

VIAJES INTERSEMIÓTICOS: DE LA LITERATURA EN LENGUA INGLESA AL CINE DE HOLLYWOOD: LA PERSPECTIVA DESDE ESPAÑA

*Jose Maria Bravo**

RESUMO: O presente trabalho parte de duas premissas básicas: primeiro, o fato de que a literatura tem tido uma importância capital na história da sétima arte, e a tem condicionado com tal força que podemos afirmar que, sem ela, a arte cinematográfica seria muito diferente de como a conhecemos. Segundo, que a relação entre literatura e cinematografia é muito complexa e tem funcionado em muitos níveis ao longo da história do cinema. Neste artigo, vamos nos concentrar em três vertentes dessa complexidade: as razões que explicam o interesse da indústria cinematográfica pela literatura; o paradigma clássico do estudo das referidas relações; e como, nos últimos anos, a situação começou a mudar com o surgimento de novas correntes teóricas sobre as adaptações cinematográficas de obras literárias no início do século XXI.

UNITERMOS: adaptação; tradução intersemiótica; Hollywood.

RESUMEN: El presente trabajo parte de dos premisas básicas: Primero, el hecho de que la literatura ha tenido una importancia capital en la historia del séptimo arte y la ha condicionado con tal fuerza que podemos afirmar que, sin ella, el arte cinematográfico sería muy distinto de como le conocemos. Y, segundo, que la relación que existe entre la

* Universidade de Valladolid.

literatura y la cinematografía es muy compleja y ha funcionado a muchos niveles a lo largo de la historia del cine. Aquí vamos a centrarnos en tres vertientes de todo este entramado: Las razones que explican el interés de la industria cinematográfica por la literatura; el paradigma clásico de estudio de dichas relaciones; y cómo, en los últimos años, la situación ha empezado a cambiar con la irrupción de nuevas corrientes teóricas sobre las adaptaciones cinematográficas de obras literarias a comienzos del siglo XXI.

PALABRAS CLAVES: adaptación; traducción intersemiótica; Hollywood.

1. La dependencia de la industria cinematográfica respecto de la literatura

Se ha convertido en un verdadero tópico hablar de las “tormentosas relaciones” que existen entre el cine y la literatura. Efectivamente, este es un asunto que surge continuamente

en la prensa, tanto general como especializada, y sobre el que se ha publicado un número muy elevado de trabajos desde 1957, fecha en la que apareció la obra pionera de George Bluestone, *Novels into Film*, en la que ya se habla de que las relaciones entre la novela y el cine han sido tradicionalmente “*overtly compatible, secretly hostile*” (1957: 2).

Es indudable que la relación existente entre ambas artes ha sido siempre muy “difícil”, hasta el punto de que, como ha puesto de relieve Juan Cueto, “las discusiones virulentas sobre la siempre perversa adaptación cinematográfica de una obra literaria son ya un clásico del género periodístico, con toneladas de bibliografía polémica a sus espaldas”(El País / Babelia, 16/11/1996: 2). Además, es frecuente encontrar, aplicados a dichas relaciones, calificativos como los siguientes: “enemigos irreconciliables”, “traición”, “aplastante bajeza”, “indecente trivialización”, etc. o, en el caso de la crítica en lengua inglesa, vocablos tales como: “*infidelity*”, “*betrayal*”, “*violation*”, “*vulgarization*”, “*desecration*” (Stam, 2000: 54), etc. o titulares

en la prensa como “BBC BUTCHERS CHAUCER” (*The Daily Mail*, 26/04/2003: 16).

Pero, al mismo tiempo, es evidente que los viejos vínculos de amor y odio que unen a ambas artes son hoy más fuertes que nunca. Y esto es así hasta el punto de que, en los últimos años, hemos podido leer en la prensa titulares como los siguientes, que hacen referencia a la tendencia hacia la proliferación de adaptaciones de textos literarios:

- “HOLLYWOOD DANCES WITH WORDS” (*Time*, 01/04/1991: 26);
- “HOLLYWOOD HITS THE BOOKS” (*Premiere*, 04/04/1993: 123);
- “EL CINE AMAMANTA CADA VEZ MÁS A LA LITERATURA” (ABC, 29/08/97: 53);
- “LOS OSCAR SE ENTREGAN A LA LITERATURA. POR TERCER AÑO CONSECUTIVO LAS PELÍCULAS PREFERIDAS DE LA ACADEMIA SON ADAPTACIONES DE LIBROS DE ÉXITO” (*El País*, 09/02/2004: 34);
- “LA RELACIÓN ENTRE LITERATURA Y CINE VIVE UNA LUNA DE MIEL EN HOLLYWOOD” (*El País*, 27/02/2005: 46).

Ha habido varios intentos de cuantificar la dependencia del cine respecto de la literatura, pero la tarea no es nada fácil y se han barajado cifras muy variadas. Vamos a mencionar aquí los de Morris Beja y de Linda Seger. El primero, por ejemplo, afirma: “*I estimate that in the last fifty years, about 80 percent of the best-selling novels for each year have so far been made into films*” (1979: 78), al tiempo que señala que más del 75% de los premios a la mejor película de la Academia Norteamericana de las Artes y Ciencias Cinematográficas (los célebres «Oscars») han ido a parar a adaptaciones de material literario.

Asimismo, según Seger, para quien “*Adaptations are the lifeblood of the film & television business*” (1992: xi), el 45% de todos los largometrajes hechos especialmente para la TV son adaptaciones y, lo que es más interesante, también lo son el 70% de todos los que han recibido el premio Emmy; asimismo, son adaptaciones el 83% de todas las miniseries televisivas y el 95% de todas las que han obtenido dicho premio.

A la vista de todos estos datos, podríamos quizá llegar a la conclusión de que parece como si la civilización audiovisual fuera incapaz de sobrevivir sin la ayuda de la literatura. Pero hay aún más: esta dependencia no es un fenómeno nuevo. Efectivamente, basta con echar una ojeada a los repertorios bibliográficos (cf., por ejemplo, Ross, 1987) para comprobar que el interés de los realizadores cinematográficos por la literatura se remonta prácticamente a los orígenes del cine – a 1911, para ser exactos (Bravo, 1993: 13) – y que la utilización del patrimonio literario es una de las constantes de la historia del séptimo arte, aunque con el paso del tiempo, haya ido cambiando el tipo de material literario que sea objeto de transcodificación.

Este interés de los realizadores cinematográficos por la literatura es muy comprensible y obedece a diversas razones que vamos a tratar de exponer a continuación:

a) Todos los años, la industria cinematográfica norteamericana produce centenares de films que, necesariamente, se basan en un guión, es decir: en una idea que ha sido preparada y desarrollada adecuadamente para recibir tratamiento cinematográfico. Ahora bien, en términos generales, podemos decir que la principal fuente de ideas nuevas son los libros y, más específicamente, la novela, forma literaria que nació varios siglos antes que el cine, espacio cronológico suficientemente amplio para haberle permitido producir un número incalculable de obras que los realizadores cinematográficos pueden utilizar como punto de partida.

b) Hay que tener en cuenta el método de trabajo del cine, que es muy distinto del de la creación literaria. Como muy bien ha señalado Eidsvik, *“Films are not written; they are produced”* (1975: 260). Es decir, un libro puede surgir de una idea que va desarrollando lentamente un escritor hasta que se convierte, por ejemplo, en una novela. Pero, en la industria del cine, las cosas son muy distintas: una película nace de la decisión de un productor, que decide hacer un determinado film, reúne el dinero para financiarlo y contrata al personal necesario para realizar el trabajo. Por lo que se refiere al guión, dicho productor tiene dos opciones: encargar a un especialista que se lo construya sobre una idea original o comprar material ya existente; es decir:

adquirir los derechos de una obra literaria. En términos generales, el cine de calidad se basa en la literatura.

c) La literatura es una mina inagotable de historias que ya han tenido éxito y que, por consiguiente, han demostrado tener un público y esos lectores son espectadores en potencia.

d) Tradicionalmente, el cine ha tenido un claro complejo de inferioridad respecto a la literatura. Y es lógico si tenemos en cuenta dos hechos: primero, que es una institución muy joven (acaba de cumplir cien años), mientras que el teatro tiene milenios a sus espaldas y la novela varios siglos; y segundo, que, en sus comienzos, el cine era ante todo una atracción de barraca de feria.

e) Por otra parte, el cine es una industria que mueve grandes capitales, por lo que es comprensible que el primer objetivo de los productores sea ganar dinero, lo que suele generar deseos de legitimarse socialmente y uno de los mejores caminos hacia la respetabilidad es asociarse con un arte de rancio abolengo, y el más cercano, naturalmente, es la literatura, lo que explica que una constante de la historia del cine haya sido tratar de colocarse al amparo del prestigio de los grandes clásicos literarios.

Éstas son, muy sucintamente expuestas, las razones que explican el interés de los realizadores cinematográficos por la literatura.

Antes de seguir adelante, convendría señalar aquí que esta *relación es también beneficiosa para la literatura*. En efecto, hoy no cabe la menor duda de que las adaptaciones cinematográficas – la industria cinematográfica, en definitiva – pueden estimular poderosamente el interés por las obras literarias que les sirven como punto de partida y contribuir de forma muy significativa a la ampliación del público lector, consiguiendo que incluso obras desconocidas tengan una gran difusión tras su paso por las carteleras cinematográficas. Por ejemplo, es un hecho conocido que las ventas de libros se disparan cuando se hace de ellos una versión cinematográfica y es que no hay que olvidar que, desde este punto de vista, una película viene a ser una especie de anuncio gratuito que ven millones de espectadores que se convierten en compradores potenciales de la obra literaria (Eidsvik, 1975: 258). Consiguientemente, una adaptación puede

popularizar, de la noche a la mañana, a un autor que había pasado desapercibido, como sucedió en España con *The English Patient*, de Michael Ondaatje, novela que había pasado casi inadvertida en este país, pero que, tras el enorme éxito de la versión cinematográfica del mismo título a cargo de Anthony Minghella, permaneció durante 13 semanas en la lista de los 10 libros más vendidos del periódico *El País* (entre el 12 de abril y el 5 de julio de 1997); y puede también poner de moda a escritores que estaban olvidados, como aconteció en España con Bram Stoker, en 1993, a raíz del trabajo de Coppola (*Bram Stoker's Dracula*, 1992) o como sucedió en 1996 con *Sense & Sensibility*, de Jane Austen, que tras la adaptación de Ang Lee, permaneció durante varias semanas en la listas de superventas de toda Europa.

Y todo esto lo sabe muy bien la industria editorial, que ha generado diversas técnicas de mercado para beneficiarse de las adaptaciones. En este sentido, las estrategias pueden ser muy variadas:

a) Por ejemplo, es normal que las editoriales publiquen por primera vez en España una obra en los meses previos al estreno de su adaptación. Ejemplo: a raíz del film dirigido por Redford (*A River Runs Through It*, 1992), la editorial Muchnik sacó al mercado *El río de la vida*, obra de Norman Maclean inédita en España, dieciséis años después de su publicación en los EEUU y utilizando como portada un fotograma de la versión cinematográfica.

b) Es también frecuente que, tras el estreno de una adaptación, se reediten las obras de un autor determinado. Por ejemplo, en 2003, ante la llegada de *Las horas* (Stephen Daldry), película basada en la obra del mismo nombre de Michael Cunningham que gira en torno a la figura de Virginia Wolf, la industria editorial reaccionó con rapidez reeditando varias obras de la escritora de Bloomsbury.

c) Es habitual que la portada de los libros sea un fotograma e incluso el propio cartel anunciador del film.

d) Es asimismo muy corriente que los textos publicitarios de la cubierta aludan, con mayor o menor intensidad, a la adaptación y, en ocasiones, incluso se llega a extremos como los que se pudieron observar en el caso de la nueva edición de *Sense*

& *Sensibility* (Plaza y Janés, 1996), cuya portada era el cartel anunciador del film y en la que aparecía el siguiente texto publicitario: “*Sentido y Sensibilidad*, uno de los grandes clásicos de la literatura inglesa, cobra renovada vigencia gracias a su reciente adaptación cinematográfica, protagonizada por Emma Thompson y Hugh Grant, y merecedora de dos Globos de Oro.”

e) Por último, a veces la fuerza de arrastre del cine es tal que las editoriales llegan hasta el extremo de cambiar el título con el que se había publicado en español una obra literaria determinada para sustituirlo por el de la versión cinematográfica. Por ejemplo, *Sliver*, el *best-seller* de Ira Levin, había sido publicada en español en 1991, por Ediciones B, con el título de *La astilla*, pero, en 1993, a raíz de la adaptación cinematográfica dirigida por Phillip Noyce, la editorial preparó una nueva portada con el título de *Sliver* y un fotograma del film. Más reciente es el caso de *Two Much*, la novela de Donald E. Westlake, que había sido publicada en español con el título de *Un gemelo singular* (Ediciones Jucar, 1987) y que, tras la adaptación dirigida por Fernando Trueba (1995), volvió a publicarse nuevamente la misma traducción, esta vez por Alfaguara, con el título de *Two Much* y llevando en portada el cartel anunciador del film.

2. El estudio de las adaptaciones

Características generales

A continuación vamos a tratar de presentar, de forma sucinta, qué es lo que los investigadores han estudiado hasta la fecha.

1. Ha habido un goteo continuo de trabajos de investigación, especialmente en EEUU, a partir de 1957, año de la publicación de *Novels into Film*, de George Bluestone, que podemos tomar como punto de partida simbólico del estudio académico de las relaciones entre el cine y la literatura, porque es la fecha de la publicación de la primera obra de envergadura en esta área de estudio.

2. La parcela que ha acaparado masivamente la atención de los investigadores es la de las denominadas habitualmente “adaptaciones cinematográficas de obras literarias”, que tradicionalmente han despertado un gran interés por parte de una

gama muy variada de críticos. Desde la prensa diaria, en la que sistemáticamente se suele comparar los films con el texto literario que les ha servido de punto de partida, pasando por las revistas de actualidad cinematográfica, hasta un buen número de monografías en las que lo que se hacen son análisis de casos particulares y en las que se compara, con mayor o menor profundidad, una serie de textos concretos, con el fin de tratar de establecer el grado de correspondencia existente entre el film y el texto origen literario y, más específicamente en qué medida el primero se desvía del segundo en cuanto a materia prima, personajes, temas, procedimientos narrativos, etc. Naturalmente, la mayoría de estos trabajos no aportan nada sustancial: no contribuyen al conocimiento del proceso de adaptación y, por consiguiente, su interés es muy limitado (Fernández, 2000: 25). Entre los estudios más representativos en esta línea cabría mencionar una buena parte de los publicados en las páginas de la revista estadounidense *Literature/Film Quarterly* desde su fundación en 1973.

3. El vocablo “adaptación” oculta una realidad muy compleja. Habitualmente se utiliza para indicar que un texto filmico tiene su origen en una obra literaria determinada con la que puede mantener una relación muy variada, que los investigadores han tratado de categorizar. También se utiliza para designar al proceso de transcodificación propiamente dicho (o trasvase de un sistema semiótico a otro), proceso que, en gran medida, todavía no hemos sido capaces de descifrar hasta la fecha. Creemos que una definición muy representativa, formulada con palabras bastante neutras, podría ser la de Dudley Andrew, una de las grandes autoridades en esta área de estudio, quien señala que la adaptación de un texto literario a la pantalla es una operación que, en esencia, consiste en “*the matching of the cinematic sign system to a prior achievement in another system*” (citado por McFarlane, 1996: 21). El problema es que las definiciones de este tipo no nos llevan muy lejos.

4. El vocablo “adaptación” ha concitado el rechazo de un buen número de investigadores – Villanueva (1999: 186), Fernández (2000: 14), Sánchez Noriega (2000: 47), etc –, que han propuesto otros alternativos tales como “traducción” (Fernández Nistal, 1993: 29), “diálogo interartístico”(Villanueva,

1999: 189), “recreación filmica” (Fernández, 2000: 14), etc, fundamentalmente por considerar que el término al uso es “ambiguo”, “limitado”, “carece de rigor metodológico” y, sobre todo, porque conlleva una connotación de dependencia; sin embargo, se trata de un término consagrado “en todos los ámbitos, desde el académico, hasta el profesional o el popular” (Fernández, 2000: 14), por lo que lo más práctico es seguir utilizándolo, a pesar de todas las reservas que suscita.

5. Sin ningún género de dudas, la novela es la principal fuente literaria en la que bebe el arte cinematográfico, lo que resulta perfectamente lógico. En efecto, tanto la novela como la cinematografía dominantes son sistemas semióticos cuyo cometido fundamental es la narración de una historia: el cine narrativo es hoy el dominante, al menos en el plano del consumo, pues en la mayoría de los casos ir al cine es ir a ver una película que cuenta una historia mediante imágenes, hasta el punto de que cine y narración parecen consustanciales, y lo mismo sucede en el caso de la novela, con la diferencia de que en este último caso la historia se narra con palabras.

Pero es que, además, tanto el cine como la novela trabajan con la misma materia prima: la vida humana. Efectivamente, toda obra literaria auténtica y toda película auténtica nos hablan de lo que somos los seres humanos y del mundo en el que vivimos. Y esta es la razón de que, por ejemplo, cuatro siglos después, nos sigan interesando la historia de Don Quijote (1605) o la del Rey Lear (1608), independientemente de que estén contadas con palabras o con imágenes, por muy lejos que podamos estar de ellas en el tiempo y en el espacio. Nos interesan porque arrojan luz sobre determinados aspectos de la condición humana y, por esta razón, estas dos formas de expresión artística tienen un significado profundo y una gran importancia para nosotros.

Por lo demás, tanto la novela como el cine comparten, en gran medida, un mismo lenguaje narrativo, pues, como es bien sabido – y esto es muy importante desde el punto de vista de la adaptación de obras literarias – en lugar de inventar una forma de relatar específicamente cinematográfica, a partir de Griffith (el forjador del lenguaje narrativo cinematográfico en la segunda década del siglo XX), la industria lo que hizo fue transplantar al

celuloide el modelo narrativo literario decimonónico (también llamado “dickensiano” porque la principal fuente de inspiración en la que bebió Griffith fue Dickens), lo que significa que, con pocas excepciones, cualquier relato, para ser narrado en forma de film, deberá estructurarse siguiendo el patrón de la novela del siglo XIX, modelo que sólo esporádica y tardíamente ha sido sustituido por otros más recientes (cf. Bravo, 1993: 24-26).

6. ¿En qué consiste realmente adaptar una obra literaria? La opinión más extendida entre los estudiosos es que adaptar es cambiar, que en el momento en que abandonemos el medio verbal por el audio-visual será inevitable realizar cambios (Bluestone, 1957: 5), si bien conviene no olvidar que el desacuerdo comienza en cuanto se plantea la naturaleza y el grado de los cambios que es preciso efectuar.

7. Hay toda una serie de incógnitas, todavía sin despejar, relativas a lo que podríamos denominar “la problemática general de las adaptaciones”, que aparecen insistentemente en la bibliografía sobre esta área de estudio, que, hace ya 25 años, supo resumir muy acertadamente Beja y que vamos a transcribir a continuación:

- a) ¿Cómo debe proceder un realizador cinematográfico a la hora de adaptar un texto literario? ¿Existen lo que podríamos denominar “principios generales” en este terreno?
- b) ¿Existen contenidos o elementos literarios inasimilables por parte de la técnica cinematográfica?
- c) ¿Hasta qué punto puede llegarse en el proceso de introducción de alteraciones con relación al original literario y que todavía pueda seguir hablándose de adaptación cinematográfica de una obra literaria? Más concretamente, ¿se pueden omitir personajes, escenas...?, ¿se puede modificar sustancialmente la estructura de una obra?, ¿se puede cambiar la visión artística del autor?
- d) ¿Son determinados tipos de obras literarias más adaptables que otros? ¿Por qué?
- e) ¿Cómo se explica que sea posible hacer una película notable, y a veces incluso excelente, partiendo de un material literario mediocre y, al revés, que un material literario magnífico pueda producir resultados filmicos descorazonadores?
- f) ¿Cómo debemos evaluar las adaptaciones? ¿Por su fidelidad o por su grado de desviación respecto a la obra literaria que les

ha servido de punto de partida? ¿Como obras de arte independientes?

g) ¿En qué aspectos convergen el arte literario y el cinematográfico y cuáles son las diferencias principales que existen entre ambos a todos los niveles?

h) ¿Dónde se encuentra, en definitiva, la clave de una buena adaptación, si es que existe?

No es nada fácil responder adecuadamente a toda esta batería de preguntas. Por supuesto que para algunas de ellas existe una respuesta clara en el marco del paradigma clásico, pero, creemos, sinceramente, que, en la actualidad, a lo más que podemos aspirar es a respuestas provisionales; en una palabra: la investigación sigue atascada, en gran medida, donde estaba hace 25 años.

8. Si hubiera que hacer una valoración global de la situación actual, podríamos afirmar que, sorprendentemente, hasta la fecha se ha avanzado muy poco en el análisis y conocimiento de la naturaleza y los límites de ese proceso de transcodificación que hemos dado en llamar “adaptación cinematográfica de un texto literario”. Como ha señalado muy bien McFarlane (1996: 3), llama la atención el hecho de que, a pesar de que las adaptaciones son un fenómeno tan antiguo casi como la propia cinematografía, no se hayan publicado todavía trabajos donde se analice en profundidad el proceso de adaptación propiamente dicho y, lo que es peor, que hayan fracasado los pocos intentos que ha habido de construir un marco teórico de carácter general (McFarlane, 1996: 195-198; Serceau, 1999: 54) y que todavía no se haya conseguido poner a punto una metodología que nos permita superar el impresionismo en que nos hemos movido hasta ahora, ir más allá de lo anecdótico y de lo puramente descriptivo y llevar a cabo análisis generales sistemáticos y rigurosos.

El paradigma clásico

Las principales estructuras ideológicas que constituyen el armazón del paradigma clásico son las siguientes:

1. Una adaptación no es sino un simple proceso de conversión textual por el que un texto literario se convierte en

un texto filmico, mediante una serie de transformaciones de mayor o menor calado. Como acabamos de señalar, hasta la fecha, el estudio de “casos particulares” de este proceso ha sido una de las prioridades de los investigadores.

2. En esta área de estudio se trabaja con tres magnitudes que tienen un estatus desigual. En efecto, suele considerarse que, mientras que *la obra literaria* es algo intrínsecamente valioso, *el cine* es un “arte” muy joven y de orígenes muy humildes y las *adaptaciones cinematográficas* son subproductos de las obras literarias.

Como hemos señalado anteriormente, el cine ha tenido siempre un claro complejo de inferioridad respecto a la literatura fundamentalmente porque, en sus inicios, era simplemente una atracción de barraca de feria que se limitaba a reproducir mecánicamente la realidad, cuya existencia quedaba justificada por constituir una deslumbrante novedad técnica y cuya consideración social, en el mejor de los casos, era la de ser un “pasatiempo intrascendente”.

Por el contrario, como muy bien ha puesto de relieve Naremore (2000: 2), en Occidente el término “cultura” siempre ha sido sinónimo de las grandes obras de arte – *“the best that has been thought and said”* – y son muy pocos los que han osado poner en tela de juicio el estatus cultural sagrado y la primacía intelectual de los clásicos literarios.

Desde estas coordenadas, es fácil entender la supremacía del texto literario, que sirve como punto de partida para la adaptación, sobre el texto filmico resultante, así como la fetichización del original literario y la tradicional relación de subordinación del texto adaptado. Y de aquí se deriva también que la obra literaria, al ser un bien intrínsecamente valioso, pueda ser traicionada o banalizada en su paso a la pantalla (Sánchez Noriega, 2000: 53); y también, claro está, de aquí proviene la decepción del público ante adaptaciones que considera que no han estado a la altura del texto original.

3. Dados estos hechos, resulta perfectamente comprensible que, dentro del paradigma clásico, la vara de medir la calidad de un film adaptado sea su grado de fidelidad al significado nuclear, a los valores y a las características distintivas del texto literario

original. De hecho, el denominado “debate sobre la fidelidad” “ – o, en inglés, “*the fidelity issue*” – sobre el que se ha escrito “ad nauseam”, ha dominado, de forma abrumadora, la investigación sobre las adaptaciones (cf., por ejemplo, McFarlane, 1996: 8-9; Whelehan, 1999: 3; Fernández, 2000: 17ss y Stam, 2000: 54ss.), incluidos naturalmente los intentos de describir las estrategias de categorización (cf., por ejemplo, Wagner, 1975: 219-231; Klein y Parker, 1981: 9-11; Sinyard, 1986: 117-142 y Fernández Nistal, 1993: 31-40), que han tenido, como punto de referencia el grado de fidelidad que exhibe el texto adaptado respecto al texto origen: fidelidad a la literalidad (“transposición”), fidelidad al espíritu (“re-interpretación”) o grado cero de fidelidad (“adaptación libre”).

4. Una de las formas de tratar de romper esta relación de dependencia ha sido recurrir, por parte de algunos directores, a la adaptación de obras de carácter secundario, cuyo estatus no tiene nada que ver con los grandes clásicos y donde, por consiguiente, las nociones de veneración y de fidelidad carecen de importancia.

Efectivamente, aunque sea indudable que, cuando abordamos la cuestión de las relaciones entre cine y literatura, los especialistas en esta última disciplina solemos centrar la atención en los clásicos, conviene no perder de vista que la mayoría de las adaptaciones cinematográficas se basan en autores secundarios y en obras claramente marginales. Y también conviene no olvidar que, con cierta frecuencia, el resultado son versiones cinematográficas de una calidad muy superior a la de la fuente literaria. A todos nos vienen a la memoria en seguida diversos casos muy conocidos como *The African Queen*, de C.S. Forester, a la que John Huston convirtió en una magnífica y popularísima película; *Double Indemnity*, de James M. Cain, relato del que Billy Wilder hizo una obra maestra cinematográfica, o, por último, *The House of Dr Edwardes*, de Francis Beeding, novela en la que se basa *Spellbound*, de Hitchcock.

Las nuevas corrientes teóricas a comienzos del siglo XXI

Como hemos señalado anteriormente, a partir de la publicación de la obra de Bluestone (1957), el estudio de las adaptaciones ha gozado de gran popularidad, sobre todo en EEUU. Y

se ha realizado fundamentalmente en el marco de lo que en el presente trabajo hemos denominado el “paradigma clásico”, una de cuyas estructuras fundamentales es lo que podríamos llamar “el modelo binario tradicional”; es decir: la confrontación descontextualizada de la obra literaria “original” con la adaptación cinematográfica, sobre todo mediante el estudio de casos particulares, con objeto de tratar de detectar el grado de fidelidad y las desviaciones que presenta el film respecto a la obra literaria que le sirve como punto de partida y que se constituye como el baremo fundamental para evaluar la viabilidad de la adaptación.

Sin embargo, con la llegada del nuevo milenio, se ha producido un cambio de rumbo importantísimo en la investigación sobre las adaptaciones cinematográficas y, en la actualidad, estamos asistiendo a un lento despegue de una serie de corrientes teóricas nuevas que toman como punto de partida el hecho de que el “modelo tradicional” – lo que en el presente trabajo hemos denominado “el paradigma clásico” – está agotado y que, en cualquier caso, resulta claramente insuficiente para explicar estos trasvases culturales.

En efecto, las nuevas corrientes han puesto en tela de juicio las estructuras fundamentales que constituyen el armazón ideológico del paradigma clásico: En primer lugar, al rechazar que una adaptación sea un simple proceso de transcodificación textual por el que un texto literario se convierte en un texto filmico, mediante una serie de transformaciones de mayor o menor entidad y postular, por el contrario, que el estudio del binomio cine/literatura deberá alejarse de los mecanismos de intercambio textual y plantearse “desde parámetros ajenos a las consideraciones teóricas de los puntos de divergencia y convergencia de las dos artes” (Otero, 2002: 5). En segundo lugar, al considerar que hoy – después del postmodernismo –, ya no es posible seguir defendiendo el postulado teórico de que los textos literarios que sirven de punto de partida de las adaptaciones son entes ahistóricos portadores de una serie de “esencias” o valores inmutables y trascendentes que las adaptaciones respetan o traicionan y que tengan, por consiguiente, una única interpretación “correcta” posible, y al sostener, por el contrario, que el análisis extratextual puede aportar datos fundamentales para su comprensión.

La consecuencia de todo esto es que los enfoques tradicionales han empezado a retroceder significativamente, al tiempo que las condiciones históricas, políticas, sociales, culturales y económicas que propician y regulan la realización de *films* basados en textos literarios se están convirtiendo lentamente en el nuevo centro de atención preferente de los investigadores que han abandonado el paradigma clásico y que se encuentran a la vanguardia de los nuevos estudios. Si quisiéramos ser más específicos, habría que decir que entre los parámetros que las nuevas tendencias consideran más significativos para el análisis de las adaptaciones se encuentran los siguientes:

1. La consideración de que la cinematografía es, ante todo, una actividad industrial que genera productos de consumo, en un marco de producción industrial, con todos los condicionamientos que esto conlleva.
2. La enorme incidencia que tienen sobre las adaptaciones los valores, el contexto y los mecanismos de la producción cinematográfica.
3. El análisis de las adaptaciones como productos de consumo generados en un mercado determinado y exportados, posteriormente, a otros mediante mecanismos industriales de doblaje y de subtítulo.
4. Las razones (industriales, empresariales, económicas, etc.) que explican por qué en un momento determinado se adaptan unas determinadas obras literarias y otras no, y, más específicamente, por qué determinados clásicos interesan a las productoras cinematográficas en un momento histórico específico.
5. Las relaciones entre los escritores, las editoriales y la industria cinematográfica y, más concretamente, la simbiosis existente entre cinematografía e industria editorial y el mercado de compra-venta de derechos de adaptación.
6. Las condiciones de mercado y de producción que pueden explicar la mayor o menor fidelidad de una adaptación al texto literario que le ha servido como punto de partida. Es decir: cómo el parámetro “fidelidad” – una de las claves del “paradigma clásico” y de la actividad adaptadora a lo largo de la historia de la cinematografía – se puede explicar, en

- gran medida, mediante las condiciones de mercado o de producción en cada momento histórico determinado.
7. El contexto histórico de la fecha de producción de una adaptación.
 8. El cine como manifestación de la cultura popular del país que lo produce.
 9. La percepción de la cinematografía como un poderosísimo mecanismo de difusión de una determinada ideología y, más específicamente, de los valores culturales e ideológicos hegemónicos.
 10. Lo políticamente correcto.
 11. La construcción de audiencias.
 12. Las relaciones existentes entre las esferas de poder y los productos culturales.
 13. La periferia frente al poder del canon.
 14. Las restricciones impuestas desde las esferas de poder y los mecanismos de censura política y moral.
 15. El horizonte de expectativas del público receptor.
 16. Los costes del trasvase de un texto clásico a la cultural popular.
 17. Los procesos de especialización en un tipo concreto de adaptaciones, como por ejemplo las adaptaciones de gran calidad basadas en los clásicos: las denominadas “adaptaciones de prestigio”, el “heritage cinema” británico (Vincendeau, 2001), etc.
 18. La historia de las adaptaciones de una obra literaria determinada.
 19. El doblaje y el subtulado de los textos adaptados.

Todo el listado anterior podría resumirse en la configuración de dos nuevos grandes ejes o polos de atracción que van permeando lentamente los nuevos estudios de forma transversal: En primer lugar, la percepción de la enorme trascendencia que, para las adaptaciones, tiene el hecho de que la cinematografía sea ante todo una actividad industrial, lo cual tiene unas consecuencias y unas ramificaciones que sólo ahora están empezando a percibirse en su globalidad y a analizarse; y, en segundo lugar, la ideología: el hecho de que incluso los films

más triviales e intrascendentes suelen ser poderosos mecanismos de difusión de los valores ideológicos dominantes.

Antes de pasar a hablar de los investigadores más representativos de las nuevas corrientes es de justicia mencionar aquí a Dudley Andrew (1984: 104-107), el gran pionero de la sociología de las adaptaciones, que ya en los años ochenta proclamaba la necesidad de imprimir un “giro copernicano” (Otero, 2002: 9) al estudio de las adaptaciones cuando afirmaba en *Concepts in Film Theory* que “*It is time for adaptation studies to take a sociological turn*”. Después, pasando ya al caso de EEUU, el país en el que las nuevas tendencias están más avanzadas, cabría afirmar que, aunque todavía carezcamos de suficiente perspectiva histórica, todo parece indicar que la obra fundamental es *Film Adaptation* (2000), colección de trabajos coordinada por James Naremore y obra que con el paso del tiempo podría desempeñar en el nuevo paradigma ahora emergente un papel similar al que desempeñó el libro de Bluestone de 1957 en el paradigma clásico, al tiempo que podría ser considerada como el punto de partida simbólico del nuevo paradigma y que, desde luego, es la primera obra de envergadura de las nuevas corrientes. Más específicamente, tienen una importancia extraordinaria su introducción y su primera parte, titulada “Adaptation in Theory” (p. 1-76), que cuenta con dos excelentes trabajos de Robert B. Ray y de Robert Stam. Además, convendría dejar constancia de dos nuevos libros publicados en 2005: por una parte, *Literature & Film: A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation*, colección de trabajos coordinados por Robert Stam y Alessandra Raengo; y, por otra, *Literature Through Film: Realism, Magic, and the Art of Adaptation* de Robert Stam.

Por lo que respecta a la nueva investigación en España, son destacables los esfuerzos del grupo de Celestino Deleyto en la Universidad de Zaragoza y de Patricia Fra y Angel Otero en la Universidad de Santiago de Compostela. Más específicamente cabría mencionar aquí el capítulo I, de carácter programático, de la tesis doctoral de Otero, titulada: “De Edith Warton a Martin Scorsese: La puesta en escena de la violencia y la represión en *The Age of Innocence*” (2002). Este último investigador no duda en afirmar que:

(...) toda adaptación cinematográfica de textos literarios es consecuencia de *una serie de aspectos y decisiones de carácter extratextual* que controlan el contenido, el estilo, el significado de la película y el tipo de adaptación. El proceso de adaptación es resultado de intercambios ideológicos, económicos, políticos y culturales que deben ser considerados antes de proceder con el análisis comparado del texto literario y película. Los cambios efectuados por guionistas y directores están subordinados a cuestiones que van desde el capricho personal del director a imposiciones ideológicas, culturales y, por supuesto, comerciales. No en vano, toda adaptación cinematográfica es una interpretación del texto literario en el que está basada y, como tal, forma parte del proceso de recepción de ese texto.” (p. 27, el énfasis es nuestro)

En el caso de Celestino Deleyto, su obra clave, en el marco de las nuevas corrientes, es *Ángeles y demonios. Representación e ideología en el cine contemporáneo de Hollywood* (2003), que se centra en el análisis del parámetro “ideología” y, más concretamente, en el papel del cine comercial salido de la fábrica de los sueños de Hollywood como mecanismo poderosísimo de transmisión de ideología.

No obstante, conviene no dejarse llevar por el entusiasmo de la novedad y es preciso recordar aquí que prácticamente todo está todavía por hacer, ya que, por el momento, las nuevas corrientes rara vez han ido más allá de los planteamientos teóricos iniciales sobre el estudio extratextual de las adaptaciones, y que las realizaciones prácticas han sido muy escasas y de poca profundidad. Y es necesario dejar constancia de que, a finales de 2005, las nuevas tendencias, tan de moda en la actualidad en las universidades norteamericanas, conviven con las orientaciones tradicionales centradas en el proceso de transcodificación textual, que hoy por hoy siguen siendo cuantitativamente mayoritarias.

Referencias bibliográficas

- ANDREW, D. (1984) *Concepts in Film Theory*, Oxford: OUP.
 AYCOCK, W. & SCHOENECKE, M. (eds.) (1998) *Film and Literature. A Comparative Approach to Adaptation*, Lubbock (TX): Texas Tech U.P.

- BAZIN, A. (1967) *What Is Cinema?* Berkeley: University of California Press.
- BEJA, M. (1979) *Film and Literature: An Introduction*, Londres: Longman.
- BLUESTONE, G. (1957) *Novels into Film*, Baltimore: John Hopkins U.P.
- BRAVO, J. M. (ed.) (1993) *La literatura en lengua inglesa y el cine*, Valladolid: Universidad de Valladolid.
- BRAVO, J. M. (1993) La importancia de la literatura como punto de partida del arte cinematográfico, en BRAVO, J. M. (ed.), p. 11-28.
- BRUNETTA, G. P. (1987) *Nacimiento del relato cinematográfico (Griffith 1908-1912)*, Madrid: Cátedra.
- CARTMELL, D. & WHELEHAN, I. (eds.) (1999) *Adaptations. From Text to Screen, Screen to Text*, Londres: Routledge.
- DELEYTO, C. (2003) *Ángeles y demonios. Representación e ideología en el cine contemporáneo de Hollywood*, Barcelona: Paidós.
- EIDSVIK, Ch. (1975) Towards a *Politique* des Adaptations, *LFQ* 3, p. 255-263.
- FERNÁNDEZ, L. M. (2000) *Don Juan en el cine español: hacia una teoría de la recreación filmica*, Santiago de Compostela: USC.
- FERNÁNDEZ NISTAL, P. (1993) Tipología de las adaptaciones cinematográficas de obras literarias inglesas, en BRAVO, J. M. (ed.), p. 29-40.
- GEDULD, H. (ed.) (1975) *Authors on Film*, Bloomington: Indiana U.P.
- GIDDINS, R. & SHEEN, E. (eds.) (2000) *The Classic Novel. From Page to Screen*, Manchester: Manchester U.P.
- GIMFERRER, P. (1985) *Cine y literatura*, Barcelona: Planeta.
- KLEIN, M. & PARKER, G. (eds.) (1981) *The English Novel and the Movies*, N.Y.: Ungar.
- LORSCH, S. E. (1988) Pinter Fails Fowles: Narration in *The French Lieutenant's Woman*, *LFQ* 16, p. 144-147.
- McFARLANE, B. (1996) *Novel Into Film. An Introduction to the Theory of Adaptation*, Oxford: Clarendon.
- MÍNGUEZ ARRANZ, N. (1998) *La novela y el cine. Análisis comparado de dos discursos narrativos*, Valencia: Ediciones de la Mirada.
- NAREMORE, J. (ed.) (2000) *Film Adaptation*, Londres: The Athlone Press.
- ORR, J. & Nicholson, C. (eds.) (1992) *Cinema and Fiction. New Modes of Adapting, 1950-1990*, Edimburgo: Edinburgh U.P.
- OTERO BLANCO, A. (2003) De Edith Wharton a Martin Scorsese: La puesta en escena de la violencia y la represión en *The Age of Innocence*. Universidad de Santiago de Compostela. Tesis doctoral.

- PEÑA ARDID, C. (1992) *Literatura y cine*, Madrid: Cátedra.
- _____ (ed.) (1999) *Encuentros sobre literatura y cine*, Teruel: Instituto de Estudios Turolenses.
- ROSS, H. (1987) *Film as Literature, Literature as Film. An Introduction to & Bibliography of Film's Relation to Literature*, N.Y.: Greenwood Press.
- SÁNCHEZ NORIEGA, J. L. (2000) *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*, Barcelona: Paidós.
- SEGER, L. (1992) *The Art of Adaptation*, N.Y.: Holt.
- SERCEAU, M. (1999) *L'adaptation cinématographique des textes littéraires. Théories et lectures*, Lieja: Éditions du Céfal.
- SINYARD, N. (1986) *Filming Literature. The Art of Screen Adaptation*, Londres: Croom Helm.
- STAM, R. (2000) Beyond Fidelity: The Dialogics of Adaptation, en NAREMORE, J. (ed.), p. 54-76.
- _____ (2005) *Literature Through Film: Realism, Magic and the Art of Adaptation*, N.Y.: Blackwell.
- _____ & RAENGO, A. (eds.) (2005) *Literature and Film: A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation*, N.Y.: Blackwell.
- TIBBETTS, J.C. & WELSH, J.M. (1999) *Novels into Film. The Encyclopedia of Movies Adapted from Books*, N.Y.: Checkmark.
- TRUFFAUT, F. (1983) *Hitchcock*, N.Y.: Simon & Schuster.
- WAGNER, G. (1975) *The Novel and the Cinema*, Cranbury (NJ): Associated U.P.
- VILLANUEVA, D. (1999) Novela y cine, signos de narración, en PEÑA ARDID, C. (ed.), p. 185-209.
- VINCENDEAU, G. (ed.) (2001) *Film, Literature, Heritage. A Sight & Sound Reader*, Londres: BFI.
- WHELEHAN, I. (1999) Adaptations: The Contemporary Dilemmas, en CARTMELL, D. & WHELEHAN, I. (eds.), p. 3-19.