

PRÓLOGO DE UNA SOCIOCRTICA DE LA ADAPTACION CINEMATOGRAFICA

Por Monique Carcaud - Macaire
Jeanne Marie Clerc

La adaptación cinematográfica de obras literarias constituye un campo de investigación de la creación cultural. Desde la sociocrítica, se ofrecen las herramientas metodológicas que permiten dar cuenta del dinamismo y variabilidad de dos procesos semióticos : el de la lectura y el de la escritura, ya sea escritural o filmica.

Palabras claves : sociocrítica, creación cultural, sujeto transindividual, adaptación cinematográfica.

L'adaptation cinématographique de textes littéraires constitue un domaine pour la recherche de la création culturelle. La sociocritique nous offre les outils méthodologiques qui permettent d'expliquer le dynamisme et la variation de deux processus sémiotiques : celui de la lecture et celui de l'écriture, quelles soient scripturales ou filmiques.

Mots-clés : sociocritique, création culturelle, sujet transindividuel, adaptation cinématographique.

Cinematographic adaptation of literary works is by itself an investigation field for cultural creation. Sociocriticism offers us the methodological tools to analyze the dynamics and variability of two semiotics processes : reading and writing both in their book or screen versions.

Key words: sociocriticism, cultural creation, transindividual sujet, cinematographic adaptation.



PRÓLOGO

Las teorías de la recepción han difundido la idea de que en la obra cultural se dan dos procesos, el de la escritura y el de la lectura, frecuentemente diferenciados en el tiempo¹. De modo que la lectura, que asfixia la escritura en otro contexto más retrasado, produce diferencias de significación que llevan al análisis crítico. Bajo esta óptica, la adaptación cinematográfica de los textos literarios constituye un campo de investigación privilegiado que da cuenta del dinamismo y de la variabilidad de estos dos procesos².

La mayoría de los estudios realizados hasta hoy³ planteaban el problema en término de valor: "fidelidad" o "traición" de la película con respecto al texto inicial, lo que presupondría un estado estereotipado del texto. Si admitimos el aporte creador de toda lectura, podemos considerar de una manera diferente la naturaleza del texto y trasladar la problemática propia a la adaptación. Esta se caracteriza ante todo por su cualidad "diferencial", ya que son las diferencias más que las semejanzas las que producen sentido y son ellas las que requieren el análisis.

La sociocrítica, en su concepción original de la creación cultural, y tal como

ha sido definida por Edmond Cros, parece apta para cuestionar esta noción de "diferencia" y en consecuencia proponer una teoría. Su metodología pone a la disposición del investigador los medios que permiten intentar una interpretación explicativa de las diferencias existentes entre el texto literario y su adaptación cinematográfica. Esto es lo que quisiéramos intentar demostrar en este libro a partir de una primera parte teórica que será ilustrada por cuatro ejemplos.

Los dos primeros son extraídos de *Cruz de madera* de Raymond Bernard y de su homólogo americano *Camino a la gloria* de Howard Hawks, ambos adaptan el texto de Roland Dorgelès. Estos ejemplos muestran cómo la adaptación deconstruye y reconstruye semióticamente el texto original. Los dos ejemplos siguientes son extraídos de la adaptación viscontiana de *La Muerte en Venecia* de Thomas Mann y de aquella que efectuó Renoir a partir de *La Carroza del Santo Sacramento* de Mérimée bajo el título *La Carroza de oro*, analizan cómo esta deconstrucción, que se acompaña de una redistribución de la escritura, es el resultado del trabajo de una instancia reguladora que llamamos el tercer interpretante.

¿QUÉ ES LA SOCIOCRTICA?

Sabemos que la tesis central de la sociología dialéctica de la literatura de Lucien Goldmann consiste, contrariamente a lo que piensan los formalistas, en el hecho de que la explicación del texto no le es inmanente, ella existe en la relación que se da entre el texto y una realidad exterior a ella, que no es jamás un individuo, como el autor; sino siempre un sujeto colectivo, transindividual. La obra puede conformarse por un universo imaginario que aparentemente no tiene ninguna relación con la realidad social, pero podemos darnos cuenta que estudiando la obra bajo esta óptica, ésta presenta homologías estructurales relacionadas con la experiencia del grupo social que la ve surgir.

Un gran logro del Estructuralismo Genético de los años 70, consistió en interrogar a la obra sobre el tema de las mediaciones entre la realidad y el objeto cultural. Siendo a la vez obstáculo y filtro, las mediaciones son creadoras de las transformaciones que generan la na-

turalidad y la particularidad de toda representación, de toda creación cultural. Los conceptos operatorios que fueron así propuestos van a alimentar la reflexión sociocrítica.

En realidad, la noción goldmaniana de homología particularmente suscitó muchas reflexiones teóricas reagrupadas en su mayoría bajo la etiqueta de «sociocrítica», en torno a Edmond Cros⁴ en Montpellier, Claude Duchet en París⁵, Pierre Zima en Klagenfurt⁶, Marc Angenot en Montreal⁷, entre otros.

En realidad, el contexto sociocultural que ha precedido a la génesis del texto «moldea» las formas mismas de éste y de la obra en general. El punto fundamental de la sociocrítica es que la forma es primordial y no la intención del autor, ya que la forma revela lo no consciente. De modo que la forma será el único lugar de pertinencia del análisis.

Dejando atrás el concepto de homología y retomando para precisar la teoría de las mediaciones, la sociocrítica impulsada por Edmond Cros busca para comenzar, una respuesta a esta

primera pregunta: ¿cómo se transcribe la historia evenemencial, la historia social y la historia de las ideas en términos estéticos y discursivos en la creación cultural? La sociocrítica busca también plantear un sistema explicativo y al mismo tiempo construir los principios básicos de una metodología crítica para analizar tanto las obras literarias como las artísticas.



1. UNA CONCEPCIÓN DE LA CREACIÓN CULTURAL. UNA CREACIÓN NO CONSCIENTE Y LA MEDIACIÓN

Estas obras son consideradas por la sociocrítica en su materialidad básica, es decir como un «objeto» segmentable y descriptible. De hecho, bajo la óptica de la sociocrítica, un texto literario, una película, «dicen» cada vez más (es decir paralelamente y de una forma diferente), lo que afirman los autores. Las intenciones de los autores, en esta perspectiva particular sólo podrían considerarse como un material que debe ser examinado y puesto en el mismo plano del material cultural actualizado; esto significa adaptarlo en función de las necesidades específicas relacionadas con el libro o con la película; adaptaciones que deben analizarse claramente para llegar al sentido.

En realidad, el contexto sociocultural que ha precedido a la génesis del texto «moldea» las formas mismas de éste y de la obra en general. El punto fundamental de la sociocrítica es que la forma es primordial y no la intención del autor, ya que la forma revela lo no consciente. De modo que la forma será el único lugar de pertinencia del análisis. Las formas que alimentan a la sociedad «codifican» toda representación y la preterminan de algún modo. Así, la

sociocrítica se diferencia de la sociología de la literatura goldmaniana en la medida en que al igual que el estructuralismo, se limita única y exclusivamente al análisis del texto, teniendo en cuenta solamente la manera cómo el «afuera» social se inscribe en la sociedad. Se trata entonces de estudiar la organización interna de la obra, su sistema de funcionamiento, sus redes de sentido, y la conjunción en ella de conocimientos y discursos relacionados con lo social, pero detectados solamente por medio de las formas textuales.

Por otra parte, la sociocrítica se diferencia además de la sociología de la literatura por un postulado según el cual la realidad social sufre bajo el efecto del texto, un proceso de transformación del sentido. Toda experiencia, toda práctica cultural pasa por filtros sucesivos antes de transformarse en material textual. Entre la realidad y la ficción, hay toda una cadena de alteraciones, codificaciones, modelizaciones. El texto es el resultado de estas mediaciones sucesivas que digieren, rechazan, transmiten, repiten una parte de la información social de la cual no hay jamás una transcripción directa.

La mediación esencial, es aquella operada por la escritura que «codifica» la realidad descrita. Pero esta mediación

no es la única. La primera mediación entre la realidad tal como es, y la realidad tal como se concibe, es aquella constituida por la manera como se vive la pertenencia al grupo social. Un segundo conjunto de mediaciones se relaciona con todo lo que gira en torno a la escritura, y en primer lugar se encuentra el lenguaje que nos llega ya con todo un contenido de pasado.

2. UNA CONCEPCIÓN DEL TEXTO. UN TEXTO PRECONSTRUIDO Y EL INTERDISCURSO

El hecho de que la expresión francesa, «poner mantequilla en las espinacas», se traduce en italiano por «poner queso en la pasta», prueba que todo lo que potencialmente puede nombrar la lengua se reactualiza por medio del contexto. Edmond Cros llama preconstruido o sintagma fijo a estas imágenes o representaciones ya vehiculadas por la lengua y que se encuentran tal como son en un texto con un contenido preelaborado que él mismo reactiva según sus modalidades específicas. La Sociocrítica no se centra en el discurso propio del autor sino en lo que existe detrás de este sujeto, lo que se cruza con él, el «ça parle» colectivo, es decir el discurso del sujeto transindividual. Este discurso está conformado por la palabra colectiva de los diferentes sub-

grupos sociales a los cuales pertenece simultáneamente el autor y que con frecuencia coexisten en el texto de una forma conflictiva; estos conflictos son los que producen sentidos.

Del otro lado de los contenidos de superficie, la Sociocrítica afirma que la obra ya sea literaria o cinematográfica, redistribuida bajo las formas de los elementos mórficos (formas verbales o icónicas, discursos y representaciones ya existentes) se conoce como el interdiscurso. Este interdiscurso está conformado por la unión de los diferentes discursos sociales y culturales reconocibles en una época dada, pero que son de nuevo elaborados y enunciados por el texto.

3. UNA METODOLOGÍA QUE SE INTERESA PRINCIPALMENTE EN EL TEXTO MISMO

Resumiendo, el análisis sociocrítico se sitúa en una perspectiva semiótica y estructural. La Sociocrítica considera que toda palabra incluida en un texto se reduce semánticamente a un sentido, pero esta reducción sólo es provisional. Los otros sentidos momentáneamente ocultos por el contexto pueden reactualizarse más tarde. Todo indica que un texto es de este modo pluriacentuado y se convierte en un todo dinámico y autónomo





MOVIMIENTO IX. Serie "Movimiento"
(1998. Terracota. 8x9x24 cm.).
Marta Elena Arango. P.

en la producción de sentido. El paso operativo consiste entonces en analizar el funcionamiento semiótico de la obra ya sea escrita o filmada.

Se observa que la gran diferencia con la Sociología de la literatura radica en que la literatura se interesa en el afuera o en el pretexto, mientras que la Sociocrítica

«sin despreciar por ello lo que existe más allá o más acá de la escritura,

considera que este *afuera* se deconstruye en el texto según las modalidades específicas que dan testimonio de condiciones socio históricas determinadas»⁸.

De la misma manera, se puede ver el interés del análisis sociocrítico por los estudios comparados ya que analiza tanto las diferencias de superficie entre las obras como las transformaciones que afectan las significaciones profundas y reveladoras, de los contextos sociohistóricos y culturales diferentes a partir de una descripción de los signos que la contienen.

¿CÓMO LA TEORÍA DE LA SOCIOCRÍTICA PERMITE CONSIDERAR EL TEMA DE LA ADAPTACIÓN?

1. ADAPTACIÓN PROYECTADA, CONOCIDA Y CREADA.

Se sabe que la creación cultural ya sea literaria o filmica es el resultado de una escritura. Dicha escritura, procediendo a una puesta en signos específica, elabora las formas y el resultado producido por sus representaciones sólo tiene de real la apariencia, se trata únicamente de un «efecto». Este efecto de lo real que sirve de base en las operaciones cognitivas de identificación y de comprensión, incita al espectador a recom-

poner una realidad de ficción más o menos mimética de lo real concreto.

Esta realidad de ficción se construye a partir de la ilusión y de la convención y es el producto de la manipulación de códigos. Esta es la razón por la cual lo real representado no puede considerarse como la mimesis del Mundo al cual remite pero del cual se diferencia de manera fundamental. Constatar esta diferencia constitutiva no basta, aún es necesario saberla ubicar e interpretar ya que dicha diferencia «produce sentido». Entre lo conocido (el Mundo, en lo que sería su realidad «objetiva») y lo creado (la ficción, en sus contenidos y sus formas), se organizan las relaciones funcionales de tipo semiótico que generan múltiples cuestionamientos a los investigadores:

-¿Qué inscribe lo conocido en lo creado?

-¿Cómo se produce dicha inscripción?

-¿En qué se convierte lo creado?

-¿A que proyección (es decir la intención y el objeto en el cual se centra la creación cultural) remiten el conjunto de estrategias que reclama todo texto literario o filmico?

«Se me reprocha, escribe Thomas Mann, el tema de mi nuevo relato. Según la opinión de mis críticos severos, me habría inspirado en las

fuentes no precisamente gloriosas del amor patológico. (...) Y bien, esta crítica reposa en un error (...). En *La Muerte en Venecia*, quise mostrar un hombre que en la cima de su gloria, de los honores, de la celebridad y de la felicidad no encuentra en el arte ningún refugio, sino que pierde su cuerpo y su alma seguido de una pasión invencible. Sólo lo hice para acentuar el carácter fatal de esta caída en el abismo que escogí para mi protagonista del amor homosexual⁹».

Estas palabras establecen por parte del autor de la novela que fue adaptada a la pantalla por Visconti, un intento que preexiste a la creación cultural; una situación narrativa, un mensaje, unos temas. Pero ¿Se puede pretender reducir *La Muerte en Venecia* a la simple historia de una pasión, a un simple relato de una decadencia?

La obra efectivamente creada «sobrepasa» el intento aquí enunciado. En la complejidad del efecto-personaje que propone el texto de Mann, en la riqueza y en la recurrencia de las referencias culturales que estructuran el relato, al igual que en las elecciones narrativas operadas y en las posturas de enunciación, se originan efectos de sentido y se inscriben elementos discursivos que no dan cuenta de las palabras del autor. La misma difracción entre lo proyectado y lo creado existe para la película que



produce nuevas relaciones entre los elementos prestados del texto original. Siempre existe una diferencia entre lo proyectado y lo creado en toda obra ya sea escritural o filmica. Esta diferencia se reproduce y se complica cuando se pasa de una obra literaria a su adaptación cinematográfica.

La escritura inventa formas y representaciones. Por esto deconstruye lo real y lo reestructura proponiendo para el mundo que la escritura pretende representar un orden diferente. Esta alteridad esencial es el índice de una enunciación específica. Para la Sociocrítica esta enunciación se identifica con el trabajo de un tema activo donde se integra un material sociohistórico y cultural perfectamente dominado por el sujeto que lo crea. Este trabajo se efectúa sobre una materia nueva, activada esta vez aunque pasiva, pero de igual manera estructurada y dotada de una «densidad» análoga constitutiva. En esta perspectiva, el sujeto enunciador no sólo toma en cuenta al autor como sujeto individual sino como parte de una colectividad, que es según la expresión de Goldmann, un sujeto transindividual.

Por consiguiente, la enunciación proviene de todo un contexto original que la Sociocrítica llama contexto genético. Este contexto se caracteriza por elementos preexistentes a la creación, presentes en el discurso social y cultural de una época determinada, y listos para emplear las formas y las representaciones propias de la obra. El

aporte de la Sociocrítica consiste en tomar en cuenta estas «potencialidades de estructuración» incluidas en el discurso y en lo conocido de la época sociohistórica que ve surgir la creación cultural y así ampliar considerablemente el panorama en el cual la obra se inscribe.

Además, el trabajo de la escritura se opera por medio de un intermediario específico, un médium ya sea literario o cinematográfico que modeliza el resultado y el cual es en consecuencia estrictamente dependiente¹⁰.

El análisis sociocrítico busca principalmente dar cuenta de todos estos fenómenos de creación de estructuras y de redistribución de un material preconstruido; formas y discursos ya

Adaptar consiste en representar todo significativamente y esta significación, acabamos de verlo, no puede ser otra que la diferencia entre los contextos genéticos, entre las mediaciones y entre los sistemas modelizantes. La adaptación supone al mismo tiempo la movilización ya sea consciente o inconsciente de un conocimiento, de una competencia cultural apta para reconocer en el texto original lo que algunos llaman una «memoria intratextual»

existentes en el contexto social pero también sujetas a las presiones del medio. Bajo esta perspectiva, la adaptación cinematográfica de los textos literarios aparece como una creación cultural autónoma que incorpora a estos materiales preconstruidos un texto-base que ha sido producido por circunstancias sociohistóricas particulares. Se tratará entonces de precisar la naturaleza y el funcionamiento de la mediación propia según el texto y definir cuales fenómenos estructurantes se interponen entre el primer texto ya mediatizado y modelizado con el segundo texto: la película.

2. LA ADAPTACIÓN COMO LECTURA Y ESCRITURA

Hoy parece haber consenso en cuanto a la irreductibilidad de la escritura y a la no equivalencia semiótica entre novela y película, contrariamente a lo que se ha entendido desde hace mucho tiempo por los conceptos de fidelidad y traición periódicamente adelantados para dar cuenta del fenómeno de la adaptación. Adaptar consiste en representar todo significativamente y esta significación, acabamos de verlo, no puede ser otra que la diferencia entre los contextos genéticos, entre las mediaciones y entre los sistemas modelizantes. La adaptación supone al mismo tiempo la movili-

zación ya sea consciente o inconsciente de un conocimiento, de una competencia cultural apta para reconocer en el texto original lo que algunos llaman una «memoria intratextual», es decir aquellos materiales culturales preconstruidos que la enervan y que ya definimos anteriormente. Esta movilización efectúa sobre dichos materiales un trabajo de reconocimiento y a su vez los deconstruye redistribuyéndolos. Una vez esta redistribución operada en y por la creación filmica se moviliza a su vez en el espectador, una competencia de lectura, un saber cultural impregnado de representaciones imaginarias colectivas que le son propias.

Por esto parece necesario detenerse en la operación de la lectura previa a la adaptación. Como la escritura, la lectura actualiza por medio de formas que ella decodifica y recodifica, algunos elementos de sentido que retiene preferencialmente y potencializa otros que traslada al estado de sentidos virtuales, ubicándolos al margen del sentido constituido. Por lo que hace la adaptación debido al cambio eventual del contexto sociohistórico, debido al paso de un medio a otro, se puede legítimamente suponer que la adaptación utiliza del texto original algunas potencialidades «en estado de suspensión», olvidando algunas actualizaciones que el



texto propone; lo que explica parcialmente la redistribución de las significaciones que pueden efectuarse del texto a la película. Se trata de comprender los mecanismos y las razones de estas fluctuaciones de unidades de sentido y de las fijaciones provisionales de las significaciones.

El proceso del «Tercer interpretante» parece dar cuenta de la complejidad de este fenómeno de «transtextualidad» que es la adaptación como creación cultural.

3. EL TERCER INTERPRETANTE

En el caso de la adaptación, se postula que el discurso filmico hace intervenir una especie de dispositivo, un mecanismo de regulación que ajusta el sentido bajo el impulso sobredeterminante de las circunstancias propias de los contextos de su producción y de su recepción. Se propone llamar a este mecanismo Tercer interpretante por analogía con la fórmula de Louis Quéré¹¹ y haciendo una exploración a partir de la teoría del signo de Charles Sanders Peirce¹². Recurrir a la noción globalizante del Tercer interpretante permite integrar la dimensión colectiva que se afirma por medio de la mediación del cineasta, del contexto genético de la película y de su modelización por el medio icónico.

La noción del Tercer interpretante señalará así un *espacio de mediación dinámica* que maneja la operación de lectura del texto-original que precede a la adaptación y a la operación de escritura de la película misma. Esta noción permite explicar que las actualizaciones características de la obra primera sean atenuadas, incluso descuidadas y que lo que sólo figuraría potencialmente en estado de sentidos virtuales pudiera tomar formas concretas.

El mecanismo de regulación que constituye el Tercer interpretante deconstruye el texto original y lo redistribuye por medio de una nueva forma (la imagen), en un material constitutivo de un nuevo texto y de nuevas formas significantes (la película). Se trata precisamente de un espacio de mediación generador de alteridad esencial. Pero dicha mediación es dinámica ya que los elementos formales, las representaciones y los discursos se estructuran reestructurándose. La variabilidad de estas reestructuraciones demuestra el dinamismo constante del proceso ya que se puede adaptar X veces la misma obra literaria obteniendo cada vez resultados distintos.

Así la adaptación sería una redistribución mediatizada por la escritura filmica y su contexto sociohistórico, de una primera media-

ción ella misma predeterminada por un contexto a menudo diferente: la lectura.

¿Qué método propone la Sociocrítica?

1. El análisis sociocrítico permite dar cuenta del funcionamiento del proceso del Tercer interpretante señalando el lugar de las operaciones de sentido que él genera. El cineasta, adaptador de un texto literario, está primero en la situación del lector interpelado por una fábula que se caracteriza por estructuras narrativas y estructuras actanciales. Razón por la cual se estudiará primeramente este lugar de manifestación del Tercer interpretante que es el nivel narratológico.

Se conoce la antigua oposición enunciada por los Formalistas rusos entre "fábula" y "sujeto", la primera siendo esquema de la narración, la lógica de

las acciones y la sintaxis de los personajes, el segundo designando la historia tal como es efectivamente narrada con sus elipses, sus analepsis o prolepsis, sus digresiones etc. Umberto Eco retomando esta distinción en *Lector in Fábula*¹³, sitúa el papel del lector frente a la fábula como "una iniciativa cooperativa demasiado libre" que constru-

ye una síntesis gracias a las abstracciones interpretativas. "Esto depende de lo que se quiera hacer, escribe él: reducir la historia para una película o redactar un informe para una revista de estudios marxistas". El proceso del Tercer interpretante permite tomar en cuenta el hecho que, en el caso de la adaptación, este momento de la lectura coincide con la creación que se está realizando en la escritura de la película. Sin duda, un cineasta que adapta una película la ha leído previamente y ha hecho desde luego las consultas necesarias para su puesta en escena; pero desde el instante en que pasa a la realización de la película opera en él una segunda lectura.

Esta lectura evoluciona constantemente a medida que se realiza el trabajo de la película. Se trata entonces, en una primera etapa, de analizar este trabajo conjunto de lectura y escritura que reajusta los contenidos de la obra inicial y modifica de este modo las significaciones. ¿En qué se convierte la fábula, los personajes y el universo diegético? ¿Cuál es la naturaleza de estas diferencias narratológicas con el texto inicial y que significación darles desde una perspectiva comparada sociocrítica?



2. En esta "mecánica de la cooperación textual" por medio de la cual Umberto Eco define todo acto de lectura, la descripción de lo que él llama los "movimientos de lectura" a los cuales se entrega el cineasta, a propósito de las principales categorías del relato, explícita como este trabajo de cooperación pudo actualizar por medio de la escritura filmica los contenidos virtuales del texto inicial. De hecho, la película se libera de las expansiones y por lo tanto de los desplazamientos, reapropiándose así la obra inicial en una perspectiva que le es propia pero que estaba presupuesta por ella. Entonces para retomar la fórmula de Umberto Eco, "un texto es un mecanismo perezoso (...) que vive sobre la plusvalía de sentido que es introducida por el destinatario"¹⁴. Ahora bien, esta plusvalía se materializa particularmente en las deconstrucciones y redistribuciones semióticas y formarán así el segundo lugar de referencia del funcionamiento del Tercer interpretante. En efecto, las figuras constitutivas de la fábula son, a nivel de las estructuras textuales profundas que las generan, portadoras de un discurso donde según la palabra de Edmond Cros, "se inscribe el conjunto de una formación social"¹⁵. El lector, descifrándolas, las carga a su vez de sus propios presupuestos ideológicos, acumulando así los estratos interpretativos donde se da a la vez el

reconocimiento y la nueva colocación que acciona una lectura diferida en el tiempo como la del cineasta y la del espectador.

Este desciframiento se lleva a cabo por medio de la percepción de lo que "dice también el significante", independientemente de sus relaciones con el enunciado, por medio de la totalidad de su campo semántico que está provisionalmente neutralizado en pro de una sola significación para su empleo preciso en el texto. Estas potencialidades expresivas permanecen presentes insinuando y funcionando en un segundo plano del texto, formando su sistema semiótico particular. Esta noción constituye un instrumento de análisis que busca establecer un descriptivo de las constantes de sentido dentro del texto y establecer de este modo la convergencia semiótica que le es propia. Esta convergencia no siempre existe de una forma explícita en la obra; es la lectura crítica la que puede extraerla estableciendo relaciones de analogía entre las diferentes series de signos del texto y estableciendo por otro lado la coherencia narrativa, una coherencia de significación más profunda que no proviene de los signos mismos sino de las relaciones que conservan entre ellos mismos durante todo el texto.

Por otro lado, Bajtin mostró que todo

texto mantiene un "diálogo" con lo que le ha precedido o con lo que coexiste con él en una época dada. La historia y la sociedad son en sí mismas "textos que el escritor lee y en el cual se integra el escritor"¹⁶. Estos textos pueden ser culturales en sentido amplio y constituir los discursos que no son de ficción pertenecientes a la obra, dentro de una sociedad en un momento dado. Estos textos pueden también ser materializados de una forma precisa en los escritos y entrar en las relaciones de intertextualidad con los otros escritos. Según Michael Riffaterre, "La intertextualidad es (...) el mecanismo propio de la lectura literaria. Ella sola, en efecto, produce la significación, mientras que la lectura lineal común en los textos literarios y no literarios solamente produce el sentido"¹⁷. Entonces, de la fábula al discurso de la fábula, de la organización de las imágenes visuales y sonoras al discurso profundo de la película se lleva a cabo un recorrido de la significación que le permite al lector penetrar dentro del texto y así poder observar las conexiones, las analogías o las oposiciones que constituyen la verdadera riqueza.

3. Pero, en la medida en que la operación de escritura es indisoluble de la lectura, es necesario tomar en cuenta el instrumento de esta escritura, el médium,

su fuerza de inercia y las modelizaciones resultantes. El instrumento cinematográfico no es neutro ya que vehicula con él las coacciones y genera significaciones específicas. Por esto el tercer nivel de acercamiento del Tercer interpretante y de su funcionamiento será el mismo del sistema modelizante. ¿Cómo la especificidad de la realización de las imágenes, las modalidades del montaje significativas a la vez, participan en la instauración de nuevas diferencias con relación al texto inicial?

CITAS BIBLIOGRÁFICAS

- 1 Estas teorías nacieron, lo sabemos, de los trabajos de H.R. JAUSS y de La Escuela de Constanza. El primero de ellos se hizo conocer esencialmente por dos obras: *Pour une esthétique de la réception*, traducida en Francia en 1978, pero que reúne los artículos que aparecieron entre 1972 y 1975, y *Pour une herméneutique littéraire*, 1982, traducida en Francia en 1988. Para Jauss, la obra es un "sistema de interacciones" dentro de una misma tríada constituida por el autor, la obra y su público. Según Jauss este último no es un simple elemento pasivo ya que reacciona en cadena y a su vez desarrolla una energía que contribuye a crear la historia. La vida de la obra literaria en la historia es inconcebible sin la participación activa de aquellos a los cuales esta destinada.»
- 2 La bibliografía de este tema es todavía hoy esencialmente anglosajona: cf. L. LASHEIM, "From book to film" (University of Chicago, 1949, in *The Quarterly of Film, Radio and TV*,



Univ. of California, 1950; J. BLUESTONE, *Novels into Film*, Baltimore, The John Hopkins Press, 1947; G.S. ENSER, *Filmed books and plays*, Grafton Books, Londres, 1968; RICHARDSON Robert, *Literature and Film*, Indiana University Press, Londres, 1972; G. PEARY, G. SHATZKIN, *The Modern American Novel and the Movies*, Frederick Ungar Publishing, New-York, 1978; M. KLEIN, G. PARKER, *The English Novel and the Movies*, Frederick Ungar, Publishing Co., New-York, 1981; M. BEJA, *Film and Literature, an Introduction*, London, Longman, 1979; En Francia, cf. principalmente el artículo creado por André BAZIN, "Pour un cinéma impur. Défense de l'adaptation", *Qu'est-ce que le cinéma*, tomo 2: *Le cinéma et les autres arts*, Paris, Cerf, 1959; M.-C. ROPARS-WUILLEUMIER, *De la littérature au cinéma*, Armand Colin, Paris, 1975; J.-M. CLERC, *Ecrivains et cinéma*, Paris, Klincksieck, 1985; A. GARCIA, *L'adaptation du roman au film*, I.F. Diffusion.

- 3 A continuación veremos algunos ejemplos clasificados cronológicamente: "En cuanto a las obras que tienen un valor literario real, es una lástima verlas traducidas por sombras vacilantes (...). La imagen traiciona el pensamiento a tal punto que nunca lo hubiera creído posible." (Remy de GOURMONT, *Le Film*, 22 de mayo de 1914); "En la transición de la obra literaria a la obra cinematográfica, sólo subsiste la materia bruta (...). La película sólo nos ofrece una especie de espectro" (Louis CHAVET, *Le Porte-plume et la caméra*, Flammarion, 1950); "(esta comparación entre cine y novela) ha (...) revelado algunos logros y límites del cine, mostrando la presente y provisional inferioridad y a su vez resalta la importancia única del lenguaje" (René MICHA, *Cinéma et roman*, Club du livre de cinéma, no 19-20, Bruxelles 1958); "El verdadero problema de lo que llamamos la traición de las obras literarias en la pantalla no tiene para nada a la

naturaleza misma del cine. La traición está en que el adaptador se vea obligado por razones estrictamente comerciales a eludir o a transformar lo que él cree que el público no comprenderá" (Alexandre ASTRUC, "La Littérature est-elle un piège pour le cinéma?", *Actualité littéraire* no 34, abril, 1957).

- 4 Edmond CROS, *Théorie et pratiques sociocritiques*, Montpellier, édit. du CERS, 1983. *De l'engendrement des formes*, ibid, 1990.
- 5 Claude DUCHET, por mucho tiempo director de la revista *Littérature*, editor de la obra *Sociocritique*, Paris, Nathan, 1980.
- 6 Pierre ZIMA, *Manuel de Sociocritique*, Paris, Picard, 1985.
- 7 Marc ANGENOT, *La Parole pamphlétaire. Typologie des discours modernes*, Paris, Payot, 1982.
- 8 Edmond CROS, *Théorie et pratiques sociocritique*, op.cit. p.31.
- 9 Thomas MANN, *Questions, réponses.. conversations et entretiens y entrevistas, 1913-1955*, Paris, Belfond, 1986, p. 28.
- 10 Lo que Julia KRISTEVA llama "sistema modelizante", in *Semiotikè. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969.
- 11 Louis QUÉRÉ, en su obra *Des miroirs équivoques. Aux origines de la communication moderne* (Paris, Aubier, coll. "Babel", 1982) propuso para el apoyo de su teoría, la noción del "tercer Simbolizante" para nombrar la instancia que en el marco de la comunicación orientada, regula el recurso de las operaciones necesarias a esta.
- 12 cf. "Théorie des signes. La sémiotique" in *Ecrits sur le signe*, Paris, Seuil, 1978, p. 121: "Un signo o representación es cualquier cosa

que es posible para cualquiera de cualquier cosa bajo cualquier relación y con cualquier título. Se dirige a cualquier persona es decir que el signo crea en el espíritu de esta persona, un signo equivalente o puede ser un signo más desarrollado. Este signo que él crea, lo llamo el interpretante del primer signo."

- 13 Umberto ECO, *Lector in fabula*, Paris, Grasset, 1985
- 14 Ibid p. 63.
- 15 Edmond CROS, *Théorie et pratiques sociocritique*, op.cit.p. 22.
- 16 Julia KRISTEVA, op.cit.p. 144.
- 17 cf. Michael RIFFATERRE, *La production du texte*, Paris, Seuil, 1979, y "La trace de

l'intertexte", in *La Pensée*, no. 215, Octubre 1980.

NOTAS SOBRE LAS AUTORAS

Monique Carcaud -Macaire & Jeanne-Marie Clerc. Montpellier: Institut de Sociocritique-CERS.

NOTAS SOBRE LA TRADUCTORA

Estudiante de pregrado en el programa de traducción de la Escuela de Idiomas de la Universidad de Antioquia. Esta traducción fue objeto de su trabajo de Práctica bajo la asesoría del profesor Augusto Escobar de la Facultad de Comunicación.



PETREO IV. Serie "Petreo"
(1995. Cemento. 24 x 40 cm.).
Marta Elena Arango. P.

