Le Petit Soldat* de Godard (1962) y a otras artes (la ópera *Billy Budd* de Benjamin Britten).

El cuarto tipo de intertextualidad de Genette es la architextualidad o las taxonomías genéricas propuestas o rechazadas por los títulos o subtítulos de un texto. A primera vista, esta categoría parece irrelevante para la adaptación, porque normalmente las adaptaciones simplemente toman el título de la novela. Sin embargo, como se ha visto, hay adaptaciones «no marcadas» (*Ni idea*) y adaptaciones genéricas difusas (Rohmer). También hay adaptaciones a las que se les da un nombre nuevo, como cuando Coppola adapta *Heart of Darkness* de Conrad como *Apocalypse Now* (1979), donde el título es un giro al contracultural *Paradise Now* del *Living Theatre*. La architextualidad también se basa en la llamada falsa adaptación. Por ejemplo, *Rameau's Nephew* (1974) de Michael Snow, aparentemente no tiene nada que ver con la novela dialógica de Diderot, lo que estimula al espectador literario a buscar alguna otra conexión con Diderot. *Le Gai Savoir* (1968) de Godard toma su título-frase de Nietzsche (*Fröhliche Wissenschaft*), pero también afirma que adapta *Emilio, o de la educación*, de Rousseau, con la que tiene poco en común.

La architextualidad también incluye el espinoso tema de los derechos de autor. Es interesante observar que las adaptaciones han jugado un papel crucial en el desarrollo de la ley de derechos de autor. Antes de 1910, las compañías cinematográficas como Biograph lanzaban muchas películas basadas en obras literarias del dominio público, pero *Ramona* (1910) de Griffith fue probablemente la primera película basada en una fuente literaria asegurada con un permiso y un pago. En 1912 el Congreso decidió poner orden en dichos temas y declaró que Griffith podía controlar los derechos de la versión cinematográfica de *The Clansman* de Dixon, pero no de otras versiones de la novela producidas en otros medios. Las demandas legales que sostienen que una película se basó en una fuente no autorizada pueden ser consideradas como asuntos que giran alrededor de la architextualidad. Por ejemplo, la acusación de Barbara Chase Riboud en el sentido de que *Amistad* (1997) de Spielberg robó escenas de su novela *Echo of Lions* (1989) se apoya en el hecho de que el realizador no declaró que

su película era una adaptación. En este caso, Dreamworks respondió a la acusación con otro giro transtextual sobre el tema del plagio: argumentó que *Echo of Lions* tampoco reconoció ser una «adaptación», ya que había tomado prestados algunos materiales de la novela *Black Mutiny* (1953). Todas estas controversias giran alrededor de quién es «dueño» de una porción del intertexto.

Mientras todas las categorías de Genette son significativas, el quinto tipo, la hipertextualidad, es tal vez el más relevante para la adaptación. La «hipertextualidad» se refiere a la relación entre un texto, al que Genette llama «hipertexto», con un texto anterior o «hipotexto», al que el primero transforma, modifica, elabora o expande. En literatura los hipotextos de *La Eneida* incluyen *La Odisea* y *La Il'ada*, mientras que los hipotextos del *Ulises* de Joyce incluyen *La Odisea* y *Hamlet*. Tanto *La Eneida* y *Ulises* como *Dizprezzo* (1954) de Moravia y la adaptación que hizo Godard en *El desprecio* (*Le Mépris*, 1963) son elaboraciones hipertextuales de un solo hipotexto, *La Odisea*. En este sentido, las adaptaciones cinematográficas son hipertextos derivados de hipotextos preexistentes que han sido transformados por operaciones de selección, ampliación, concreción y actualización. Las diversas adaptaciones cinematográficas de *Madame Bovary* (Renoir, Minelli, Mehta) o *La femme et le pantin* (Duvivier, von Sternberg, Buñuel) pueden ser vistas como varias «lecturas» hipertextuales activadas por el mismo hipotexto. Cuando las novelas victorianas son el registro adaptado de los tiempos, la hipertextualidad en sí misma se convierte en un signo de estatus canónico; la «copias» crean el prestigio del original, dentro de la lógica elaborada por Jacques Derrida. De hecho, las diversas adaptaciones previas pueden llegar a formar un hipotexto acumulativo más grande que esté disponible para el realizador que llega relativamente «tarde» a la serie. En consecuencia, las adaptaciones cinematográficas están atrapadas en el continuo remolino de referencia y transformación intertextual de textos que generan otros textos en un proceso de reciclaje, transformación y transmutación sin fin, donde no existe ningún punto claro de origen. ^[64]

Propuestas para los estudios de adaptación

En esta sección final quiero hacer algunas modestas propuestas para abordar los aspectos narrativos, temáticos y estilísticos de las adaptaciones de novelas. Algo que es menos ambicioso que una teoría, pero más sustancial que una metodología. Aquí no trataré el aspecto teórico de la adaptación, sino que daré relevancia a un modelo analítico/práctico, necesario para entender adaptaciones reales.

Muchas de las preguntas que se hacen acerca de las adaptaciones tienen que ver con las modificaciones y permutaciones que se hacen a la historia. Aquí se entra en el campo de la narratología o estudio de los mecanismos de la narrativa. Los narratólogos cinematográficos han utilizado de manera especial el análisis narratológico del tiempo novelesco llevado a cabo por Genette. En su trabajo literario, Genette enfatiza el doble esquema adoptado por la ficción novelesca, es decir, la relación entre los eventos narrados, y la manera y la secuencia en que son narrados. Los narratólogos cinematográficos han extrapolado tres de las principales categorías de Genette: orden (que responde a la pregunta «¿cuándo y en qué secuencia?»), duración (que responde a la pregunta «¿durante cuánto tiempo?») y frecuencia (que responde a la pregunta «¿qué tan seguido?»).

El orden trata la diferencia entre las secuencias lineales y las secuencias no lineales. Una historia puede respetar la secuencia normal de los aparentes eventos «reales», al proceder desde el principio de la historia a la mitad y de allí al final, o puede alterar esa secuencia. Por ejemplo, tanto la versión de Kubrick como la de Lyne de *Lolita* adoptan una estructura circular que empieza y termina cuando Humbert Humbert asesina a Quilty, algo que sólo es revelado de manera gradual en la novela. El evitar los desarrollos lineales y cambiar la secuencia genera «anacronías» como analepsis (en otras palabras, flashbacks) y prolepsis (es decir, flashfowards). Las analepsis se dividen en analepsis externas (historias narradas a manera de flashbacks que se extienden más atrás del punto de partida de la narrativa principal) y analepsis internas (que empiezan en un punto dentro de la narrativa principal). Las analepsis mixtas empiezan en un punto más cercano, pero inciden o invaden el «presente» de la narrativa principal.

El interés en los esquemas tecnocráticamente secos de Genette se encuentra menos en nombrar los fenómenos que en reflexionar sobre las correlaciones que se establecen con las tendencias estilísticas. El cine negro o *film noir*, por ejemplo, favorece las estrategias analépticas; cuenta la historia a través de narradores retrospectivos fuera de cámara (por ejemplo, Joe Gillis en *Sunset Boulevard*, 1950). El cine-roman francés, por su parte, utiliza con frecuencia las prolepsis subjetivas (por ejemplo, las varias premoniciones en *La guerre est fini* de Alain Resnais filmada

en 1966 o *La Jetée* de Chris Marker filmada en 1963), así como las analepsis mixtas (por ejemplo, los traumáticos recuerdos que surgen en el supuesto «presente» de *Hiroshima mon amour* (1959).

La duración se refiere a todas las complejas relaciones que surgen entre el tiempo del discurso (el tiempo que tarda en leerse una novela o verse una película) y los imponderables veristas acerca de cuánto tiempo «realmente» duró un hecho ficcional. Esta relación define la velocidad de la narración. En términos temporales, algunas adaptaciones claramente condensan los acontecimientos que narra una novela. Por ejemplo, la representación de dos años en la novela *El desprecio* de Moravia se convierten en dos días en la adaptación de Godard. Dichos cambios se basan en el útil concepto creado por Genette de «velocidad» narrativa (las cambiantes relaciones entre el tiempo de la historia y el tiempo del discurso). ¿Es una adaptación «más lenta» o «más rápida» que una novela en términos de densidad de incidentes y velocidad de acción? La exposición eficiente, la densidad de información en el encuadre, el movimiento rápido en una toma, una presentación de diálogo en *staccato*; todos estos elementos contribuyen a dar un sentido de velocidad al cine.

Genette propone una ficción analítica o norma llamada «velocidad constante» para sugerir una velocidad «normal» relativamente estable en la narración, en relación con la cual un determinado pasaje sería «rápido» o «lento». La velocidad máxima en relación con esta norma imaginaria es una «elipsis», donde acontecimientos principales o menores serían omitidos de manera completa. En una película clásica de Hollywood, la elipsis forma parte de la edición normal (analítica) y de la puesta en escena, lo que da como resultado un recuento altamente selectivo de los eventos. La velocidad mínima es la «pausa» descriptiva, una especie de suspensión del tiempo de la historia, donde la ficción se detiene como si evitara continuar. En la «escena», con sus sugerencias teatrales, el tiempo del discurso narrativo coincide con el tiempo imaginario de la diégesis. En el «resumen», el tiempo del discurso es menor que el tiempo de la historia. Por ejemplo, la secuencia del breve montaje en *El ciudadano Kane* (*Citizen Kane*, 1941), que narra el ascenso meteórico y la sucesiva caída de Susan Alexander como cantante de ópera.

Por último, la frecuencia se refiere a la relación entre cuántas veces ocurre un evento en la historia y cuántas veces es narrado (o mencionado) en el discurso textual. Genette postula tres variantes principales: (1) narración singulativa (un evento es contado una sola vez; esto es lo usual en las películas convencionales de ficción); (2) narración repetitiva (un evento es contado muchas veces, como en la narración desde múltiples perspectivas de *Rashomon*, 1951); (3) narración iterativa (un evento que ocurrió muchas veces es contado una sola vez); y (4) un evento que ocurrió muchas veces es contado muchas veces, concepto que se llamaría narración homóloga. Sin embargo, tanto las películas como las novelas ofrecen una posibilidad

que no es mencionada por Genette, la cual combina las dos primeras variantes (1) y (2), y a la que puede llamarse narración acumulativa. Por ejemplo, los casos en los que a un solo evento se le va sumando información mediante la repetición de una serie de flashbacks en el transcurso de la película, como en los eventos traumáticos que generan la cleptomanía de la protagonista en *Marnie* (1964) de Hitchcock, o los eventos que provocan la amnesia de Ballantine en *Cuéntame tu vida (Spellbound, 1945)*.

Mediante ejemplos se puede elaborar más acerca de una de las variantes que Genette propone: la iteración. Lo iterativo en la novela evoca el tiempo imperfecto de la prosa de Flaubert en *Madame Bovary*; el tiempo verbal de la repetición habitual, y específicamente el tratamiento novelístico del aburrimiento en lo que Flaubert, mucho antes que *Seinfeld*, llamó «un libro acerca de nada». El teórico y productor de películas italianas neorrealistas Cesare Zavattini, que sigue esta misma línea, soñaba con filmar noventa minutos en los que no ocurriera nada en la vida de una persona. Pero ¿cuál sería el medio cinematográfico ideal para evocar el aburrimiento que permea una novela como *Madame Bovary*? Una posibilidad sería mostrar la duración literal de una secuencia a través de tomas largas, donde la lentitud del tiempo real representara el lento paso del tiempo (una técnica usada en *Vidas secas* de Dos Santos). Otra opción sería que dos personajes hablaran sobre el aburrimiento (la solución de Minelli) o utilizar una narración con voz en off para tomar literalmente prestadas las palabras que evocan el hastío en la novela (la solución de Chabrol). O se podría escenificar lo que Metz llama la «secuencia episódica» (pequeñas escenas que muestran cierta trayectoria, en este caso una trayectoria hacia el aburrimiento). Otra aproximación sería utilizar una metonimia visual: un grifo que gotea para transmitir el lento y repetitivo paso, paso, paso del tiempo; o la cámara lenta, o la dilatación de una toma mediante la edición (donde el mismo gesto se repite hasta el infinito) o una bien escogida sinécdota gestual (alguien dibuja garabatos de forma distraída). Cada aproximación tiene sus ventajas y desventajas.

Puesto que la adaptación involucra dos textos semióticamente diferentes basados en una misma narración, su naturaleza necesariamente trae a la superficie algunas cuestiones que no son tratadas por Genette. La adaptación, entonces, se convierte en un tema de la narratología comparada, que se hace preguntas como la siguiente: ¿Qué eventos de la novela han sido eliminados, agregados o cambiados en la adaptación y, lo que es más importante, por qué? A pesar de que las películas de ficción han evolucionado mucho desde las versiones mudas (con duración de cinco minutos) de novelas como *La taberna de Zola*, las adaptaciones de hoy en día, por regla general, todavía suprimen eventos de la novela para producir una película de duración «normal». En consecuencia, muchos realizadores omiten partes de la novela centrándose en ciertos personajes y eventos en lugar de otros. Por ejemplo, la

mayoría de las versiones cinematográficas de *Robinson Crusoe* se saltan los primeros capítulos para llegar de forma rápida a lo que consideran los elementos «centrales» de la historia: el naufragio, la isla y el encuentro con Viernes.

Aparte de eliminar personajes y eventos, muchas adaptaciones eliminan clases específicas de materiales, como los comentarios crítico-literarios de *Don Quijote* o *Tom Jones*, los capítulos-ensayos intercalados en *Las viñas de la ira*, las partes meditabundas de *Moby Dick*. Éstos son materiales que no se consideran relacionados en forma directa con la historia y, por lo tanto, se considera que limitan el avance y el empuje de la narración. De manera sorprendente, en ciertas ocasiones, este tipo de eliminación no es intencional. Cuando Kubrick adaptó *Naranja mecánica* de Anthony Burgess, tomó como base una edición norteamericana de la novela, en vez de la británica, en la que faltaba el capítulo final y, por lo tanto, la epifanía del protagonista. También los realizadores amplían pasajes novelescos que ofrecen tentadoras posibilidades para producir imágenes particularmente espectaculares o «cinematográficas», por lo que una breve mención de la pasión de Squire Western por la caza, en *Tom Jones* de Fielding, se convierte en la película en una larga y elaborada secuencia de caza, con caballos a galope y tomas aéreas hechas desde una grúa. Algunos directores añaden materiales sólo por placer, como cuando Truffaut incluye la canción «Le Tourbillon de la Vie» cantada por Jeanne Moreau en *Jules y Jim*. En muy raras ocasiones, un director elimina la mayoría de los eventos de la novela fuente. Éste es el caso de *Masculine féminin* de Godard, que se basa, al parecer, en una historia de Guy de Maupassant, pero que al final sólo muestra un poco más que los nombres de los personajes del cuento.

Una narratología comparada de la adaptación también examina la forma en que las adaptaciones agregan, eliminan o condensan personajes. Algunas veces, constelaciones de personajes se ven reducidas a un solo grupo; todas las familias de campesinos de Oklahoma en *Las viñas de la ira* de Steinbeck se convierten simplemente en una sola: los Joads. O un personaje en una película puede encarnar las características de un número de personajes de la novela, como cuando Truffaut en *Jules y Jim* moldea el personaje de Catherine como contradictorio, al amalgamar las características de toda la galería de mujeres de la novela. También la identidad étnica de los personajes puede ser alterada, como cuando el juez blanco de *La hoguera de las vanidades* (*Bonfire of Vanities*) se convierte en el juez negro interpretado por Morgan Freeman, tal vez como protección contra las acusaciones de racismo que se le hacen a la novela de Tom Wolfe. La cuestión importante para los estudios de adaptación es: ¿Qué principio guía los procesos de selección o *triage* cuando alguien está adaptando una novela? ¿Cuál es el sentido de estos cambios? ¿Qué principios determinan la selección?

Los narradores en el cine y en la literatura

La historia de la novela ofrece un amplio espectro de narradores, desde el narrador reportero en primera persona de autobiografías ficcionales como *Robinson Crusoe* a los escritores de múltiples cartas de novelas epistolares como *Pamela*; al narrador amigable, digresivo y observador externo de novelas autorreflexivas como *Don Quijote* o *Tom Jones*; al narrador íntimo y a la vez impersonal que actúa desde una distancia variable, infinitamente flexible, de *Madame Bovary*; a los narradores que usan el flujo de conciencia en *Mrs. Dalloway* de Virginia Woolf, hasta los obsesivos narradores intensamente objetivos-subjetivos de Robbe-Grillet.

Por desgracia, los términos convencionales de discusión no dan cuenta ni siquiera de este limitado espectro de estilos de narración. El análisis tradicional, tanto en literatura como cine, se basa en conceptos lingüísticos y gramaticales, como «narrador en primera persona» (subdividido en observador en primera persona y participante en primera persona) y «narrador en tercera persona» (subdividido en narrador omnisciente, omnisciente limitado y dramático). Pero esta terminología basada en la gramática crea más confusión que claridad porque el designar a un narrador como «tercera persona» en realidad dice muy poco acerca de los procesos narrativos específicos de un texto novelesco. Una estricta aproximación gramatical obscurece el hecho de que un escritor como Flaubert puede cambiar de persona al moverse con facilidad de un ocasional «yo» o «nosotros» a un *style indirect libre* (estilo indirecto libre) de carácter mixto, cambiando constantemente la relación entre el narrador y la ficción. Más importante que la «persona» gramatical es el control que ejerce el autor de la intimidad y de la distancia, la calibración del acceso al conocimiento y la conciencia del personaje. Todos ellos son asuntos que funcionan por encima, más allá y por debajo de la cuestión de la «persona» gramatical.^[65]

Las películas complican la narración literaria al practicar dos formas paralelas de narración que a su vez se intersectan: la narración verbal, ya sea a través de la voz en off y/o el diálogo de los personajes, y la capacidad de la película de mostrar el mundo y su apariencia sin utilizar la voz en off y la narración de los personajes.^[66] Para André Gaudreault, la narración cinematográfica superpone la *monstration* (mostrar: el gesto que crea el mundo ficcional), y la *narration* (contar: donde la edición y otros procedimientos cinematográficos inscriben las actividades de un narrador cinematográfico que evalúa y comenta sobre el mundo ficcional). Las películas cuentan historias (*narration*) y las ponen en escena (*monstration*). Por lo tanto, *El ciudadano Kane* combina las varias descripciones verbales de la vida de Kane, al mismo tiempo que la película muestra todo lo que sucede. Leland describe

verbalmente sus recuerdos acerca de Kane, mientras que la película muestra a Leland en su silla de ruedas contando la historia, o muestra los eventos que Leland está describiendo. La película como «narrador» no es una persona (el director) o un personaje de la historia, sino una instancia «abstracta» o una agencia superordinada que regula el conocimiento del espectador. Al narrador se le ha denominado como *le grand imagier* (Albert Laffay) y como el *meganarrador* (André Gaudreault). El equivalente cinematográfico del «autor implícito» de Wayne Booth sería la metáfora de un director de orquesta que dirige los diversos «instrumentos» de la expresión cinematográfica.^[67]

Así, el cine sonoro hace posible un doble juego formal. En general, la película realista clásica unifica los dos niveles al hacerlos redundantes y reforzándolos entre sí. Con frecuencia, una narración con voz en *off* da paso en forma gradual a una «muestra» directa, aunque tomemos lo que es «mostrado» como una emanación de la voz narrativa inicial. Eric Smoodin afirma que en *Sunset Boulevard* «incluso cuando no estamos escuchando la voz narrativa de Joe Gillis, suponemos que la escena es la manifestación visual de su discurso». ^[68] Las películas más modernas amplían los vacíos y contradicciones entre las dos formas. *India Song* (1975) de Marguerite Duras muestra acciones silenciosas y sin voz, mientras que unas voces no identificadas comentan sobre dichas acciones, lo que provoca dudas en el espectador. En *El año pasado en Marienbad* (1961), las palabras del narrador en voz *off* acerca de lo que vemos (él habla de unos «corredores vacíos») son contradichas por lo que vemos en las imágenes de corredores abarrotados de gente.

Desde el surgimiento del sonido, el cine ha sido «vococéntrico» (Chion), es decir, orientado a la voz humana. En el cine, las voces ofrecen información y un foco de atención utilizado por el espectador para identificar lo que ocurre. Mientras los narradores con voz en *off* se dirigen a los espectadores como si lo hicieran sobre las cabezas de los personajes, en cambio los personajes diegéticos se dirigen uno al otro como si (en general) ignoraran al espectador. El narrador «intradiegético» de Genette actúa y cuenta una historia a otros personajes dentro de la ficción. Algunas adaptaciones cambian dramáticamente el tono de la narración. Por ejemplo, la adaptación de Philipp Kaufman de *La insopportable levedad del ser* de Kundera elimina al narrador autorreflexivo en primera persona, y con él los varios debates filosóficos que animan la novela.

Los teóricos del cine no han llegado a un consenso acerca de si una película puede narrar por sí misma. Algunos teóricos, como David Bordwell y Edward Branigan, sostienen que la sola idea de que una película pueda «narrar» es una ficción antropomórfica. Aunque las películas desarrollan procesos de «narración», sólo ofrecen una patética imitación de lo que sería un «narrador». Sin embargo, al seguir esta lógica podemos afirmar que los narradores novelescos sólo pueden ofrecer una

patética imitación de la vida real, de los narradores de carne y hueso. Para André Gaudreault, los teóricos como Bordwell llevan a cabo una forma disfrazada de antropomorfismo, porque al final de su abstracta y substantiva «narración», se realiza todo lo que hace un «narrador» convencional. Otros teóricos, como Christian Metz, Marie-Laure Ryan y Robert Burgoyne, ven a las películas como un despliegue de narración impersonal, una palabra que recuerda los proyectos narrativos de escritores como Gustave Flaubert y James Joyce. En esta forma de narración, el narrador es al mismo tiempo la fuente que se relaciona con el efecto comunicativo del mundo ficcional y el agente que comenta sobre este mundo. En palabras de Burgoyne, el narrador impersonal «produce un tipo de discurso que es leído directamente como los hechos del ‘mundo real’ del universo ficcional». [69]

La narratología también estudia la relación entre los eventos contados y el punto de vista temporal o, en otras palabras, la «base de operaciones» de lo descrito. En la novela o película, la historia puede ser contada después de los eventos de la historia, como generalmente sucede (narración retrospectiva), antes del evento (como en la narración oracular o profética) o de forma simultánea a los eventos de la historia. ¿O hay eventos intercalados, colocados a intervalos entre los momentos de la acción principal? Aquí la pregunta sería, entonces, cómo estos diferentes marcos temporales son traducidos en las adaptaciones. Por ejemplo, en el caso de la narración incrustada, una historia está envuelta «dentro de otra» en la llamada *mise-en-abyme*. Las narraciones incrustadas generan hipodiégesis, por ejemplo, sub-historias incrustadas dentro de otras historias, como las que se encuentran en *Don Quijote* de Cervantes (y en la adaptación que hizo Orson Welles de esta novela) o en la altamente cervantina *El discreto encanto de la burguesía* (1972) de Buñuel. [70]

Genette construye su tipología de niveles narrativos sobre el término «diégesis,» que se refiere al marco espacio-temporal que «rodea» a la historia, a los participantes y a los eventos de una narración. Para emplear la terminología de Genette, un narrador puede ser autodiegético (el narrador genera y cuenta su historia, como en *Robinson Crusoe*), homodiegético (el narrador es parte de la historia pero no es el protagonista, como Ismael en *Moby Dick*) o heterodiegético (el narrador se encuentra fuera de la historia contada, como es el caso del narrador en *Tom Jones*). Hay que agregar que el narrador puede ser uno solo, como en *Tom Jones*, o puede ser un grupo de narradores, como el grupo de vecinos y admiradores en *Las vírgenes suicidas* de Sophia Coppola. Los narradores fuera de cámara pueden tener nombre o ser anónimos; pueden ser sólo uno o ser múltiples, e incluso pueden ser contradictorios, como en *El ciudadano Kane* y *Rashomon*. También se puede distinguir entre narradores vivos (lo usual) y los que son presentados como muertos, como ocurre con Joe Gillis en *Sunset Boulevard* y con el narrador de la novela brasileña titulada precisamente *Memorias póstumas de Blas Cubas* de Machado de Assis (y en la

adaptación de André Klotzel).

Como ya ha sido señalado por numerosos analistas de la narrativa, se reacciona hacia los narradores como se reacciona hacia las personas, encontrándolos simpáticos o repulsivos, sabios o tontos, justos o injustos.^[71] Los narradores pueden ser muy distintos entre sí, no sólo en términos de simpatía, sino también en términos de confiabilidad. Algunos narradores son agentes de bolsa honestos, mientras que otros son mentirosos patológicos. En una escala de confiabilidad, los narradores varían desde aquellos que siempre despiertan suspicacias (por ejemplo Jason en *El ruido y la furia*); aquellos que son más o menos confiables (Nick en *El gran Gatsby* o Blas Cubas en *Memorias póstumas*), hasta aquellos que funcionan como voceros dramatizados del narrador implícito y cuyos valores se ajustan a las normas del texto (Marlowe de Conrad en *Corazón de las tinieblas*). Algunos narradores, como Humbert Humbert de Nabokov en *Lolita*, son confiables en términos de los hechos narrados, pero no son confiables en términos de su evaluación moral.

El período modernista aprecia en especial: (1) los narradores que cambian, y (2) los narradores no confiables. Los narradores que cambian, alteran su discurso y sus ideas a medida que narran, y mutan ante los ojos del espectador. Esta característica es especialmente cierta en la Bildungsroman o novela de aprendizaje (por ejemplo *Grandes esperanzas*). En estas novelas, parte del argumento es no sólo lo que pasa, sino cómo el narrador cambia en función de lo que pasa, por ejemplo cuando Pip se entera de la verdadera fuente de su fortuna. De forma casi inevitable, las adaptaciones cinematográficas condensan o magnifican estos procesos de aprendizaje. En el caso del narrador no confiable, el reto de la lectura consiste en adivinar las inconsistencias y neurosis del narrador, traspasando así el velo que los narradores usan para ocultar sus vicios (o incluso sus virtudes). Algunas veces la confiabilidad de un narrador, como en Ellen Dean de *Cumbres borrascosas* o como en la institutriz de *Otra vuelta de tuerca* de Henry James, se convierte en el meollo del asunto en la interpretación literaria. El cine también ofrece casos de «narración mentirosa», como en *Pánico en escena* (*Stage Fright*, 1950) de Hitchcock. O narración múltiple en «relevos», como en *Rashomon* de Kurosawa, donde la historia de un crimen es contada desde cuatro puntos de vista radicalmente diferentes, aunque plausibles, lo que constituye un *tour de force* de una narración múltiple y problemática. La novela *The Sweet Hereafter* de Russel Banks es narrada desde el punto de vista separado pero interconectado de cuatro personajes, que a manera de una carrera de relevos retoman la historia donde la dejó el narrador anterior. En contraste, la adaptación de Atom Egoyan, en palabras del propio Russel Banks, utiliza «los puntos de vista de manera horizontal, es decir, casi simultáneamente, de tal manera que los corredores de relevos corren uno al lado del otro en vez de correr en forma secuencial», por lo que la historia «se mueve hacia atrás y hacia adelante en el tiempo, y salta de un lugar a otro con una facilidad

injustificada». [72]

El reto, al adaptar una narración no confiable, es de alguna manera reproducir los mecanismos hermenéuticos de ambigüedad textual y de desciframiento-lector encontrados en las novelas, pero en un registro cinematográfico distinto. Los narradores auto-obsesionados y neuróticos, como el hombre del subsuelo en *Diarios del subsuelo* de Dostoyevsky o Humbert Humbert en *Lolita*, tienden a ser severamente relativizados por la adaptación. Mientras el narrador en la novela es «autodiegético» (el autor genera y narra una historia de la que es protagonista), en cambio el narrador de la película está más cerca de lo que Genette llama «homodiegético». Por ejemplo, el narrador está involucrado en la historia, pero no es el único protagonista. Lo que se vuelve claro en las versiones cinematográficas de *Lolita* es que el narrador cinematográfico (y en general, un personaje tomado de novelas que presentan narradores no confiables) debe luchar en contra de una característica básica del medio cinematográfico. El poder discursivo de los narradores no confiables es reducido casi de forma automática por la película, precisamente por su naturaleza de pistas múltiples. Es como si el narrador no confiable y sus personajes fueran lanzados en un ambiente nuevo y de alguna manera hostil, donde ejercen menos poder y capacidad de acción sobre la narración. En una novela, el narrador controla la única pista disponible: la pista verbal. En una película, el narrador puede controlar parcialmente la pista verbal, a través de la voz en off y el diálogo de los personajes, pero este control está sujeto a innumerables restricciones: la presencia de otros personajes/intérpretes y voces, la presencia palpable y distractora del estilo del decorado, los objetos y los otros elementos. En una película, los otros personajes encarnan de manera instantánea una presencia física que les es negada en la novela, dominada por un narrador narcisista. Estos personajes no pueden ser «solipsizados», como Humbert solipsiza a Lolita, porque ahora están presentes como personajes que actúan, que hablan, se mueven y gesticulan. Mientras que no es posible reproducir la narración en primera persona en el cine, en cambio esto requeriría una incansable subjetivación en casi todos los registros cinematográficos: presencia en primer plano en la toma, voz en off ininterrumpida, edición igualmente ininterrumpida del punto de vista, constantes movimientos motivados de la cámara, encuadre subjetivo siempre marcado. Todo ello es algo que de alguna manera podría aproximarse a una versión extrema del subjetivo «cine poético» de Pasolini.

El punto de vista

Otras cuestiones acerca de la adaptación tienen como tema la *focalización* y el *punto de vista*. El término «punto de vista» es algo problemático, pues apunta en varias direcciones a la vez. El «punto de vista» es al mismo tiempo un concepto cognitivo y perceptual, y puede referirse a una orientación ideológica («un punto de vista marxista») o a una postura emocional (un punto de vista empático) o al ángulo desde el que se cuenta una historia (el punto de vista de un personaje). Mientras que en literatura el término «punto de vista» puede ser literal o figurativo, en el cine es literal al menos en una de sus acepciones, pues se refiere al emplazamiento donde se coloca la cámara. Por otro lado, también puede ser figurativo, al hacer uso de los recursos cinematográficos. En el cine se puede percibir el punto de vista del autor incluso en películas realizadas únicamente a partir de materiales previos y sin voz en off (como *Point of Order*, 1963, de Emilie de Antonio). El punto de vista del narrador, en dichos casos, se convierte en un conjunto de principios formales que organizan la selección y la secuencia de los elementos: es la instancia que orquesta y da forma a los materiales disponibles.

Cualquier teoría incluyente acerca del punto de vista cinematográfico debe tomar en cuenta la naturaleza multiforme y de varias pistas sonoras de las películas. Cada pista y procedimiento cinematográfico (el ángulo de la cámara, el foco, la música, las actuaciones, la *mise-en-scéne* como diseño de la producción y el vestuario) puede transmitir un punto de vista. Por ejemplo, una lente gran angular o de ojo de pescado puede presentar a un personaje como alguien grotesco y amenazador desde el punto de vista de otro personaje (o del director). Más aún, las distintas pistas sonoras pueden reafirmar, ir de la mano o manifestar una tensión creativa, y así modificar un punto de vista. Si un beso romántico es acompañado de música melosa, un halo de iluminación y una actuación con ojos llorosos, se puede suponer que el punto de vista narrativo es unificado y redundante. Si la misma escena es acompañada por música de circo y con colores excesivamente vívidos, se puede sospechar que el director está haciendo tomar distancia al espectador del sentido romántico de la escena. A diferencia del punto de vista literario, el punto de vista cinematográfico es, en general, literal y preciso. Por ejemplo, se puede «ver» a través de un personaje, o puede ser que el director o actor vea directamente a los espectadores de una manera que no está disponible para un autor o personaje literario. Como ha señalado François Jost, es irónico que las nociones de «punto de vista» y «focalización» fueran creadas primero por teóricos literarios, a pesar de que dentro del campo novelesco «visión» es un término más metafórico que real. Así pues, los teóricos literarios se han basado en el cine para explicar el funcionamiento de la visión en la novela. Con frecuencia,

señala Jost, esos mismos teóricos describen de forma poco precisa el papel de la visión en ambos medios. [73]

El término «focalización», a pesar de su connotación cinematográfica, se acuñó, originalmente, en relación con la literatura (Genette en *Figures III* de 1972) para referirse a la relación entre el conocimiento del personaje frente al narrador. Ya en los años sesenta, Todorov señaló el hecho evidente de que existían tres posibilidades al respecto de este tema: los narradores pueden saber más que los personajes, menos que los personajes o tanto como ellos. (Aunque se puede argumentar que el esquema de Todorov tiene una conceptualización excesivamente cuantitativa del conocimiento, si recordamos que los personajes y los narradores pueden acceder al conocimiento de forma distinta). Para Genette, términos como «visión» y «punto de vista» son demasiado ambiguos y exclusivamente visuales. Él distingue entre la narración (quien habla o cuenta) y focalización (quien observa). Genette propone un esquema tripartito para este campo. La «focalización cero» ocurre con narradores omniscientes, aquellos que saben mucho más que cualquiera de los personajes. La «focalización interna» se refiere a la filtración de los eventos a través de un personaje, un concepto cercano a la idea de «centro de la conciencia» de Henry James. Ese concepto usualmente se subdivide en focalización «fija» (cuando está limitado a un solo personaje) o «variable» (cuando pasa de un personaje a otro). En este sentido, *Madame Bovary* de Flaubert y las películas de Hitchcock desarrollan una «focalización variable». Por último, la «focalización externa» ocurre cuando al lector se le niega el acceso al punto de vista y a las motivaciones de los personajes, y se le restringe simplemente a observar las conductas externas. (En *Nuevo discurso del relato*, Genette aclara que, para él, la focalización se aplica no sólo a los personajes, sino también a la narrativa misma, que tiene la capacidad de «focalizar»). [74]

Los narratólogos André Gaudreault y Frangois Jost han señalado que los conceptos de Genette requieren ser modificados para el cine. [75] Ellos señalan que el concepto de «focalización» ofrece cierta claridad si se está discutiendo una novela donde la visión es únicamente metafórica, pero es paradójico que el término se convierta en problemático en relación con un medio que, se supone, es visual como el cine. El cine sonoro puede mostrar de manera simultánea qué es lo que un personaje ve, y decir qué es lo que un personaje piensa. Ambos narratólogos proponen separar las dos funciones, utilizando el término «ocularización» para caracterizar la relación entre lo que la cámara muestra y lo que el personaje está supuestamente observando, mientras mantienen el término «focalización» para el punto de vista cognitivo adoptado por la narración. Además, distinguen entre «ocularización interna primaria» para casos en los que el significante cinematográfico sugiere lo que un personaje ve a través de indicadores claros (enfoque difuso, imágenes dobles o borrosas, o la imagen superpuesta de unos binoculares), que apuntan a un aspecto especial dentro de la

toma. La «ocularización interna secundaria» se reserva para aquellos casos en los que el acto de observar se evoca sólo a través de la edición del punto de vista, por ejemplo, mediante el emparejamiento de líneas de visión o utilizando tomas/contratomas, y así sucesivamente. Finalmente, la «ocularización cero» se refiere a la «toma de nadie», una toma que en apariencia no está «anclada» en ningún personaje dentro de la diégesis.

Los problemas sobre el de punto de vista también se cruzan con problemas sobre el estilo. En términos narrativos/de estilo se puede preguntar: ¿La historia se cuenta de una forma lineal y directa o de forma moderna, desordenada y multitemporal? En ocasiones se asume que las adaptaciones son menos modernas que sus fuentes. Aún así, *Ese oscuro objeto del deseo* de Buñuel moderniza y desestabiliza el bastante convencional texto fuente de Louÿs (*Le femme et le pantin*) mediante el uso de varios mecanismos modernos: la confusión de identidades al utilizar dos actrices y el despliegue de la estructura de *coitus interruptus*, entre otras. En el caso de la adaptación de Sally Potter en 1992 de la novela *Orlando* de Virginia Woolf, el modernismo de la novela no es amortiguado, sino amplificado. La novela inicia con Orlando como un niño en las postrimerías del siglo XVI y termina con él/ella como una mujer en 1928. Mientras que el narrador de la novela está sumamente presente, la película hace un uso modesto de él con la voz en off. En la escena inicial de la película, Orlando recita poesía mientras se escucha al narrador decir: «No puede haber duda acerca de su sexo, a pesar de la apariencia femenina». Enseguida, la voz continúa diciendo: «Pero cuando élÉ». En este momento Orlando (Tilda Swinton) interrumpe al narrador y voltea hacia la cámara para decir: «Es decir, yo». El personaje encarnado no necesita ser caracterizado como un «él» o una «ella», y la «tergiversadora» palabra «Yo» simplemente se refiere a la persona que está hablando. En este sentido, la película evoca la trascendencia performativa de las rígidas categorías de género.

Otras cuestiones de estilo tienen que ver con el manejo de la temporalidad. ¿Existen instancias de aquello que Genette llama «pausa» en la novela y en la adaptación, en forma de secuencias de montaje o tomas cercanas sin acción? ¿Cuál es la utilidad en el cine de los ocho tipos sintagmáticos de Christian Metz (secuencia de una toma o plano autónomo, sintagma paralelo, sintagma entre paréntesis, sintagma descriptivo, sintagma alternante, la escena, la secuencia episódica, la secuencia ordinaria)? ¿Cuáles son las relaciones (si es que existen) con la temporalidad en la película? ¿Cuál es el papel de la descripción en una novela y en una película? ¿Es posible una descripción pura (sin narración) en alguno de los medios? También existe la cuestión de equivalencia de estilos entre los dos medios. ¿Cuáles características se pueden traducir de un medio al otro y cuáles no? ¿Cuál es el equivalente cinematográfico de un adjetivo o de un calificativo? La iluminación, la música y el

ángulo, por ejemplo, pueden ser vistos como elementos que «adjetivan» a los personajes bajo cierta luz o viéndolos desde cierto ángulo. ¿Acaso una lente gran angular u ojo de pescado enfocando un rostro es el equivalente del adjetivo «grotesco»? También se puede preguntar si existe algo en la novela que pueda ser llamado «proto-cinematográfico» (si fue escrito antes del advenimiento del cine) o «cinematográfico» o «cinemorfo» (Millicent Marcus) si fue escrito después.^[76] De la misma manera, ¿hay algo en el cine que pueda ser llamado «novelesco»? ¿Cuál es la influencia de otras artes o medios en la novela (por ejemplo, Hogarth en Fielding) o en la adaptación (por ejemplo, el papel de la pintura en *Barry Lyndon*, (1975) de Kubrick o en the *La edad de la inocencia* de Scorsese?^[77] Lo que se necesita y que apenas he empezado a bosquejar aquí, es una comparación profunda de los estilos en los dos medios.

Los límites del formalismo

La narratología es una herramienta indispensable para analizar ciertos aspectos formales de las adaptaciones cinematográficas. Sin embargo, una aproximación exclusivamente formal, que en *Culture and Imperialism*, Edward Said compara con «describir un camino sin establecer el paisaje»,^[78] corre el riesgo de excluir un análisis histórico profundo del tema que se trata. Un conjunto importante de preguntas relacionadas con la adaptación tienen que ver con el contexto, es decir, los elementos que van «con» o «junto» al texto. Pero este «junto» es de alguna forma una metáfora espacial engañosa, puesto que el texto y el contexto son inseparables, están «mutuamente invaginados» (en lenguaje derrideano).

Un contexto es temporal. En algunos casos, las fechas de publicación de la novela y la producción de una película son muy cercanas. En el caso de los bestsellers, los productores se apresuran para tomar ventaja del éxito comercial de la novela. *Las viñas de la ira* de John Ford fue producida poco después de la publicación de la novela de John Steinbeck y, de hecho, fue presentada menos de un año después de la publicación de la novela. Por su parte, la adaptación de Spielberg de *El color púrpura* (1985) fue presentada apenas tres años después de la publicación de la novela de Alice Walker, y rápidamente se vio envuelta en una serie de polémicas ligadas al momento de su distribución, que tenían que ver con: (1) identidad (¿puede un director hombre blanco adaptar una novela escrita por una mujer negra?); (2) el canon literario (¿qué trabajos literarios deben enseñarse en las escuelas?); (3) raza y género (¿acaso la película sataniza a los hombres negros?); (4) premios Oscar (¿acaso el racismo o prejuicio anti-Spielberg evitó que la película obtuviera más premios?).

En otros casos pueden transcurrir siglos o incluso milenios entre la publicación de la novela fuente y la producción de la adaptación, como es el caso del *Satírico* (1979) de Fellini o *El Decamerón* (1979) de Pasolini o incluso *La pasión de Cristo* y *Troya*. Las adaptaciones de novelas como *Don Quijote* y *Robinson Crusoe* fueron necesariamente filmadas varios siglos después de que se escribieran los textos originales. Como resultado, el adaptador disfruta de más libertad para actualizar y reinterpretar la novela. La existencia de muchas adaptaciones previas relaja la presión creada por la búsqueda de la «fidelidad», aunque también estimula la necesidad de innovación. Algunas veces el adaptador innova al actualizar la adaptación, «sincronizándola» más con los discursos contemporáneos. La adaptación de los noventas de *Mansfield Park* imagina la novela de Jane Austen «a través» de una crítica poscolonial a la Edward Said, poniendo en primer plano la esclavitud en el Caribe que se encuentra como telón de fondo en la novela de Jane Austen.^[79]

Mientras tanto, muchas adaptaciones revisionistas de novelas victorianas les quitan lo represivo en términos sexuales y políticos. Una dinámica de liberación sexual y feminista libera la libido sublimada y el espíritu feminista latente en las novelas y en los personajes, o incluso en el autor, lo que es una especie de terapia anacrónica u operación adaptativa de rescate. Las adaptaciones poscoloniales de novelas coloniales como *Robinson Crusoe*, como por ejemplo *Yo, Viernes* (*Man Friday*, 1976), liberan de forma retroactiva a los oprimidos personajes coloniales de la novela original.^[80]

El término contexto también evoca cuestiones de censura, ya sea externa o interna, consciente o inconsciente. En este sentido, la película *Las viñas de la ira* no sólo suprime los pasajes socialistas más explícitos de la novela, sino también el impresionante naturalismo del pasaje donde Rosasharn amamanta a un hombre hambriento. En el caso de *Madame Bovary*, Minelli empieza su adaptación con la puesta en escena del juicio por obscenidad realizado en contra de la novela de Flaubert, como si quisiera advertir a los censores actuales que no deben ser tan cortos de vista como los ignorantes coetáneos de Flaubert. También la censura es específica del medio. En general, los medios impresos gozan de mayor libertad sexual que un medio masivo como el cine. Dichas consideraciones dan «color» a la representación. Las dos versiones cinematográficas de *Lolita* tuvieron que luchar con la amenaza de la censura. Al trabajar en la época censora post-McCarthy de la posguerra, Kubrick internalizó el espíritu de la censura hasta tal punto que en un momento él y el guionista James Harris contemplaron que Humbert se casara con Lolita (¿incesto de valores familiares?) con la bendición de un pariente adulto.^[81] Décadas después, la versión de Adrian Lyne se topó con las amplias preocupaciones y «pánicos morales» sobre la pedofilia y la pornografía infantil. Sin embargo, la adaptación también puede hacer que la fuente sea más atrevida. De esta manera, en *Retrato de una dama* de Jane Campion (1996) las delicadas y eufemísticas circunlocuciones de Henry James dan paso a los deleites carnales, donde Isabel fantasea que es acariciada al mismo tiempo por Goodwood, Ralph Touchett y Lord Warburton: un drama vestido se convierte en un drama al desnudo. La versión de Minghella de *The Talented Mr. Ripley*, la historia de Patricia Highsmith, hace algo similar, pues es más explícita acerca de la homosexualidad que la novela fuente o la adaptación anterior, *A pleno sol* (*Plein soleil*).^[82]

Muchos de los cambios entre la fuente novelesca y la adaptación cinematográfica tienen que ver con discursos ideológicos y sociales. Entonces la pregunta central consiste en saber si la adaptación inclina la novela hacia la «derecha», al naturalizar y justificar jerarquías sociales basadas en clase, raza, sexualidad, género, región y nacionalidad, o hacia «izquierda», al interrogar o hacer tabla rasa de una forma igualitaria de las jerarquías. Al respecto también hay «desarrollos desiguales», como cuando una adaptación inclina la novela hacia la izquierda en algunos temas (por

ejemplo, la clase social) pero a la derecha en otros (por ejemplo, el género o la raza). En general, las adaptaciones cinematográficas «corrigen» o «mejoran» sus textos fuente, desde diferentes e incluso contradictorias direcciones. Las películas contemporáneas de Hollywood tienden a mostrar una fobia hacia cualquier ideología considerada como «extrema», ya sea que venga de la izquierda o de la derecha. En el capítulo 3 del libro colectivo *Literature and Film* (R. Stam, ed., 2005), Richard Porton muestra cómo la adaptación de *La casa de la alegría* «limpió» el antisemitismo que presentaba el libro. Por lo general, las adaptaciones hollywoodenses «corrigen» sus fuentes depurándolas de lo que es «controvertido» (por ejemplo, el lesbianismo en *El color púrpura*) o revolucionario (el socialismo de *Las viñas de la ira*) o difícil (las técnicas autorreflexivas de *Lolita*) o «poco cinematográfico» (los pasajes filosóficos y contemplativos de *Moby Dick*). La «escena de reconciliación» entre Shug y su padre predicador que existe en la versión de Spielberg de *El color púrpura* pero no en la novela lleva a la película en una dirección más patriarcal al hacer que Shug sea menos bisexual, menos rebelde e independiente.^[83]

Muchas adaptaciones televisivas o hollywoodenses convencionales realizan lo que podría llamarse una incorporación estética al modelo dominante. Al respecto, varios manuales populares para escribir guiones y adaptaciones son esclarecedores. La mayoría de los manuales muestran una aversión radical a cualquier forma de experimentación y modernismo. Casi siempre recomiendan adaptar la fuente a la línea del modelo dominante de contar historias (ya sea el hollywoodense clásico o la versión ligera Sundance/Hollywood). El reciclado y suburbano aristotelismo de los manuales para escribir guiones postula estructuras de tres actos, conflictos principales, personajes coherentes (y en general simpáticos), un inexorable «arco» narrativo y una catarsis final o un final feliz. El esquema se basa en la lucha entre personajes combativos y altamente motivados; un paradigma basado, como ha señalado Raúl Ruiz, en una «constante hostilidad» entre los seres humanos.^[84] Todo queda subordinado a una teleología de determinada premeditación, como el Destino en la tragedia clásica. «La mejor manera de empezar tu guión es conocer tu final»,^[85] afirma Syd Field. Podría decirse que el objetivo es desprender lo literario del texto original, al colocar la novela en una máquina de adaptaciones que le quita todas las excentricidades o los «excesos» del autor. La adaptación es vista como una especie de limpieza. En nombre de la legibilidad para un público masivo, la novela es «limpiada» de su ambigüedad moral, su interrupción narrativa y su actitud autorreflexiva. La incorporación estética al modelo dominante comparte características con la censura económica, ya que los cambios exigidos en una adaptación son hechos en nombre de las sumas de dinero invertidas y de las ganancias esperadas en la taquilla.

Las adaptaciones de novelas de otra época confrontan al realizador con la decisión de escoger entre crear una película histórica o un drama de época a gran escala, por una parte, o la actualización de la novela a la época contemporánea, por la otra. Las películas históricas presentan retos especiales, no sólo en términos de reconstrucción de una época, sino en términos de evitar anacronismos tales como antenas de televisión en la Inglaterra victoriana o aviones en los cielos de la Francia revolucionaria. Sin embargo, aquí a veces se escapa una diferencia importante. Algunas novelas empiezan como dramas de época porque están situadas en el pasado incluso frente al tiempo de producción de la novela (el caso de *Memorias póstumas* de Machado de Assis). En contraste, otras novelas se convierten en dramas de época por el paso del tiempo. *Lolita* de Kubrick, realizada justo siete años después de la publicación de la novela, no es una pieza de época, pero *Lolita* de Lyne filmada tres décadas después, sí lo es, al emplear la música popular y el mobiliario de la época para ubicar la historia hacia finales de los cuarenta y principios de los cincuenta.

Algunas adaptaciones se mueven hacia el presente sin llegar a él del todo. La adaptación de Sarquís de *Diarios del subsuelo* (1980) transporta la novela corta de Dostoyevski hacia adelante en el tiempo, pero sólo hasta los años treinta. Las adaptaciones de Merchant-Ivory de autores como Henry James (*Los bostonianos*) y E. M. Foster (*A Room with a View*) son todas dramas de época, como lo son todas las adaptaciones de Jane Austen (*Emma*, *Orgullo y prejuicio*, *Mansfield Park*). Pero *Ni idea* (*Clueless*) es una actualización, como lo es *Grandes esperanzas* (*Great Expectations*) (1998) de Alfonso Cuarón. Algunas novelas, como *Las relaciones peligrosas* de Laclos, han sido adaptadas como piezas de época y actualizaciones. Dos de las versiones de *Las relaciones peligrosas*, la de Frear (1988) y *Valmont* (1989) de Forman, son piezas de época, pero las versiones de Roger Vadim y Roger Kumble son actualizaciones. En 1960, Vadim situó la novela en el París de la Nueva Ola de la posguerra, y convirtió al libertino de Laclos en una «mujer liberada» que disfruta de un «matrimonio abierto». Más recientemente, en *Cruel Intentions* (1999), Kumble sitúa la novela en el Manhattan actual, convirtiendo a los adultos de Laclos en adolescentes consumistas. En vez de tomar ventaja del correo electrónico como el equivalente contemporáneo de la correspondencia del siglo dieciocho, Kumble hace que el Valmont de la película desprecie el correo electrónico como bueno sólo para «niños y pedófilos».

Como sugieren los dos últimos ejemplos, las adaptaciones están inscritas de forma inevitable en escenarios nacionales. ¿Se sitúa la adaptación en el mismo escenario que la novela o se cambia de escenario? Coppola transforma la selva africana de *Corazón de las tinieblas* de Conrad en la selva vietnamita de *Apocalypse Now*. *Ni idea* transpone el decimonónico Highwood de Austen en el Beverly Hills del siglo veinte. Mientras la novela permite una completa flexibilidad creadora (el

escritor puede evocar tiempos lejanos o lugares «exóticos» con el trazo de su pluma), en cambio el cine tiene que trabajar más duro. Sin embargo, el cine disfruta de una fuente que no le es accesible a la novela: puede utilizar locaciones reales. Por ejemplo, tiene a su disposición las propiedades campiranas inglesas para filmar las adaptaciones de Jane Austen, o las casas de piedra arenisca y las residencias particulares de Manhattan para filmar las adaptaciones de Henry James.

Muchas adaptaciones están relacionadas con dos o más naciones: Minelli adapta a Flaubert; Claire Denis adapta a Melville; Visconti adapta a Thomas Mann; Bresson adapta a Dostoyevski.^[86] La pregunta acerca de las adaptaciones que están relacionadas con dos o más naciones trae a colación la cuestión del lenguaje y el énfasis. ¿Qué pasa cuando una novela situada en Francia como *Madame Bovary* es adaptada en Hollywood por un director norteamericano como Minelli o en Bombay por un indio como Mehta?^[87]

Con las coproducciones internacionales, la «escena» nacional y lingüística se vuelve aún más incierta. Por ejemplo, *Doctor Zhivago* (1965) se basó en una novela rusa, fue filmada en España, pero está protagonizada por actores de origen egipcio (Omar Sharif) e inglés (Julie Christie), y está hablada en inglés. En la era de la globalización, el escenario nacional está imbuido por importantes preocupaciones acerca de la rentabilidad y la efectividad de costos. Aunque *Moby Dick* de Melville ya era global en su alcance e implicaciones al presentar un viaje alrededor del mundo y al contar con la tripulación multicultural del Pequod, la adaptación de 1988 de USA Network fue globalizada. Aunque el canal de televisión por cable y la novela eran norteamericanas, la película fue una co-producción Australia/Reino Unido para tomar ventaja del tipo de cambio favorable, los bajos costos de la mano de obra y los incentivos fiscales.

Considerando que las adaptaciones se involucran activamente con las energías discursivas de su tiempo, se convierten en barómetros de las tendencias ideológicas vigentes durante el momento de su producción. Cada recreación de una novela en el cine no sólo pone en evidencia diversos aspectos de la novela, su período y su cultura de origen, sino también del tiempo y de la cultura en las que se produce la adaptación. Los textos evolucionan sobre lo que Bajtín llama el «gran tiempo», y con frecuencia llevan a cabo sorprendentes «arribos a puerto». «Cada época» —escribe Bakhtin— «vuelve a enfatizar de manera propia las obras [del pasado]. La vida histórica de los textos clásicos es un proceso ininterrumpido de su reacentuación social e ideológica».^[88] En este sentido, la adaptación es un trabajo de reacentuación, donde una obra fuente es reinterpretada a través de nuevas retículas y discursos. Cada retícula, al revelar aspectos del texto fuente, también revela algo sobre los discursos del ambiente en el momento de la reacentuación. Al revelar los prismas, las retículas y los discursos a través de los cuales una novela ha sido reimaginada, las

adaptaciones ofrecen una especie de corporeidad objetiva de los propios discursos, al darles una forma visible, sonora y perceptible.

Conclusión

Al dirigirles una primera mirada, los estudios sobre la adaptación parecen ser un campo menor y periférico dentro de la teoría y el análisis cinematográfico. Pero al volver a ser examinados pueden ser vistos como centrales. No sólo las adaptaciones literarias forman un alto porcentaje de las películas realizadas (y en particular un alto porcentaje de las producciones de prestigio y las películas ganadoras del Oscar), sino que también casi todas las películas pueden ser vistas de alguna manera como «adaptaciones». Aunque los estudios sobre la adaptación, en general, dan por supuesto que los textos fuente son literarios, las adaptaciones pueden tener fuentes sub-literarias o para-literarias. Las películas biográficas adaptan textos biográficos de famosos personajes históricos. Algunas películas, como *El hombre equivocado* (*The Wrong Man*, 1957), adaptan noticias de los periódicos. Una película como *El hombre araña* (*Spiderman*, 2002) adapta una tira cómica. *Veja esta cancao* (1987) de Carlos Diegues adapta canciones brasileñas populares. Películas históricas como *Rojos* (*Reds*, 1981) adaptan textos históricos.^[89] Otras películas (por ejemplo, *War of the Children*, 1992, de Gilberto Dinnerstein) adaptan obras de no ficción o exploran la vida y el trabajo de un filósofo (*Wittgenstein*, 1993) o de un pintor (*Pollock*, 2001) o de una novelista (*Iris*, 2001). Incluso las películas de ficción que no son una adaptación literaria, adaptan un guión. Lo importante es que todas las películas, no sólo las adaptaciones literarias, los *remakes* y las secuelas están mediatizadas por la intertextualidad y la reescritura. La ley de derechos de autor se refiere a «obras derivadas», por ejemplo, obras que «reformulan, transforman o adaptan» algo que existía con anterioridad. Sin embargo, en cierto sentido las adaptaciones ponen de manifiesto lo que es verdadero para todas las obras de arte: el hecho de que todas son «derivadas» en cierto sentido. Así, el estudio de la adaptación tiene un impacto potencial sobre nuestro entendimiento de todas las películas.

Para resumir lo que ha sido señalado hasta aquí, en el caso de las adaptaciones cinematográficas basadas en novelas, los hipotextos de la novela fuente son transformados por una compleja serie de operaciones: seleccionar, ampliar, concretizar, actualizar, criticar, extrapolar, popularizar, reacentuar y transculturizar. En este sentido, la novela fuente puede ser vista como una expresión ubicada, producida en un medio y en un contexto histórico y social específicos para posteriormente ser transformada en otra expresión igualmente ubicada, producida en un contexto diferente y comunicada a través de un medio distinto. El texto fuente forma una densa red informativa, una serie de indicaciones verbales que la adaptación del texto cinematográfico puede entonces tomar, amplificar, ignorar, subvertir o

transformar de manera selectiva.

La adaptación cinematográfica de una novela realiza estas transformaciones de acuerdo con los protocolos de un medio distinto, absorbiendo y alterando los géneros e intertextos disponibles a través de redes de ideologías y discursos del ambiente, mediatizadas por una serie de filtros: el estilo del estudio, la moda ideológica, restricciones políticas y económicas, predilecciones del autor, estrellas carismáticas, valores culturales y otros elementos. Una adaptación consiste en una lectura interesada de una novela y la «escritura» de una película moldeada de manera circunstancial. Desde esta perspectiva, el hipertexto cinematográfico es transformacional casi en el sentido chomskiano de una «gramática generativa» de la adaptación, con la diferencia de que las operaciones de cruce de medios son infinitamente más impredecibles y variadas de lo que serían si fueran materia del «lenguaje natural». Las adaptaciones redistribuyen energías e intensidades, provocan flujos y desplazamientos. La energía lingüística de la escritura literaria se convierte en la energía sonora, visual, cinética, representativa de la adaptación, en un intercambio amoroso de fluidos textuales.

Para regresar a nuestro punto de partida, podemos concluir diciendo que los términos convencionales empleados cuando se hace una crítica de las adaptaciones («infidelidad», «traición» y otros términos similares) traduce nuestra decepción ante una versión cinematográfica que no ha comunicado el impacto moral o estético de la novela. Al adoptar una aproximación intertextual opuesta a un juicio anclado en la supuesta superioridad de la literatura, no se han abandonado las nociones de juicio y evaluación, pero la discusión será menos moralista, con menos implicaciones de jerarquías no reconocidas. Todavía se puede hablar de adaptaciones exitosas y no exitosas, pero esta vez los términos no estarán orientados por vagas nociones de «fidelidad», sino que podrán dirigir su atención a la «transferencia de energía creativa» o a respuestas dialógicas específicas, a «lecturas» y «críticas» e «interpretaciones» y «reescrituras» de las novelas fuente, en análisis que siempre podrán tomar en cuenta los vacíos que existen entre los diferentes medios y materiales de la expresión.

Agradecimientos

Una versión mucho más breve y muy diferente de este trabajo apareció en la colección altamente recomendable de ensayos coordinada por James Naremore, *Film Adaptation* (New Brunswick, New Jersey, Rutgers University Press, 2000). Una versión ligeramente diferente apareció en la publicación de las ponencias de la Udine Film Conference. Agradezco a las diversas audiencias académicas por haber nutrido estos materiales con una útil retroalimentación: en la Universidad de California, Santa Cruz; en el Congreso de Udine, en Italia; en la Universidad de Tel Aviv; en la Universidad de São Paulo; en la Universidad Federal de Rio de Janeiro (Niteroi) y en la Universidad de Nueva Delhi.



ROBERT STAM. Profesor de Estudios Cinematográficos de la New York University (NYU). Entre sus numerosos libros sobre cine y medios, es autor de *Reflexivity in Film and Literature: From Don Quixote to Jean-Luc Godard* (Columbia University Press, 1992); *Subversive Pleasures: Bakhtin, Cultural Criticism, and Film* (Princeton University Press, 1992); *New Vocabularies in Film Semiotics: Structuralism, Semiotics, Narratology, Psychoanalysis, Intertextuality* (con Robert Burgoyne y Sandy FlittermanLewis, Routledge, 1992; Paidós, 1999); *Film Theory. An Introduction* (Blackwell Publishers, 2000; Paidós, 2001); *Literature through Film: Realism, Magic, and the Art of Adaptation* (Blackwell, 2004). Además, es coordinador (con Toby Miller) de *Companion to Film Theory* (Blackwell, 1999) y *Film and Theory: An Anthology* (Blackwell, 1999), y también (con Alexandra Raengo) de *A Companion to Literature and Film* (Blackwell, 2004) y *Literature and Film: A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation* (Blackwell, 2004).

Notas

[1] Robert McKee: *Story: Substance, Structure, Style, and the Principles of Screenwriting* (London: Methuen, 1998).

[<<]

[2] Un libro reciente de Michael Tierno, *Aristotle's Poetics for Screenwriters: Storytelling Secrets from the Greatest Mind in Western Civilization* (New York: Hyperion, 2002), argumenta que *La poética* todavía es «la Biblia» de los guionistas de Hollywood. «Los criterios que los ejecutivos de Hollywood usan para evaluar los guiones», informa sin aliento, «son exactamente los mismos que el legendario filósofo Aristóteles pensaba que era la clave del teatro clásico hace más de 2,000 años» (p. xviii).

[<<]

[3] Citado en la disertación de Kamilla Elliot, «Through the Looking Glass», escrita para el Departamento de Letras Inglesas de la Universidad de California, Berkely, 2001. La disertación ha sido publicada como *Rethinking the Novel / Film Debate* (Cambridge: Cambridge University Press, 2003).

[<<]

[4] Cecile Star: *Discovering the Movies*. Citado en Kamilla Elliot: «Rethinking the Novel/Film Debate», manuscrito sin publicar, p. 53.

[<<]

[5] Vease W. J. T. Mitchell. *Iconology: Image, Text, Ideology* (Chicago: University of Chicago Press, 1980), p. 43.

[<<]

[6] Para conocer el trabajo de Harold Bloom sobre influencia intertextual, véase *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry* (Oxford: Oxford University Press, 1997) y *A Map of Misreading* (Oxford: Oxford University Press, 2003). (Hay traducción al español: *La angustia de las influencias*. Caracas, Monte Ávila Editores, 1977. También puede consultarse el trabajo de Cristina Álvarez de Morales Mercado: *Aproximación a la teoría poética de Harold Bloom*. Universidad de Granada, 1996. N. del R. T.).

[<<]

[7] Youssef Ishaghpoor advierte la paradoja de que la primera película hablada, *The Jazz Singer*, «toma como tema una ceremonia central de una religión, el judaísmo, fundada exclusivamente en la palabra y en la prohibición de la imagen». Véase «La Parole et l'interdit des images: *Le Chanteur de Jazz et les Juifs de Hollywood*», en Jacques Aumont (ed.): *L'image et la parole* (Paris: Cinematique Frangaise, 1999), p. 141.

[<<]

[8] Innumerables teóricos han señalado las sobresalientes analogías entre el aparato cinematográfico y la escena relatada en la «cueva» alegórica de Platón. Tanto en la sala cinematográfica como en la cueva de Platón, una luz artificial, proyectada por detrás de los prisioneros/espectadores proyecta efigies de personas y animales, llevando a los despistados presos a confundir débiles simulaciones con la realidad ontológica.

[<<]

[9] Vease Fredric Jameson: *Signatures of the Visible* (London: Routledge, 1992), p. 1.

[<<]

[10] Sobre la base teológica de esta sospecha, véase Ella Shohat: «Sacred Word, Profane Image: Theologies of Adaptation», en Robert Stam y Alessandra Raengo (eds.): *A Companion to Literature and Film* (Oxford, Blackwell, 2004), cap. 2. Para un recuento enciclopédico de antivisualismo, consultese la obra de Martin Jay: *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-century French Thought* (Berkeley, CA: University of California Press, 1994).

[<<]

[11] Véase Bruno Latour: «Introduction» en *Iconoclash: Beyond the Image Wars in Science, Religion, and Art* (Cambridge, MA: MIT Press, 2002).

[<<]

[¹²] *Ibid.*, p. 33. Véase también Ella Shohat acerca del tabú en los ídolos en «Sacred Word, Profane Image».

[<<]

[13] De «Pictures», incluido en *The Moment and Other Essays*, citado en Elliot: «Rethinking the Novel/Film Debate», p. 55 (véase nota 3).

[<<]

[14] Véase, por ejemplo, Torben Grodal: *Moving Pictures: A New Theory of Film Genres, Feelings and Cognition* (Oxford: Oxford University Press, 1997), p. 1.

[<<]

[15] Véase Vivian Sobchack: *The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1992), pp. 3-50.

[<<]

[16] Slavko Vorkapich: «A Fresh Look at the Dynamatics of Film-Making», en *American Cinematographer* (February 1972), 223.

[<<]

[17] Véase Laura U. Marks: *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses* (Durham, North Carolina, Duke University Press, 2000).

[<<]

[18] Kamilla Elliot argumenta esto en «Through the Looking Glass» (véase nota 3).

[<<]

[19] Sin embargo, en francés *parasite* también se refiere a lo «estático» comunicativo que Michel Serres ve como el «ruido» que genera un cambio sistémico. Tom LeClair desarrolla este tema en su ensayo en línea «False Pretenses, Parasites and Monsters» (<http://www.altx.com/ebr/ebr>).

[<<]

[20] Elliot: «Rethinking the Novel/Film Debate», p. 27.

[<<]

[²¹] Es interesante observar que la posmodernidad de Lyotard está formulada en una especie de antinarratología, como el declive de las «grandes narraciones» en favor de *petits recits* o pequeñas historias más relativas. Algo muy parecido a lo que Claude Chabrol recomendaba en el tratamiento de *petit sujets*, un aventura amorosa suburbana en vez de Fabrice en Waterloo.

[<<]

[22] Francesco Casetti, en su ensayo «Adaptation and Mis-Adaptations: Film, Literature, and Social Discourses», en Stam y Raengo (eds.): *Companion to Literature and Film*, cap. 6, ve a las adaptaciones como una recepción «vuelta a reprogramar» en una nueva «situación comunicativa».

[<<]

[23] A pesar de que no tratan específicamente sobre la adaptación, hay dos libros que tratan sobre las innovaciones narratológicas traídas por los nuevos medios: el de Janet H. Murray: *Hamlet on the Holodeck: The Future of Narrative in Cyberspace* (Cambridge, MA: MIT Press, 1997) y el de Lev Manovich: *The Language of New Media* (Cambridge, MA: MIT Press, 2001). (Hay traducción al español: *Hamlet en la holocubierta. El futuro de la narrativa en el ciberespacio*. Barcelona, Paidós, 1999).

[<<]

[24] Véase, por ejemplo, George P. Landow: *Hypertext: The Convergence of Contemporary Critical Theory and Technology* (Baltimore, MD: The Johns Hopkins University Press, 1991) y Stuart Moulthrope «Reading from the Map: Metaphor and Metonymy in the Fiction of Forking Paths», en G. P. Landow y P. Delaney (eds.): *Hypermedia and Literary Studies* (Cambridge, MA: MIT Press, 1990). (Hay traducción al español: *Hipertexto. La convergencia de la teoría crítica contemporánea y la tecnología*. Barcelona, Paidós, 1995).

[<<]

[25] Véase Marsha Kinder: «Hotspots, Avatars and Narrative Fields Forever: Buñuel's Legacy for New Digital Media», en *Film Quarterly* 55:4 (Summer 2002).

[<<]

[26] Siva Vaidhyanathan: *Copyrights and Copywrongs: The Rise of Intellectual Property and How it Threatens Creativity* (New York: New York University Press, 2001), p. 10.

[<<]

[27] Para una amplia explicación, véase LeClair: «False Pretenses».

[<<]

[28] Véase Jean-Pierre Geuens: «The Digital World Picture», en *Film Quarterly* 55:4 (Summer 2002).

[<<]

[29] Véase Russel Banks: «No, But I Saw the Movie», en *Tin House* 2:2 (Winter 2001), 12.

[<<]

[30] Véase Christian Metz: *The Imaginary Signifier* (Bloomington, IN: Indiana University Press, 1977), p. 12.

[<<]

[31] Georges Perec: *Les choses* (Paris: L. N. Julliard, 1965), p 80.

[<<]

[³²] Stanley Fish: *Is There a Text in this Class?* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1983).

[<<]

[33] Citado por Banks en «No, but I Saw the Movie».

[<<]

[34] Vladimir Nabokov: *Lolita: A Screenplay* (New York: Vintage, 1997).

[<<]

[35] Para una explicación más extensa de *Lolita*, véase mi libro *Literature through Film: Realism, Magic, and the Art of Adaptation*, cap. 5 (Oxford, Blackwell, 2005).

[<<]

[36] Para una explicación del estilo visual en *The Grapes of Wrath*, véase el ensayo de Vivian Sobchack en el capítulo 5 de *Literature and Film* (R. Stam and A. Raengo, eds., Blackwell, 2005).

[<<]

[37] Véase André Gardies: *Le Récit filmique* (Paris, Hachette, 1993), pp 5-6.

[<<]

[38] Para una crítica de argumentos medio-especificidad, véase Noël Carroll: *Theorizing the Moving Image* (Cambridge: Cambridge University Press, 1996).

[<<]

[39] Gilles Deleuze: *The Time Image*, trad. Hugh Tomlinson and Robert Galeta (Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 1989), p. 231.

[<<]

[40] Véase Boris Eikhenbaum: «Problems of Film Stylistics», en *Screen* 15: 3 (Fall 1974), 7-34.

[<<]

[41] Véase David Black: «Narrative Film and the Synoptic Tendency», una tesis doctoral en proceso de ser finalizada realizada para el Departamento de Estudios Cinematográficos en la Universidad de Nueva York (NYU).

[<<]

[42] Vladimir Nabokov: *Lolita* (New York: G.P. Putnam/berkeley Medallion, 1955), p. 91.

[<<]

[43] No quiero dar la impresión de que estoy solo en ir «más allá» sobre el discurso de fidelidad. Dudley Andrew, James Naremore, Judith Mayne, Fragois Jost, André Gaudreault, Tom Gunning, Millicent Marcus, Brian McFarlane y muchos otros, en diferentes maneras, van más allá en lo concerniente a dicho discurso.

[<<]

[44] Ella Shohat y yo tratamos de atraer la atención al vasto acervo de películas que exploran estas potencialidades en nuestro *Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the Media* (London: Routledge, 1994).

[<<]

[45] Brian McFarlane, en su útil libro *Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation* (Oxford, Clarendon Press, 1996), hace lo que me parece una distinción especialmente clara entre los eventos narrativos (especialmente lo que Barthes llama «funciones cardinales» y lo que Seymour Chatman llama «núcleos») y la enunciación, el aparato expresivo que gobierna la presentación de la narrativa. Pero es difícil separar la narración de la enunciación. McFarlane habla de funciones narrativas en la novela como aquellas que «no dependen del lenguaje», pero en un sentido en la novela todo depende del lenguaje. El problema es que la enunciación cinematográfica, como se ha argumentado en otras partes de este capítulo, cambia la narración en una infinidad de sutiles formas. Los «núcleos» no existen en lo abstracto. El título del libro de Genette, *Narrative Discourse* (por lo menos en la versión en inglés) sugiere la imposibilidad de separar la narración y la enunciación. ¿Puede un núcleo narrativo como es presentado en la novela ser el mismo núcleo al presentarse en una película? Sólo si uno se mueve en un nivel imposiblemente alto de abstracción. El libro de McFarlane adolece de una tensión entre su aspecto estructuralista y formalista, y sus aspectos posestructuralistas, con el resultado de que McFarlane termina cayendo en los mismos aspectos binarios y verismos que ha tratado de desacreditar: que el cine no tiene tiempo pasado, que el cine es espacial y la novela temporal, y así sucesivamente.

[<<]

[46] Véase el ensayo de Mia Mask sobre *Beloved* en el capítulo 13 de *Literature and Film (ibid)*.

[<<]

[47] Para ver las influencias de la pintura en *The Age of Innocence* (1993) de Scorsese, véase Brigitte Peucker: «The Moment of Portraiture: Scorsese Reads Wharton» en Stam y Raengo (eds.): *Companion to Literature and Film*, cap. 21.

[<<]

[48] Véase Elliot: «Rethinking the Novel/Film Debate», cap. 4, p. 25 (véase nota 3). Elliot desarrolla una muy útil taxonomía de modelos para hablar de la adaptación: (1) psíquica (pasar del espíritu al texto); (2) ventriloquia (la imposición de una nueva voz en un cuerpo inerte); (3) genética (un profundo ADN textual es manifestado nuevamente en un nuevo reino); (4) de(re)composición (la novela es descompuesta en sus partes y vuelta a armar en otro nivel); (5) encarnación (la palabra se vuelve carne), y triunfo (por ejemplo, la película muestra sus capacidades superiores para contar una historia). El tema de la adaptación encarnada surgió en relación con *The Passion of the Christ* de Mel Gibson, donde algunos vieron antisemitismo, y otros una presentación gratuitamente sádica de la crucifixión, mientras que otros vieron las palabras del evangelio encarnadas.

[<<]

[49] Para ver una exposición sobre la adaptación como lectura crítica, véase Margaret Montalbano: «From Bram Stoker's *Dracula* to Bram Stroker's 'Dracula' », en Stam y Raengo (eds.): *Companion to Literature and Film*, cap. 23.

[<<]

[50] Para ver una exploración sistemática, incluso técnica, de la adaptación como traducción, véase Patrick Cattrysse: *Pour une théorie de l'adaptation filmique: le film noir Americain* (Berne, Peter Lang, 1992).

[<<]

[51] Sobre las interrelaciones entre los dos tipos de géneros, véase el ensayo de Julian Cornell sobre ficción/cine apocalíptico: «All's Well that Ends Wells: Apocalypse and Empire in *The War of the Worlds*», en Stam y Raengo (eds.): *Companion to Literature and Film*, cap. 25.

[<<]

[52] Para ver un análisis correlativo y «polisistémico» de *film noir* como género, véase R. Barton Palmer: «The Sociological Turn of Adaptation Studies: The Example of Film Noir», en Stam y Raengo (eds.): *Companion to Literature and Film*, cap. 16.

[<<]

[53] Véase el capítulo de James Naremore en *Cabin in the Sky* en *The Films of Vicente Minelli* (Cambridge: Cambridge University Press, 1993).

[<<]

[54] Véase Gary Saul Morson (ed.): *Literature and History: Theoretical Problems and Russian Case Studies* (Stanford: Stanford University Press, 1986), p. 265.

[<<]

[55] Para ejemplos del análisis cronotópico de la adaptación, véase el ensayo de Bliss Cua Lim en *Stepford Wives* (capítulo 8 en Stam and Raengo (eds.): *Literature and Film*), y el ensayo de Paula Massoos sobre *Clockers* de Spike Lee (capítulo 9 del mismo volumen), y a Peter Hitchcock: «Running Time: The Chronotope of *The Loneliness of the Long Distance Runner*», en Stam y Raengo (eds.): *Companion to Literature and Film*, cap. 19.

[<<]

[56] Gérard Genette: *Palimpsestes* (Paris, Seuil, 1982).

[<<]

[⁵⁷] Sobre la relación entre la Biblia y el cine, véase Ella Shohat: «Sacred Word, Profane Image»; Bavriel Moses: «The Bible as Cultural Object(s) in Cinema» y Pamela Grace: «Gospel Truth? From Cecil B. DeMille to Nichonal Ray», todos en Stam y Raengo (eds.): *Companion to Literature and Film*.

[<<]

[58] Sobre intertextualidad, véase el ensayo de Raffaele De Berti sobre la metamorfosis de Pinocho («Italy and America: Pinocchio's First Cinematic Trip») y el ensayo de Charles Musser acerca de varias «reformulaciones» de las novelas de Horace McCoy («The Devil's Parody: Horace McCoy's Appropriation and Refiguration of Two Hollywood Musicals») ambos en Stam y Raengo (eds.): *Companion to Literature and Film*.

[<<]

[59] Véase Peter Bart: «Attack of the Clones», en *GQ* (September 2002).

[<<]

[60] Véase Stephen Schiff: *Lolita: The Book of the Film* (New York: Applause, 1998).

[<<]

[61] Véase María Tortajada: «From Libertinage to Eric Rohmer: Transcending ‘Adaptation’», en Stam y Raengo (eds.): *Companion to Literature and Film*, cap. 20.

[<<]

[62] Véase Alan S. Weiss: «The Rethoric of Interruption», en Stam y Raengo (eds.): *Companion to Literature and Film*, cap. 11.

[<<]

[63] Nitin Govil: «Screening Copyright and Pirate Hollywood», capítulo de una tesis en proceso para el Departamento de Estudios Cinematográficos en la Universidad de Nueva York (NYU).

[<<]

[64] Para ver una explicación extensa de este proceso y cómo opera en *Robinson Crusoe*, véase mi libro *Literature Through Film*, cap. 2.

[<<]

[65] Para ver una explicación extensa sobre estos temas en relación con Cervantes, Fielding, Flaubert, Dostoyevsky y Nabokov, véase mi libro *Literature Through Film*.

[<<]

[66] Véase André Gaudreault y François Jost: *Le récit cinematographique* (Paris, Nathan, 1999), p. 10.

[<<]

[67] Véase Wayne Booth: *The Rhetoric of Fiction* (Chicago: University of Chicago Press, 1961).

[<<]

[68] Véase Eric Smoodin: «The Image and the Voice in the Film: Spoken Narration», en *Quarterly Review of Film Studies* 8: 4 (Fall 1987).

[<<]

[69] Véase Robert Burgoyne: «The Cinematic Narrator: The Logic and Pragmatics of Impersonal Narration», en *Journal of Film and Video* 42: 1 (Spring, 1990).

[<<]

[⁷⁰] En algunas adaptaciones, la narrativa incrustada de una novela es reemplazada por una forma diferente aunque incrustada. En la novela *The French Lieutenant's Woman*, el narrador de John Fowles realiza un ir y venir analítico entre un argumento victoriano y un metacomentario acerca de la naturaleza de la ficción victoriana. Sin embargo, la adaptación de Karel Reisz introduce una forma alterada de narración incrustada al insertar mediante cortes una historia de amor victoriana y una moderna, convirtiéndose la primera en una especie de película dentro de la película. Las referencias anacrónicas de Fowles a la política y la ciencia victorianas son generalmente descartadas. Tampoco hay un equivalente en la película del narrador personificado de Fowles, vestido con una levita victoriana y usando barba, viajando con el protagonista en el mismo compartimiento del tren, contrastando las convenciones de la novela victoriana con aquellas de la Nueva Novela Francesa, e introduciendo al lector en la genealogía histórica y los secretos técnicos de su oficio. La película tampoco presenta a un escritor reflexionando sobre la escritura ni a un realizador reflexionando sobre las películas. En vez de eso, la película presenta un romance bifurcado; dos historias de amor paralelas situadas en distintos marcos temporales de referencia. A pesar de que las dos historias contrastan la tendencia moderna con el pasado romántico, y aunque las transiciones entre ellas son en general brillantes, su interacción genera meramente un ambiguo toque pirandeliano, en vez de una subversión de la referencialidad.

[<<]

[⁷¹] Véase, por ejemplo, Wayne Booth: *The Rhetoric of Fiction*.

[<<]

[⁷²] Véase Banks: «No, But I Saw the Movie», p. 21.

[<<]

[⁷³] Véase François Jost: «The Look: From Film to Novel. An Essay on Comparative Narratology», en Stam y Raengo (eds.): *Companion to Literature and Film*, cap. 5.

[<<]

[⁷⁴] Véase Gérard Genette: *Narrative Discourse Revisited*, trad. Jane E. Lewin (Ithaca, NY: Cornell University Press, 1988).

[<<]

[75] Véanse sus ensayos separados en Stam y Raengo (eds.): *Companion to Literature and Film*.

[<<]

[76] Millicent Marcus: *Filmmaking by the Book: Italian Cinema and Literary Adaptation* (Baltimore, MD, The Johns Hopkins University Press, 1996).

[<<]

[77] Como está explicado por Brigitte Peucker en «The Moment of Portraiture».

[<<]

[⁷⁸] Edward Said: *Culture and Imperialism* (New York: Alfred Knopf, 1994), p. 151.

[<<]

[⁷⁹] Véase el ensayo de Tim Watson sobre *Mansfield Park* en el capítulo 1 de Stam y Raengo (eds.): *Literature and Film*.

[<<]

[80] Véase el capítulo 2 de mi libro *Literature Through Film*.

[<<]

[81] Véase Brian Boyd: *Vladimir Nabokov. The American Years* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1991), p. 387.

[<<]

[82] Véase el ensayo de Chris Straayer: «The Talented Poststructuralist: Hetero-masculinity, Gay Artifice, and Class Passing», en Stam y Raengo (eds.): *Companion to Literature and Film*, cap. 22, sobre las varias adaptaciones de «Ripley».

[<<]

[83] Para ver una explicación de los cambios ideológicos en la adaptación, véase el ensayo de Jacquelyn Kilpatrick sobre las «transmutaciones de lo nacional» en *The Last of Mohicans* (capítulo 2 de Stam y Raengo, eds.: *Literature and Film*), y el ensayo de Patrick Deer sobre *The English Patient* (capítulo 10 del mismo volumen), junto con el ensayo de Noa Steimatsky «Photographic Verismo, Cinematic Adaptation, and the Staging of a Neorealist Landscape,» en Stam y Raengo (eds.): *Companion to Literature and Film*, cap. 14.

[<<]

[84] Véase Raoul Ruiz: *Poetics of Cinema* (Paris, Editions Dis Voir, 1995).

[<<]

[85] Syd Field: *Screenplay: The Foundations of Screenwriting* (New York, Dell, 1979), p.56.

[<<]

[86] Para ver una explicación sobre adaptaciones multi-nacionales en el cine chino, véase el ensayo de Zhang Zhen: «Cosmopolitan Projections: World Literature on Chinese Screens», en Stam y Raengo (eds.): *Companion to Literature and Film*, cap. 10.

[<<]

[87] Para ver una explicación del efecto del contexto nacional, véase el ensayo de Alexandra Seibel sobre *The Lost Honor of Katherina Blum* (capítulo 7 de Stam y Raengo, eds.: *Literature and Film*) y el ensayo de Jessica Scarlata sobre *The Butcher Boy* (capítulo 11 del mismo volumen).

[<<]

[88] M. M. Bakhtin: «Discourse in the Novel», en *The Dialogical Imagination*, trad. Caryl Emerson y Michael Holquist (Austin: University of Texas Press, 1981), p. 421.

[<<]

[89] Véase Dudley Andrew: «Adapting Cinema to History: A Revolution in the Making», en Stam y Raengo (eds.): *Companion to Literature and Film*, cap. 13.

[<<]