

Adaptación e Intertextualidad

Alvaro Cadavid M.

La discusión de la literatura en el cine puede inscribirse en los problemas que genera la intertextualidad, en tanto una adaptación o versión filmica se trata de construir un texto o discurso, utilizando o partiendo de otros textos o contra otros textos. En este artículo, el autor se aleja del enfoque de los estudios dedicados a demostrar la superioridad de la significación simbólica de los textos literarios que se justifican por sí mismos, así como de la legión de críticos y teóricos del cine que tratan de establecer la supremacía del relato y la representación filmica sobre la literaria y la teatral. Su propuesta es entonces alejarse de ese tipo de polarización que se sustenta en las preferencias subjetivas del crítico o del creador y, por lo tanto de una discusión basada en esos supuestos que se tomaría intrascendente, bizantina y de poca utilidad académica.

Palabras claves: cine, literatura, intertextualidad, adaptación, sistemas semióticos.

Parler de littérature dans le cinéma peut s'inscrire dans les problèmes de l'intertextualité, puisqu'une adaptation ou une version cinématographique construit un texte ou un discours en partant ou en contrevenant à d'autres textes. Dans cet article, l'auteur se démarque de cette tendance généralement adoptée dans les études qui s'évertuent à démontrer la supériorité de la signification symbolique des textes littéraires, ou de celle défendue par une légion de critiques et de théoriciens du ciné qui ont tenté d'établir la suprématie du récit et de la représentation cinématographique sur la littérature et le théâtre. Il s'éloigne de ce type de polarisation, résultat de préférences subjectives du critique ou du créateur, et donc de ces discussions que sous-tendent des présuppositions qu'il juge de peu de teneur, plutôt bizantines et finalement peu pertinentes pour le monde académique.

Mots-clé: ciné, littérature, intertextualité, adaptation, systèmes sémiotiques.

The debate surrounding the place of literature in cinema is directly related to the problem raised by intertextuality, inasmuch as the text or discourse of the film version of a literary work begins by either basing itself or differentiating itself from another text(s). In the following article, the author seeks to distance himself from two polarised positions. One such position is to be found in those studies that aim to prove the superiority of symbolic representation present in literature over that present in other artistic mediums. Such a stance is opposed by countless cinema critics and theorists who argue instead that storytelling and artistic representation are best conveyed through the cinema. In the author's view both positions are based on subjective preferences and as such can only lead to petty, sterile debates of little academic interest.



Un texto es, "un conjunto de enunciados que se actualizan en relaciones recíprocas y en una estructura encaminada a la construcción de un sentido"

G. Bettetini,

ADAPTACIÓN E INTERTEXTUALIDAD

Recordemos en primer lugar que las relaciones literatura y cine y, más en concreto el fenómeno de las adaptaciones literarias, son tan viejas como el cinematógrafo. Las primeras películas con una mínima base argumental de George Méliès fueron casi todas adaptaciones: *El enfermo imaginario* (1897), *Caperucita roja* (1901), *Viaje a la luna* (1902), *20.000 leguas de viaje submarino* (1907). En la actual producción de películas en el mercado mundial, un elevado número de films está basado en obras literarias.

Esta discusión, puede inscribirse en los problemas que genera la intertextualidad en tanto se trata de construir un texto o discurso, utilizando o partiendo de otros textos o contra otros textos. En este trabajo no se pretende defender el enfoque de los estudios dedicados a demostrar la superioridad de la significación de los textos literarios que se justifican por sí mismos ni sumarse a la legión de críticos y teóricos del cine que tratan

de establecer la supremacía de la representación fílmica sobre la literaria y la teatral, ese tipo de polarización se sustenta en las preferencias subjetivas del crítico por lo tanto esa discusión se torna intrascendente, bizantina y de poca utilidad académica.

La literatura es un sistema de expresión que depende y es afectado por un sistema más general, el de la cultura, ya que ésta es la que organiza el mundo que rodea al ser humano, creando un universo o una socioesfera del discurso que hace posible la experiencia comunicativa y, por ende, permite la adaptación.

El fenómeno de la adaptación es un fenómeno de transcodificación pues lo que se traslada de un sistema a otro no es un procedimiento técnico, sino el empleo de un conjunto de significaciones. Sólo se puede hablar de correspondencias absolutas cuando las intenciones expresivas son comparables o cuando hay similitud en los medios técnicos utilizados.

Un texto literario o fílmico, junto a sus valores y estructuras semánticas propias, tiene un conjunto de instancias pragmáticas y de enunciados aislados, con sus interrelaciones e indicaciones que marcan y dejan las huellas del sujeto enunciator en las instancias y estrategias relativas a la con-

frontación con los sujetos de la recepción. Todo esto enmarcado dentro de su estrategia discursiva y su producción de sentido, determinada en primera instancia por el sujeto enunciator, que es el principio ordenador de todos los procesos simbólicos y semióticos de un texto y que procura regular las posibilidades y modos de aproximación al texto por parte del lector o del espectador. El sujeto enunciator oculto es quien habla a través del texto escrito o de la pantalla audiovisual y quien mueve los hilos del cambio discursivo que se cierra en el circuito entre el lector y el texto y entre la imagen y el espectador.

En la literatura el sujeto enunciator es más evidente. Con excepción del cine de autor, el sujeto enunciator en un filme se convierte en un fantasma, en un sujeto que se oculta, que se diluye, que parece no existir o del cual no se quiere saber. Esto último se agudiza con la variedad de la oferta y la demanda de los productos multimedia que se produce gracias a la llegada de las nuevas tecnologías electrónicas, la masificación y la monopolización de la industria, que tiende a confundir e integrar al creador del producto audiovisual con quien lo produce, o se encarga de distribuir, difundir, y rentabilizarlo.

Aún así, recordemos que en los textos audiovisuales el enunciado es difícilmente separable de la impronta de la enunciación, por que está siempre impregnado de sus huellas, ya que

"Es el lugar donde se depositan los sentimientos, obsesiones y pensamientos de un individuo que se expresa con la imagen y el sonido. Es la huella de un individuo, no la obra de una serie de funcionarios de la cámara".

Para comprender la naturaleza del arte es necesario distinguir entre la belleza de lo *natural*, es decir, fiel a las leyes de la percepción, y la belleza *cultural*, basada en códigos artificiales de voluntad transgresora, aunque sea inconsciente. Y reconocer que la obra artística es un texto compuesto por signos que se combinan y pueden considerarse como un único signo autónomo y que tanto en la obra literaria como en la fílmica, importa el orden de la estructura, porque esta afecta el resultado.

El lenguaje cinematográfico posee, como el literario, modalidades narrativas, las cuales tienen particularidades que deben ser tenidas en cuenta en los estudios y análisis. Sabemos que la ambigüedad es menor en un texto de carácter científico, en donde ésta se evita utilizando términos téc-



nicos previamente definidos y en donde la belleza se supedita a la claridad y precisión de la exposición. En cambio, en los textos literarios, la ambigüedad es considerada un valor estético, un elemento enriquecedor del texto.

El cine, a pesar de que se le vincula tanto a la realidad, no representa un acto de lo real, sino que, como signo, simboliza y es una representación de lo real. "Lo que dota de significado al filme no es la realidad representada, sino la forma en que se representa"² y esa imagen es signo y representación, y por tanto lenguaje ya que es una reformulación transformada de lo real y permite entender los medios que posee el director para tratar la realidad y convertirla en algo significativo.

Es práctica habitual de cierta crítica comparar los dos lenguajes con el propósito deliberado de sobrevalorar un lenguaje y reducir el valor o las posibilidades del otro. Recordemos que un texto es un cuerpo semiótico orgánico y coherente premisa y guía de los intercambios comunicativos. Un texto es también de ordinario, "un conjunto de enunciados que se actualizan en relaciones recíprocas y en una estructura encaminada a la construcción de un sentido"³, en donde cada enunciado requiere un ambiente contextual para insertarse en la producción de

sentido a la que pertenece o se integra.

ASPECTOS DE LA POLÉMICA

El estudio de la adaptación como un procedimiento literario es escaso en el terreno de la crítica y la teoría de la literatura y en ocasiones ha sido visto equivocadamente como un peligro, como una forma de desvirtuar, destruir, vulgarizar el texto literario. Por eso es un tema ausente o ignorado en muchos manuales y textos de estudio. A veces, incluso, se le describe como un procedimiento marginal, fácil o un producto artístico de segunda mano. Todo esto a pesar de la abundancia y calidad de películas realizadas a partir de textos literarios y de la multitud de espectadores y lectores potenciales al que llega.

La polémica de las adaptaciones ha girado habitualmente alrededor de esas opciones y se discute a partir de las preferencias, la validez o la legitimidad de esas alternativas. Decisiones que debe tomar quien adapta definiendo qué texto base o qué partes de ese texto se van a trasladar al otro lenguaje, si procura lograr su literalidad una mayor cercanía, o si se trata de hacer un nuevo texto que genere en el espectador sensaciones similares a las que crea o se pretende con el texto literario en el lector. De

todas formas, lo que se puede afirmar en ese aspecto es que no existe una verdad universal o un procedimiento único aplicable a todos los textos, ya que cada uno es un universo y, por lo tanto, la estrategia de adaptación es singular y posee características únicas en su enfoque y estructura.

El problema de la *traducción* de un texto no puede reducirse

"a la traslación de su universo semántico de una lengua natural a otra o de un sistema semiótico a otro: no puede reducirse a una equivalencia de enunciados, a una repetición de sentido organizada detrás de la superficie de significados distintos, homogéneos o deshomogéneos entre sí. Puesto que un texto es la manifestación de una estrategia comunicativa, su traducción debería implicar también el respeto y la restauración de sus instancias de enunciación, por lo menos de aquellas materialmente presentes en el mismo texto y encaminadas a un condicionamiento en confrontación con el comportamiento receptivo del destinatario. La traducción de un texto debe preocuparse también de sus componentes pragmáticos"⁴.

Lo anterior es posible entre lenguas naturales y, sobre todo, entre lenguas gramaticalmente afines. No se puede

decir lo mismo en lo que se refiere a las *traducciones*⁵ entre sistemas semióticos como la literatura y el cine, en donde se recurre a materiales significantes deshomogéneos que contienen no sólo dificultades de orden semántico, sino que al desordenar el destinatario las características del texto, se pone en cuestión el proyecto original inmanente del texto.

Cuando se adapta una novela en una película o en un escenario televisivo, no se actúa solamente como si fuese un trasvase de sentido y de los valores del primer texto en el segundo, sino que "se construye incluso involuntariamente, una nueva estrategia comunicativa subordinada a circunstancias de consumo completamente distintas"⁶.

Por ser esclarecedor, es oportuno apoyarnos en Casetti cuando retoma a un teórico poco conocido como Bluestone, quien sostenía que

"Tanto la película como la novela *muestran*, sólo que la una lo hace con los ojos y la otra con la mente; de ahí la concordancia de los fines y la diferencia de los instrumentos; diferencia que parece pesar bastante"⁷

ya que la literatura tiende a superar la mediación impuesta por la palabra



entre el sujeto que percibe y la realidad percibida con el uso frecuente de las figuras retóricas que proporcionan vivacidad y frescura a lo representado.

Por el contrario, en el cine

“la imagen acerca ya de por sí al que percibe y lo percibido; si falta algo es el momento de la mediación simbólica que hay que buscar en el montaje o combinación entre lo visual y lo sonoro. Sin embargo, tales diferencias no implican una extrañeza entre cine y novela. Por el contrario, existen situaciones que nos muestran una especie de atracción recíproca. La adaptación cinematográfica de obras literarias, en las que ambos medios tratan de unir sus fuerzas”⁸.

Existen casos de convergencia real o divergencias latentes, lo cierto es que el punto de mayor contacto entre la literatura y el cine está en el paso del texto narrativo a la puesta en escena audiovisual, que es cuando el film se constituye en una obra en sí.

Adicionalmente aparece una dificultad al estudiar el tema de la adaptación. Es la variedad de denominaciones que se le asignan a este procedimiento. Encontramos que coexisten indistintamente expresiones y variantes como: recreación, ilustración, transducción, transcripción, trasvase,

adaptación, versión libre, pretexto, dispositivo transductor o transducción, transposición, síntesis, sinopsis, inspirada en..., basada en..., a partir de..., versión de...

Pertinencia y jerarquía

Las posturas ante las adaptaciones literarias oscilan entre ver en este procedimiento algo *indebido*, no pertinente o *bárbaro* hasta considerarlo como un instrumento para difundir y ampliar los mercados de los textos literarios entre los espectadores del cine o apoyarse en el conocimiento previo de un texto literario para garantizarle ciertas audiencias al film.

Las polémicas se limitaron en ocasiones a defender o atacar hasta dónde es lícito o pertinente la adaptación de un texto literario. Y si al hacerlo, es obligada la *fidelidad* o no de la obra original y si los directores pueden o no permitirse la licencia y libertad de *traicionar*, modificar o ampliar el texto literario, como lo recomendaba Béla Balázs, siempre y cuando redundase en beneficio de la coherencia expresiva del film.

La *fidelidad* literaria comporta muchos interrogantes. Primero es necesario precisar fidelidad a qué aspectos de la obra: a la trama, a la historia, a la estructura, al espíritu del tex-

to, al ritmo interno o a la letra. Estas preguntas conducen a clasificar las obras literarias en apropiadas o poco apropiadas para la adaptación filmica no reductora. Quienes defienden la infidelidad o la no fidelidad al texto original, normalmente plantean que se trata de captar el espíritu de los textos literarios. Lo difícil es determinar o ponerse de acuerdo en cuál es el espíritu de un texto en concreto.

Otros, ante las evidencias en contrario, se refugian en sus temores y sostienen que “en raras ocasiones la película llega a obtener la riqueza de la obra escrita (como sería el caso, por ejemplo, de la película de Kubrick, *La naranja mecánica*, que no tiene nada que envidiar desde el punto de vista artístico, a la novela de Anthony Burgess)”⁹.

La crítica más común a las adaptaciones está basada en una comparación con el texto escrito, ya que ambos son formas de narración. Comparación en la cual, supuestamente y según la tradición,

“El cine sale perdiendo, ya que su lenguaje no presenta tantas posibilidades polisémicas como el de la escritura; una palabra cobrará diferentes sentidos según los lectores, mientras que una imagen dirá siempre lo mismo a todo el mundo”¹⁰.

Sin duda, la afirmación anterior es muy polémica y hace necesario referirse a algunas de los criterios que comporta. Es cierto que la imagen proyectada en el film será siempre la misma, pero eso no quiere decir que dirá siempre lo mismo a todo el mundo.

Las adaptaciones a veces se les considera sólo resultado de las relaciones de dependencia del cine de la literatura o como un fruto de presiones comerciales. Otros, desde el cine, afirman que en el origen de esta relación de dependencia está la equivocada aspiración de alcanzar un reconocimiento como arte, lo que no hace más que alejarlo de su verdadera esencia visual y de sus propias posibilidades expresivas. Pero en verdad esta relación ha acompañado al cine desde sus orígenes y continúa haciéndolo simultáneamente de forma contradictoria y natural.

Las polémicas se limitaron en ocasiones a defender o atacar hasta dónde es lícito o pertinente la adaptación de un texto literario. Y si al hacerlo, es obligada la *fidelidad* o no de la obra original y si los directores pueden o no permitirse la licencia y libertad de *traicionar*, modificar o ampliar el texto literario, como lo recomendaba Béla Balázs, siempre y cuando redundase en beneficio de la coherencia expresiva del film.



Ambos son diferentes lenguajes artísticos entre los cuales sólo cabe establecer una jerarquía cronológica: “Se sacan las películas de los libros y no lo contrario, aunque a veces también se dé, como lo demuestra el ejemplo famoso de “2001: La odisea del espacio”, que fue película antes de ser texto”¹¹. Situación que cada vez será menos excepcional en el mundo de la realidad virtual.

Sabemos que un objeto no puede ser signo de sí mismo. Entre el signo y lo representado existen diferencias, por mínima que sean. Adaptar es transformar, cambiar, hacer un nuevo texto. Otro texto. No puede haber adaptación idéntica a lo adaptado. Imposibilidad esencial. Mejor, material. El texto es único. Es o no es, simplemente [...] Es preciso asumir tal imposibilidad. Si sólo es posible un nuevo texto, el primero, el *adaptado*, no será sino *adaptado*, el pre-texto el pretexto”¹².

Un nuevo texto trae consigo nuevos espacios, nuevas posibilidades de lectura, nuevos significados más abiertos o más cerrados. Entre los dos textos pueden existir relaciones, vínculos e, incluso, equivalencias, pero con autonomía. Si se quiere, pueden tener relaciones de iguales sin jerarquía, sin dominado ni dominador. Todo de-



Signo aleteando al espacio.
Concreto pintado. Cerro Nutibara.
Otto Herbert Hajek, 1988

pende de los propósitos y el tipo de trasvase que se realice.

Esta discusión fue un punto polémico y de gran interés en tiempos de los estudios y reflexiones de los pioneros y candente en el período de los análisis críticos realizados por los fundadores de la teoría cinematográfica. Quedó saldada en lo que se refiere a la legitimidad y pertinencia de las adaptaciones con las aportaciones de André Bazin y de Pío Baldelli, dos de

los teóricos del cine cuyos trabajos son reconocidos como fundadores de los estudios del problema de la adaptación.

El primero ofreció un punto de vista distinto al que predominaba en su tiempo al sostener que el cine podía sacar muchos beneficios de la *imitación* de las artes

adultas como la literatura. Para él, el reto no consistía en inspirarse en el texto literario para hacer un film, sino en buscar una *equivalencia integral* con el texto escrito, más que por el respeto a la literatura, porque el cineasta saldría ganando con una mayor fidelidad en la medida en que se enfrentaba a personajes, formas y estructuras mucho más complejas que le pueden llevar a descubrir nuevos *equivalentes expresivos filmicos*.

Bazin recuerda que la evolución que habían seguido las adaptaciones desde los iniciales préstamos de personajes y temas en donde se prescindía de los valores literarios del texto original, evolucionó hasta conseguir grandes aciertos y coloca como ejemplos de ellos la película de William Wyler, *La loba* (1941); de Cocteau,

Un nuevo texto trae consigo nuevos espacios, nuevas posibilidades de lectura, nuevos significados más abiertos o más cerrados. Entre los dos textos pueden existir relaciones, vínculos e, incluso, equivalencias, pero con autonomía. Si se quiere, pueden tener relaciones de iguales sin jerarquía, sin dominado ni dominador. Todo depende de los propósitos y el tipo de trasvase que se realice.

Les Parents Terribles (1948); de Olivier con *Enrique V* (1945). La fidelidad a la letra de estos filmes era para Bazin toda una *conquista* del teatro por parte del cine, un signo, no de *decadencia* sino de *madurez*: “Porque adaptar, por fin, ya no es traicionar, sino respetar”¹³ sostenía.

Pío Baldelli planteó y demostró con ejemplos de la ópera los problemas del falso dilema moral de la legitimidad de las versiones y adaptaciones de una obra trasladada a otro lenguaje artístico. Calificó de absurda e incongruente la pregunta de si era artísticamente legítimo realizar una transposición de un texto literario.

Los modos de la adaptación

A la pregunta de si es posible traducir un texto a un lenguaje distinto respetando las instancias enunciativas y si ese cambio del sistema semiótico no implica por sí mismo la exigencia de una nueva dimensión pragmática del texto y, por consiguiente, se daría una traición frente a su primitiva manifestación, Bettetini responde que es la elaboración de un nuevo texto don-



de el sujeto enunciador sea

“Lo más análogo al del texto original lo que garantiza la no-traición de una traducción. El problema de una traducción adecuada se convierte así en el problema de una mimesis tendencial entre dos simulacros simbólicos que presiden dos intercambios de sentido distintos en su materialidad signifiante y en la pragmática de su desarrollo”¹⁴.

Desde el punto de vista de la polisemia, acaso se pueda hallar cierta pobreza en una obra cinematográfica cuando se compara con un texto literario. Al nivel semiótico, sin embargo, en un sistema de connotaciones, el lenguaje cinematográfico también puede resultar polisémico y las buenas películas, como las buenas novelas, dan lugar a varias interpretaciones.

La densidad de una imagen, es decir su poder signifiante, depende a menudo del director y de sus motivaciones; el cine no tiene por qué ser un lenguaje plano, que sólo significa lo obvio, y no tener más profundidad que, pongamo por caso, un texto de evasión, como lo puede ser la novela rosa.

Vimos antes que la transposición automática de conceptos lingüísticos a la semiología creó problemas ya que llevó en ocasiones a pretender hacer

un calco en lo que sólo debía ser una guía. Cuando Sklovski negaba la posibilidad de una adaptación de las obras literarias al cine porque no era posible “*sustituir una palabra por una sombra gris-negra centelleando sobre la pantalla*”, no hacía sino suponer que cada signo de la lengua tenía un equivalente en el cine. No se comprendía aún que en el lenguaje filmico un signifiante de un único elemento puede ser suficiente, y que la relación entre el cine y la literatura no puede considerarse al nivel de la palabra.

Frente a las adaptaciones, las posturas de los formalistas oscilaron entre la idea inicial de Sklovski de que es imposible traducir una obra del material de una lengua al material de otra y otras más transientes como las formuladas por Eichenbaum, para quien existían tres tipos de traducciones: la conservación de la fábula, el procedimiento de construcción principal y el de los equivalentes estilísticos de la obra de origen.

Existen puntos de vista o lugares comunes que se han convertido en prejuicios en este tema de las adaptaciones. Se afirma, por ejemplo, que existen obras literarias que tienen mayores afinidades con el cine, como pueden ser las novelas de acción, las cuales al no penetrar en los contenidos

mentales de los personajes, son aparentemente más apropiadas o facilitan su proceso para ser adaptadas. Otra idea es que los textos de segunda categoría o de menos calidad literaria resultan más aptos para el cine que las obras maestras de la literatura.

Sin negar la existencia de textos literarios de escaso valor que pueden en algunos casos ser aprovechados para hacer un buen film, las probabilidades de que éste sea igual de mediocre que el texto es la misma. Por lo tanto, es oportuno precisar que en esa argumentación subyace la idea de que los textos de escaso valor son los más aptos para la adaptación, siendo esa afirmación una forma indirecta de defender y plantear la supuesta y equivocada menor jerarquía del texto filmico, que se alimentaría de los desechos de la literatura.

Algunos sostienen equivocadamente que el reduccionismo que contienen ciertos films creados a partir de textos literarios se deben a las limitaciones y carencias expresivas del lenguaje cinematográfico. Otros atribuyen el origen de estos problemas a las dificultades de producción. En cambio, hay quienes afirman que se origina en las exigencias de recepción de un film, que no concuerdan con el bajo nivel de competencias lectoras del público asistente a las proyecciones.

Daniel Ferreras, refiriéndose a la adaptación de dos obras de Lovecraft hechas por *From Beyond*, afirma que las películas, aunque

“No siempre fieles al original; consiguen producir en el espectador un sentimiento similar al que produce el texto original en el lector, a través de la actualización del lenguaje, del decorado y de la atmósfera”¹⁵.

La pretensión de *fidelidad* a la obra original, atribuye su imposibilidad a la simplificación y reducción que el cine hace del texto literario y lo sitúa como una prueba de la inferioridad expresiva de este medio audiovisual, incapaz, de traducir los procesos mentales y los análisis psicológicos o conceptuales presentes en el texto literario.

Frente a esto, Urrutia se pregunta:

¿Y la equivalencia podría ser posible la equivalencia? La estructura de una historia es independiente del lenguaje que la dé a conocer. La correspondencia entre el plano de la expresión y el del contenido no se produce entre los elementos, sino entre las unidades. La narración gobierna profundamente la ficción. [...] La expresión actúa sobre la forma del contenido, pero pudiera no ejercer influencia sobre la substancia del contenido. Admitámosla como premisa de trabajo¹⁶.



Y cuando la podamos comprobar o constatar estaremos ante un elaborado proceso de transducción literaria, perspectiva ideal de ese encuentro entre literatura y lenguaje audiovisual.

En ocasiones, como decíamos antes, hay quien adapta el texto literario recurriendo al signo, sinécdoque que utiliza como resumen o síntesis del texto literario y que implica optar o renunciar a ejercer la libertad total de lectura y reinterpretación del texto a través de la producción del filme.

Entre estas dos formas narrativas pueden detectarse homologías estructurales basadas en que ambas son artes de narración y de acción, permitiendo establecer vínculos entre la acción que narra la novela o un cuento y la acción representada del film. Entre ellas existen diferencias de orden espacio-temporal, ya que el tiempo no puede filmarse ni expresarse sino en relación a un espacio, y este a su vez siempre aparece en relación al discutir temporal. Por lo tanto, al cine se le plantean problemas para manejar adecuadamente la temporalidad de una manera flexible, como ocurre en la narración literaria, ya que los cuadros de la imagen no pueden ser conjugados.

De allí la afirmación de que en los signo icónicos sólo hay un tiempo ar-

tístico posible, el presente. Sin embargo, el cine experimental y las técnicas y tecnologías modernas permiten hoy amplias posibilidades para transmitir los diferentes tiempos, así como el fundido en negro, el *flash-back* (lo anafórico) o el *flas-foward* (lo catafórico). Estas técnicas conducen a que si un espectador de una película comienza a verla cuando se está desarrollando un *flash-back*, no lo podrá identificar como tal ni identificará que pertenece al pasado.

Y aunque el texto audiovisual posee y exige economía enunciativa y tiene distinto modo de poner su significante en confrontación con el enunciatario,

“Una traducción rígidamente fiel a todos los procesos narrativos puestos en acción en el texto literario originario supondría casi siempre la construcción de una complicada e ineficiente maquinaria de enunciación: la adaptación narrativa supone entonces, casi siempre, simplificación y selección entre los distintos recorridos de origen empírico del relato, elaborados en virtud de juegos gramaticales y sintácticos”.¹⁷

Toda traducción, por muy

“Fiel que se quiera, implicará siempre un proyecto en confrontación con el texto de partida y un proyecto en confrontación con el texto de

llegada; indudablemente será el segundo el que condicione al primero”¹⁸,

aunque está motivado en el impacto producido por el texto literario.

El tópico *matrimonio mal avenido* entre el cine y la literatura es ya un lugar común, pero con escasa evidencia esta demuestra, como lo veremos, justo lo contrario. La desavenencia se presenta cuando se intenta convertir o transcribir literalmente y mecánicamente o se yerra en el camino elegido al intentar trasladar el texto literario a los códigos de la representación audiovisual. El hecho se manipula cuando a partir de una experiencia fallida se generaliza y se utiliza para postular de nuevo el viejo dogma de la supremacía de la literatura frente al cine, polémica que hoy en día es por lo demás irrelevante.

Otra frase de cajón muy común se presenta cuando se afirma que los medios no sólo no fomentan ni promueven la lectura, sino que la trivializan; siendo por lo tanto un peligro, e incluso un enemigo demoníaco, de la literatura. Algunos sostienen a partir de allí la oposición irreconciliable entre los dos lenguajes.

Sin embargo, es pertinente señalar que dichas premoniciones vienen casi

siempre del campo de la crítica con rasgos moralistas. Difícilmente encontramos alguien que señale lo contrario desde el cine o los medios, quizás porque allí, a pesar de la diversidad y la poca unanimidad existente en casi todos los asuntos, la mayoría, incluso los que acusan al teatro y la literatura de ciertos males congénitos del cine, aceptan al menos que la literatura es un referente esencial, un modelo que enriquece, sugiere y es fuente inagotable de la creación cinematográfica y audiovisual.

Para ciertos realizadores la meta o propósito y mayor anhelo es, precisamente, elaborar textos audiovisuales simbólicos y semánticamente polivalentes y connotativos; iguales, parecidos o cercanos a los que está demostrado es posible construir en la literatura. Por lo tanto, el lenguaje literario se asume por muchos como un modelo, meta o el mayor logro que pueda alcanzar un realizador.

La dificultad, la pereza a la lectura o la costumbre escolar que reemplaza la lectura del texto por el visionado de la película de ese texto, cuya responsabilidad se le atribuye a los medios, no se presenta, ni es causada por la naturaleza del código audiovisual, sino por el tipo de enseñanza, el modelo pedagógico, los métodos y estra-



tejas didácticas utilizadas para promover e inducir a la lectura, o por un uso inadecuado de los medios como recurso didáctico. Pero sobre todo, por la deficiente formación de los docentes y padres que desconocen y carecen de una alfabetización en los lenguajes audiovisuales que hoy inundan la vida cotidiana y que llegaron a la sociedad para quedarse.

Tarea para la cual no han sido preparados por la sociedad ni por la escuela, que carece de programas de alfabetización similar a los que ofrece en los lenguajes verbales orales y grafémicos, como son la lectura y la escritura que nos permiten a los usuarios procesar, seleccionar, interpretar y digerir lo leído. Ese mismo hábito es necesario adquirirlo en nuestra relación con los mensajes audiovisuales, que cada día nos impone el modelo predominante de sociedad informacional y de mercado existente.

Todas estas carencias de formación de padres, docentes y jóvenes constituyen un problema estructural, que no es atribuible a la naturaleza del lenguaje audiovisual, y menos al literario. La ausencia de la destreza lectora señalada no le permite al espectador del cine, incluso al ilustrado, diferenciar mentalmente que las representaciones audiovisuales de la literatura

no son resultado de un proceso de transcripción o ilustración literal del texto literario ni son una simple traducción a imágenes de un texto.

Esa ausencia de formación en el lenguaje audiovisual explica que una de las cuestiones más debatidas cuando se plantea el tema de las adaptaciones

“Es precisamente el grado de fidelidad al texto literario. Por extraño que parezca, este ha sido durante muchos años el principal y casi único criterio para valorar el acierto de una adaptación. Se olvida, o se quiere olvidar, que el cineasta goza también de su legítimo ámbito creativo”¹⁹.

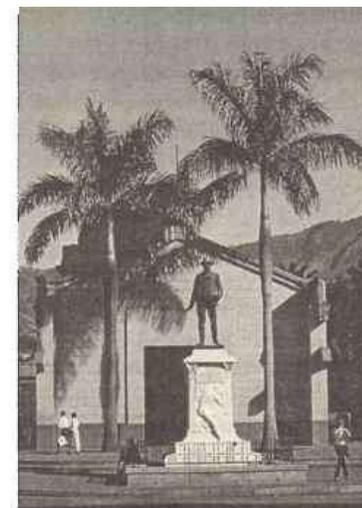
Es frecuente, cuando se habla de adaptaciones cinematográficas, escuchar expresiones como esta: “La película es buena, pero *pierde* con relación a la novela”²⁰. Con este argumento se quiere expresar que el film pierde detalles, secuencias y elementos caracterizadores que hacían parte de la lectura original. Quienes afirman esto olvidan que el cine es un arte de condensación.

Esas ideas y preconceptos explican en buena parte los resultados desastrosos de ciertas producciones audiovisuales, que intentan satisfacer esas opiniones y se imponen hacer una

La dificultad, la pereza a la lectura o la costumbre escolar que reemplaza la lectura del texto por el visionado de la película de ese texto, cuya responsabilidad se le atribuye a los medios, no se presenta, ni es causada por la naturaleza del código audiovisual, sino por el tipo de enseñanza, el modelo pedagógico, los métodos y estrategias didácticas utilizadas para promover e inducir a la lectura, o por un uso inadecuado de los medios como recurso didáctico. Pero sobre todo, por la deficiente formación de los docentes y padres que desconocen y carecen de una alfabetización en los lenguajes audiovisuales que hoy inundan la vida cotidiana y que llegaron a la sociedad para quedarse.

transcripción o traslado a imágenes del texto literario, agregando algo de recreación lúdica de esas imágenes del texto. Se olvida que en la literatura las cosas se narran, en el teatro y en el cine la forma de relatar siempre incluye la posibilidad de que las cosas puedan ocurrir.

Esos intentos fallidos se han convertido, paradójicamente y de manera equívoca, en los ejemplos y paradigmas utilizados por quienes reclaman la literalidad de la adaptación e ilustran con los fracasos de ese procedimiento las llamadas relacio-



Francisco A. Cisneros. Bronce y mármol. Alpujarra. Marco Tobón Mejía, 1923

nes irreconciliables entre estos dos lenguajes. Se intenta negar así las evidencias en contrario y los resultados proporcionados por otros caminos y procedimientos que de hecho demuestran su eficacia, como son la versión libre, la transducción, la crítica, las versiones o la adaptación, que si bien algunos se alejan de la literalidad del texto original, aplican y se apoyan en un tipo de distanciamiento que les permite ejercer de manera efectiva y creativa los mecanismos cognitivos propios de la inteligencia superior y reconstruir creativamente un nuevo universo artístico con otros códigos.



Las películas, aunque

“No siempre fieles al original; consiguen producir en el espectador un sentimiento similar al que produce el texto original en el lector, a través de la actualización del lenguaje, del decorado y de la atmósfera”²¹.

Limitar el tema de las adaptaciones a los problemas de la fidelidad, significa reducir su problemática a márgenes ciertamente estrechos. El cine y la literatura se interfieren, complementan u oponen en numerosas ocasiones; el estudio de tales interferencias, complementos u oposiciones es, además de largo, diverso y apasionante.

En los mejores casos o experiencias, se utilizan adecuadamente los procesos, mecanismos y dispositivos transductores que permiten transformar el efecto de una causa en otro tipo de señal. Convirtiendo casi orgánicamente el texto literario en un texto audiovisual, con una naturaleza propia y singular. Esto sucede de una manera similar a como generalmente el organismo humano convierte una proteína o un conjunto de proteínas, que mediante una acción hormonal se transforman en una actividad enzimática. Ese dispositivo transductor convierte orgánicamente las proteínas en enzimas.

El dispositivo transductor opera o se lleva a cabo mediante el uso de las técnicas narrativas propias del drama y la música. El primero tiene y ha tenido siempre estrechos vínculos con las otras formas narrativas propias de la literatura, en especial el cuento y la novela. Las formas dramáticas con recursos como los conflictos desarrollados en espacios reales o imaginarios mediante diálogos, personajes y acciones organizadas en escenas o secuencias dramáticas, acompañadas del lenguaje auditivo y la música incidental, posibilitan, mediatizan y facilitan el dispositivo transductor de un texto literario a las imágenes o en formas de representación audiovisual.

Aspectos comerciales y políticos.

Cuando se afirma que la adaptación es un trasvase cultural y semiótico, debe entenderse que la cultura y las instituciones no discursivas son también parte vital y esencial del entorno y, por lo tanto, imponen e influyen en los criterios de adaptación y en las formas discursivas, ya que su accionar tiene en cuenta los usos, expectativas y preferencias del espectador.

Una adaptación siempre será juzgada desde baremos artísticos por parte de

la crítica y los lectores informados o formados, y por criterios productivos como el número de espectadores, los excedentes y el éxito económico alcanzado por las instituciones del mercado. No debemos olvidar que una adaptación es un producto artístico, pero es siempre y simultáneamente un producto industrial y comercial y en medio de ese dilema se lleva a cabo el proceso creativo y productivo, que además compromete dos lenguajes y sistemas comunicativos con las ventajas y limitaciones que impone el poseer esa doble naturaleza caracterizada por la ambigüedad.

Todo esto hace que el estatuto de los estudios cinematográficos sea para algunos algo dudoso, ya que por un lado se le reconoce desde sus inicios como

“Séptimo arte y por otro hay quienes sustentan que no es ni séptimo ni arte, debido sobre todo a su dependencia del mercado que lo obliga a producir productos audiovisuales a rajatabla”²².

Creando el peligro de convertirlo por las necesidades del mercado en textos basados en la repetición eterna de un sintagma narrativo que deja de ser original y se agota.

La producción cinematográfica está comercializada a ultranza, lo cual tie-

ne en ocasiones por efecto principal la baja calidad del producto. A pesar de estas desastrosas condiciones de mercado, el cine corresponde hoy en día al modo narrativo más popular y, lo queramos o no, un estudio del género tiene que pasar por el examen de sus materializaciones más recientes, aunque esto signifique el pasar de un método narrativo a otro, en este caso de la palabra a la imagen. Un sin fin de obras cinematográficas está basado en obras literarias, y se ha vuelto un cliché el menosprecio de la adaptación cinematográfica y la alabanza del texto original por algunos realizadores y críticos del cine.

Las limitaciones de tiempo en el texto filmico se basan no sólo en razones de la naturaleza narrativa de este tipo de textos, sino esencialmente en aspectos vinculados con la comercialización del producto. Basta con recordar dos ejemplos para comprender esta situación. En 1924 Eric Von Stroheim realiza la película *Avaricia* a partir de la novela *McTeague*, de Frank Norris, de diez horas de duración, las cuales fueron reducidas por la productora a dos horas y cuarenta y cinco minutos. Otro ejemplo es la película de Fassbinder, que dio una duración de quince horas veintiún minutos a la adaptación de la novela de Alfred Döblin titulada *Berlin Alexanderplatz*.



Los nuevos desarrollos tecnológicos y digitales de la imagen, como las técnicas de la realidad virtual y la imagen digital, permiten y facilitan las aproximaciones al futuro. Este es un ejemplo de cómo el desarrollo tecnológico e industrial ayuda a resolver problemas que antes aparecían como insalvables en un proceso de adaptación de un texto literario narrado en pasado o al hacer el trasvase de una de las formas de la literatura de anticipación, logrando modificar la creencia de que el lenguaje audiovisual sólo está limitado a mostrar en presente.

La aparición del libro electrónico en la sociedad moderna nos plantea retos que están vinculados al proceso de la adaptación, en tanto este es un texto literario ilustrado o acompañado por imágenes tridimensionales en movimiento y sondiso. Hasta dónde ese nuevo formato no es otra forma de edición que amplía e incorpora a la lectura otros sentidos.

Es preciso entonces entender y asumir el lenguaje literario y el audiovisual, no como formas que se contaminan o niegan entre sí, es hora de replantearse la defensa de la pureza de

la literatura y el cine y comprender que ni la literatura ni el teatro ni el cine son virus que desvirtúan los otros lenguajes. La patología quizás se encuentra en la estructura mental binaria en donde sólo cabe lo bueno o lo malo y que conduce a la defensa innecesaria y paranoica de la pureza del cine o de la literatura. Defenderla es una especie de manifestación xenófoba en el terreno de la expresión y la creatividad. Por fortuna, grandes directores del cine han aspirado a realizar en el cine lo que es posible en la literatura y eso no los empujece, sino que deja ver su gran dimensión.

La presencia del libro electrónico y la realidad virtual, en lugar de disminuir aumenta para bien o para mal la necesidad de historias y textos literarios, dado que el mayor patrimonio narrativo y cultural de la humanidad está en la literatura y en el lenguaje escrito. Los recientes desarrollos de

Una adaptación es un producto artístico, pero es siempre y simultáneamente un producto industrial y comercial y en medio de ese dilema se lleva a cabo el proceso creativo y productivo, que además compromete dos lenguajes y sistemas comunicativos con las ventajas y limitaciones que impone el poseer esa doble naturaleza caracterizada por la ambigüedad.

la televisión, el vídeo y todos los productos hipermedia se nutren de la literatura y aunque este no es su única fuente, es difícil imaginarlos sin recurrir a ella.

Esta última se beneficia del cine tanto artísticamente como en

lo económico al ser una fuente de ingresos para el escritor, llegando en ocasiones a excesos. En el mercado norteamericano, por ejemplo,

“La mayoría de los escritores sueñan mucho más con los beneficios de una adaptación cinematográfica que con los estrictamente literarios”²³.

Por lo demás, los medios son sin duda una forma de promoción que han demostrado su eficacia en la difusión de los productos literarios e inducen a la lectura a muchos espectadores.

Esos intereses presentes en todo proceso de adaptación conducen a privilegiar en muchas ocasiones los intereses del productor y las costumbres y hábitos del espectador, sacrificándose no sólo el texto de partida, sino también muchas ideas creativas del adaptador. Pocas veces las adaptaciones están dirigidas a un público especialista, y por eso un buen número de adaptaciones o reescritura de la cinematografía de Estados Unidos responde casi exclusivamente a razones comerciales y de mercado. En muchas ocasiones esto conduce a proceso de *actualización* y *remake* del texto con el único propósito de que sean consumidos fácil y rápidamente por los espectadores, sacrificándose así cualquier posibilidad de la función poéti-

ca y artística que permite el lenguaje audiovisual.

En los Estados Unidos

“Son incontables los guionistas y directores que cada día salen a la calle en busca de novelas u obras de teatro para adaptar. Algunas personas del mundo del cine, los analistas de historias, viven precisamente de eso: de leer todas las obras que llegan a una compañía productora -elaboran una sinopsis y un informe crítico en dos folios- para descubrir las que verdaderamente pueden funcionar en la pantalla”²⁴.

En lo que se refiere a los usos políticos de la adaptación y los doblajes cinematográficos, basta citar el caso de países como España, en donde esa manipulación planteó una polémica adicional en el lenguaje cinematográfico y agregó otro problema a los procedimientos de la adaptación, puesto que por razones políticas se impuso el doblaje. Sobre el inapropiado uso de este último y las ventajas de los subtítulos. Carlos Rodríguez afirma:

“La imposición del doblaje es una herencia de un régimen paternalista, que preveía a sus súbditos en un provincial analfabetismo, impidiéndoles oír otro sonido que el propio. Nada tiene de asombroso que el simple e inocente hecho de ir al cine



en versión original [...] haya sido durante el franquismo una forma de manifestar desacuerdo con el sistema político vigente”²⁵.

Esa política no sólo se ejerció con las películas en otras lenguas, sino que incluso durante el apogeo del cine argentino y mexicano se doblaban las películas, ya que el público español se decía- era reacio a las formas idiomáticas del español americano. Frente a esa forma tan singular de entender la defensa de lo propio, puede bastar con recordar las esclarecedoras palabras de Marcel Martín sobre este asunto cuando explica que la palabra está condicionada por el hecho de que es un elemento de identificación de los personajes, en la misma medida que el vestuario, el color de la piel o la conducta general y, no es sólo un elemento exótico pues existe

“Una adecuación necesaria entre lo que dice un personaje, cómo lo dice y entre su situación social e histórica. La palabra es sentido pero también tonalidad humana y por esta razón el doblaje es una monstruosidad artística: Renoir suele decir que los culpables, de haber vivido en la Edad Media habrían sido quemados por dar a un cuerpo una voz que no les pertenece”²⁶.

Y agrega:

“El respeto a la lengua nacional es una elemental actitud de honestidad y, a la vez, una prueba de inteligencia dramática; el hecho de que los personajes hablen en su lengua materna acrecienta considerablemente la credibilidad de la historia y permite escenas impregnadas de un conmovedor simbolismo”²⁷.

CITAS BIBLIOGRÁFICAS

- ¹ F. Casetti, *Teorías del cine*, Madrid, Cátedra, 1994, p. 97.
- ² *Ibid.*, p. 74.
- ³ G. Bettetini, *La conversación audiovisual*, Madrid, Cátedra, 1986, p. 80.
- ⁴ *Ibid.*, p. 82.
- ⁵ En la versión en castellano de Bettetini se utiliza la expresión traducción como sinónimo de adaptación o trasvase.
- ⁶ *Ibid.*, p. 83.
- ⁷ F. Casetti, *Teorías del cine*, p. 71.
- ⁸ *Ibid.*, p. 72.
- ⁹ D. Ferreras, *Lo fantástico en la literatura y el cine: De Edgar A. Poe a Freddy Krueger*, Madrid, Vosa, 1995, p. 140.
- ¹⁰ *Ibid.*, p. 139.
- ¹¹ *Ibid.*, p. 140.
- ¹² J. Urrutia, *Imago litterae. Cine, literatura*, Sevilla, Alfar, 1983, p. 78.

- ¹³ A. Bazin, *¿Qué es el cine?* Madrid, Rialp, 1966, p. 120.
- ¹⁴ G. Bettetini, *La conversación audiovisual*, p. 101.
- ¹⁵ D. Ferreras, *Lo fantástico en la literatura y el cine*, p. 190.
- ¹⁶ J. Urrutia, *Imago litterae*, p. 78.
- ¹⁷ G. Bettetini, *La conversación audiovisual*, p. 93.
- ¹⁸ *Ibid.*, p. 98.
- ¹⁹ A. Méndiz, en prólogo a L. Seger, *El arte de la adaptación*, Madrid, Rialp, 1993, p. 14.
- ²⁰ *Ibid.*, p. 17.
- ²¹ D. Ferreras, *Lo fantástico en la literatura y el cine*, p. 190.

²² *Ibid.*, p. 139.

²³ L. Seger, *El arte de la adaptación*, p. 13.

²⁴ *Ibid.*, p. 12.

²⁵ C. Rodríguez, Braun (15 de enero de 1992) *Una de voces*, Madrid, Diario 16.

²⁶ M. Martín, *El lenguaje del cine*. Barcelona, Gedisa, 1996, p. 188.

²⁷ *Ibid.*, p. 188.

NOTAS SOBRE EL AUTOR

Alvaro Cadavid M. Doctor en Filología Hispánica Universidad Complutense, Magister Universidad de Salamanca y Universidad de Antioquia. Profesor Facultad de Comunicaciones Universidad de Antioquia.



Fuente de la vida. Bronce y concreto.
Suramericana, Rodrigo Arenas Betancur, 1974.

