

Linda Hutcheon
A Theory of Adaptation

6
PREGUNTAS FINALES^{1 2}

[A]morosamente tomado de la película, *Monty Python and the Holy Grail*
—Mike Nichols, acerca de *Monty Python's Spamalot*

Inicio el fin de este libro con dos palabras del epígrafe: “amorosamente” y “tomado de”. Su combinatoria de afecto y sentido de la transgresión o incluso de culpa captura bien la dicotomía acerca de la adaptación con la que *A Theory of Adaptation* comenzó: la estima y el desprecio, la ubicuidad y la denigración. Sin embargo, como hemos visto, existen, de hecho, múltiples versiones de una historia: las adaptaciones se derivan de, se toman de, pero no son dependientes o de segunda categoría. Ofreciendo algunas respuestas a las preguntas básicas *qué, quién, por qué, cómo, dónde, y cuándo* al respecto de la adaptación y de su ambivalente evaluación como producto y como proceso, este libro me ha suscitado de manera constante muchas otras preguntas. A modo de conclusión, este capítulo explora dos de ellas.

¿Qué no es una adaptación?

En respuesta a este interrogante, definir una adaptación como una extendida, deliberada, anunciada revisitación de un trabajo artístico particular requiere determinar ciertos límites: las pequeñas alusiones intertextuales a otros trabajos o los fragmentos de obras musicales *sampleados* no deberían incluirse. Pero las parodias sí, pues ellas realmente conforman un subconjunto irónico de la adaptación, ya sea que impliquen un cambio de medio o no. Después de todo, ninguna adaptación involucra necesariamente variación de medio, como lo hemos visto. *Elsinore* (1995), de Robert Lepage, una adaptación de parte del *Hamlet* de Shakespeare, es aun una obra teatral, aunque sea una representación unipersonal construida tecnológicamente. En *Foe* (1986), J. M. Coetzee adapta la novela de Daniel Defoe de 1719 cuyo personaje es *Robinson Crusoe*, pero lo hace sin abandonar la forma novela. El film de 1921 de Rex Ingram sobre la Primera Guerra Mundial, *Four Horsemen of the Apocalypse*, fue rehecho en 1961 por Vincent Minelli, sustituyendo a aquella por la Segunda Guerra Mundial, pero ambos fueron filmes. Las remakes son siempre adaptaciones por causa de cambios contextuales. Por lo tanto, aunque muchas lo comporten, no todas las adaptaciones implican, necesariamente, un cambio de medio o de modo de involucramiento.

En su libro, *The Fluid Text: A Theory of Revision and a Editing for Book and Screen* (2002), John Bryant argumenta que ningún texto es una cosa fija: siempre hay una variedad de versiones manuscritas, revisiones, y diferentes ediciones impresas (1-2). Paralelamente, las representaciones en vivo, asimismo, se modifican, en el sentido de que no hay dos producciones de un texto teatral impreso o de una partitura musical, o incluso de dos representaciones de la misma producción que sean iguales. Pero hay una brecha entre los tipos de fluidez determinados por (a) el proceso de producción (escribir, editar, publicar, y representar) y (b) los creados en la recepción, por la gente que “altera materialmente los textos” (7), quien censura, traduce, expurga (3), y los llevan más allá. Aunque Bryant se interese en primer lugar por estos últimos cambios como “parte de la

¹ Último capítulo de *A Theory of Adaptation*, libro de Linda Hutcheon publicado en 2006, por Routledge, New York-Great Britain.

² La traducción fue realizada por María Rosa del Coto y Osvaldo Beker.

energía” del texto inicial (62), yo estoy más intrigada por el proceso de “revisión cultural” (93) mismo y por cómo estos cambios generados en la recepción se ajustan a un *continuum* de relaciones fluidas entre los trabajos primigenios y sus revisitaciones posteriores —y simultáneas.

Los elementos de fluidez que aparecen en la producción son claros en los tres modos de involucramiento: los manuscritos, las revisiones y las ediciones de Bryant son ejemplos del modo contar; en el modo mostrar, encontramos aquellas producciones diferentes de una obra teatral o musical; en el modo participatorio están las varias posibilidades hipertextuales generadas por los creadores de la ficción interactiva. Sin embargo, a medida que el *continuum* de la recepción nos mueve desde el foco de esa producción al de la re-producción, los receptores comienzan a recrear los trabajos iniciales.

En el extremo encontramos esas formas en las cuales la fidelidad al texto previo, aun cuando sea en la práctica imposible, es un ideal teórico: (1) las traducciones literarias, que, de hecho, son, inevitablemente refracciones de las expectativas estéticas y aun ideológicas de su nueva audiencia (Lefebvre 1982:17), o (2) las transcripciones de música orquestal para piano, que no pueden evitar alterar las relaciones entre lo público y lo privado (T. Christensen 1999:256). Luego hay formas como las condensaciones y los recortes o censuras en las que los cambios son obvios, deliberados y en algún punto restrictivos. Después junto con el *continuum* encontramos lo que Peter Rabinowitz llama el “recontar” cuentos familiares y las “revisiones” de los relatos populares. (1980:247-48). Este es el reino de la adaptación propio de los tres modos de involucramiento, pero las parodias también encuentran un lugar aquí como adaptaciones irónicas. En ellas las historias son reinterpretadas y renarradas.

En el otro extremo del *continuum*, pero formando parte aun de este sistema de relaciones entre los trabajos y, por lo tanto, parte de un sistema de difusión, hay una serie completa de sub-productos —y no sólo en el sentido comercial del término. Un film como *Play It Again, Sam* (1972) que ofrece un evidente y crítico comentario sobre otro film previo (en ese caso, *Casablanca* [1942]) encuentra un lugar aquí, pero lo mismo sucede con las críticas y reseñas de un trabajo. Este es también el lugar de las secuelas y precuelas, que Rabinowitz llama “expansiones” (1980:248-49), y de los fanszines y de la fansficción homosexual. Hay algunos casos híbridos, por supuesto. La serie televisiva *Buffy the Vampire Slayer* (estrenada 1997) es ostensiblemente una secuela del film de 1992 escrito por Joss Whedon y dirigido por Fran Rubel Kuzui. Sin embargo, su primera temporada, en realidad, adapta partes del film, agregándoles nuevos personajes pero manteniendo los mismos elementos de la historia. Este extremo de “las expansiones” del *continuum* no es el espacio en el que los videojuegos basados en filmes aparecen —pues son adaptaciones por derecho propio. Pero es donde encontramos a Titania, Queen of Fairies, Barbie doll, inspiradas en el ballet *A Midsummer Night's Dream*, o la Galadriel Barbie y el Legolas Ken, inspirados por los films *The Lord of the Rings*.

Un modelo *continuum* tiene la ventaja de ofrecer una vía para pensar varias respuestas a una historia previa; aquel posiciona a las adaptaciones específicamente como (re)interpretaciones y como (re)creaciones. Sin embargo, dado que he incluido ejemplos históricos como posibles historias previas, me quedan aún otras preguntas: por ejemplo, ¿una exhibición de museo sería una adaptación? En reiteradas ocasiones los profesionales de los museos se ven a sí mismos como coleccionistas, investigadores, educadores, conservadores, emprendedores comerciales, o asesores de accionistas en una comunidad. Pero ¿son también adaptadores? Una exhibición en un museo toma objetos materiales del pasado y los recontextualiza dentro de una narrativa histórica. Se

podría decir que es un amplio compromiso interpretativo y creativo con una historia del pasado. Pero ¿el público lo experimenta como tal; esto es, de un modo palimpséstico? O, para usar otra metáfora desarrollada en referencia a la adaptación por Katie Kodat, ¿una exhibición museística proporciona la doble experiencia de la “imagen eidética”, esa imagen posterior que es una clase de revisión mental de una imagen que ya ha sucedido? (2005: 487): “la imagen retenida a menudo es experimentada como algo similar a un “negativo” complementario de la imagen original, en el que hay propiedades comunes compartidas tanto por el original como por su representación (usualmente la forma), pero que también muestra diferencias (usualmente el color)” (486). Por analogía, las adaptaciones permiten esa clase de conservación, pero ¿sucede lo mismo con la exhibición del museo? No estoy convencida de que el placer de la audiencia en este caso resida en la “palimpsestuosidad” de la experiencia, en la oscilación entre una imagen pasada y una presente. Y, por último, es el público el que debe experimentar la adaptación *como tal*.

¿Cuál es el atractivo de las adaptaciones?

Retorno a esta cuestión después de plantearla en varios lugares del libro, pues continúa fascinándome, especialmente a la luz de toda la retórica negativa dedicada a la adaptación, sea como producto, sea como proceso. Obviamente el público de las adaptaciones es enorme: no está hecho sólo de estudiantes que adoran ir a ver mega adaptaciones de los libros infantiles (Noddy Live! [2004]) en grandes estadios. Los adultos son también adictos a lo que se han llamado “sagas” —narrativas como *Star Wars* o *Star Trek* que abarcan varios medios (cine, televisión, historietas, novelas) y vuelven a contar y a extender historias populares. George Steiner podría estar en lo cierto cuando dice que “la economía de la invención” es un rasgo humano, y, por eso, es “claramente posible” que la mecánica de tema y variación, esenciales en la música, sean incluidas también en el lenguaje y en la representación” (1995:14). Encontramos una historia que nos gusta y luego hacemos sobre ella variaciones a través de la adaptación. Puesto que cada adaptación debe también valerse por sí misma, separada de los placeres palimpsésticos de la experiencia duplicada, no pierde su aura benjaminiana. No es una copia en algún modo de reproducción, mecánica o de otro tipo. Es repetición pero sin replicación, que vincula el consuelo del ritual y del reconocimiento con el placer de la sorpresa y la novedad. *Como adaptación*, incluye tanto el recuerdo como el cambio, la persistencia y la variación.

En *The Shape of Time: Remarks on the History of Things*, George Kubler señala que las “antípodas de la experiencia humana del tiempo son la repetición exacta, la que es onerosa, y la variación sin restricción, que es caótica” (1962:63). Me llama la atención que la combinación de los dos extremos en las adaptaciones pueda explicar parte de su atractivo. Kubler plantea que “los deseos humanos en cada instancia se dividen entre la réplica y la invención, entre el deseo de regresar al modelo conocido y el de alejarse de él a partir de una nueva variación” (1962:72). Las adaptaciones cumplen ambos deseos a la vez. Aunque Kubler no trata las adaptaciones directamente, habla de algo que llama relevo: “El relevo transmite una señal compuesta, formada sólo en parte por el mensaje como fue recibido, y en parte por impulsos aportados por el propio relevo” (22). Es por esto que las réplicas —como las adaptaciones— nunca existen sin variaciones.

En un nivel experiencial también, el consuelo conservador de la familiaridad es contrarrestado por el impredecible placer por la diferencia —tanto para el creador como para la audiencia. Construyéndolo según el ensayo de 1933 de Walter Benjamin, “On the Mimetic Faculty”, Michel Taussig ha argumentado que la compulsión humana a

comportarse *como* otra cosa u otra persona señala una capacidad paradójica para ser Otro (1993:19). Su estudio antropológico del poder de la réplica se focaliza en cómo una sociedad puede mantener la invariabilidad a través de la alteridad (129). Define la facultad mimética como “la facultad para copiar, imitar, hacer modelos, explorar la diferencia, ceder el paso y convertirse en Otro” (xiii).

Lo que por analogía podríamos llamar la facultad adaptativa es la habilidad para repetir sin copiar, para introducir diferencia en la similaridad, para ser simultáneamente tanto el mismo como el Otro. Como hemos visto, los adaptadores eligen usar esa habilidad por múltiples y complejas razones. A veces sus contextos culturales hacen ejercitar fácilmente su facultad adaptativa: Ousmane Sembène es respetado como realizador en África porque se lo considera un *griot* (narrador oral) moderno, que usa el cine para volver a contar las historias tradicionales (Cham 2005: 297-98). A veces, por el contrario, el contexto puede crear verdaderos desafíos: ¿cómo se adapta un texto escrito en imágenes filmicas en una cultura en la que “el mismo acto de la representación visual ha sido afectado por diferentes tabúes y prohibiciones?” (Shotat 2004:23)? No es que las adaptaciones no surgieran dentro de las tradiciones judeo-islámicas, sino que, tratándose especialmente de textos o figuras religiosas, aparecieron obviamente complicaciones. Considérese la consecuencia de la publicación de *The Satanic Verses* (1988) de Salman Rushdie o los dibujitos animados daneses (2005-2006).

Hemos visto que las adaptaciones afectan a elementos como la prioridad y la autoridad (por ejemplo, si experimentamos el texto adaptado *después* de la adaptación). Pero pueden desestabilizar también tanto la identidad formal y cultural como, por ende, cambiar las relaciones de poder. ¿Podría ese potencial subversivo ser también parte del atractivo de las adaptaciones para adaptadores y público por igual? En 1818, Percy Bysshe Shelley fue cautivado por un episodio contado en un manuscrito que encontró acerca de una joven romana, Beatrice Cenci, que fue violada por su siniestro padre, que conspiró para asesinarlo y que, cuando logró su cometido fue arrestada y luego decapitada en 1599 mediante un decreto papal. Al año siguiente, en una visita a Roma, Shelley vio un retrato de Beatrice en el Palazzo Colonna. Cautivado tanto por la arquitectura sombría de la construcción como por la imagen de la joven, escribió su obra en verso *The Cenci* —una clase de obra de protesta histórica contra una tragedia privada (incesto y asesinato) y un escándalo público (inequidades de género y autoridad despótica). Cientos de años más tarde, mientras estudiaba para sus exámenes de doctorado en literatura inglesa, un joven poeta afrocanadiense leyó esta adaptación, respondió a estos temas de injusticia de género y decidió adaptarla nuevamente; el resultado fue tanto una obra en verso como un libreto de ópera. Pero él filtró allí otro texto: una narración abolicionista llamada *Celia, a Slave*. Como la historia de Beatrice Cenci, esta narración esclavista era la historia verdadera de una mujer oprimida y brutalizada, en este caso, por un amo, a quien asesina. Con este aspecto añadido a la adaptación, la cuestión racial se sumó a las políticas de género de la obra de Shelley.

Beatrice Chancy, la adaptación de George Elliott Clarke (publicada en 1999) articula deliberadamente historia y literatura, por un lado, y una narración esclavista norteamericana y una obra británica, por la otra. Representa esta articulación para mostrar sobre el escenario una representación acerca de una historia a menudo ignorada de la esclavitud en Canadá. Rompe las convenciones de los dos géneros que adapta: no hay decoro lingüístico compartido ni violencia fuera del escenario. El lenguaje de la adaptación de Clarke abarca temas que van de lo brutal y lo franco a lo bíblico y lo elevado; su acción dramática incluye escenas de violación y tortura representadas ostensiblemente. El texto es musicalizado (por James Rolfe) que adapta *spirituals*

cantados por esclavos en el este de Canadá por aquellos tiempos (1802), *reels* escoceses del siglo XVIII, y también *blues* y *gospels*. En realidad, la música fusiona tradiciones negras y blancas en una forma que el texto rechaza: en la adaptación, como en la vida real, Bearice es colgada por asesinar a su padre abusador y no se nos permite olvidar ese hecho. Puede adaptarse también el Poder —que es desestabilizado, desbaratado— y de nuevo en la obra están presentes tanto la memoria como la mutación, el tema y la variación. La vuelta no es necesariamente un retroceso.

Obviamente los adaptadores son atraídos en sus trabajos por todo tipo de razones, como lo hemos visto. En otras palabras, el atractivo de la adaptación simplemente no puede ser explicado o minimizado por razones económicas, por más que, para algunos adaptadores, ellas puedan ser el motivo real. Para el público, ese es el *resultado* del atractivo, no su causa. Esto sucede porque las adaptaciones usualmente revisitan historias, sin embargo, tal vez deberíamos recurrir a las teorías narrativas para explicar la popularidad de las adaptaciones. Aquí hay básicamente dos maneras diferentes de pensar: o bien las historias son consideradas formas de representación y así varían con cada periodo y cada cultura, o bien son lo que teóricos como Marie-Laure Ryan identifican como modelos cognitivos atemporales por los cuales nuestro mundo y la acción humana en él cobran sentido (2001: 242-43). Si preguntamos qué clase de “trabajo” llevan a cabo las adaptaciones cuando hacen circular historias a través de los medios y alrededor del mundo, indigenizándolas nuevamente en cada oportunidad, podemos acordar que la narrativa es realmente un tipo de universal humano: “la construcción de la forma y del significado es lo que hacemos en nuestras historias y canciones” (Chamberlin 2003: 8). Pero esto explica la *creación* de historias, no necesariamente su repetición —especialmente cuando ya se conoce la resolución que cada una de ellas ofrece.

J. Hillis Miller nos ofrece una posible explicación para la repetición de las historias. Ellas afirman y refuerzan supuestos culturales básicos, sostiene: “necesitamos las ‘mismas’ historias una y otra vez, entonces, pues la repetición es una de las más poderosas formas, si no la más, para reivindicar la ideología básica de nuestra cultura” (1995: 72). Pero las adaptaciones no son simplemente repetición; siempre hay cambio. Por supuesto, el deseo del cambio, como sugiere Kubler, podría ser en sí mismo un universal humano. Como Prior Walter, el protagonista de Tony Kushner en *Angels in America. Part Two: Perestroika*, lo indica, el cambio es vida: no somos piedras —el progreso, la migración, el movimiento es ...modernidad. Es animado, es lo que las cosas vivas hacen. Deseamos. Aun si todo lo que deseáramos fuera quietud, seguiría siendo deseo *de algo*. Incluso si fuéramos más rápido de lo que debiéramos. No podemos esperar. Y esperar, ¿para qué?” (1992, 1994: 132) Tal vez, entonces, las adaptaciones como repeticiones sin copia apuntan simultáneamente *tanto* a las posibles maneras de definir la narración: como una representación cultural específica de una “ideología básica”, *como* a un universal humano general. En esa duplicación podría residir incluso otra clave de su popularidad, pues ellas son populares.

Una adaptación no es vampírica: no extrae sangre de su fuente y la deja agonizante o muerta, tampoco es más pálida que el trabajo que adapta. Podría, por el contrario, mantener el trabajo previo vivo, dándole una sobrevida que, de otra manera, no habría nunca tenido. Sin embargo, Richard Dawkins argumenta que, puesto que las ideas se propagan a sí mismas por imitación, hay ya sea parásitos malignos, ya sea parásitos benignos. Cuando introducimos una idea fértil en la mente de alguien, dice, la transformamos en un vehículo a favor de la propagación de la idea “de la misma manera en que un virus puede parasitar el mecanismo genético de una célula huésped” (1976/1989: 192). ¿Este es el modo en que se propagan algunas historias? Las adaptaciones

revelan que las historias parecen tener lo que él llama alto o bajo “poder de infección” (193).

Por sugestiva que pueda ser esta analogía con los parásitos (ver Stam 2005b: 3), prefiero volver al otro paralelo biológico que me ha sido sugerido a lo largo de este libro: la adaptación es cómo evolucionan las historias y mutan para ajustarse a los nuevos tiempos y a los diferentes lugares. Los postulados de Dawkins sobre la existencia de esas unidades de imitación o de transmisión cultural que él denomina “memes” me parece que son potencialmente muy productivos. Los memes no son réplicas de alta fidelidad: cambian con el tiempo, pues la transmisión de memes está sujeta a constante mutación. Las historias también se propagan a sí mismas, cuando ganan popularidad; las adaptaciones —tanto la repetición como la variación— son formas de réplica. Evolucionando por selección cultural, las crónicas de viaje se adaptan a las culturas locales, del mismo modo que la población de los organismos se adapta al medio ambiente local.

Volvemos a contar las historias una y otra vez —y a mostrarlas y a interactuar con ellas—; en el proceso, cambian con cada repetición, y sin embargo son igualmente reconocibles. No son necesariamente inferiores o de segunda categoría —de otro modo no habrían sobrevivido. La precedencia temporal no significa más que la anterioridad temporal. Algunas veces queremos aceptar ese hecho, tal como cuando es Shakespeare el que adapta la versificación de Arthur Brooke de la adaptación de Matteo Bandello de la versión de Luigi Da Porto de la historia de Masuccio Salernitano de dos jóvenes amantes italianos que tienen un destino aciago (cuyos nombres y lugar de nacimiento fueron cambiando a lo largo del tiempo). A lo que esta larga y complicada sucesión apunta es no sólo a la inestabilidad de la identidad narrativa sino también al simple pero significativo hecho de que hay pocas historias valiosas que no han sido “tomadas amorosamente” de otras. En los trabajos de la imaginación humana, la adaptación es la norma, no la excepción.

Referencias del capítulo

- Bryant, John. 2002. *The Fluid Text: A Theory of Revision and a Editing for Book and Screen*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Cham, Mbye. 2005. Oral traditions, literature, and cinema in Africa. In Stam, Robert and Raengo, Alessandra 2005, *Literatura and film: A guide to the tehory and Practice of film adaptation*. Oxford: Blackwell. 295-312
- Chamberlin, J. Edward. 2003, If this is your land, where are your stories? *Finding common ground*. Toronto: Knopf.
- Christensen, Thomas.1999. Four-hand piano transcription and geographies of nineteenth-century musical reception. *Journal of the American Musicological Society* 52 (2): 255-98.
- Dawkins, Richard. 1976/1989. *The selfish gene*. New York and Oxford: Oxford University Press.
- Kodat, Cathering Gunther. 2005. I’m Spartacus! In Phelan, James and Rabinowitz, Peter, eds. *A companion to narrative theory*. Oxford: Blackwell. 484-98.
- Kubler, George. 1962. *The shape of time: Remarks on the history of things*. New Haven: Yale University Press.
- Kushner, Tony. 1992, 1994. *Angels in America, part two: Perestroika*. New York: Theatre Communications Group.
- Lefebvre, André. 1982 Literary theory and translated literatura. *Dispositio* 7 (19-21): 3-22.

- Miller, J. Hillis. 1995. Narrative. In Lentricchia, Frank and McLaughlin, Thomas. Eds. 1995. *Critical terms for literary study*, 2nd ed. Chicago: University of Chicago Press. 66-79.
- Rabinowitz, Peter J. 1980. "What's Hecuba to us?" The audience's experience of literary borrowing. In Susan R. Suleiman and Inge Crosman, eds., *The reader in the text*. Princeton: Princeton University Press, 241-63.
- Ryan, Marie-Laure. 2001 *Narrative as virtual reality: Immersion and interactivity in literature and electronic media*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Shotat, Ella. 2004 Sacred Word, profane image: Theologies of adaptation, In Stam, Robert and Raengo, Alessandra. 2004, *A companion to literature and film*, Oxford: Blackwell. 23-45
- Stam, Robert 2005b Introduction: *The theory and practice of adaptation*, En Stam, Robert y Raengo, Alessandra, op. cit., 1-52.
- Steiner, George. 1995. *What is comparative literature?* Oxford: Clarendon Press.
- Taussig, Michel. 1993. *Mimesis and alterity: A particular history of the senses*. New York y Londres: Routledge.