

Reflexiones sobre la adaptación cinematográfica desde una perspectiva iconológica

Reflections on film adaptation from an iconological approach

Resumen: en este artículo se repasan las diferentes corrientes desde las que se ha estudiado la adaptación de obras literarias al cine. El recorrido se establece con dos objetivos. Por un lado, hacer comprensibles algunos aspectos de la naturaleza misma de la adaptación. Por otro, detectar la escasa atención que se ha prestado a la dimensión temática que contiene todo proceso de adaptación. En este sentido, al final del artículo se propone un reenfoque iconológico, que permite recuperar la idea de adaptación como reinterpretación y diálogo del adaptador con la fábula (*mythos*) de la obra literaria.

Palabras clave: cine y literatura, adaptaciones cinematográficas, literatura comparada, iconología, poética del texto, hermenéutica.

Abstract: *This article goes over the wide range of trends of thought which have studied film adaptation. The course is established with two principal purposes: First of all, to make understandable several aspects regarding the nature of adaptation itself; second, to detect the short attention which has been paid to the thematic dimension inherent in all adaptation processes. In order to do so, an iconological approach is proposed at the end of the article, meant to recover the understanding of adaptation as a reinterpretation and dialogue between the adapter and the literary fable (mythos).*

Key Words: *Film and Literature, Film Adaptations, Comparative Literature, Iconology, Poetics of Narrative, Hermeneutics.*

El cine narra historias desde sus orígenes. Los *sketches* o escenas cortas de acción, de carácter cómico, las escenas de vodevil y los esquemáticos *western* que se proyectaron al público en los albores del cine, entre 1895 y 1905, son buena prueba de ello¹. Los primeros grandes cineastas se apoyaron además en la tradición literaria para desarrollar las primeras convenciones narrativas cinematográficas, al tiempo que utilizaban los argumentos literarios y teatrales como base para la narración fílmica. Conocidos los casos de Griffith, en

¹ Cfr. FAULSTICH, Werner, y KORTE, Hemult (eds.), *Cien años de cine. 1895-1924*, Siglo XXI, Madrid, 1997, pp. 13-16.

Norteamérica, quien basó sus películas en obras de teatro, novelas, relatos cortos, textos clásicos, e incluso en poemas; y, en Europa, de Meliés, quien en 1900 ya había adaptado *La Cenicienta* al cine, partiendo no ya del cuento sino de una adaptación teatral de este. Dos años más tarde, estrenaría su célebre *Viaje a la Luna*, utilizando como fuente las novelas de Julio Verne y de H.G. Welles.

Estas prácticas no fueron aisladas ni se limitaron a la etapa preliminar cinematográfica. Las interacciones entre literatura y cine, lejos de desaparecer, se fueron fortaleciendo, y el fenómeno de la adaptación se ha desarrollado hasta nuestros días.

Como es habitual, a la evidencia del hecho sigue la reflexión, y así ha ocurrido con la adaptación cinematográfica. Ésta ha sido origen frecuente de debate y estudio académicos. Sobre todo a partir de 1960, se cuestiona la naturaleza de este ejercicio y crece el interés por comprender el fenómeno desde las distintas corrientes literarias y cinematográficas en boga. Se ofrece a continuación un recorrido panorámico (y como tal limitado) por estos años de literatura académica, con la idea de exponer algunas de las cuestiones clave que subyacen al proceso de adaptación cinematográfica. Al mismo tiempo, este itinerario se traza desde una perspectiva crítica, pues las discusiones no cubren todos los aspectos de la adaptación y en ocasiones marginan o desatienden cuestiones esenciales al fenómeno.

1. *La adaptación en los comienzos. Una historia de prejuicios*

En general, y al menos hasta 1957, las opiniones sobre la adaptación fueron claramente desfavorables. Como indica Boyum, “las adaptaciones no gustaban a nadie”². Incluso escritores afamados, artistas y pensadores del momento, aludían a estas películas y al fenómeno de la adaptación con desconfianza, desencanto, cuando no con crítica acérrima. Posiblemente su condición de híbridos las situaba “en tierra de nadie” y no eran realmente comprendidas. Al mismo tiempo, en los primeros años cinematográficos existieron ciertamente abusos y plagios de obras literarias, películas de escasa calidad, que propiciaron malas críticas y valoraciones negativas. Era frecuente que la demanda de los espectadores, la falta de tiempo para encontrar

² “Nobody loves an adaptation. Not literary enough in that it proceeds through pictures, not cinematic enough in that it has its origins in words, it finds itself in a no man’s land, caught somewhere between a series of conflicting aesthetic claims and rivalries”. BOYUM, Joy Gould, *Double Exposure: Fiction into Films*, Plume (New American Library), New York, 1985, p. 15.

guiones originales y las ganas de hacer negocio, llevara a algunos cineastas a adaptar sin ningún cuidado argumentos literarios, o a copiar casi literalmente espectáculos de Broadway y *music-halls*. Otras veces, a pesar del esmero de los productores, fallaba la concepción de lo que debía ser una adaptación cinematográfica. Nos referimos, por ejemplo, a las experiencias del *Film d'Art*, un intento de aprovechar el medio cinematográfico para elevar el nivel cultural del público popular. Especialmente en Europa, este movimiento llevó a adaptar grandes clásicos de la literatura, pero sin el cuidado de hacer películas realmente audiovisuales y, por tanto, con resultados poco satisfactorios.

Pero repasemos ahora los argumentos que se esgrimían entonces contra la adaptación y los erróneos acentos que se incluían en los análisis de películas adaptadas, puesto que, desde ellos, se comprende el enfoque posterior que adoptaron los académicos para defender la práctica de la adaptación.

En primer lugar, y si se rastrean los artículos escritos entre 1920 y 1960 en revistas especializadas norteamericanas, llama la atención el prejuicio que generalmente subyace hacia las adaptaciones. Éstas se critican con frecuencia desde el modelo literario y en comparación con él. Los análisis centran la atención en el grado de fidelidad con que se ha adaptado una obra literaria al cine, y entresacan especialmente las omisiones, simplificaciones y cambios, habitualmente para desacreditar a la película. La óptica, por tanto, es preferentemente literaria y los autores vienen a subrayar la superioridad de la obra y el autor literario frente a la experiencia cinematográfica. Algunos títulos de estos artículos como “Las películas atacan la literatura”, “La película del libro”, “Las películas invaden la ficción”, o “Una visión resumida de la literatura” son, de suyo, significativos³.

En segundo lugar, los primeros teóricos del cine, en su mayoría influidos por movimientos artísticos de vanguardia, también mostraron recelos hacia la adaptación en el período del cine mudo. En 1915 encontramos el ensayo del poeta norteamericano Vachel Lindsay, *El arte de la imagen en movimiento*, en el que con intención de elevar el cine a la categoría de arte, lo desliga del drama y de la novela y lo acerca a la poesía y a la música⁴. Esta tendencia a separar el cine de la narrativa para tratar de otorgar al nuevo medio un esta-

³ Cfr. BAUER, Leda V., “Movies Tackle Literature”, *American Mercury*, vol. 14, nº 55, julio, 1928, pp. 288-294; MASON, Ronald, “The Film of the Book”, *Film*, vol. 16, marzo-abril, 1958, pp. 18-20; SELDES, Gilbert, “Fiction Influenced by the Movies”, *Scribners Magazine*, vol. 100, noviembre, 1936, pp. 71-72; y STRAUSS, Florence, “A Synopsized View of Literature”, *Bookman*, vol. 64, nº 4, diciembre, 1926, pp. 455-456.

⁴ Cfr. LINDSAY, Vachel, *El arte de la imagen en movimiento*, Fundación de Cultura Ayuntamiento de Oviedo, Oviedo, 1995, pp. 57-84.

tuto artístico propio se repite en otros autores europeos. Por ejemplo, Louis Delluc encabeza en Francia un movimiento crítico que resalta en la experiencia cinematográfica las cualidades de música, poesía y ensoñación. En Alemania, autores como Rudolf Arheim, ligan la experiencia cinematográfica al nacimiento de un arte nuevo y sin dependencias literarias. Por otro lado, la teoría cinematográfica rusa, a través de Pudovkin, Vertov y Eisenstein, defiende la estética sobre la narrativa aplicada al cine, al igual que lo hace el húngaro Béla Balázs desde la perspectiva formalista.

En definitiva, y como sostiene Dudley Andrew, antes de la aparición del cine sonoro ya existía una significativa comunidad mundial que tomaba el cine como forma artística independiente, acumulativa de otras artes diferentes a la literatura⁵. Abundan en este período los ensayos que diferencian al cine de la novela y, más especialmente, del teatro. Y es frecuente que, quienes defienden el cine como arte, interpreten la apropiación de argumentos literarios por parte de éste como algo propio de un estadio muy primitivo, en el que el arte cinematográfico no encuentra todavía su propia esencia y está obligado a reproducir para el espectador representaciones teatrales. Pero –para ellos– el cine, en el futuro, tendrá que deshacer casi totalmente sus ligaduras con la literatura para crecer como arte⁶.

Las antipatías hacia la adaptación no se resuelven tampoco con la llegada del sonido. Tras la Segunda Guerra Mundial, y con el auge de la teoría *auterística* y su apuesta por el llamado el cine de autor, se aboga por un cine-arte en contraposición a un cine-entretenimiento. Entre las cualidades del primero está la de surgir desde su origen para la pantalla y no para el papel; la de concebirse en imágenes y no en palabras. De acuerdo con François Truffaut, por ejemplo, una adaptación literaria demasiado ligada al texto original será una película literaria antes que cinematográfica⁷. A esta concepción auterística debemos hoy el aún vigente prejuicio de considerar la adaptación como una forma menor, en tanto que denota una falta de originalidad o de capacidad para escribir directamente para la pantalla.

⁵ Cfr. ANDREW, Dudley, *Las principales teorías cinematográficas*, Rialp, Madrid, 1993, p. 39.

⁶ Cfr. *Ibid.*, pp. 37-40.

⁷ Este cineasta consideraba así las películas francesas que, durante la postguerra, traían a la pantalla clásicos de la literatura nacional. Aunque él mismo acudió a fuentes literarias para realizar películas como *Fahrenheit 45* (basada en la novela de Ray Bradbury), o *Jules and Jim* (basada en la obra de Henri-Pierre Roche), consideraba que para que una adaptación pudiera ser “cinematográfica” necesitaba prescindir de sus raíces y conexiones literarias, ser concebida audiovisualmente. Sólo de esta forma podía considerarse una película de autor. Cfr. TRUFFAUT, François, “A Certain Tendency of the French Cinema”, en NICHOLS, Bill (ed.), *Movies and Methods*, University of California Press, Berkeley, 1976, p. 229.

En tercer y último lugar, hay que atender a otros argumentos que, si bien en un nivel menos especializado, también ayudaron a formar una opinión hostil hacia la adaptación, en cuanto que provenían de autores de reconocidos prestigio e influencia: novelistas, dramaturgos, y personalidades de la cultura de comienzos del siglo XX. En la recopilación de Harry M. Geduld *Los escritores frente al cine* pueden encontrarse algunos ejemplos valiosos, entre ellos, comentarios publicados por Virginia Woolf, Bernard Shaw, H.L. Menen y Thomas Mann⁸. En términos generales, les preocupaba la incidencia de los *mass media* (el cine entre ellos) en la cultura y la trivialización de ésta a gran escala. Como sugiere el comentario de la filósofa Hannah Arendt, que se destaca a continuación, siempre que el cine tomaba prestada la literatura era –en su opinión– para despojarla de su forma artística y devolarla en orden a alimentar los espectáculos destinados a las grandes masas:

Cuando los libros o las reproducciones de cuadros se llevan al mercado a precios bajos y se venden grandes cantidades, esto no afecta a la naturaleza de los objetos en cuestión. Pero su naturaleza se ve afectada cuando los objetos mismos sufren cambios como una nueva escritura, la condensación o el resumen, [...] o la adaptación para el cine. Esto no significa que la cultura se difunda en las masas, sino que se destruye la cultura para brindar entretenimiento. La consecuencia no es la desintegración sino el deterioro, y quienes lo promueven no son los compositores populares sino un tipo de intelectuales especial, a menudo bien formados e informados, cuya única función es organizar, difundir y cambiar los objetos culturales para convencer a las masas de que *Hamlet* puede ser tan divertido como *My Fair Lady*, y quizá igualmente educativo⁹.

En resumen, en este primer período, y fruto del desdén de unos y otros, la adaptación es vista, en general, como una práctica poco feliz en términos cinematográficos. Y si bien el mayor porcentaje de películas producidas fueron adaptaciones, y llegaron a ser aceptadas y queridas por los espectadores del momento, el fenómeno de la adaptación se vio entre los intelectuales como un ejercicio entorpecedor tanto para la literatura como para el cine.

⁸ Cfr. GEDULD, Harry M., *Los escritores frente al cine*, Fundamentos, Madrid, 1981.

⁹ ARENDT, Hannah, *Entre el pasado y el futuro. Ocho ejercicios sobre la reflexión política*, Península, Barcelona, 1996, p. 219.

2. George Bluestone y la perspectiva formalista

En este contexto, en el que el propio recelo impedía tratar monográficamente y en profundidad el tema de la adaptación fílmica, aparece el estudio de George Bluestone, *Novels into Film* (1957), que constituye el verdadero punto de arranque de los estudios académicos sobre esta cuestión. Un trabajo arriesgado, por lo que tenía de innovador, y al mismo tiempo clave en cuanto que marcó un rumbo determinado para los estudios sucesivos. Es claro que, en su libro, Bluestone trata de salir al paso de las críticas que vierten tanto defensores literarios como defensores de un cine de autor. Lo hace de modo conciliador, e intenta salvar la adaptación, acentuando las diferencias existentes entre la narrativa literaria y la cinematográfica desde una perspectiva formalista.

Para Bluestone, no hay necesidad de establecer comparaciones entre obra literaria y película basadas en la literalidad. Si, como sostiene el formalismo, es la forma la que determina el contenido del texto literario y del texto audiovisual, entonces el cine y la novela son dos realidades antitéticas, casi irreconciliables. Según este autor, el adaptador encuentra en la novela un material meramente inspirador, sobre el que construye algo nuevo, perteneciente a un arte autónomo, de características poco comparables. Insiste Bluestone en que las críticas hacia la adaptación provenientes de novelistas y dramaturgos se deben a que éstos no han advertido las divergencias formales entre ambas artes. Por lo tanto, no es extraño que se sorprendan ante la transformación que sufren sus obras al ser trasladadas a la pantalla. “Dicen que una película barata destruye una novela superior, pero no llegan a reconocer que esa destrucción es inevitable”, concluye¹⁰.

A pesar de la defensa que Bluestone hace de la adaptación, termina admitiendo la superioridad literaria, pues –en su argumentación– el cine aparece como una forma narrativa menor, sujeta a limitaciones económicas y a gustos de audiencia. En realidad, en el análisis de Bluestone aparecen amalgamadas dos reflexiones diferentes sobre la adaptación, que habían aparecido previamente. Una de ellas pertenece a Béla Balázs, a su célebre libro *El film. Evolución y Esencia de un Arte* (1952). Bluestone toma de Balázs las herramientas de la estética formalista y coincide con él en que la novela sólo puede considerarse materia prima para el cineasta. Las especificidades del nuevo arte acaban no sólo dando una nueva forma al argumento sino tam-

¹⁰ Cfr. BLUESTONE, George, *Novels into Film*, University of California Press, Berkeley, pp. 61-62.

bién determinando su contenido¹¹. La segunda influencia proviene de Lester Asheim, un académico compatriota y amigo personal de Bluestone. El trabajo de este sobre un corpus de películas estadounidenses, publicado en varios artículos del *Hollywood Quarterly*, derivaba en valoraciones de corte más práctico que estético, incluyendo los condicionantes de la técnica, el sistema económico de producción, la búsqueda de una amplia audiencia y las exigencias del *star system*¹². Esta simbiosis que realiza Bluestone entre la teoría de Balázs, que pide ser aplicada al cine de corte independiente y artístico, y el análisis más práctico de Asheim, a partir de las producciones hollywoodienses, no termina de ser coherente e incluye evidentes contradicciones.

Pese a sus limitaciones, *Novels into Film* fue el primer estudio monográfico sobre la adaptación suficientemente reconocido. Su modo de acercamiento a la cuestión configuró una tendencia de la que se nutrió la literatura académica posterior y de la que, en cierto sentido, son herederas también las corrientes actuales. Posiblemente como reacción a la defectuosa práctica de los primeros analistas de observar las omisiones, infidelidades y simplificaciones de argumento en las adaptaciones cinematográficas concretas, se abandonó el interés por la trama narrativa para centrar la atención en la forma artística. Pero, sobre todo a partir de Bluestone, los estudios sobre la adaptación han tendido principalmente a mirar el *proceso* antes que el resultado, esto es, han centrado su atención en la transferencia textual que inevitablemente lleva consigo cualquier versión fílmica de una obra literaria. Esta perspectiva implica diferenciar la literatura y el cine no sólo en cuanto medios de expresión artística, sino en cuanto sistemas significativos o lenguajes. Por eso, quienes analizaban el fenómeno de la adaptación en seguida encontraron en los estudios literarios de corte semiótico y estructuralista herramientas conceptuales y metodológicas especialmente útiles. Por el contrario, dejaron al margen cuestiones como la fidelidad que debe el cineasta a la obra literaria o las huellas de autoría presentes en la adaptación.

¹¹ Cfr. BALÁZS, Béla, *El film. Evolución y esencia de un arte nuevo*, Losance, Buenos Aires, 1957, p. 239.

¹² Cfr. ASHEIM, Lester, "From Book to Film: Simplification", *Hollywood Quarterly* vol. 5, 1950-51, pp. 289-304; "From Book to Film: Mass Appeals", *Hollywood Quarterly*, vol. 5, 1950-51, pp. 334-349; y "From Book to Film: Summary", *Hollywood Quarterly*, vol. 6, nº 3, pp. 258-273.

3. *La adaptación desde la semiótica*

Aunque en el vocabulario de los primeros teóricos del cine, como Vachel Lindsay o Béla Balázs, ya aparece la noción de lenguaje cinematográfico en sentido figurado¹³, serán Christian Metz, Roland Barthes y otros autores inmersos en el movimiento semiótico y estructuralista quienes explorarán sistemáticamente y en profundidad este concepto. Como punto de partida, contrastan los signos arbitrarios del lenguaje verbal con los signos de carácter icónico ligados a la imagen para establecer sus diferencias. Bluestone ya había advertido la distinción entre la percepción de la imagen y la significación de la palabra, y la había considerado básica a la hora de establecer relaciones entre lo fílmico y lo literario. No obstante, quienes le siguen en el estudio de la adaptación analizan esta diferencia desde la semiótica, y argumentan profusamente para dejar claro que la versión fílmica de una obra literaria implica el nacimiento de un texto de naturaleza distinta, perfectamente distinguible.

3.1. *Lenguaje literario y lenguaje cinematográfico*

Estos autores parten del presupuesto lingüístico de que la palabra es un signo de carácter *simbólico* (significa por convención), mientras que la imagen es un signo de carácter *icónico*, presenta las cosas por su parecido con ellas y crea la ilusión de ser idéntico a aquello que significa. Este contraste en cuanto a la naturaleza del signo trae sus consecuencias. Entre ellas, que el circuito entre significante y significado es mucho más corto en el signo visual que en el verbal y, por lo tanto, la recepción y la aprehensión de significados también difieren. La imagen llega a la audiencia directamente por la percepción mientras que la palabra llega al lector a través de un proceso cognitivo que le obliga a estar activo imaginativamente para completar el acto creativo. En este sentido, el escritor tiene un control mucho menor que el cineasta sobre la respuesta del lector a sus signos¹⁴.

¹³ Ambos utilizan la terminología “lenguaje” para referirse a su condición de ser una especie de “esperanto visual” que trasciende las barreras de una lengua nacional. Cfr. STAM, Robert; BURGOYNE, Robert y FLITTERMAN-LEWIS, Sandy, *Nuevos conceptos de la teoría del cine*, Paidós, Barcelona, 1999, pp. 47-48.

¹⁴ Cfr. McFARLANE, Brian, *Words and Images. Australian Novels into Film*, Heinemann Publishers, Melbourne, 1983, pp. 6-7.

Junto con esto, la articulación de unos y otros signos dentro de su propio sistema de significación no es del todo equivalente. Existen similitudes, como trabajar con operaciones de adición (suma de signos individuales), acumulación (cada adición altera la significación), y progresión (los signos añadidos llevan una dirección y sólo al final del recorrido se completa el significado); así como el hecho de necesitar de la temporalidad (el proceso de significación requiere un período de tiempo hasta su conclusión)¹⁵. Pero las diferencias son todavía más notorias. James Monaco, en sintonía con Metz y Barthes, sugiere las siguientes:

a) El sistema fílmico, a diferencia del verbal, no contiene unidades mínimas permanentes de significado que, combinándose entre sí, formen unidades mayores. La definición, atribuida a Sergei Eisenstein, de que el plano es como la palabra fílmica, la escena como la frase y la secuencia como el párrafo cinematográfico, caen por su propio peso tras un análisis de corte semiótico. Tomando como ejemplo el plano, este implica tiempo, incluye un número indeterminado de imágenes y puede contener algún movimiento de cámara. Ni siquiera el fotograma (la simple imagen) podría tomarse como unidad básica, puesto que incluye una información visual potencialmente infinita. A diferencia del lenguaje hablado o escrito, podría decirse que lo fílmico no está compuesto de unidades de significación como tales, sino que la significación se extrae de forma continua.

b) Tampoco el cine tiene una gramática fija. No maneja equivalentes al punto y aparte o la coma lingüística. Existen algunas reglas de uso que la *sintaxis* fílmica ordena y relaciona, pero son resultado de su uso, no están determinadas de antemano, pues se han desarrollado descriptivamente, nunca por prescripción. La *sintaxis* verbal, en cambio, hace referencia a un código preexistente. Además, la *sintaxis* cinematográfica incluye como elemento fundamental la composición espacial, para lo que no hay paralelos en el sistema lingüístico. De aquí se deriva que el lenguaje fílmico se haya considerado *presentacional* antes que *discursivo*.

c) Lo que sí hace el lenguaje cinematográfico es comunicar significado. Al igual que el lenguaje verbal, lo hace de dos formas: denotativa y connotativamente, pero difiere en cuanto al grado y el modo. Se ha dicho que la imagen es ante todo denotativa (significa lo que representa) y de ahí su poder. Mientras el lenguaje verbal se adecúa mejor a las ideas generales y abstracciones que a las realidades físicas, la imagen puede comunicar un cono-

¹⁵ Cfr. MAST, Gerald, "Literature and Film", en BARRICELLI, Jean Pierre y GIBALDI, Joseph (eds.), *Interrelation of Literature*, MLA, New York, 1982.

cimiento preciso y detallado. No obstante, la semiótica aplicada al cine ha ayudado a demostrar que las propiedades connotativas de la imagen no son inferiores, y pueden analizarse en la imagen connotaciones tanto paradigmáticas (provenientes de la elección de la imagen en sí comparada con otras potenciales imágenes, así como del ángulo desde que se filma, las cualidades físicas del objeto elegido, la luz dispuesta, etc.), como sintagmáticas (emanan de la comparación con las imágenes precedentes y las que le siguen). Aún más, la línea que separa la denotación y la connotación es mucho más difusa en el lenguaje fílmico que en el escrito.

d) Por último, y atendiendo a los medios por los que se transmite el significado, los códigos cinematográficos también difieren de los verbales. El lenguaje fílmico no sólo opera con códigos culturales extra cinematográficos, sino que también tienen cabida en él códigos tomados de otras artes: visuales (gestos, por ejemplo); sonoros (tanto auditivos como musicales), códigos del lenguaje (acentos, tonos de voz). A esto hay que añadir el montaje como código singularmente cinematográfico que contiene, en potencia, un fuerte poder metafórico¹⁶.

Apoyándose en este cúmulo de diferencias, son numerosos los autores que, a partir de los años setenta, enfatizan la distancia que separa los textos literario y audiovisual y el importante papel que ocupa el medio comunicativo para generar el significado¹⁷. El criterio de base sobre el que se va a cimentar todo estudio sobre la adaptación cinematográfica es el de que “ninguna película se lee como una novela” y, por lo tanto, no hay razón para aplicar criterios de igualdad comparativa entre un texto literario y su adaptación al cine. En palabras de McFarlane, “las diferencias entre los dos medios son tantas que debería sorprender el hecho mismo de que existan películas derivadas de novelas”¹⁸. Más categórica es la respuesta de William Lhur, quien deduce que las configuraciones de uno y otro medio difieren en tal grado que se hace estéticamente imposible una comparación ontológica¹⁹.

¹⁶ Cfr. MONACO, James, *How to Read a Film*, Oxford University Press, Nueva York, 1977, pp. 120-192.

¹⁷ Las distinciones semióticas entre el lenguaje literario y fílmico aparecen expresamente formuladas en: MAST, Gerald, *Literature and Film*; McFARLANE, Brian, *Novel to Film*; RICHARDSON, Robert, *Verbal and Visual Languages*; ANDREW, Dudley, “The Well-Worn Muse: Adaptation in Film History and Theory”, en CONGER, Syndy M. y WELSCH, Janice R., *Narrative Strategies: Original Essays in Film and Prose Fiction*, Western Illinois University Press, Macomb, 1980, pp. 9-17; o BOYUM, Joy Gould, *op. cit.*, por citar algunos casos.

¹⁸ McFARLANE, Brian, *op. cit.*, p. 11.

¹⁹ LHUR, William, *The Authorship and Narrative in the Cinema*, Putnam, New York, 1977, p. 174.

3.2. Cine y literatura como artes narrativas

Pero el estudio de los signos, si bien crea una conciencia mayor acerca de las diferencias entre texto literario y audiovisual, también abre otras posibilidades comparativas. Siendo el cine y la literatura dos sistemas significativos –razonan los autores desde la semiótica– podrán encontrarse algunas similitudes y analogías en el modo en que crean significados. Christian Metz señala esta cuestión al mencionar que

tanto las palabras como las imágenes son conjuntos de signos que pertenecen a sistemas y que, en un cierto nivel de abstracción, estos sistemas guardan parecido uno con otro. Más específicamente, dentro de cada uno de estos sistemas hay muchos códigos diferentes (perceptivos, referenciales, simbólicos). Lo que hace posible, entonces, un estudio de la relación entre dos sistemas de signos separados, como la novela y el cine, es el hecho de que los mismos códigos puedan reaparecer en más de un sistema²⁰.

Desde esta perspectiva, aunque la palabra y la imagen sean dos signos de naturaleza diversa, les une el hecho de ser signos y, sobre todo, el hecho de generar significado. Siendo cierto que el cine no contiene “unidades permanentes” ni “equivalencias fijas”, sí puede tratar un asunto de modo razonado, al igual que la literatura. Puede informar, explicar y persuadir y, sobre todo, puede crear un texto narrativo que se llama película²¹. Esa capacidad para la narrativa es, al fin y al cabo, el punto más fuerte de unión entre la literatura y el cine.

En el temprano ensayo de Umberto Eco *Cine y literatura: la estructura de la trama*, publicado en 1968, el autor señalaba que la forma de un filme y la forma de una novela pueden compararse puesto que ambas son artes de acción, es decir, poseen la capacidad de estructurar una acción, de relacionar una serie de acontecimientos sobre una estructura de base²². Eco se refería a que todo texto narrativo –sea de la naturaleza que sea– expresa, a través de un *lenguaje* propio (discurso), un contenido que es básico y puede servir a múltiples sistemas significativos. Tal contenido es la *historia*. Y según Eco, dentro de la historia, ni la *fábula* (o esqueleto básico anterior a su organización artística) ni el *suzhet* o *trama* (la fábula ya organizada artísticamente con

²⁰ METZ, Christian, *Langage et Cinéma*, Larousse, París, 1971, p. 24.

²¹ Cfr. BOYUM, Joy Gould, *op. cit.*, pp. 22-30.

²² Cfr. ECO, Umberto, *La definición del arte*, Martínez-Roca, Barcelona, 1970, pp. 194-200.

un orden concreto de aparición de los sucesos) son una cuestión de lenguaje. Éstas son estructuras casi siempre traducibles a otro sistema de signos. Así por ejemplo, la fábula de *La Odisea* se puede contar con idéntica trama a través de una paráfrasis lingüística, una película o incluso de un cómic. Lo que no se puede parafrasear ni traducir fácilmente en imágenes son las palabras exactas que forman parte del texto homérico²³.

En definitiva, y en cuanto artes narrativas que son, para estos autores y para quienes les siguen, cine y literatura pueden constituir fenómenos comparables. Su común capacidad para crear mundos de ficción, con personajes que actúan en un tiempo y espacio establecidos, así como su facultad de introducir al lector o al espectador en una experiencia vicaria, constituyen la base desde la que cimentar nuevos estudios a partir de la semiótica. Ahora bien, estos trabajos no abundaron en la conexión de la trama con la fábula (la trama en su nivel abstracto, pre-narrativo), quizá por la complejidad y compromiso intelectual que exigía esta posición²⁴. Por el contrario, tomaron fuerza los enfoques sobre la trama en su nivel meramente textual (siguiendo especialmente a Vladimir Propp y su *Morfología del cuento*, o el enfoque estructuralista de Lévy-Strauss), y sobre todo se atendió a cuestiones de discurso²⁵.

En las comparaciones de corte estructuralista entre texto literario y película se puede atender a la ficción que ambas despliegan, pero siempre desde una perspectiva enunciativa o textual. Es decir, se analizarán las equivalencias narrativas entre los códigos literario y cinematográfico referidas al esquema que sigue la historia, su estructura, las esferas de acción dirigidas por los distintos personajes, el modo con que la información narrativa es controlada y canalizada mediante un punto de vista, la relación del narrador con los personajes y los hechos del mundo creado por la historia, etc. Al final, los significados a los que remite la historia de ficción parecen generarse en el pro-

²³ Cfr. ECO, Umberto, *Seis paseos por los bosques narrativos*, Lumen, Barcelona, 1996, pp. 42-45.

²⁴ Trabajar sobre la fábula implicaba recuperar la poética del texto y la noción aristotélica de *mythos* y, por lo tanto, regresar a estudios de corte realista, pese a estar éstos desacreditados, en un afán de superar la tradición.

²⁵ Thomas Pavel se queja de la restricción por la que han optado los narratólogos, ciñéndose al estudio textual de los relatos, pues "there are areas where an abstract narrative structure independent of its discourse-manifestation is indispensable for an adequate representation of our literary knowledge". PAVEL, Thomas, *The Poetics of Plot: the Case of English Renaissance Drama*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1985, p. 15. Cfr. también STAM, Robert; BURGOYNE, Robert, y FLITTERMAN-LEWIS, Sandy, *op. cit.*, p. 98.

pio texto y dependen del ordenamiento interno de este. Las conexiones entre la ficción y otros factores extra narrativos, quedan habitualmente al margen del estudio.

Por ejemplo, en *Historia y discurso*, Seymour Chatman fija, entre los objetivos de estudio, la forma que adopta la historia en el texto (sucesos, personajes, conexiones espacio-temporales) y elude conscientemente lo que él llama la *sustancia de la historia* y que define como “las representaciones de objetos y acciones en mundos reales e imaginarios que pueden ser imitados en un medio narrativo, tamizados por los códigos de la sociedad del autor”²⁶.

3. 3. *Inclinación hacia el discurso*

Este interés por la historia en su vertiente textual decrece, no obstante, en favor de un interés mayor por el discurso. Las cuestiones enunciativas cobran, en la práctica, una mayor relevancia en los estudios narratológicos sobre la adaptación. Se advierte en éstos la influencia de autores como Roland Barthes, David Bordwell, Gaudrault y Jost (a partir de Gerard Genette), y Francesco Casetti, quienes, entre otros, arrastran hacia el cine la simpatía que estas cuestiones suscitan en el ámbito literario.

El propio Seymour Chatman toma esta dirección en *Coming to Terms* al atender monográficamente a asuntos como el narrador, el punto de vista, la focalización, o la descripción²⁷. A Chatman le siguen otros autores, entre los que citaremos aquí a Francis Vanoye, con *Récit-Ecrit, Récit Filmique*²⁸, Bruce Morrisette, con *Novel to Film*²⁹; Morris Beja, con *Film & Literature*³⁰, sin olvidar a los españoles Carmen Peña-Ardid, con *Literatura y cine*³¹, y José Luis Sánchez Noriega, con *De la Literatura al Cine*³². Todos ellos trabajan con un enfoque principalmente discursivo. Se interesan en especial por los factores literarios que, por su naturaleza enunciativa, se resisten a ser transformados

²⁶ CHATMAN, Seymour, *Historia y discurso*, Taurus, Madrid, 1990, pp. 23-25.

²⁷ Cfr. CHATMAN, Seymour, *Coming to Terms. The Rethoric of Narrative in Fiction and Film*, Cornell University Press, Ithaca, New York, 1990.

²⁸ Cfr. VANOYE, Francis, *Récit-Ecrit, Récit Filmique*, CEDIC, París, 1979.

²⁹ Cfr. MORRISSETTE, Bruce, *Novel to Film, Essays in Two Genres*, University of Chicago Press, Chicago, 1985.

³⁰ Cfr. BEJA, Morris, *Film & Literature, an Introduction*, Longman, New York, 1979.

³¹ Cfr. PEÑA-ARDID, Carmen, *Literatura y cine*, Cátedra, Madrid, 1992.

³² Cfr. SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis, *De la literatura al cine*, Paidós, Barcelona, 2000, pp. 81-129.

en materia audiovisual: la voz narrativa del texto, el modo narrativo o punto de vista, los recursos textuales de espacio y tiempo, la puntuación literaria, la descripción, la apertura y clausura del relato. Cada uno de estos factores se distorsiona necesariamente en el proceso de adaptación a la pantalla, pero cabe recoger los efectos esenciales que provocan sobre el relato, eligiendo con acierto el modo de expresarlos audiovisualmente. En este sentido, el analista que se enfrenta a una obra de adaptación podrá evaluar el modo de realizar la conversión el cineasta, así como su grado de cercanía –no literal, pero sí estética– con la obra de partida.

También dentro del enfoque narratológico, si bien desde otro ángulo más particular, se inscriben los trabajos de William Jinks, *The Celluloid Literature*, y de Joy Gould Boyum, *Double Exposure: Fiction into Film*. Estos autores se aplican en la búsqueda de estructuras de valor paralelo, de equivalencias que recreen –en la película– la experiencia estética del adaptador en contacto con la novela. Jinks, por ejemplo, estudia los equivalentes fílmicos del lenguaje figurado. Sostiene este autor que, dado el potencial connotativo de la imagen, es posible encontrar analogías fílmicas con respecto a la metáfora, el símil, la personificación, el símbolo, la alegoría, la paradoja, o la ironía³³. Boyum, por su parte, no sólo contempla los equivalentes a elementos figurativos, sino que añade a su análisis de equivalencias textuales, el punto de vista, el estilo y tono, o la visualización del mundo interior de los personajes. Para Boyum, autora que se apoya en la teoría de la recepción, quien adapta es, sobre todo, un lector más de la obra literaria, que se erige en su intérprete. Y su reto consiste en lograr, mediante equivalentes fílmicos, efectos análogos a los que le produjo la lectura del libro³⁴.

Esta inclinación a analizar los aspectos expresivos, enunciativos, que irremediablemente se pierden durante el proceso de adaptación de un texto literario al cine, presenta un innegable atractivo. Permite valorar las cualidades cinematográficas de una película adaptada, sin olvidar su conexión con el texto literario. Lo hace analizando las habilidades del cineasta para encontrar, a través de los códigos audiovisuales, paralelismos de lenguaje capaces de provocar –por esas nuevas vías– efectos estéticos similares a los literarios.

Por supuesto, no dudaremos aquí de su valor y utilidad. Ahora bien, sostendremos con Thomas Pavel que, cuando se convierten en el único prisma desde el que mirar la narración, y no atienden en ningún sentido a la fábula,

³³ Cfr. JINKS, William, *The Celluloid Literature*, Glencoe Press, Beverly Hills, CA, 1974, pp. 115-135.

³⁴ Cfr. BOYUM, Joy Gould, *op. cit.*, pp. 63-81.

ocultan un conocimiento poético imprescindible para profundizar y comprender en esencia de cualquier obra³⁵.

3.4. Derivaciones narratológicas actuales

En definitiva, y como señala James Naremore, desde 1957 gran parte de los escritos académicos sobre la adaptación han derivado de la vía que abrió Bluestone y que puede resumirse en tomar la adaptación como metáfora implícita de la traducción, sobre la que interesa observar cómo los códigos se mueven a través de sistemas de signos. Y si bien los estudios se han ido sofisticando con el apoyo de importantes escritos de corte estructuralista y postestructuralista, la raíz del enfoque ha permanecido vigente desde entonces y, además, pervive enfrentado a la perspectiva *auterística* que, desde Truffaut, también tiene sus seguidores³⁶.

Prueba de la pervivencia del camino trazado por Bluestone es el estudio de Brian McFarlane, *Novel to Film*³⁷, el más sistemático de los últimos años, escrito desde una perspectiva narratológica. Influido por Seymour Chatman y Roland Barthes, este autor elabora un método de análisis, que incluye una doble atención: a) hacia los elementos pertenecientes a la historia, y b) hacia los elementos modales o enunciativos propios de cada lenguaje.

Entre los elementos relativos a la historia, McFarlane distingue aquellos que son directamente transferibles de aquellos que difícilmente pueden permanecer inalterables en la adaptación. Basándose en la distinción de Barthes, asume que las *funciones distribucionales* (acciones o acontecimientos que se distribuyen linealmente a lo largo del texto) son más fáciles de traducir que las *funciones integracionales* (informaciones sobre los personajes, sobre la atmósfera de la historia o las indicaciones de lugar). A su vez, dentro de las funciones distribucionales, separa las acciones básicas que dan dirección a la historia (*núcleos*), cuya trasgresión implica un cambio de sentido de la historia, de los sucesos secundarios que pueden suprimirse sin alterar la lógica de la trama (*catalizadores o satélites*). En cambio, las funciones integracionales, por ser más difusas, tienden a transformarse durante el proceso de adaptación. Son excepción algunos aspectos de inmediata significa-

³⁵ Cfr. PAVEL, Thomas, *The Poetics of Plot: the Case of English Renaissance Drama*, p. 15.

³⁶ Cfr. NAREMORE, James, *Film Adaptation*, Rutgers University Press, New Jersey, 2000, pp. 7-8.

³⁷ McFARLANE, Brian, *Novel to Film*, Oxford University Press, London, 1996.

ción, como el nombre de un personaje, la edad, su profesión, o ciertos detalles de localización, a veces necesarios para la lógica de la historia, y que se conservarán.

En cuanto a los elementos del discurso, opina McFarlane que no puede esperarse de ellos la transposición, puesto que están directamente ligados al sistema semiótico correspondiente. Siguiendo a Chatman, insiste en que analizar la voz y el punto de vista narrativo, el lector implícito o las funciones simbólicas del lenguaje implica la búsqueda de equivalencias o soluciones textuales que podrán valorarse como mejores o peores en el análisis.

En general, el diagrama trazado por McFarlane, aplicado a obras de adaptación concretas, pretende no sólo detectar el grado de fidelidad al original por el que ha optado el cineasta sino, sobre todo, investigar las soluciones que el cine ha dado a cuestiones de historia y enunciación del texto literario.

4. *Nuevos enfoques y reacciones*

En realidad, la mayor parte de los estudios sobre la adaptación vigentes hoy en día son herederos de este enfoque narratológico, de raíz semiótica. No obstante, son trabajos que abren el reducto intratextual a otros ámbitos externos al relato. El propio McFarlane, en *Novel to Film*, incluye, aunque con menor atención, el estudio de factores extra narrativos que inciden en la obra de adaptación, como los cambios estilísticos en la práctica cinematográfica, la transformación de valores culturales desde la escritura de la novela a la producción de la película, o las presiones y/o razones de conveniencia de la industria cinematográfica. Asimismo, Francis Vanoye y Gerald Mast toman como condicionantes del texto literario las categorías sociohistóricas y culturales en las que se inscribe la obra y analizan la adaptación tomando también en consideración estos factores³⁸.

Aun así, tal y como indica Naremore, estos trabajos parecen quedarse en la orilla y no arriesgan a adentrarse de lleno en este tipo de cuestiones, por no salir del formalismo literario³⁹. Esta sensación de que los análisis narratológicos no alcanzan aspectos esenciales para la comprensión completa de las narraciones, ha impulsado la búsqueda de acercamientos distintos al fenó-

³⁸ Cfr. VANOYE, Francis, *Guiones modelo y modelos de guión*, Paidós, Barcelona, 1996; y MAST, Gerald, "Literature and Film", en BARRICELLI, Jean-Pierre, y GIBALDI, Joseph (eds.), *Interrelation of Literature*, MLA, New York, 1982, pp. 279-306.

³⁹ NAREMORE, James, *op. cit.*, p. 9.

meno de la adaptación en los últimos años. Dudley Andrew, por ejemplo, aboga por dar un enfoque primordialmente sociológico a los análisis⁴⁰. Otros autores, como Robert Stam o Richard Saint-Gelais formulan nuevas estrategias de reflexión desde la intertextualidad predicada por Bakhtin y el concepto posterior de transtextualidad de Genette. Cada adaptación, para estos autores, se abre a múltiples direcciones, a influencias anteriores, posteriores y contemporáneas. En este sentido, la noción de adaptación se amplifica enormemente desde el *texto* hacia el *contexto*. Para Stam, por ejemplo, el texto literario original del que parte la adaptación es en sí mismo una densa red de información, incluye una serie de pistas verbales que la adaptación puede tomar selectivamente, amplificar, ignorar, subvertir o transformar. El adaptador actuará de acuerdo con los protocolos de un medio diferente. Absorberá y alterará los géneros disponibles e intertextos según el discurso social dominante, las posibles ideologías y toda una serie de filtros, como puedan ser el estilo del estudio que produce la película, las modas ideológicas, algunos condicionantes políticos y/o económicos, predilecciones hacia autores concretos, estrellas de la pantalla, valores culturales, etc.⁴¹.

Además, junto a los enfoques intertextuales, coexisten otras aproximaciones desde diferentes corrientes culturales y literarias que, si bien de modo más aislado, impactan igualmente sobre la adaptación fílmica. Existen análisis desde Deleuze, los *cultural studies*, las teorías sobre nuevas tecnologías, el deconstruccionismo derridiano, la corriente multiculturalista y postcolonial, los estudios de género, el cine *queer*, o los enfoques feministas y neofeministas⁴².

No profundizaremos en estas nuevas vías de acceso a la adaptación, pues únicamente interesan aquí en cuanto que son manifestación de una búsqueda a partir de las fisuras que contienen los planteamientos de base semiótica. Y si bien los caminos que abren son muy diversos, de nuevo ninguno de ellos atiende realmente a la fábula, aspecto que –en nuestra opinión– abre la vía más directa para examinar con peculiar profundidad el fenómeno de la adaptación.

⁴⁰ Cfr. ANDREW, Dudley, "Adaptation", en NAREMORE, James (ed.), *op. cit.*, pp. 28-37.

⁴¹ Cfr. STAM, Robert, *Literature and Film*, Blackwell, Malden; Oxford, 2005, pp. 45-46; también STAM, Robert, "Beyond Fidelity: The Dialogics of Adaptation", en NAREMORE, James (ed.), *op. cit.*, pp. 54-76.

⁴² Sobre estas perspectivas, pueden encontrarse ejemplos en las recientes colecciones de artículos editadas por Robert Stam. Cfr. STAM, Robert, y RAENGO, Alexandra, *A Companion to Literature and Film*, Blackwell, Malden; Oxford, 2004; y STAM, Robert, *Literature Through Film*, Blackwell, Oxford, 2005.

Efectivamente, los estudios narratológicos resultan opacos, llegados al punto de querer penetrar en la esencia narrativa. Esa comprensión del nervio que recorre toda la narración, capaz de conectar la obra narrativa con la experiencia concreta del receptor de cualquier hora, no puede apoyarse en exclusiva en una dinámica intratextual. Pero tampoco se agota en los aspectos contextuales y las múltiples lecturas que permite la intertextualidad. Para llegar a tal comprensión, es preciso situarse en las conexiones entre lenguaje y realidad, implícitas en la fábula. Por esta razón, existen autores que, dentro de su planteamiento narratológico, se han preguntado por un aspecto inquietante y que ha estado en permanente debate: la llamada “cuestión de la fidelidad”. Ese debate resulta de gran interés en cuanto que en él se percibe la búsqueda implícita de tales conexiones por parte de estos autores. Si lo traemos a colación aquí es porque, desde el resquicio que abre, se hace posible elevar una nueva propuesta.

5. Desde la “cuestión de la fidelidad”

Si en algo están de acuerdo los académicos de la adaptación, desde Bluestone, es en negar la posibilidad de que una película adaptada sea absolutamente fiel al texto literario del que partió. La fidelidad a la letra es sencillamente un imposible, argumentan todos, desde el momento en que admitimos que una película no se lee como un libro. De ahí que los intentos de copiar al máximo el modelo literario siempre hayan resultado un fracaso, al quedar forzada la propia naturaleza del medio fílmico. Como indica Chatman, adaptar al cine una novela como si ésta fuese un objeto sacrosanto intocable, conduce siempre a un prescriptivismo baldío⁴³. En consecuencia, y como añade Phillips, tampoco puede ser el criterio básico por el que se juzgue una adaptación fílmica⁴⁴.

Sin embargo, los autores difieren en cuanto a otro tipo de fidelidad, la llamada “fidelidad al espíritu”, y que hace referencia al deber de guardar el sustrato esencial de la obra, para no traicionarla al reconvertirla al nuevo formato. Para algunos, éste sería el único deber al que se enfrenta el cineasta. Desde luego, esta fidelidad al espíritu no interesa a todos los autores. De seguro queda al margen de planteamientos íntegramente formalistas, en los que la atención del crítico se concentra casi exclusivamente en si la adaptación

⁴³ Cfr. CHATMAN, Seymour, *Coming to Terms...*, p. 163.

⁴⁴ PHILLIPS, Gene D., *Conrad and the Cinema*, Peter Lang, New York, 1995, p. 151.

ha logrado o no una integridad artística *per se*. Tampoco encuentra sentido dentro de enfoques actuales deconstruccionistas, en los que la adaptación viene a ser una práctica constante que deconstruye a su fuente reinventándola y, por tanto, nada debe al texto literario excepto el reconocimiento de haber constituido su primer impulso generativo. Pero, fuera de estos casos, lo habitual es que el autor defienda o al menos se pregunte por esa fidelidad a la esencia de la fuente literaria.

Ocurre que la expresión “fidelidad al espíritu” es de por sí ambigua y exige alguna concreción. Por supuesto, tal y como ofrecía el esquema de McFarlane, hay aspectos de la historia narrativa –en concreto los sucesos núcleo y a algunos elementos índice– que son medulares y, de omitirse, tergiversarían la esencia de la obra. Pero junto con ellos, la fidelidad al espíritu tiene que ver, para buena parte de estos autores, con el llamado *efecto análogo*. Este se logra cuando el adaptador busca equivalentes audiovisuales al discurso literario que sean capaces de provocar una experiencia estética similar a la que suscita la obra literaria original. Por el contrario, la desproporción estética entre el original y la versión fílmica, conllevará alguna violación de la esencia literaria⁴⁵.

Este cuidado debe ser mayor, opinan autores como Bazin y Boyum, si la adaptación parte de una obra clásica o de prestigio. Entonces el deber de fidelidad al sustrato esencial de la obra se convierte en inexcusable. Según Boyum, en este caso el adaptador ha de encontrar las marcas de su reconocimiento universal. Tales marcas pueden tener que ver con un valor estético particular, pero también quizá con una intensidad exclusiva, o con una serie de cualidades humanas implícitas, o incluso con una cierta indeterminación que abre el texto a distintas –pero no infinitas– posibilidades interpretativas. Una vez encontradas estas señas de identidad de la obra, el cineasta no debería ignorarlas, pues, si las desecha, pondrá en juego la maestría de la adaptación⁴⁶.

Como se puede ver, estos intentos de acotar de algún modo el deber de la “fidelidad al espíritu”, son todavía muy aproximativos. No es extraño que, en ocasiones, provoquen el desconcierto: “Quienes insisten en la importancia de captar el «espíritu» de los textos llevados a la pantalla, pocas veces se

⁴⁵ Cfr. CHATMAN, Seymour, *Coming to Terms...*, p. 163; BOYUM, Joy Gould, *op. cit.*, pp. 63-81; BEJA, Morris, *op. cit.*, p. 88; SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis, *op. cit.*, pp. 50-56

⁴⁶ Cfr. BOYUM, Joy Gould, *op. cit.*, p. 77; y BAZIN, André, *¿Qué es el cine?*, Rialp, Madrid, 1990, pp. 114-118.

muestran unánimes a la hora de decidir si un film concreto lo ha logrado o no”, se queja Peña-Ardid⁴⁷. Esta ambigüedad, en la práctica, hace que este tema de la fidelidad se conciba como complejo, incluso como insoluble, y desaparezca de la reflexión de otros autores.

Pese a esta ambigüedad, lo que sí puede decirse es que quienes defienden esta “fidelidad al espíritu” comparten, en su base, un criterio nada desdeñable: consideran la adaptación como una actividad reinterpretativa y resimbolizadora. Es decir, rechazan el intento de copia y sujeción extrema al texto literario, y defienden unánimemente que los cineastas, al adaptar, se apropian de la obra literaria y la reconvierten. La modifican inevitablemente, pero no ya sólo por el cambio de códigos lingüísticos que están operando, sino porque intervienen en el proceso como sujetos con una personalidad y situación sociohistórica diferentes a las del autor literario.

Por ejemplo, Boyum ha comparado la práctica de la adaptación con la actividad de un traductor, y lo ha hecho en un doble sentido. Por un lado, argumenta que el cineasta –al igual que el traductor– ha de mostrar cierta lealtad a la obra original, teniendo al mismo tiempo que crear una nueva obra de arte en su lenguaje particular. Por otro lado, sugiere que el adaptador es ante todo un lector, de igual modo que el traductor. Pero un lector que no se acerca al texto con ingenuidad o superficialidad, sino con una lectura profunda e inteligente. Como consecuencia, la adaptación no sólo incluye la referencia a la obra literaria de base sino que trae igualmente implícita una lectura interpretativa. A su vez, los lectores de la adaptación podrán encontrar ésta persuasiva y apta o, por el contrario, reducida y falsa.

Por su parte, Francis Vanoye defiende también la adaptación como proceso de apropiación del texto literario por parte del cineasta. Este integrará y asimilará la obra literaria –o ciertos aspectos de esta– a su punto de vista, su visión, la estética e ideología con las que siente afinidad, así como al contexto sociohistórico en el que se mueve⁴⁸.

Desde esta base de la apropiación, y según Boyum, la fidelidad al espíritu a la que debiera sujetarse el adaptador, tiene que ver con la calidad de la interpretación que el cineasta hace de la fuente⁴⁹. Cuestión que corrobora Sánchez Noriega, al señalar que “para que la lectura interpretativa sea digna

⁴⁷ PEÑA-ARDID, Carmen, *op. cit.*, pp. 26-27. Para la autora, las discusiones sobre fidelidad no han llevado hasta el momento a ningún punto provechoso y sólo han generado desorientación.

⁴⁸ Cfr. VANOYE, Francis, *op. cit.*, p. 146.

⁴⁹ Cfr. BOYUM, Joy Gould, *op. cit.*, pp. 70-71.

será necesaria una cierta afinidad ideológica, estética o moral entre el autor literario y el fílmico”⁵⁰.

Es relevante que esta perspectiva de apropiación o reinterpretación de la obra literaria emerja precisamente en autores que han heredado un estilo de análisis de raíz semiótica. Como decíamos, en ellos supone –probablemente de modo inconsciente– la búsqueda de nuevos paisajes que rompan el reducido intratextual. Preguntándose por el contenido de esa reinterpretación, se están cuestionando temas que van más allá del proceso de adaptación de lenguajes y estructuras de esos lenguajes.

Ahora bien, cuando se mira la adaptación cinematográfica como reinterpretación de una obra literaria previa, caben dos aproximaciones diferentes. La de preguntarse por aquello que en la reinterpretación es distinto y difiere de la fuente o, por el contrario, la de preguntarse por aquello que vincula con la fuente y permite hablar de reinterpretación y no de absoluta novedad. De estas dos posibilidades, los estudios más contemporáneos han optado preferentemente por la primera vía. Dominan, por tanto, los análisis centrados en lo novedoso y diferente de la adaptación. Interesa, por ejemplo, detectar las marcas históricas y culturales nuevas que aparecen en una adaptación que dista mucho del momento en que se escribió la novela; los posibles condicionantes económicos, políticos e ideológicos que acompañan a la película adaptada, o las lecturas sociológicas que puede propiciar el nuevo texto audiovisual.

La propuesta que a continuación hacemos opta por la segunda vía, la de –desde la reinterpretación– ahondar en lo común e invariable, pese al riesgo que comporta un acercamiento de estas características. Por supuesto, no se trata de un planteamiento cerrado, sino de una reflexión inicial abierta a futuros estudios e indagaciones.

6. *La adaptación como reinterpretación y diálogo*

Partimos de que en la reinterpretación existe actividad dialógica. Es decir, asumimos que en el proceso de adaptación se establece un diálogo inconsciente entre un autor implícito (literario) y un lector real (cinematográfico), a propósito del mundo posible representado, y sobre su propio modo de entender las personas y las cosas del mundo en que viven.

⁵⁰ SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis, *op. cit.*, p. 66.

Desde luego, este planteamiento implica recuperar el análisis del contenido en su vertiente temática, tal y como ha intentado, por ejemplo, la disciplina iconológica. Adoptar esta perspectiva no significa pasar por alto las aportaciones científicas que tanto formalistas como semióticos han legado. Entre otros aspectos, los estudios mencionados han esclarecido la naturaleza artística de la adaptación, situándola en el lugar que les corresponde, y formalizando criterios que permiten distinguir la adaptación lograda respecto a otras prácticas ligadas a la mercadotecnia cinematográfica o al pillaje. Tampoco niega ni prescinde de las observaciones que se ofrecen desde la intertextualidad.

La aproximación temática trae consigo, por el contrario, recuperar la noción originaria de *mímesis* artística que, aplicada a la actividad adaptadora, pone de relieve el carácter de *representación* que conlleva, aunque no tome asiento en amplio espectro del mundo real sino en un ámbito más pequeño, el limitado mundo de la ficción sobre la que trabaja. El análisis del contenido, como se verá, no elimina la retórica, con todos sus aspectos de discurso, antes bien necesita de ella; tampoco prescinde de la pragmática, pues la integra. Lo que sí hace es llamar la atención sobre el puente que une lenguaje y realidad. Esto es, inserta la dimensión semántica, dimensión que permite ver la narración como expresión cabalmente poética, que no pierde de vista el simultáneo e interdependiente carácter de *poiema* (ser algo hecho, fabricado) y de *logos* (significar algo dicho)⁵¹.

Conviene saber que, fuera de la reflexión que aquí ofrecemos, este tipo de acercamiento hacia la adaptación toma sentido y se muestra con todo su relieve cuando se trabaja con autores y obras concretas, y dentro del marco de su actividad poética, es decir, teniendo en cuenta las vertientes propias del hacer artístico. Por el contrario, los estudios de corte axiológico o crítico, basados en prescripciones teóricas, ahogarán la riqueza y el particularismo que acompañan a cada adaptación como proceso de reinterpretación.

Por último, y para lograr un análisis más riguroso, es preferible excluir adaptaciones excesivamente dependientes de factores industriales/económicos. Entendemos que estos condicionantes, cuando son demasiado evidentes, impiden que hablemos de un trabajo de adaptación plenamente poético.

Hechas estas observaciones, conviene regresar a la noción de *reinterpretación* para clarificar aún dos cuestiones pendientes: cuál es el verdadero objeto de esta, y en qué instancia tiene lugar.

⁵¹ Cfr. GARCÍA-NOBLEJAS, Juan José, *Comunicación y mundos posibles*, Eunsa, Pamplona, 1996, p. 222.

6.1. Objeto y lugar de la reinterpretación

En la idea de Vanoye, Boyum o Andrew de que el adaptador serio se convierte en un lector afín, que asimila y se apropia de elementos de la obra madre para incorporarlos a su propia visión y estética, se puede entender que existe cierta connaturalidad del cineasta con el material narrativo original. Pero cabe aún preguntarse ¿acerca de qué se produce tal empatía en la recepción: se circunscribe a la historia o apunta más allá? ¿No tendrá que ver con cuestiones vitales, con el reconocimiento –en ese microcosmos fabricado– de visiones y experiencias ancladas en el mundo real? Hay un hecho obvio y es que, en expresión de Steiner, “las receptividades son tan individuales como los copos de nieve”⁵². Esta realidad, que frecuentemente se ha empleado para enfatizar la autonomía del objeto artístico con respecto a las intencionalidades de su autor, también advierte sobre la presencia en la obra de marcas que el receptor relaciona vitalmente, y a las que responde como persona concreta.

Aunque –como insiste Steiner– la teoría crítica no haya encontrado de momento mucho que decir sobre lo que acontece en el curso de una experiencia de recepción estética, el común sentir es que se trata de un enlace involuntario, de una afinidad o “simpatía”, que parece estar en otro orden de cosas que el de los mecanismos de asociación y recuerdo. En última instancia, advierte este autor, sus modos de operación se encuentran más allá de la paráfrasis⁵³.

Volviendo a la afinidad del adaptador con la fuente narrativa, si se acepta que tal empatía se asocia con cuestiones que, estando presentes en el discurso, van más allá del aparato narrativo, se está en condiciones de mirar hacia ese lugar común a las artes narrativas que es la fábula. Pero no tomándola únicamente en su vertiente discursiva, como se ha hecho habitualmente desde la narratología, sino en su concepción original, en cuanto *mythos*.

En este sentido, Aristóteles define la fábula (*mythos*) como disposición de los hechos o composición de la trama (*pragmaton systasis*), en una identificación casi plena con la definición de *mythos* como imitación de una acción (*mimesis praxeos*)⁵⁴. La vinculación implícita en la *Poética* de Aristóteles entre ese componer la trama y el carácter de representación que le acompaña

⁵² STEINER, George, *Presencias reales*, Destino, Barcelona, 1991, p. 233.

⁵³ Cfr. *Ibid.*, pp. 216-243.

⁵⁴ Cfr. RICOEUR, Paul, *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico*, Ed. Cristiandad, Madrid, 1987, pp. 84-87.

(*mimesis*), conduce a advertir el carácter referencial de la fábula. Esta, por tanto, haciéndose visible y cobrando existencia en el enunciado de la obra artística, por su carácter representativo, apunta deícticamente hacia referentes extratextuales, anclados en la realidad, y universalmente reconocibles.

Puede decirse entonces que tras las acciones que llevan a cabo los personajes de ficción dentro del mundo posible representado, los ritmos o melodías, y el carácter espectacular de los medios y modos de representación, subyace –en términos aristotélicos– la imitación de una acción⁵⁵. Esta *mimesis praxeos* es el origen de la participación del receptor en la obra, pues este *reconoce* en ella asuntos compartidos o consabidos con el autor. Tales asuntos pueden hacer referencia –y de hecho la hacen– al momento y uso sociocultural, pero sobre todo apuntan a realidades vitales, muchas veces complejas e incluso aparentemente contradictorias, que el curso temporal de la obra poética unifica y hace brillar en términos de felicidad o infelicidad humanas, de progreso o degeneración moral. De ahí que se haya subrayado que los rasgos hacia los que apunta la fábula-mito son percibidos con carácter más antropomórfico que cosmológico, pues la ficción remite al mundo en que habita el lector o espectador, en la medida en que resulta poéticamente alegórico y simbólico respecto de su vida en él⁵⁶. En expresión de Thomas Pavel, los textos de ficción siempre acaban gravitando en torno a preocupaciones de carácter social y existencial, tales como “nacimiento, amor y muerte, éxito y fracaso, logro y pérdida del poder, guerras y revoluciones, producción y distribución de bienes, estatuto social de la moralidad, lo sagrado y lo profano, lo cómico, las fantasías compensatorias, etc.”⁵⁷.

Volviendo a la adaptación, esa simpatía de base con la que –según los autores– el cineasta ha de mirar la obra literaria que se dispone a adaptar, tiene que ver, de seguro y aun inconscientemente, con aquellos temas a los que apunta la fábula-mito del texto. Por ello, además de convertirse en los aspectos que con más garantías pueden conservarse durante la transforma-

⁵⁵ Cfr. ARISTÓTELES, *Poética*, Gredos, Madrid, 1992, 1450b 25-30, p. 152. Aristóteles asocia la *praxis* con acciones que tienen fin en sí y por sí mismas, como la “vida”; con acciones humanas libres, que implican activamente a sus facultades propias (inteligencia, voluntad), y que gobiernan las restantes acciones inmanentes vegetativas y sensitivas. La acción (*praxis*) a la que se refiere Aristóteles es un movimiento de carácter final, no terminal, en el sentido de que interviene en el perfeccionamiento biográfico del hombre, trayendo por tanto felicidad o infelicidad, dependiendo de si se logra o no su fin propio. Cfr. GARCÍA-NOBLEJAS, Juan José, *Comunicación y...*, pp. 129-131. Cfr., también LABRADA, Maria Antonia, *Sobre la razón poética*, Eunsá, Pamplona, 1992, pp. 51-61.

⁵⁶ Cfr. GARCÍA-NOBLEJAS, Juan José, *Comunicación y...*, pp. 223-230.

⁵⁷ PAVEL, Thomas, *Univers de la fiction*, Seuil, París, 1988, p. 186.

ción en película, también se convierten en el principal objeto de reinterpretación por parte del adaptador serio. Es decir, su conservación no tiene por qué ser absoluta y exacta, puesto que, por las implicaciones vitales que traen consigo, tales temas se suelen convertir en objeto de diálogo y contraste.

Ahora bien, tal y como se ha indicado, la fábula en cuanto mito sólo cobra existencia en la expresión artística, de la que es inseparable y viene a ser su expresión sensible. Podemos concluir, por tanto, que el adaptador no mira directamente hacia tales asuntos sino hacia las marcas que dejan en el lenguaje, que es su vía de expresión. Así pues, el verdadero lugar de encuentro y diálogo entre el adaptador (como lector real) y la fábula-mito de la obra original es propiamente el texto, pero no como sistema autónomo que se retroalimenta, sino siempre en su triple dimensión retórica, semántica y pragmática⁵⁸.

6.2. *Fidelidad frente a cortesía*

Aceptada la idea de que el adaptador siempre reinterpreta el texto de partida, es lógico preguntarse por la relación entre novedad y fidelidad que se produce entre una adaptación cinematográfica y su fuente literaria. Autores de la Escuela de Praga, como los eslovacos Popovic y Modejko, han considerado –a partir del esquema de traducción de Levy⁵⁹– que el texto final de una adaptación (metatexto) es, al mismo tiempo, equivalente y diferente del texto original (prototexto). Este postulado les conduce, en su argumentación, hacia una visión de la adaptación literaria como vehículo para la transmisión histórico-temporal de una obra literaria, como puente práctico entre

⁵⁸ Como indica García-Noblejas, al considerar las palabras escritas como signos, se aprecian tres dimensiones simultáneas a partir de sus relaciones: bien con otras palabras que pertenezcan a un mismo lenguaje (nivel sintáctico), bien con lo significado por tales palabras-signo (nivel semántico), o bien con los hombres, en cuanto que los signos son utilizados por un locutor y se dirigen a un destinatario (nivel pragmático). Cfr. GARCÍA-NOBLEJAS, Juan José, *Poética del texto audiovisual*, Euns, Pamplona, 1982, p. 28.

⁵⁹ Jirí Leví observa que la actividad de la traducción crea una cadena de comunicación literaria compleja en la que el resultado de un mensaje se convierte en el punto de partida de otro. El esquema de esta cadena de traducción (a la que llama transducción) incluye a un autor que produce un texto original (To), un traductor que actúa como su receptor, y este mismo que se convierte en el emisor del texto final, enviado a los receptores potenciales que leen en una lengua distinta de la del autor. El texto final es, al mismo tiempo, equivalente y diferente del texto original. Cfr. DOLEZEL, Lubomír, *Historia breve de la Poética*, Síntesis, Madrid, 1990, pp. 234-235.

la tradición y el cambio literarios, en la que las condiciones culturales y socio-históricas tienen mucho que decir y acaban siendo el verdadero lugar de interés para la crítica⁶⁰. Por otro lado, los razonamientos deconstruccionistas han alentado a determinar el texto por el contexto temporal y, en este sentido, la práctica de la adaptación podría verse como una cadena de reinención perpetua, donde el significado significa a su vez y así continuamente, haciendo caducar los actos creadores previos.

Frente a estas concepciones, la noción de fábula-mito como lugar común entre formas narrativas, invita a reconsiderar el respeto debido por el adaptador hacia su fuente inspiradora. A ese respeto no lo llamaremos aquí fidelidad sino *cortesía*. George Steiner ha designado con la palabra “cortesía” la actitud deseable para todo intérprete artístico, ya sea lector, crítico o reformulador poético. Entiende Steiner por cortesía el epítome del sentido común, la bienvenida protocolaria que nunca olvida el anfitrión perfecto, y que en este caso, implica desde luego el reconocimiento de que la obra de arte anterior a otras formas de subsiguiente existencia tiene, al menos, derecho de paso pues

El poema, el cuadro, la composición es la *raison d'être*, la base y razón de ser literal de las interpretaciones y los juicios que provoca. En realidad es el ‘pre-texto’ de todas las ‘textualidades’, ‘intertextualidades’ (citas, alusiones, *reprises*), y ‘contratextualidades’ posteriores y relacionadas, aunque no en un sentido trivializador y desmerecedor. Es su fuente de ser⁶¹.

La cortesía como actitud en el encuentro del adaptador con la obra literaria implica respeto hacia esta por parte del cineasta, tanto por su condición de ser primera en la existencia como por la fábula-mito que contiene. Al mismo tiempo, conviene recordar que la cortesía se refiere al encuentro con la “otredad” –como subraya Steiner– y no a la sumisión hasta la identificación total del anfitrión con su invitado. La cortesía es fértil en cuanto a diálogos y aproximaciones entre culturas y mundos personales, pero no atiende a tiranías por parte de uno de los lados. Por tanto, la película adaptada podrá aparecer como plural y culturalmente diversa, pero al mismo tiempo deberá traer impresa su condición de texto derivado, incluso cuando sobrepase y brille más que el original. Su ligazón con el texto primero podrá encontrarse en los aspectos conectados con la fábula, y por tanto, en las manifestaciones de índole ética, estética, política, argumentativa y poética, implicadas⁶². En

⁶⁰ Cfr. *Ibid.*, pp. 229-243.

⁶¹ Cfr. STEINER, George, *op. cit.*, pp. 180-185.

⁶² García-Noblejas, sin referirse específicamente a la adaptación, ha considerado que las narra-

cualquier caso, será la adaptación misma la que “delate pero no exhiba” las huellas del encuentro que ha tenido lugar entre el cineasta, como anfitrión, y la obra literaria, como invitada.

6.3. *Adaptación e iconología*

Estudiar la adaptación cinematográfica como reinterpretación desde el diálogo exige, por tanto, una labor de búsqueda de tales huellas en la película adaptada que se pretende analizar. Precisamente en esta tarea, la iconología facilita algunas herramientas metodológicas. Aunque esta disciplina ha nacido y se ha desarrollado referida a las artes plásticas, su modo analítico es trasladable a otras artes poéticas, en cuanto que su objeto de estudio es el contenido significativo de la obra artística⁶³.

Como disciplina, la iconología se remonta al siglo XVI, siendo para Cesare Ripa una tarea consistente en “describir razonadamente las imágenes”. En el último siglo, y desprendida de los tintes alegóricos que Ripa le dio originariamente, aparece asociada a historiadores de arte como E.H. Gombrich y Erwin Panofsky. Este último es quizá quien la actualiza y describe de forma más completa. Para Panofsky, la iconología trata, en concreto, del estudio del significado último y razón de ser de las imágenes⁶⁴.

Lo interesante del trabajo de Panofsky, en relación con el análisis de la adaptación que aquí se defiende, es sobre todo el modo que plantea de acceso desde la forma artística hasta el contenido de la obra, siendo este contenido el objeto propiamente iconológico. Para Panofsky, el historiador de arte tiene entre manos una clara tarea de interpretación. Es lógico, por tanto, que

ciones, tomadas como mundos posibles diversos, “admiten y a veces reclaman comparaciones entre sí, al estar centrados en torno a manifestaciones de la practicidad humana (ética, estética, política, argumentativa y poética), capaces de dar razón de esas acciones libres humanas, tanto en lo que tienen de efectividad como de posibilidad”. GARCÍA-NOBLEJAS, Juan José, *Comunicación y...*, p. 206.

⁶³ Valga como primera referencia la voz “iconología” que recoge el Diccionario de la RAE, como “representación de las virtudes, vicios u otras cosas morales o naturales, con la figura o apariencia de personas”. El propio Panofsky se interesó por lo cinematográfico. Cfr. PANOFSKY, Erwin, *Sobre el estilo. Tres ensayos inéditos*, Paidós, Barcelona, 2000. García-Noblejas por su parte, recuerda que la iconología está incorporada a las artes literarias desde antiguo, pues ya Horacio en el verso 361 de su *Epístola a los Pisones* habla de “ut pictura poeisis...”. Cfr. GARCÍA-NOBLEJAS, Juan José, *Comunicación borrosa*, Eunsá, Pamplona, 2000, pp. 84-85.

⁶⁴ Para una referencia más completa sobre la historia de la Iconología y la contribución de Erwin Panofsky cfr. CIERI VIA, Claudia, *Nei dettagli nascosto. Per una storia del pensiero iconologico*, Carocci, Roma, 1998.

en su libro *Estudios sobre Iconología*⁶⁵, parta de una teoría de la interpretación general, según la cual el observador de la obra de arte accede a ella a través de varios planos o grados de interpretación.

En primer lugar y siguiendo su esquema, mediante una interpretación elemental, que es descriptiva, fáctica y también empática, se llega a los *significados primarios o naturales*. Para comprender estos sólo se necesita cierta sensibilidad, que forma parte de la experiencia práctica, de la familiaridad cotidiana con objetos y acciones. Esta interpretación es, por tanto, inmediata y simultánea.

En segundo lugar, una interpretación más profunda conduce al hallazgo de *significados secundarios o convencionales*. Estos son posteriores a la obra, son inteligibles en lugar de sensibles y tienen que ver con lo consabido por el autor y sus receptores inmediatos según los hábitos sociales y culturales del momento en que surge.

Por último, y en un grado superior de interpretación, el analista accede al *significado intrínseco o individual* de la obra. Este, que es el objeto propiamente iconológico, es *esencial* a diferencia de los anteriores, que pertenecen al dominio del fenómeno. Panofsky llama a este significado intrínseco *contenido* y admite que lo conforman valores simbólicos. El contenido es, según Panofsky, “como un principio unificador que sustenta y explica a la vez la manifestación visible y su significado inteligible, y determina incluso la forma en que el hecho visible toma forma [...] está tan por encima de la esfera de las voliciones conscientes como el significado expresivo está por debajo de esta esfera”⁶⁶. Este nivel de significación implica, por ejemplo, la referencia al universo personal del autor, al carácter o estilo deducibles de unos rasgos permanentes en su obra. Para acceder a estos valores simbólicos se precisa algo más que un conocimiento de temas o conceptos específicos. Es necesario disponer de una facultad mental a la que Panofsky llama “intuición sintética”. Esta facultad –dice Panofsky– es gratuita, puede estar más desarrollada en un aficionado inteligente que en un erudito, por lo que deberá contrastarse con la tradición de las humanidades (historia del estilo, del pensamiento, de la religión, de los movimientos sociales, síntomas culturales, etc.), con objeto de corregir el posible subjetivismo o irracionalidad que conlleve⁶⁷.

⁶⁵ PANOFSKY, Erwin, *Estudios sobre iconología*, Alianza, Madrid, 1972.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 15.

⁶⁷ Cfr. *Ibid.*, pp. 13-26. Cfr. también LAFUENTE FERRARI, Enrique, *Introducción a Panofsky*, en PANOFSKY, Erwin, *Estudios sobre...*, 1972, prólogo, pp. XXVI-XXVIII.

⁶⁸ Cfr. PANOFSKY, Erwin, *Estudios sobre...*, pp. 15-25.

Lógicamente, Panofsky aplica este procedimiento al trabajo del historiador de arte, que es su campo de estudio. El historiador, como intérprete de la obra artística, deberá partir del reconocimiento en la obra de las formas puras o motivos artísticos (tarea preiconográfica), para descender al significado secundario de tales motivos (trabajo iconográfico propiamente dicho, que supone la identificación de las imágenes y de las combinaciones de éstas que dan lugar a las historias y alegorías), y así llegar al *contenido intrínseco* de la obra, para lo que es preciso indagar en la actitud básica de una nación, un período, una clase, una creencia religiosa o filosófica, cualificados inconscientemente por una personalidad y condensados en una obra. Cada paso, en este proceso, es requisito imprescindible para llegar al siguiente⁶⁸.

Aunque para explicar el proceso hacia la iconología Panofsky delimita y distingue los mencionados estratos de significación, considera que los tres son aspectos de un sólo fenómeno artístico, de la obra de arte como un todo. Por lo tanto, en el trabajo práctico del iconólogo los tres niveles “se mezclan entre sí en un proceso orgánico e indivisible”⁶⁹.

Es cierto que el esfuerzo de Panofsky por diferenciar iconografía de iconología no culmina adecuadamente en sus análisis prácticos. Con frecuencia, sus estudios terminan al servicio de estudios estéticos comparativos de corte historicista, que no superan del todo el ámbito iconográfico. Por algo la tesis favorita de Panofsky tiene que ver con las dependencias, influencias, continuidades o discontinuidades entre obras plásticas de diferentes períodos⁷⁰. A nuestro entender, sin embargo, este hecho no invalida el carácter abierto de las categorías establecidas por Panofsky. Aplicadas al estudio de adaptaciones, estas pueden permitir el acceso a aquellos contenidos intrínsecos inherentes a la fábula-mito.

De entrada, el movimiento interpretativo postulado por Panofsky, que va desde los aspectos más fácticos y visibles de la obra hasta lo simbólico y alegórico, respeta la misma naturaleza de la fábula-mito que –como ya se explicó– toma existencia en la obra, pero apunta a realidades que van más allá. Además, también la facultad sintética a la que alude Panofsky, puede entenderse como un ver la obra “unitariamente, con un sólo «golpe de vista», fuera del espacio y el tiempo”⁷¹ y, sin duda, tal ejercicio resulta imprescindible en

⁶⁹ *Ibíd.*, p. 26.

⁷⁰ Cfr. GARCÍA-NOBLEJAS, Juan José, *Comunicación borrosa*, p. 84.

⁷¹ *Ibíd.*, p. 83.

⁷² *Ibíd.*, pp. 83-84.

la labor de descifrar la acción unitaria que es el *mythos*. Por tanto, con el procedimiento iconológico entendemos que se puede dar un paso más, hasta llegar a aquellos contenidos intrínsecos que, en palabras de García-Noblejas, “resultan plenamente comunes a los seres humanos, que bien pueden configurar el espíritu de una época, en la medida en que ponen de manifiesto la presencia o ausencia de principios estables, universales, o de determinadas actitudes humanas básicas”⁷².

Tomando, pues, como base los pasos metodológicos de Panofsky, se pueden establecer correspondencias y ensayar un posible esquema para el análisis iconológico de adaptaciones cinematográficas.

En primer lugar y como tarea previa, es imprescindible que quien analiza la adaptación se convierta en un lector profundo de la obra literaria, en un intérprete más, así como en un espectador atento y sensible a cuanto muestra la versión cinematográfica.

En ese primer contacto con la obra literaria y su adaptación cinematográfica el analista detectará, en correspondencia con el nivel pre-iconográfico, una serie de operaciones retóricas de trasvase de un medio a otro, tanto en el nivel de historia como de discurso. En relación con la historia, por ejemplo, se hará cargo de las adiciones narrativas, las supresiones, las condensaciones y redistribuciones de los acontecimientos, etc. Asimismo, en este primer nivel el analista advertirá las variaciones sobre la voz narrativa, el punto de vista, los elementos descriptivos, y demás asuntos pertenecientes al discurso.

Reconocidos los cambios, el analista tratará de dar razón de ellos. En correspondencia al segundo nivel apuntado por Panofsky –el nivel iconográfico– hallará razones de lenguaje y de conveniencia narrativa para la nueva forma cinematográfica; localizará asimismo razones tecnológicas asociadas al nuevo medio. Podrá encontrar también argumentos en la distancia temporal que separa la obra literaria y la adaptación y en los cambios sociológicos que se han producido en ese intervalo de tiempo; podrá también atender a los rasgos artísticos del autor cinematográfico, etc. Con todo ello, se estará acercando a los significados intencionales, correspondientes al segundo nivel interpretativo.

No obstante, este segundo ejercicio deberá conducir al analista hacia el nivel propiamente iconológico, en el que se captarán los contenidos intrínsecos de la adaptación. En este último nivel, se razona no sólo desde la personalidad del autor y los rasgos socio-culturales del período en que se inscribe, sino más específicamente a través de las actitudes humanas básicas

presentes y/o ausentes en la adaptación. En este terreno iconológico sí que resulta natural advertir semejanzas y desemejanzas con respecto a la obra literaria original. Pero, en este caso, no para condenar alejamientos o infidelidades sino –como se ha mencionado– para valorar la cortesía con que se ha desarrollado el encuentro entre adaptador y la fábula-mito de la pieza literaria. El analista podrá deducir entonces si se ha producido un diálogo fértil y recreador o si, por el contrario, el acercamiento hacia la obra ha derivado en fracaso.

Bibliografía citada

- ANDREW, Dudley, "The Well-Worn Muse: Adaptation in Film History and Theory", en CONGER, Syndy M. y WELSCH, Janice R., *Narrative Strategies: Original Essays in Film and Prose Fiction*, Western Illinois University Press, Macomb, 1980.
- ANDREW, Dudley, *Las principales teorías cinematográficas*, Rialp, Madrid, 1993.
- ANDREW, Dudley, "Adaptation", en NAREMORE, James (ed.), *Film Adaptation*, Rutgers, New Jersey, 2000.
- ARENDT, Hannah, *Entre el pasado y el futuro. Ocho ejercicios sobre la reflexión política*, Península, Barcelona, 1996.
- ARISTÓTELES, *Poética*, Gredos, Madrid, 1992.
- ASHEIM, Lester, "From Book to Film: Simplification", *Hollywood Quarterly* vol. 5 1950-1951, pp. 289-304.
- ASHEIM, Lester, "From Book to Film: Mass Appeals", *Hollywood Quarterly*, vol. 5 1950-1951, pp. 334-349.
- ASHEIM, Lester, "From Book to Film: Summary", *Hollywood Quarterly*, vol. 6, nº 3, pp. 258-273.
- BALÁZS, Béla, *El film. Evolución y esencia de un arte nuevo*, Losance, Buenos Aires, 1957.
- BAUER, Leda V., "Movies Tackle Literature", *American Mercury*, vol. 14, nº 55, julio, 1928, pp. 288-294.
- BAZIN, André, *¿Qué es el cine?*, Rialp, Madrid, 1990.
- BEJA, Morris, *Film and Literature. An Introduction*, Longman, New York, 1979.
- BLUESTONE, George, *Novels into Film*, University of California Press, Berkeley, 1957.
- BOYUM, Joy Gould, *Double Exposure: Fiction into Films*, Plume (New American Library), New York, 1985.
- CIERI VIA, Claudia, *Nei dettagli nascosto. Per una storia del pensiero iconologico*, Carocci, Roma, 1998.
- CHATMAN, Seymour, *Historia y discurso*, Taurus, Madrid, 1990.
- CHATMAN, Seymour, *Coming to Terms. The Rethoric of Narrative in Fiction and Film*, Cornell U.P., Ithaca; New York, 1990.
- DOLEZEL, Lubomír, *Historia breve de la Poética*, Síntesis, Madrid, 1990.
- ECO, Umberto, *La definición del arte*, Martínez-Roca, Barcelona, 1970.
- ECO, Umberto, *Seis paseos por los bosques narrativos*, Lumen, Barcelona, 1996.
- FAULSTICH, Werner y KORTE, Hemult (eds.), *Cien años de cine. 1895-1924*, Siglo XXI, Madrid, 1997.
- GARCÍA-NOBLEJAS, Juan José, *Poética del texto audiovisual*, Eunsa, Pamplona, 1982.
- GARCÍA-NOBLEJAS, Juan José, *Comunicación y mundos posibles*, Eunsa, Pamplona, 1996.
- GARCÍA-NOBLEJAS, Juan José, *Comunicación borrosa*, Eunsa, Pamplona, 2000.
- GEDULD, Harry M., *Los escritores frente al cine*, Fundamentos, Madrid, 1981.
- GRIFFITH, James, *Adaptations as Imitations*, University of Delaware Press, New Jersey, 1997.
- JINKS, William, *The Celluloid Literature*, Glencoe Press, Beverly Hills, CA, 1974.
- LABRADA, Maria Antonia, *Sobre la razón poética*, Eunsa, Pamplona, 1992.
- LAFUENTE FERRARI, Enrique, "Introducción a Panofsky", en PANOFSKY, Erwin, *Estudios sobre iconología*, Alianza, Madrid, 1972.
- LHUR, William, *The Authorship and Narrative in the Cinema*, Putnam, New York, 1977.
- LINDEN, George, *Reflections on the Screen*, Wardsworth, Belmont, 1970.
- LINDSAY, Vachel, *El arte de la imagen en movimiento*, Fundación de Cultura Ayuntamiento de Oviedo, Oviedo, 1995.
- MASON, Ronald, "The Film of the Book", *Film*, vol. 16, marzo-abril, 1958, pp. 18-20.

- MAST, Gerald, "Literature and Film", en BARRICELLI, Jean Pierre y GIBALDI, Joseph (eds.), *Interrelation of Literature*, MLA, Nueva York, 1982.
- METZ, Christian, *Langage et Cinéma*, Larousse, París, 1971.
- McFARLANE, Brian, *Words and Images. Australian Novels into Film*, Heinemann Publishers, Melbourne, 1983.
- McFARLANE, Brian, *Novel to Film*, Oxford University Press, London, 1996.
- MONACO, James, *How to Read a Film*, Oxford University Press., New York, 1977.
- MORRISSETTE, Bruce, *Novel to Film, Essays in Two Genres*, University of Chicago Press, Chicago, 1985.
- NAREMORE, James, *Film Adaptation*, Rutgers University Press, New Jersey, 2000.
- PANOFSKY, Erwin, *Estudios sobre iconología*, Alianza, Madrid, 1972.
- PANOFSKY, Erwin, *Sobre el estilo. Tres ensayos inéditos*, Paidós, Barcelona, 2000.
- PAVEL, Thomas, *The Poetics of Plot: the Case of English Renaissance Drama*, University of Minnesota Press, Minneápolis, 1985.
- PAVEL, Thomas, *Univers de la fiction*, Seuil, París, 1988.
- PEÑA-ARDID, Carmen, *Literatura y cine*, Cátedra, Madrid, 1992.
- PHILLIPS, Gene D., *Conrad and the Cinema*, Peter Lang, New York, 1995.
- RICHARDSON, Robert, *Verbal and Visual Languages*, University of Indiana Press, Bloomington, 1969.
- RICOEUR, Paul, *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico*, Cristiandad, Madrid, 1987.
- SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis, *De la literatura al cine*, Paidós, Barcelona, 2000.
- SELDES, Gilbert, "Fiction Influenced by the Movies", *Scribners Magazine*, vol. 100, noviembre 1936, pp. 71-72.
- STAM, Robert; BURGOYNE, Robert y FLITTERMAN-LEWIS, Sandy, *Nuevos conceptos de la teoría del cine*, Paidós, Barcelona, 1999.
- STAM, Robert, "Beyond Fidelity: The Dialogics of Adaptation", en NAREMORE, James (ed.), *Film Adaptation*, Rutgers, New Jersey, 2000, pp. 54-76.
- STAM, Robert y RAENGO, Alexandra, *A Companion to Literature and Film*, Blackwell, Oxford, 2004.
- STAM, Robert, *Literature and Film*, Blackwell, Malden; Oxford, 2005.
- STAM, Robert, *Literature Through Film*, Blackwell, Malden; Oxford, 2005.
- STEINER, George, *Presencias reales*, Destino, Barcelona, 1991.
- STRAUSS, Florence, "A Synopsized View of Literature", *Bookman*, vol. 64, n° 4, diciembre, 1926, pp. 455-456.
- TRUFFAUT, François, "A certain Tendency of the French Cinema", en NICHOLS, Bill (ed.), *Movies and Methods*, University of California Press, Berkeley, 1976.
- VANOYE, Francis, *Récit-Ecrit, Récit Filmique*, CEDIC, París, 1979.
- VANOYE, Francis, *Guiones modelo y modelos de guión*, Paidós, Barcelona, 1996.

Copyright of *Comunicacion y Sociedad* is the property of Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, S.A. and its content may not be copied or emailed to multiple sites or posted to a listserv without the copyright holder's express written permission. However, users may print, download, or email articles for individual use.