

Más allá de la fidelidad: la dialógica de la adaptación

Robert Stam**

Por estar cargado de términos tales como *infidelidad*, *traición*, *deformación*, *violación*, *vulgarización*, y *profanación*, el lenguaje de la crítica que se ocupa de la adaptación de novelas al cine ha sido a menudo profundamente moralista; cada acusación conlleva su carga específica de indignada negatividad. *Infidelidad* resuena con tintes de mojigatería victoriana; *traición* evoca perfidia ética; *deformación* implica disgusto estético; *violación* trae a la memoria violencia sexual; *vulgarización* expresa degradación clasista; y *profanación* sugiere un tipo de sacrilegio religioso hacia la “palabra sagrada”. En este capítulo me gustaría ir más allá de una aproximación moral con el fin de proponer estrategias específicas para el análisis de las adaptaciones. Más que desarrollar una teoría narratológica completa de la novela y el filme, mi programa es modesto y práctico. Pero primero necesito tratar el tema de la “fidelidad”.

La quimera de la fidelidad

Permítanme comenzar por reconocer que la noción de fidelidad de una adaptación a su novela fuente contiene su cuota de verdad. Cuando decimos que una adaptación ha sido “infiel” al original, el término expresa la desilusión que sentimos frente a una adaptación filmica que no logra captar lo que consideramos son las características narrativas, temáticas y estéticas fundamentales de su fuente literaria. La noción de fidelidad obtiene su fuerza persuasiva del entendimiento de que algunas adaptaciones son ciertamente mejores que otras y de que algunas adaptaciones fracasan en “alcanzar” o establecer lo que más apreciamos en las novelas fuente. En ese sentido, palabras como *infidelidad* y *traición* traducen nuestro sentimiento cuando una adaptación del libro que nos ha gustado no nos parece digna de aprecio. Leemos una novela a través de nuestros deseos, esperanzas y utopías introyectados, y a medida que leemos formamos nuestra propia *mise-en-scène*¹ imaginaria de la novela en los escenarios privados de nuestras mentes. Cuando nos confrontamos con la fantasía de otra persona, como Christian Metz lo señaló hace mucho tiempo, sentimos la pérdida de nuestra propia relación fantasmática con la novela, con el resultado de que la adaptación misma se convierte en una clase de “objeto malo.”² Parafraseando las líneas de Georges Perec tomadas por Godard en *Masculin Femenin*, “nos fuimos de la sala tristes. No era la adaptación que habíamos soñado...No era el filme que nos habría gustado hacer. O, más confidencialmente, el que nos habría gustado vivir.”³

Pero la parcial capacidad de persuasión que posee la “fidelidad”, no nos debería conducir a respaldarla como si se tratara de un principio metodológico excluyente. La noción de fidelidad es altamente problemática por varias razones. Primero, es dudoso que la fidelidad absoluta sea posible. Una visión opuesta insistiría en que, debido al cambio de medio, una adaptación es de hecho diferente y original. Aquí podemos tomar como propia la respuesta de Fritz Lang a la acusación de infidelidad al guión que el

* El artículo “Beyond Fidelity: The Dialogics of Adaptation” fue publicado en *Film Adaptation* (2000), libro editado por James Naremore, y publicado por Rutgers, The State University, U. S. A.

* Traducción realizada por María Rosa del Coto.

¹ N. T. En francés en el original.

² Ver *The Imaginary Signifier*, de Christian Metz (Bloomington: Indiana University Press, 1977), p. 12. Traducción al castellano, *El significante imaginario. Psicoanálisis y cine* (1993) Barcelona, *Gustavo Gili*.

³ Georges Pérec, *Les choses* [Paris, L. N. Julliard, 1965] p.80. N. T. La traducción se efectuó en base a la efectuada por Stam.

productor Prokosch profiere en *Le mepris*: “Sí, Jerry, en el guión está lo escrito, en un filme hay imágenes y sonidos...Eso es lo que se llama una película.” Las palabras de una novela, como innumerables comentaristas han señalado, tienen un significado virtual, simbólico; como lectores, o como directores, tenemos que llenar sus indeterminaciones paradigmáticas. La calificación de “hermoso” que hace un novelista de un personaje nos induce a imaginar las características de la persona en nuestras mentes. Flaubert ni siquiera nos dice el color exacto de los ojos de Emma Bovary, no obstante, nosotros le adjudicamos uno. Un film, por su parte, debe elegir a un actor específico. En lugar de una virtual, verbalmente construida Madame Bovary abierta a nuestra reconstrucción imaginativa, nos enfrentamos con una actriz determinada, que posee una nacionalidad y un acento, una Jennifer Jones o una Isabelle Huppert.

Esta “diferencia de hecho” entre filme y novela se vuelve evidente incluso en adaptaciones bastante rigurosas de pasajes novelísticos específicos. Tomemos, por ejemplo, el fragmento de *The grapes of Wrath* de Steinbeck en el que Ma Joad, antes de dejar su hogar de Oklahoma para ir a California, contempla un conjunto de objetos que le trae recuerdos:

Se sentó y abrió la caja. Adentro había cartas, recortes de diarios, fotografías, un par de aros, una pequeña sortija de oro grabada, y un reloj de cadena trenzado con cabello, que en el extremo tenía una montura de oro. Tocó las cartas con sus dedos, las acarició suavemente, y alisó el recorte de diario en el que se informaba acerca del juicio a Tom. (*The Grapes of Wrath*, London, Penguin, 1976, p. 118).

En este caso un director realista (John Ford) adaptó, sólo a pocos meses de su publicación, una novela realista, intentando transmitir una interpretación “fidel” de este pasaje. En el film vemos a Ma Joad sentada, ante la caja abierta, mirando cartas, recortes, fotografías, y otras cosas más. Pero incluso en este caso la “cinematografización” genera un suplemento inevitable. Donde Steinbeck escribió “fotografías”, Ford tuvo que elegir fotografías concretas. La mención de los “aros” en la novela no indica que Ford deba hacer que Ma Joad se los pruebe. El relato del diario del juicio a Tom requiere la elección de un diario particular, titulares particulares, ilustraciones particulares, y tipos de letras particulares, todos ellos elementos que no constan en el original.

Pero más allá de tales detalles de la *mise-en-scène*, el mismo proceso de filmación –el hecho de que las tomas deben construirse, iluminarse, y montarse de cierta forma –genera automáticamente una diferencia. Nada en la novela nos prepara para la idea de que Ma Joad mire sus objetos a la luz del fuego de un hogar o que el reflejo del fuego centellee sobre su cara. Nada impone el corte de punto de vista que alterna primeros planos de la cara de Ma Joad con lo que ella está mirando, el ritmo contemplativo de plano y contraplano o la interacción entre el espacio *in* y el espacio *off*, elementos que están en el espíritu de la novela pero que no aparecen literalmente en el texto escrito. Tampoco lo está la música que se menciona en el pasaje de Steinbeck, sin embargo, esto no obsta para que en la adaptación de Ford suene una versión de la canción (“Red River Valley”) en un acordeón melancólico. Y aun si el pasaje hubiera mencionado “Red River Valley” tal como ella es interpretada, esto sería bastante diferente de nuestra audición real del tema. E incluso si el pasaje hubiera mencionado tanto la música como el fuego del hogar y el reflejo de su luz sobre el rostro de Ma Joad, esto no se parecería en nada a nuestra visión de su cara (o a la de Jane Darwell) y a nuestra audición simultánea de la música.

El cambio de un medio únicamente verbal que consta de una sola banda, tal como el de la novela, que “sólo cuenta con palabras para construirse”, a un medio

multibanda, tal como sucede con el filme, que puede conformarse no sólo con palabras (escritas y habladas), sino también con interpretación actoral, música, efectos de sonido e imágenes fotográficas en movimiento, explica la improbabilidad –y yo agregaría incluso lo inapropiado– de la fidelidad literal. Ya que las novelas usualmente no presentan banda sonora, ¿el realizador, o la realizadora, por ejemplo, debería privarse de utilizar la música como recurso expresivo?⁴ Pero además de este cambio en los materiales significantes, otras contingencias convierten también a la fidelidad de la adaptación en algo virtualmente imposible. La demanda de fidelidad ignora el proceso real de la producción filmica –por ejemplo, las diferencias en el costo y en los modos de producción. Habitualmente una novela es producida por una sola persona; el filme casi siempre es un proyecto colaborativo, que como mínimo moviliza a un equipo de cuatro o cinco personas y como máximo un elenco, un equipo y un personal de apoyo de cientos. Si bien las novelas se ven relativamente afectadas por cuestiones de presupuesto, los filmes están profundamente sometidos a contingencias materiales y financieras. De este modo, las grandes novelas panorámicas tales como *Война и мир*, (*Voyná i mir*)⁵ puede que sean difíciles de adaptar en un filme de bajo presupuesto, mientras que novelas subjetivas como *Записки из подполья*, (*Zapiski iz podpol'ya*)⁶, parecen ser más factibles de hacerse. Frente a una novela, las cuestiones de infraestructura material surgen sólo en lo que se refiere a la distribución, mientras que en el cine se inician en la fase de producción del propio texto. Si una novela puede escribirse en servilletas en una prisión, un filme supone simplemente para existir una compleja infraestructura material –cámara, película virgen, laboratorios. Aunque al novelista no le cuesta casi nada escribir “El marqués se marchó del palacio de Versalles a las cinco de la tarde, en un frío y ventoso día de enero de 1763”, el realizador requiere importantes fondos para montar una París simulada (o para rodar en la locación), para vestir a los actores en trajes de época, y así siguiendo.

La noción de “fidelidad” es esencialista en relación con los medios involucrados. Primero, supone que una novela “contiene” una “esencia” extraíble, una suerte de “corazón de alcaucil” oculto “debajo de los detalles” de la superficie del estilo. Oculta dentro de *Война и мир*, (*Voyná i mir*), se supone, hay un núcleo original, un centro de significado o célula de eventos que puede ser “proporcionado” por una adaptación. Pero, en realidad, tal núcleo transferible no existe: un texto novelístico comprende una serie de signos verbales que pueden generar una profusión de lecturas posibles, incluyendo aun lecturas de la propia narrativa. El texto literario no es una estructura cerrada sino una estructura abierta (o mejor, una estructuración, como el último Barthes lo había dicho) para ser retrabajada en un contexto sin límites. El texto alimenta y es alimentado por un intertexto en infinita transformación, que es visto a través de redes de interpretación siempre cambiantes.

Este proceso se complica mucho más a causa del paso del tiempo y del cambio de lugar. No siempre los signos verbales se comunican de la misma manera en un contexto diferente. Referencias que son obvias para los lectores de *Robinson Crusoe* del siglo dieciocho, forzosamente no lo son para los lectores del siglo veinte. Referencias nítidas para los lectores ingleses de la novela no lo son necesariamente para los lectores franceses. Al mismo tiempo, ciertas características del héroe de Defoe, tales como su misoginia y su homoerotismo latente, podrían ser *más* visibles para los lectores actuales que para los del siglo dieciocho precisamente porque los discursos críticos

⁴ Uno de los efectos de la lectura de una novela después de haber visto su adaptación cinematográfica, al menos para mí, es que tiendo a “oír” la banda musical mientras la leo.

⁵ N. T. *La guerra y la paz*.

⁶ N. T. *Memorias del subsuelo*

contemporáneos han puesto a disposición lecturas feministas y homosexuales. A medida que aumenta el lapso temporal, menor es la reverencia hacia el texto fuente, el que resulta más proclive a ser reinterpretado a través de valores del presente. Así, la adaptación de *Robinson Crusoe, Man Friday*, de Jack Gold, “ve” la novela de Defoe a través de valores contemporáneos de la contracultura –espontaneidad, libertad sexual, antirracismo.

La cuestión de la fidelidad pasa por alto un tema más amplio: ¿fidelidad a qué? ¿El realizador debe ser fiel a cada uno de los detalles de la trama? Esto lo podría hacer una versión de la *Война u mir*, (*Voyná i mir*) de treinta horas. Virtualmente todo director condensa los eventos de las novelas que adapta, al menos para satisfacer las normas de los estrenos convencionales en las salas cinematográficas. ¿Se debería ser fiel a las descripciones físicas de los personajes? Tal vez sí, pero, ¿qué ocurre si se da la casualidad de que el actor que se ajusta a la descripción del Humbert de Nabokov es un actor mediocre? O ¿se debe ser fiel a las intenciones del autor? Pero, ¿cuáles podrían ser ellas, y cómo se las podría inferir? Los autores a menudo enmascaran sus intenciones por razones personales o psicoanalíticas o por motivos externos o de censura. Las intenciones que un autor expresa no son necesariamente relevantes, los críticos literarios nos sugieren alejarnos de la “falacia intencional”, y nos llevan a “confiar en la narración y no en el escritor.” El autor, nos enseñó Proust, no es necesariamente un individuo que se auto-presenta intencionalmente, sino más bien un “*autre moi*”⁷. A veces los autores no son incluso concientes de sus intenciones más profundas. ¿De qué manera, entonces, un realizador puede ser fiel a ellas? Y, ¿a qué instancia autoral se debe ser fiel? ¿Al autor biográfico? ¿Al autor textual implícito? ¿Al narrador? O, ¿el adaptador-realizador debe ajustarse a la verdad del estilo de un trabajo? ¿O a la de su punto de vista narrativo? ¿O a la de sus artificios?⁸

Muchas de las discusiones sobre la adaptación filmica reafirman discretamente la superioridad axiomática del arte literario respecto del filmico, un supuesto derivado de un número de prejuicios que se superponen: *antigüedad*, la suposición de que las artes que surgieron antes son necesariamente mejores que las que aparecieron posteriormente; *iconofobia*, prejuicio (rastreado en las prohibiciones judeo-islámico-protestante sobre las “imágenes” y en la depreciación platónica y neoplatónica de las apariencias fenoménicas del mundo) que se enraíza culturalmente con la idea de que las artes visuales son necesariamente inferiores a las verbales; y su contrario, *logofilia*, la valoración de los textos sagrados, característica de las “religiones del libro” o de la “palabra sagrada”.

Por su parte, los desarrollos teóricos estructuralistas y postestructuralistas socavaron indirectamente algunos de estos prejuicios con formas que tienen implicaciones para nuestro tratamiento de la adaptación. La semiótica estructuralista de los sesenta y los setenta consideró todas las prácticas significantes como productoras de “textos” dignas de recibir la misma minuciosa atención que se les otorga a los objetos literarios. La concepción “translingüística” bajtiniana del autor como orquestador de discursos preexistentes, paralelamente a la degradación de Foucault del autor en favor del anonimato generalizado del discurso, abrió el camino a una aproximación “discursiva” no originaria de todas las artes. Con el postestructuralismo la figura del

⁷ N. T. En francés en el original.

⁸ Julio Bressane, en su adaptación filmica de la novela *Memórias póstumas de Brás Cubas* de Machado de Assis, manifiesta una falta de interés en el argumento de la novela mientras que intenta encontrar equivalentes filmicos de sus artificios. El recurso literario del narrador que cuenta una vez difunto, por ejemplo, es “traducido” por el realizador a través del sonido que produce el golpeteo de un micrófono contra un esqueleto.

autor, como la del personaje de Robin Williams en *Deconstructing Harry*, pierde nitidez y consistencia. La deconstrucción derrideana, por su parte, a través del desmontaje de la jerarquía del “original” respecto de la “copia” sugiere que ambos están inmersos en el juego infinito de la diseminación. La adaptación de un filme visto como una “copia”, obtenida por analogía, no sería necesariamente inferior a la novela, considerada como el “original”. Y si los autores están escindidos, fragmentados, apenas “presentes” incluso para ellos mismos, y son multidiscursivos, ¿cómo puede una adaptación comunicar la “auto-presencia” de la intención autoral? En el mismo sentido, la provocativa nivelación de la jerarquía de la crítica literaria y de la literatura planteada por Roland Barthes, tiende, por analogía, a reivindicar la adaptación fílmica como forma de crítica o “lectura” de la novela, forma o lectura no necesariamente subordinada a la novela fuente.

De la esencia a la especificidad

Una variación del tema de la fidelidad sugiere que una adaptación debería ser fiel no tanto al texto fuente sino más bien a la esencia del medio de expresión. Esta aproximación a la “especificidad del medio” supone que cada uno de ellos es inherentemente “bueno para” ciertas cosas y “malo para” otras.⁹ Se supone que la esencia cinematográfica favorece ciertas posibilidades estéticas y clausura otras, como si una estética específica se inscribiera sobre el mismo celuloide. Aquí, citamos a la crítica de cine Pauline Kael (en *Deeper into Movies*), quien se refiere al tema de las propensiones “naturales” del medio fílmico:

Las películas son buenas para la acción; no son buenas para la cavilación reflexiva o el pensamiento conceptual. Son buenas para los estímulos inmediatos, pero no son buenas para involucrar a la gente en las demás artes o en el aprendizaje de un tema. Las propias técnicas del filme parecen interferir el desarrollo de la curiosidad.

Kael parece estar diciendo que los filmes no pueden ser inteligentes o reflexivos –y esto procede de alguien que reivindica ser “fan” de las películas. A pesar de su auto proclamado populismo, Kael comparte con ciertos elitistas literarios la suposición de que al cine inevitablemente le falta la profundidad y la dignidad de la literatura. Pero aparte de su jerarquización *artificial* de las artes, Kael efectúa generalizaciones sospechosas acerca del cine. ¿Los filmes son buenos sólo para representar la acción y no para representar los estados subjetivos? ¿Qué sucede con el surrealismo y el expresionismo, para no mencionar la música y el video o el trabajo de Alfred Hitchcock? ¿El filme no debería ser “teatral”? ¿Todos los filmes inspirados en la dramaturgia de Brecht o en las representaciones de Stanislavsky deberían ser desestimados por ser “anticinematográficos”? Las nociones de esencia de lo fílmico y de lo literario, en este sentido, imponen un corsé a un conjunto abierto e “indeterminado” de prácticas.

Una formulación más satisfactoria enfatizaría no la esencia ontológica, sino más bien la especificidad diacrítica. Cada medio tiene su propia especificidad, la que deriva de sus respectivos materiales de expresión. La novela cuenta con un material de expresión único, la palabra escrita, mientras que el filme lo hace con, al menos, cinco bandas: imagen fotográfica móvil, sonido fónico, música, ruidos y materiales escritos. En este sentido, el cine no tiene menos, sino, por el contrario, más recursos de expresión

⁹ Para una crítica de los argumentos acerca de la especificidad del medio, ver Noel Carroll, *Theorizing the Moving Image* (Cambridge University Press, 1996).

que la novela, y esto es independiente de lo que los realizadores hayan hecho con esos recursos. (Estoy aludiendo aquí no a la superioridad del talento, sino sólo a la complejidad de los recursos. Ciertamente, se podría atribuir a los autores de ficción literaria el hacer mucho con poco, mientras que a los realizadores se les podría censurar hacer poco con mucho.) En un sugestivo pasaje, Humbert Humbert de Nabokov lamenta la orientación de la prosa ficcional, con su subordinación a la consecución lineal, su incapacidad congénita para capturar el momento en su mutifacética simultaneidad. Informando alegremente la muerte providencial, a causa de un accidente automovilístico, de su esposa Charlotte, deplora tener que expresar “el impacto de la visión instantánea en una secuencia de palabras.” La “acumulación física sobre la página,” se lamenta, “afecta el instante real, la aguda unidad de la impresión” (*Lolita* [New York: Berkley Medallion, 1977], p. 91). Por contraste, el mismo accidente representado en *Lolita* de Kubrick ofrece precisamente esa simultaneidad de la impresión: vemos el accidente como si lo oyéramos, con una música comentativa que expresa una actitud específica hacia los eventos presentados. Sin embargo, de ninguna manera estoy argumentando la superioridad de la versión de Kubrick. Nabokov, paradójicamente, comunica más sentido de discontinuidad (por ejemplo, entre el trágico tema de la muerte inesperada, por un lado, y el insolente, cínico, egoísta estilo de presentación, por el otro) de lo que lo hace Kubrick, a pesar de la discontinua multiplicidad de las bandas que posee el cine.

Aunque Humbert Humbert desea la “simultaneidad fantástica” del cine, también podría envidiar su capacidad para combinar tiempos y temporalidades aparentemente contradictorios. Cada banda del cine puede, en potencia, desarrollar una temporalidad autónoma con la que establecer relaciones complejas con las demás. La naturaleza multi-banda del cine hace posible montar una contradicción entre la música y la imagen –por ejemplo, el subrayado del plano de apertura de los bombarderos nucleares, en *Dr. Strangelove*, con la versión instrumental de “Try a Little Tenderness.” Una pieza musical que se cita con su ritmo y su continuidad propios, puede “acompañar” a una banda de imágenes que se caracteriza por un ritmo y una continuidad diferentes. Así el cine ofrece posibilidades de desunión y disyunción no disponibles de manera directa para la novela. Las contradicciones posibles entre las bandas se convierten en recurso estético, que abre camino para un cine multitemporal, polirrítmico.

Potencialmente, el personaje novelístico también sufre una especie de fisura o fragmentación en la adaptación filmica. Mientras tal personaje es un artefacto verbal, construido totalmente por palabras, el personaje cinematográfico es una misteriosa amalgama, amplificada y moldeada por la iluminación, la *mise-en-scène*, y la música, de fotogenia, movimientos corporales, estilo de actuación, y grano de voz. Y mientras las novelas poseen sólo personajes, las adaptaciones filmicas poseen personaje (función actancial) y actor, lo que abre posibilidades de interrelación y contradicción vedadas a un medio puramente verbal. En el cine un único actor puede interpretar varios papeles: Peter Sellers interpretó tres roles en *Dr. Strangelove*, Eddie Murphy cinco en *The Nutty Professor*. De manera inversa, varios comediantes pueden interpretar un único papel: diferentes actores representaron las cuatro encarnaciones de Cristo en *A Idade da terra*, de Rocha, y dos actrices (Angela Molina y Carole Bouquet) interpretaron a Conchita en la adaptación de Buñuel de *La Femme et le pantin (Cet obscur objet du désir)*,

En el cine el actor también aporta una suerte de equipaje, un intertexto interpretativo formado por la totalidad de los papeles que previamente interpretó. Así, Lawrence Olivier lleva consigo la memoria intertextual de sus representaciones de Shakespeare, así como Madonna trae el recuerdo de los diversos personajes de sus videos musicales. Cuando, para representar al odiado productor Prokosch en *Le Mépris*,

Godard seleccionó a Jack Palance, explotó brillantemente el siniestro recuerdo de los papeles previos interpretados por el actor, el de un bárbaro (en *The Barbarians*, 1959), y el de Atila, rey de los hunos (en *Sing of the Pagans*, 1959). Este productor, parece decirnos su elección, es tanto un gangster como un bárbaro, sugerencia que confirma el comportamiento británico del personaje. El director puede también tener en cuenta a un actor para que actúe en contra del intertexto, con lo que saca partido así de un campo de tensión que no se halla disponible en la novela. Para apreciar la fuerza de esta diferencia, sólo necesitamos pensar en las consecuencias que acarrearía la elección de otros actores. ¿Qué habría sucedido si Fritz Lang hubiera interpretado el papel de Prokosch en *Le Mépris* o si Marlon Brando –o Pee Wee Herman– hubiera interpretado a Humbert Humbert en *Lolita*?

Junto con el personaje y el actor, el cine ofrece otra entidad más que le es negada a la novela: el sujeto que efectúa el doblaje (postsincronizador) hace posible que se presenten más permutaciones del personaje y de la voz. En India, los cantantes en *playback*, que doblan el movimiento de los labios de las estrellas sobre la banda de imágenes, se vuelven famosos por derecho propio. Esta tercera instancia permite que los realizadores subrayen aspectos temáticos de los personajes. Así, Glauber Rocha, en su *Deus e Diabo na Terra do Sol*, 1964) tiene como actor a Othos Bastos, quien dobla las voces tanto del “Dios negro” como del “diablo blanco”, con lo que se insinúa una unidad subterránea más profunda que vincula a esos personajes aparentemente antagonicos.

Tanto la novela como el filme han canibalizado sistemáticamente a otros géneros y medios. La primera empezó por orquestar una diversidad polifónica de materiales – ficciones cortas, libros de viaje, alegorías y libros de chistes– en una forma narrativa nueva, saqueando a o anexando reiteradamente de las artes vecinas, creando híbridos novelísticos tales como novelas poéticas, novelas teatrales, novelas cinematográficas y novelas periodísticas. Pero es el cine el que lleva esta canibalización al paroxismo. En tanto se trata de un lenguaje rico, pluri-compuesto materialmente, que se caracteriza por lo que Metz llama “heterogeneidad códica,” el cine se convierte en un receptáculo abierto a toda clase de simbolismo literario y pictórico, a todos los tipos de representación colectiva, a todas las ideologías, a todas las estéticas y al infinito juego de influencias del cine, de las otras artes y, en general, de la cultura.

El cine es tanto un arte sinestésico como sintético, sinestésico por su capacidad para vincular varios sentidos (vista y oído) y sintético por su capacidad antropofágica para absorber y sintetizar las artes precedentes. El cine, lenguaje compuesto en virtud de sus diversas materias de la expresión –fotografía secuencial, música, sonido fónico, y ruido– “hereda” todas las formas artísticas asociadas con esas materias de la expresión. Tiene a su disposición lo visual de la fotografía y la pintura, el movimiento de la danza, el decorado de la arquitectura, y la actuación del teatro. Por su propia naturaleza, la novela y el filme de ficción son *summae*¹⁰. Su esencia consiste en no tener esencia, en estar abiertas a todas las formas culturales. Debido a que imita sus procedimientos, el cine puede literalmente incluir pintura, poesía, y música, o puede evocarlas metafóricamente a todas ellas; puede mostrar a Picasso pintando o emular las técnicas cubistas o de dislocación visual, puede citar una cantata de Bach, o crear un montaje equivalente a la fuga y al contrapunto. *Passion* de Godard no sólo incluye la música (Ravel, Mozart, Ferre, Beethoven y Fauré), sino que está concebida musicalmente y no incluye únicamente cuadros animados que se basan en pinturas célebres (*De Nachtwacht*, de Rembrandt, *El 3 de mayo en Madrid*, o “*Los fusilamientos*”, de Goya, y

¹⁰ N. T. En latín en el original.

Le Bain Turc, de Ingres¹¹), sino que también expresa una preocupación pictórica en relación con la iluminación y el color. Las famosas definiciones del cine en términos de otras artes –“pintura en movimiento” (Canudo), “escultura en movimiento” (Vachel Lindsay), “música de la luz” (Abel Gance), y “arquitectura en movimiento” (Elie Faure)– simplemente llaman la atención sobre la multiplicidad sintética de los significantes de los que el cine dispone.

Traducciones y transformaciones

Si la “fidelidad” es una expresión metafórica inadecuada debemos, en consecuencia, preguntarnos qué expresiones podrían ser más apropiadas. Una, sugiero, es “traducción”. La noción de adaptación como traducción hace pensar, en principio, en el esfuerzo por realizar una transposición intersemiótica, que ha de presentar las inevitables pérdidas y ganancias características de cualquier traducción.¹² La noción de traducción sirve de fundamento para los mecanismos textuales de *Le Mepris* (1963) de Godard, ella misma una adaptación de la novela de Moravia *Il Disprezzo*, novela cuya temática parcial es la cuestión de la adaptación filmica de *Οδύσσεια* (*Odysseia*) de Homero. La película aborda varias clases de traducción, la literal y la figurativa. La traducción es literal tanto en su implícita referencia a la traducción de *La odisea* del griego clásico a una lengua europea contemporánea como en la inclusión literal de un traductor (no presente en la novela) –la intérprete Francesca (Georgia Moll)–, quien media lingüísticamente entre el productor estadounidense Prokosch que sólo maneja su lengua materna, y sus interlocutores europeos políglotas. (Cuando las leyes italianas concernientes a la obligatoriedad de la postsincronización llevaron a quienes practican el oficio de doblar a eliminar el papel de Francesca, Godard tomo distancia de la versión italiana del filme.) Las apresuradas traducciones de las citas poéticas de Fritz Lang que hace Francesca prueban que, en el arte como en el empleo cotidiano del lenguaje, “*traduire, c’est trahir*.”¹³ Sus traducciones invariablemente pierden algún matiz, suavizan una agresión, o excluyen una ambigüedad. Pero el filme también afecta a las traducciones menos literales: la “traducción” genérica de la poesía épica de Homero a la prosa novelística contemporánea y la “traducción” intersemiótica de la novela de Moravia a las imágenes fotográficas y los sonidos de Godard. En este sentido, *Le Mepris* puede verse como una meditación sobre la naturaleza ampliamente ambigua de toda traducción y de toda adaptación. Al mismo tiempo, sugiere el filme, el arte se renueva a sí mismo a través de una errónea traducción creativa.

De hecho, la teoría de la adaptación pone a disposición toda una constelación de términos –traducción, lectura, dialogización, canibalización, transmutación, transfiguración, y significación– cada una de las cuales arroja luz sobre una dimensión diferente de la adaptación. Por ejemplo, la noción de adaptación como “lectura” de la novela fuente –lectura que inevitablemente es parcial, personal y conjetural– sugiere que, así como cualquier texto puede generar una infinidad de lecturas, una novela puede generar un gran número de adaptaciones. ¿Por qué daríamos por sentado que un director –por ejemplo, John Huston– ha dicho todo lo que se necesita ser dicho sobre *Moby-Dick*? (Si no se tiene nada nuevo para decir sobre una novela, Orson Welles lo sugirió en cierta oportunidad, ¿por qué adaptarla?) Una única novela puede así generar un caudal considerable de lecturas críticas y de erróneas lecturas creativas. De hecho, muchas novelas han sido adaptadas repetidamente. *Madame Bovary* lo ha sido al menos

¹¹ N. T. En el original el cuadro es atribuido a Delacroix.

¹² Ver el capítulo referido a *Cabin in the Sky* de James Naremore, en su *The films of Vincent Minnelli* (New York: Cambridge University Press, 1993), pp. 51-70.

¹³ N. T. En francés en el original.

nueve veces, en países tan diversos como Francia, Portugal, Estados Unidos, India y Argentina. Cada adaptación echa una nueva luz cultural sobre la novela; la versión de la India, titulada *Maya (Ilusión)* no sólo concibe a Bovary a través de la matriz de la filosofía hindú (“el velo de ilusión”), sino también vincula, consiguientemente, el romanticismo de Emma con las convenciones del musical de Bombay.

Lo que Godard sugiere al juzgar la novela fuente de Moravia como una obra banal, anticuada, premodernista, es que las adaptaciones pueden estar motivadas tanto por la hostilidad como por el afecto. Una “lectura” puede también ser una crítica. La adaptación de Sergio Giral de la primera novela antiesclavista de Cuba *Francisco: el ingenio o Las delicias del campo*, de Anselmo Suárez y Romero, 1939), por ejemplo, fue inspirada por la hostilidad hacia la novela fuente. Aunque ella, llamada a menudo la “*Uncle Tom’s Cabin* cubana, sentimentaliza la esclavitud, la adaptación filmica, rebautizada adecuadamente *El otro Francisco*¹⁴, denuncia ese mismo sentimentalismo. La adaptación de Giral promueve el interjuego entre diversos modos genéricos de presentación: una aproximación paródicamente melodramática, sarcásticamente “fiel” al espíritu sentimental de la novela; un documental puesto en escena (un anacrónico filme *vérité*¹⁵) sobre el contexto de producción de la novela; y una reconstrucción realista de la vida histórica de los esclavos. Tomados en conjunto, los tres modos enfatizan con exactitud lo que está suprimido en la novela: los motivos económicos contra el movimiento abolicionista, el papel catalizador de la rebelión negra, y la mediación artística del mismo relato. En la novela, Francisco se suicida cuando se entera de que su verdadero amor, Dorotea, se ha entregado al deseo de su dueño blanco, pero los segmentos de estilo documental sugieren que un esclavo nunca se suicida a causa de un romance desafortunado. La sección final del filme representa la sublevación de los esclavos que falta en la novela.

La auto-reflexibilidad del filme de Giral explora, casi paradigmáticamente, la noción de adaptación como crítica desmitificadora. Para ser más preciso, Giral sometió la novela original a una serie de operaciones militantes: parodió la novela –por ejemplo, en la secuencias de los créditos de apertura, exagerando las convenciones melodramáticas del texto a través de sus equivalentes filmicos, interpretación sobreactuada, iluminación aureolada, enfoques visuales suaves, y música lacrimógena; contextualizó la novela por medio de la revelación del *melieu*¹⁶ social o del *habitus*¹⁷ artístico en los cuales la novela se generó –el salón del Monte de la clase alta liberal; completó la novela incluyendo en el filme al mismo Suárez y Romero (o a un actor que se hace pasar por él), y nos informó que el autor abolicionista había heredado esclavos; insertó otras figuras históricas contemporáneas tales como el representante del tratado de libre comercio británico Richard Madden, una figura clave en la trastienda del movimiento abolicionista, y, por lo tanto, en la investigación del tráfico de esclavos en Cuba; historizó la novela buceando en los dos libros de Madden sobre la esclavitud cubana para mostrarla como sistema de producción moderno; documentó la esclavitud con el objetivo de mostrarnos todo lo que la novela omitió (el subtexto económico de la esclavitud y las maniobras geopolíticas de los británicos); a la información suministrada por la novela, le añadió otra, obtenida a través de su propia investigación de la historia cubana, en la que revelaba, por ejemplo, que la independencia del país se aplazó en parte a causa del miedo al “excesivo” empoderamiento de los ex esclavos; representó con precisión lo que más aterrorizaba a la clase alta cubana –la historia de la rebelión de

¹⁴ N. T. En castellano en el original.

¹⁵ N. T. Idem.

¹⁶ N. T. En francés en el original.

¹⁷ N. T. *Habitus* en el original.

los esclavos negros en Cuba (más aún, reveló que el mismo autor era consciente de las rebeliones, y que, no obstante, optó por no incluirlas en su libro); reorganizó la novela comenzando el filme donde aquella finaliza, con el suicido del protagonista y, por último, transformó al dócil Francisco, el personaje central de la novela, en un revolucionario, el “otro” Francisco del título.

La adaptación como dialogismo intertextual

Las adaptaciones, además, pueden adoptar una posición respecto de sus novelas fuente, insertándolas en un dialogismo intertextual mucho más amplio. En este sentido, una adaptación es menos un intento de resucitar una palabra originaria que una instancia en un proceso dialógico constante. El concepto de dialogismo intertextual propone que cada texto forma una intersección de superficies textuales. Todos los textos están tejidos con fórmulas anónimas, variaciones sobre esas fórmulas, citas conscientes e inconscientes, y refundiciones e inversiones de otros textos. En el sentido más amplio del término, el dialogismo intertextual refiere a las infinitas e indefinidas posibilidades generadas por todas las prácticas discursivas de una cultura, la red completa de la expresión comunicativa dentro de la que el texto artístico se sitúa, la que lo extiende no sólo a través de influencias reconocibles, sino también mediante un sutil proceso de diseminación.

La intertextualidad, por lo tanto, nos ayuda a trascender las aporías de la “fidelidad”. Pero, además, ella puede concebirse de manera superficial o profunda. Bajtín habló de las “series generadoras profundas” de la literatura –esto es, del complejo y multidimensional dialogismo, enraizado en la vida social y en la historia, que abarca tanto a los géneros primarios (orales) como a los secundarios (literarios)– que configuraron a la literatura como fenómeno cultural. Bajtín atacó la limitación de la crítica literaria académica que se interesaba exclusivamente en las “series literarias,” abogando por una diseminación más difusa de ideas como la interestimulación de todas las “series”, literarias y no literarias, generadas por lo que llamaba las “potentes corrientes profundas de la cultura.” La literatura, y por extensión el cine, deben ser comprendidos dentro de lo que Bajtín llamó la “unidad diferenciada de la cultura completa de la época” (Bajtín, “Response to a Question from *Novy Mir*”, en *Speech Genres and Other Late Essays* [ed. Carl Emerson y Michael Holquist, Austin: University of Texas Press, 1968], p. 3).

Basándose en Bajtín y Julia Kristeva, Genette ofrece, en *Palimpsestes* (1982), otros conceptos analíticos útiles para nuestra exposición sobre la adaptación. Genette propuso un término más inclusivo, *transtextualidad*, para referirse a todo lo que pone al texto en relación, manifiesta o secreta, con otros textos.” Genette consideró cinco tipos de relaciones transtextuales, algunos de los cuales resultan pertinentes respecto de la adaptación. Definió al primer tipo, “intertextualidad”, como la “co-presencia efectiva de dos textos” bajo la forma de la cita, el plagio, y la alusión. La adaptación, en este sentido, participa de una intertextualidad doble, una literaria y otra cinematográfica. La “paratextualidad,” el segundo tipo de transtextualidad de Genette, refiere a la relación, que en un trabajo literario existe entre el propio texto y su “paratexto” –títulos, prefacios, postfacios, epígrafes, dedicatorias, ilustraciones, e incluso tapas y autógrafos– en síntesis, todos los mensajes accesorios y los comentarios que rodean el texto y a veces se convierten prácticamente en indistinguibles de él. En el caso del filme, el paratexto podría incluir abiertamente aclaraciones previas de un director en relación con la primera visión del filme, comentarios realizados por él acerca de un filme, o la información que suele difundirse acerca del presupuesto de una película.

La “metatextualidad”, el tercer tipo de transtextualidad de Genette, consiste en la relación crítica entre un texto y otro, cuando el texto comentado es explícitamente citado o sólo evocado en silencio. En este sentido, *The other Francisco* puede verse como una crítica metatextual de la novela de Suárez y Romero. La “architextualidad”, la cuarta categoría de Genette, refiere a las taxonomías genéricas propuestas o rechazadas por los títulos o subtítulos de un texto. La architextualidad tiene que ver con la predisposición o la renuencia de un artista para caracterizar a un texto genéricamente en su título. Debido a que la mayoría de las novelas simplemente mantiene el nombre del original sólo para sacar ventaja de un mercado preexistente, tal nombre sería irrelevante para nuestra discusión. Sin embargo, en algunos casos el cambio de título señala las transformaciones operadas por la adaptación. El título de Giral, *El otro Francisco* nos alerta acerca de la radical transfiguración sufrida en la política y la estética de la novela fuente. El título *Clueless* disimula la fuente de Jane Austen (*Emma*) aunque señale el *milieu*¹⁸ del filme: adinerados adolescentes de clase media alta. Como veremos, el título *Man Friday*, una adaptación de *The Adventures of Robinson Crusoe*, indica un cambio en la voz y la perspectiva, pasando de la del colonizador Crusoe a la del colonizado Viernes, ahora ya no el “muchacho” del discurso colonialista, sino un “hombre”.

La “hipertextualidad”, el quinto tipo de transtextualidad de Genette, es tal vez la más sugerente de las categorías del autor. Refiere a la relación entre un texto, al cual Genette llama “hipertexto”, con un texto anterior, o “hipotexto”, al cual aquél transforma, modifica, elabora o prolonga. En literatura los hipotextos de *La Eneida* incluyen a *La Odisea* y *La Iliada*, mientras que los hipotextos del *Ulysses* de Joyce incluyen a *La Odisea* y a *Hamlet*. Tanto *Aeneis (La Eneida)* como el *Ulysses* son elaboraciones hipertextuales de un hipotexto único, *La Odisea*. Las adaptaciones filmicas, en este sentido, son hipertextos que derivan de hipotextos preexistentes que fueron transformados por operaciones de selección, amplificación, concretización, y actualización. Las diferentes adaptaciones filmicas de *Madame Bovary* (de Renoir y Minelli) o de *La femme et le Pantin* (de Duvivier, von Sternberg, y Buñuel) pueden ser consideradas como variantes hipertextuales de “lecturas” activadas por el mismo hipotexto. De hecho, las diversas adaptaciones previas pueden formar un amplio, acumulativo, hipotexto que está disponible para el realizador que se suma a la serie relativamente “tarde”.

Las adaptaciones filmicas, por lo tanto, están inmersas en la constante vorágine de la referencia y la transformación intertextual de textos que generan otros textos en un proceso infinito de reciclado, transformación y transmutación, lo cual pone en juego un punto de origen incierto. Tomemos como ejemplo *The Adventures of Robinson Crusoe*, una de las novelas fuente seminales de una tradición específica europea, la novela mimética realista que supuestamente se basa en una “vida real” y que está escrita de manera que genera una fuerte impresión de realidad factual. Esta novela “realista” también está enraizada en varios intertextos: la Biblia, la literatura de meditación religiosa, los textos periodísticos acerca de la figura inspiradora de Crusoe, Alexander Selkirk, y la literatura de viajes impactantes, por mencionar sólo algunos. La novela de 1719 de Defoe, arraigada en ese complejo y ecléctico intertexto, también generó su propia “sobrevida” textual o “post-texto”. En Francia, los ejemplos de este post-texto fueron llamadas *robinsonades*. Ya en 1805, menos de un siglo después de la publicación de la novela de Defoe, una enciclopedia alemana (*Bibliothek der Robinsone*) ofreció una guía comprensiva de todos los trabajos inspirados en *Robinson Crusoe*. La novelística post-textual no llegó a su fin tampoco en el siglo diecinueve, como claramente

¹⁸ N. T. En francés en el original.

atestiguan tanto *Vendredi ou l'Île de la pacifique*, de Michel Tournier, como *Pantomime*, de Derek Walcott, en las cuales Crusoe es recreado a través de una matriz anticolonista.

El post-texto de Crusoe tiene también ramificaciones en el mundo fílmico, donde un largo desfile de adaptaciones ha abundado en cambios respecto de los temas del original. *Miss Crusoe* (1919) realiza una variación en el género, lo cual es interesante porque la novela va contra el “género” de la “isla desierta”, en el que difícilmente se menciona a las mujeres. *Little Robinson Crusoe* (1924), respondiendo a la lógica de la literatura infantil, cambia la edad del protagonista, al presentar a Jackie Coogan cuando llega a la isla en alas y es adorado por los ingenuos nativos. *Mr. Robinson Crusoe* (1932) conserva a Crusoe pero lo complementa con una compañía femenina, la que, inevitablemente, en lugar de llamarse Viernes, se llamó Sábado. *Swiss Family Robinson* (1940) permuta el número y el estatus social de los personajes, cambiando al solitario Crusoe por una familia completa. El film *Robinson Crusoe Land* (1950) de Laurel y Hardy efectúa un desplazamiento en el género, de la historia de aventura colonial a la *slapstick comedy*. De modo semejante, *Robinson Crusoe on Mars* (1964) vuelve la novela en relato de ciencia ficción: el “pionero” terrestre se convierte en un pionero en el espacio. En *Lieutenant Robinson Crusoe* (1965) hay transformaciones tanto profesionales como zoológicas, el protagonista de Defoe se convierte en el marinero interpretado por Dick van Dyke, y el loro de Crusoe es reemplazado por un chimpancé.

En *Robinson Crusoe*, Daniel Defoe creó uno de los héroes aventureros coloniales arquetípicos de occidente. Crusoe, a menudo lo olvidamos, se había enriquecido a través del comercio de esclavos y de azúcar brasileño. Perdido en una isla, su primer pensamiento cuando, después de años de soledad, ve huellas humanas, es que podría “conseguir un sirviente.” Llama a “su” isleño “Viernes” en memoria del día en que salvó la vida del nativo, como un nítido recordatorio de la razón fundamental para esclavizarlo. No debería sorprender, por lo tanto, que las adaptaciones más recientes sometan la novela a un tipo de crítica ideológica. La adaptación de la novela en el film de Luis Buñuel, *Robinson Crusoe* (1952), arroja una duda satírica sobre la religión de Crusoe pero no toma en cuenta ciertos aspectos del discurso colonialista del film. *Man Friday* (1975) de Jack Gold, en cambio, transforma al romance-colonial-con-fábula puritana en una alegoría anticolonialista. El filme se burla de Crusoe por su mentalidad de contador, su obsesión por la propiedad, su racismo, su chauvinismo, y sus fobias puritanas (pasa años en una isla tropical sin cambiar sus abrigos de piel). *Man Friday* también extrae el subtexto homoerótico de la novela. Como a menudo ha sido observado, el Crusoe de Defoe parece estar menos estimulado eróticamente por su esposa, con quien se casa y de quien se separa en una sola oración, que por Viernes, a quien describe como “apuesto” y “bien formado”. En *Man Friday* el miedo de Crusoe a la atracción homosexual lo conduce a una paranoia descontrolada y a una (literal) auto-flagelación, frente a la perplejidad de Viernes, quien, no compartiendo la neurosis erótica y las inhibiciones de Crusoe, se ofrece como consuelo sexual.

Las adaptaciones fílmicas pueden verse como una clase de negociación de intertextos que constan de múltiples niveles. Por lo tanto, resulta, en muchas ocasiones, productivo formularse estas preguntas: específicamente, ¿qué intertextos genéricos son invocados por la novela fuente y cuáles por la adaptación fílmica? ¿Qué señales genéricas son retomadas en la novela, y cuáles se ignoran? En el caso de *Tom Jones* de Fielding, estamos tratando con la tradición contraria a la de Robinson Crusoe, la tradición cervantina, que intertextualmente es explícita más que subrepticia. Henry Fielding llamó a *Tom Jones* “poema épico cómico en prosa”: cómico tanto por el final

feliz en el argumento como por la distancia irónica en el estilo, épico por la grandeza del periodo y la elegancia de los símiles épicos de la novela, un poema en el sentido de “trabajo creativo de la imaginación -un poema de este tiempo no constituido en verso sino en eufónica prosa.

Resulta interesante señalar que la adaptación de Richardson y Osborne, considerada a menudo como un modelo de adaptación sensible, subraya algunas marcas intertextuales, y no otras. Retoma algunos aspectos de la reflexividad de la novela, parcialmente al tomar prestado el lenguaje de ella tanto en los intertítulos como en la narración en voz *over*, pero también confunde las marcas literarias con artificios específicamente filmicos como una forma para encontrar, respecto de técnicas literarias, equivalentes cinematográficos.

Los guiños cómplices de Albert Finney hacia el espectador “cinematografizan” el modo en que Fielding se dirige a su “querido lector”. El juego irreverente de Fielding con el título de los capítulos (“que contiene cinco piezas de papel”) (“que contiene el tiempo de un año”) se convierte en el filme en una virtuosa demostración de un artificio específicamente cinematográfico, el pasaje de una imagen a otra a través de espirales, barras, y tijeras. El congelamiento cervantino (y hogarthiano) de acciones específicas de Fielding se convierte en el filme en el congelamiento literal de la imagen: por ejemplo, cuando el filósofo Square es atrapado en flagrante delito en el armario de Molly. Los *exercises de style*¹⁹ de Fielding (con digresiones en estilo pastoral, meditativo, filosófico y literario así como con símiles homéricos) se convierten en el filme en incursiones en estilos cinematográficos: el movimiento acelerado de Mack Sennett, el *iris in* sobre el villano. La parodia de la novela de las ficciones sentimentales de Samuel Richardson se transforma, mediante sobrecargados intertítulos moralistas, giros improbables en el argumento, y actuación exagerada, en el filme, en la parodia del melodrama del periodo mudo. Del mismo modo en que Fielding hace alusiones paródicas a sus antepasados literarios, así también Richardson y Osborne aluden a sus antecedentes filmicos empleando artificios arcaicos: los símiles épicos de Fielding refieren a las antiguas raíces homéricas de la tradición occidental, mientras que el uso de procedimientos arcaicos de Richardson y Osborne apunta a la tradición del cine mudo.

La gramática de la transformación

Resumiendo lo que se vino argumentando, un modo de considerar la adaptación es verla como una transformación del hipotexto, una novela fuente, por una compleja serie de operaciones: selección, amplificación, concretización, actualización, crítica, extrapolación, analogización, popularización, y reculturalización. La novela fuente, en este sentido, puede ser percibida como una expresión situada que se produce en un medio y en un contexto histórico, que luego se transforma en otra expresión igualmente situada que se produce en un contexto diferente y en un medio también diferente. El texto fuente forma una densa red de informaciones, una serie de indicios verbales que el filme que lo adapta puede retomar, ampliar, ignorar, subvertir o transformar. La adaptación filmica de una novela realiza estas modificaciones de acuerdo con los protocolos de un medio diferente, absorbiendo y alterando los géneros y los intertextos disponibles, a través de redes de discursos e ideologías, en relación con una serie de filtros: el estilo del estudio, formas ideológicas, restricciones políticas, predilecciones autorales, estrellas carismáticas, ventajas o perjuicios económicos, y desarrollos

¹⁹ N. T. En francés en el original.

tecnológicos. El hipertexto filmico, de tal modo, es transformacional casi en el sentido chomskiano de una “gramática generativa” de la adaptación, con la diferencia de que las operaciones transmediáticas son muchísimo más impredecibles y múltiples de las que se producirían en la materia del “lenguaje natural”.

Para la gramática transformacional de la adaptación son centrales las permutaciones en el espacio, el tiempo y el lenguaje. Las adaptaciones de *Madame Bovary* de Renoir y de Chabrol presentan una continuidad entre el lenguaje y el espacio de la novela fuente y el lenguaje y el espacio de las adaptaciones filmicas. La adaptación de Minnelli, en cambio, manifiesta discontinuidad; los lugares del estudio representan Francia, mientras que los actores hablan inglés, con el ocasional uso de palabras francesas y un empleo intermitente de acentos galos. El realizador que adapta una novela escrita en otro país y en otro idioma se enfrenta a una serie de opciones: ¿el director debería buscar actores del país en cuestión? ¿Debería contar con actores de su propio país que hablaran con acento? O ¿debería “norteamericanizar” la novela fuente? La aburrida provinciana protagonista de *Purple Rose of Cairo* (interpretada por Mia Farrow), de Woody Allen, confundida por las ficciones artísticas, puede considerarse en algunos aspectos como una Bovary estadounidense. El director debe también encarar cuestiones de temporalidad y de época. ¿La adaptación filmica es un drama de costumbres que respeta el marco del tiempo histórico del original, o “actualiza” la novela? La historia del teatro manifiesta innumerables actualizaciones de Shakespeare, por ejemplo, aunque la práctica es menos común en el cine. De la reciente serie de filmes de las obras de Jane Austen, sólo *Clueless* actualizó el original, pero sin hacer referencia explícitamente a la novela.

Aunque novela y filme se presentan en algunos grandes géneros (comedia, tragedia, y melodrama), otros son específicamente filmicos (por ejemplo, el dibujo animado) ya que dependen de características específicamente cinematográficas tales como la imagen en movimiento, la edición, etc. La complejidad de estas negociaciones intertextuales se manifiesta en el caso de la adaptación de Spielberg de *The color Purple* de Alice Walker. La novela entretiene numerosos intertextos, literarios y extraliterarios, cada uno de ellos con su propia red de connotaciones e implícitos: la novela epistolar que implica no sólo una específica orquestación de voces, sino también temas como la opresión patriarcal (como en *Pamela* y *Clarissa*), el principio estructural de la violación cuyo manifestación se aplaza (y aquí se ubica en la mismísima primera página), y la conciencia de clase; la novela histórica, que involucra una situación pasada, la que, en este texto, se modera y se convierte en cotidiana; la narrativa esclavista autobiográfica, que entraña la personalización de la protesta social; la novela realista, con sus connotaciones de democratización, de dignidad estilística, y el tratamiento respetuoso de la vida diaria de la gente de los estratos sociales “más bajos”; el *Bildungsroman*, o novela de aprendizaje, evocada por la historia de iniciación de Celie; la novela reflexiva, que se encuentra en la tematización directa de la lucha de Celie con el lenguaje y la escritura; el cuento de hadas, implícito en el había una vez de las fantasías de la niña; los libros de autoayuda (religiosa, secular y feminista), implícitos en la deriva general de la homilía de la novela, y el *blues*, citado literalmente y emulado figurativamente como arte vernáculo. La novela también establece asociaciones con lo que Bajtín llama “polémicas ocultas”, por ejemplo, por criticar representaciones racistas precedentes, discursos, y estereotipos sobre las mujeres y las familias negras. La representación de la religión africana como altamente mística, por ejemplo, que se enfrenta a la visión estereotipada de las religiones africanas a las que las juzga excesivamente físicas, supersticiosas e histéricas.

En su adaptación, Spielberg retoma algunos de estos elementos, ignora otros, y “agrega” alusiones y protocolos específicamente filmicos. Lleva la novela fuente hacia las emociones exacerbadas y al moralismo maniqueo del melodrama y subraya su opción genérica a través de la exuberante música sinfónica de la banda sonora de Quincy Jones. Spielberg mantiene las convenciones de la novela epistolar pero las cinematografiza con planos recurrentes del buzón y de las cartas mientras impregna la tradición con el grano específico de voces tales como la de Whoopie Goldberg. En términos de los géneros específicamente filmicos, capturamos los ecos estereotípicos del “musical negro” (por ejemplo, *Hallelujah* y *Cabin in the sky*), especialmente en las secuencias *gospel*. Aquí sentimos que la experiencia que el director tenía de la gente negra, al menos en ese tiempo, había sido mediada en buena parte por el cine, y particularmente por el cine tradicional que hace de la comunidad rural negra el lugar de la vitalidad espiritual y física. Las secuencias más *blues-jazzísticas* recuerdan una tradición diferente, una que representa a los negros no como individuos rurales y primitivos, sino más bien como seres urbanos, sofisticados y afromodernos.²⁰ La película está también influida por la tradición filmica de la *slapstick comedy* y del *minstrel*, ejemplificada por los golpes y porrazos reiterados de Harpo y por los cómicos esfuerzos de “Mister---” para cocinarle a Shug. Al mismo tiempo, el filme agrega un suplemento literario a través de referencias literarias que no están presentes en la novela fuente, especialmente a través de las referencias a *Oliver Twist* de Dickens.

La cuestión del intertexto también lleva a la de la parodia. Aunque algunas adaptaciones, tales como la del *Tom Jones* de Richardson y Osborne, enfatizan indicios de sus novelas fuente, otras los ignoran. Las adaptaciones de *Madame Bovary* tanto la de Chabrol como la de Renoir, por ejemplo, hacen increíblemente poco con una característica recurrente de la novela fuente, la presentación de la conciencia interior de Emma, mediante *le style indirect libre*,²¹ a través de exageraciones paródicas de los defectos estilísticos que manifiestan autores como Chateaubriand y Sir Walter Scott. Minnelli enfatiza la lectura inicial de las novelas románticas de Emma, pero cuenta con la voz *over* de James Mason que condena sus “ilusiones” y “sueños” de una forma unívoca que poco tiene que ver con la “complaciente crítica” que Gustav (“*Madame-Bovary-c’est-moi*”)²² Flaubert hace a su heroína. De modo similar, la versión de *Lolita* de Kubrick casi no hace nada con la densamente paródica prosa de la novela fuente de Nabokov o, más, con todos los auto-alardes cinematográficos y las ideas auto-referenciales que el guión del autor propone, en parte como función de la visión instrumental de Kubrick (en ese momento) del estilo de la prosa como de lo que el artista usa para fascinar al espectador y así comunicar sentimientos y pensamientos.²³

Trasmutaciones del argumento y del personaje

Mucha de la literatura sobre la adaptación se ha concentrado sobre las operaciones específicamente textuales concernientes a los acontecimientos del argumento y a los personajes. A menudo encontramos un tipo de condensación de éstos. Las muchas familias Okie de *The grapes of Wrath* están sintetizadas en las Joads de la versión de John Ford. El grupo de amantes de Jules y de Jim en la novela de Henri Pierre Roche se condensan en la adaptación de Truffaut en Catherine (Jeanne Moreau).

²⁰ Ver el capítulo de James Naremore sobre *Cabin in the sky* en su *The Films of Vincente Minnelli* (New York: Cambridge University Press, 1993), pp. 51-70.

²¹ N. T. En francés en el original.

²² N. T. Idem.

²³ Se lamenta que el Kubrick posterior, más reflexivo, de *Clockwork Orange* y de *Dr. Strangelove* no regrese al texto de Nabokov y lo procese a través de una matriz estilísticamente más autoconciente.

Las adaptaciones filmicas padecen una suerte de “decisión de Sophie” acerca de cuáles personajes de la novela vivirán y cuáles morirán. Pero aunque las adaptaciones tiendan a sacrificar a los personajes “secundarios” de las novelas, ocasionalmente se da el proceso opuesto, tal como vimos en el caso de *El otro Francisco*. La versión de *Madame Bovary* de Minelli agrega como personaje al mismo Flaubert, mientras está siendo juzgado por obscenidad en las cortes de Francia. Godard añade el personaje de la traductora Francesca en *Le mépris*, precisamente para subrayar el entorno políglota de las coproducciones internacionales de la década de 1960, así como para referirse de manera más metafórica a la adaptación como proceso de traducción.

Los personajes también pueden ser levemente modificados. El juez blanco de *Bonfire of the Vanities* de Thomas Wolfe se convirtió, en la adaptación de Brian de Palma, en el juez negro interpretado por Morgan Freeman, presumiblemente como una vía para evitar y para protegerse de las acusaciones de racismo que se le dirigían a la novela. Las adaptaciones filmicas ignoran a menudo pasajes clave de los libros fuente. Según mi conocimiento, ninguno de los adaptadores de *Madame Bovary* eligió representar el fragmento inicial en el que el grupo de alumnos “*nous étions a l'étude, quand le proviseur entra, suivi d'un nouveau...*”²⁴ Y muchas de las adaptaciones restan importancia a la primera esposa de Charles para concentrarse en la relación entre él y Emma.

Habitualmente, las adaptaciones filmicas también hacen modificaciones en lo que atañe al tiempo. Así, pues, dos meses en la novela fuente de Alberto Moravia se transformó en dos días en la adaptación de Godard (*Le mépris*), elemento de una “teatralización” brechtiana de la novela fuente. Por otra parte, los eventos en la novela fuente pueden ser amplificados, como cuando, en el caso de *Tom Jones*, unas pocas oraciones sobre la afición a la caza de Squire Western pasa a ser en el film el pretexto para la representación de una espectacular cacería de zorros en un intento para que el filme fuera más “cinematográfico” pero también para fortalecer la sátira sobre la nobleza. Las adaptaciones filmicas también pueden agregar acontecimientos –por ejemplo, bajo la forma de las inspiradas improvisaciones que realiza Peter Sellers en la *Lolita* de Kubrick. Estos agregados pueden fundarse en numerosas motivaciones: para sacar ventaja de un actor brillante, para proponer significaciones actuales, o para “mejorar” estéticamente a la novela. En el caso de *Masculin Féminin* de Godard, presunta adaptación de una historia de Guy de Maupassant, muy poco de la novela fuente fue tomado en cuenta. Godard conservó sólo algunos de los nombres de los personajes y casi nada más, al punto de que quienes vendieron los derechos concluyeron en que los mismos ni siquiera habían sido usados.

Existe también la compleja cuestión del punto de vista. ¿La adaptación filmica mantiene el punto de vista y la focalización (Genette) de la novela? ¿Quién cuenta la historia en la novela y en el film? ¿Quién focaliza la historia –esto es, quién, dentro de la historia, ve? Genette distingue entre la instancia que cuenta (el narrador), la instancia que ve y siente (el personaje), y la instancia que conoce (el filtro). En *Le mépris* de Godard hay un claro desplazamiento en el punto de vista o, para cambiar la metáfora, para cambiar de expresión, una “transvocalización.” Aunque la novela es narrada como una reminiscencia en primera persona del guionista Ricardo Molteni (Paul en la película), el filme ni es narrado en primera persona, ni es un recuerdo, ni es contado desde ningún punto de vista particular excepto, tal vez, desde el propio cine. Lo que en la novela fue terapéutico lamento en primera persona –“decidí escribir estos recuerdos esperando encontrarla (a Camilla) otra vez”– se transformó en el filme en una especie

²⁴ N. T. En francés en el original.

de punto de vista impersonal. El narrador poco fiable de la novela –lentamente nos damos cuenta que está severamente perturbado, que es paranoide, casi un alucinado– da paso a la narración impersonal del filme, todo como parte de un desvío que apunta hacia una despsicologización y despersonalización brechtianas. El énfasis va de la mente de un personaje a las relaciones entre cinco personajes que pertenecen al mismo entorno filmico.

Éste no es el lugar para intentar realizar una ambiciosa extrapolación al discurso filmico de las categorías de Genette –que conciernen al discurso novelístico. Basta con decir que categorías tales como “focalización variable” y “focalización múltiple” son muy sugestivas para el análisis filmico. La primera evoca la aproximación por turnos al punto de vista que caracteriza a los filmes de Hitchcock, que, en *The Birds*, se mueve entre personajes principales tales como Mitch y Melanie, pero que también lo hace entre personajes de poca importancia, tales como el chico que silba a Melanie en la escena inicial, el hombre que la observa desde el muelle de Bodega Bay, o incluso los pájaros que vigilan su partida en la estructura plano/contraplano de la secuencia final. La “focalización múltiple” evoca no sólo las numerosas perspectivas de filmes como *Rashomon* o *Citizen Kane*, sino también la de una narrativa coral como la de *Nashville* de Altman.

Las adaptaciones filmicas de novelas a menudo cambian acontecimientos novelísticos por razones ideológicas (quizá inconcientes). En el caso de *Madame Bovary* de Minnelli, Charles Bovary está construido para negarse a actuar sobre Hipolyte (mientras que en la novela falla en la operación), presumiblemente por respeto a la compasión hollywoodense para con la figura del *pater familias*. Las adaptaciones filmicas de novelas se vieron comprometidas, así, en cuestiones de ideología. ¿El film “impulsa” a la novela a la izquierda o a la derecha en términos de política sexual, racial y de clase? *The Color Purple* de Spielberg relativiza el lesbianismo de la novela de Alice Walker. Y, por haber hecho que Shug se reconcilie con su padre, un predicador que se caracteriza por su rigidez, la adaptación “repatriarcaliza” una novela feminista. La versión de *The Grapes of Wrath* de John Ford elude el sesgo socialista de la novela de Steinbeck. Pero no siempre el sentido se derechoiza. *Man Friday*, como hemos visto, conduce a *Robinson Crusoe* a la izquierda antirracista, anticolonialista, antirreligiosa. La secuencialidad narrativa también puede ser reorganizada, con lo que puede adoptar un claro tinte ideológico. La estructura circular de la *Lolita* de Kubrick sustrae manifiestamente la atención de la obsesión de Humbert Humbert por la adolescente y la conduce hacia la rivalidad homicida entre Humbert y Quilty de una forma que lleva a sospechar que se trató de una concesión a los censores. En *The Grapes of Wrath* de John Ford, como a menudo ha sido señalado, la secuencia de los tres lugares –el Hooverville, el New Deal “Wheatpatch”, y el Keane Ranch– es alterada para transformar lo que era un descenso espiralado hacia la opresión, en un ascenso hacia la benevolencia y el buen orden del *New Deal*.²⁵

Tan interesante resulta tener en cuenta aquello que en la novela fuente se elimina u omite como las causas por las que ciertos materiales se ignoran. Los capítulos intercalados, ensayísticos de *The Grapes of Wrath* fueron eliminados en la adaptación de John Ford, presumiblemente porque se consideraron “no cinematográficos” pero también porque eran los lugares en los cuales las opiniones de John Steinbeck se ponían más en evidencia. Las meditaciones filosóficas que salpican *Moby-Dick* de Melville fueron en gran medida ignoradas en la adaptación de John Huston, debido, una vez más, a su naturaleza “no cinematográfica” pero también quizá porque los productores del

²⁵ Ver Warren French, *Filmguide to The Grapes of Wrath* (Bloomington: Indiana Univesity Press, 1973).

filme supusieron que una audiencia masiva no estaría “en condiciones” para recibir materiales tan elevados y tan alusivos. Las adaptaciones de novelas reflexivas como *Tom Jones* o *Lolita* tienden, de modo semejante, a minimizar las digresiones literario-críticas que caracterizan a las novelas fuente. Aunque en ciertos aspectos es reflexivo, el *Tom Jones* de Osborne y Richardson no trata de recrear equivalentes filmicos –por ejemplo, a través de proporcionar críticas cinematográficas– presuntamente a causa de que alterar significativamente la ilusión filmica echaría a perder la “participación” en la ficción.

Aquí entramos en el difícil terreno de la estilística comparativa. ¿Hasta qué punto la novela fuente y la adaptación filmica son innovadoras en términos estéticos, y si son innovadoras, lo son en el mismo sentido? En su tiempo, *Madame Bovary* fue extremadamente innovadora a causa de su admirable narrativa, su subversión a las normas referidas al personaje, su aproximación móvil al punto de vista, y su sistemática frustración de las expectativas del lector. ¿En qué medida las diversas versiones filmicas proporcionan un sentido equivalente de tales innovaciones? ¿En qué medida las innovaciones van, en términos cinematográficos, más allá de las innovaciones que pone en juego la novela? Las respuestas a estas preguntas se convierten en cruciales cuando advertimos que, por haber sido escrita previamente al advenimiento del cine, la obra de Flaubert puede ser razonablemente llamada protocinematográfica. Eisenstein mencionó el capítulo de la “feria agrícola” de la novela flaubertiana como un brillante ejemplo pre-cinematográfico de montaje. El concepto de “novela cinematográfica”, que, a menudo ha sido usado, ciertamente, de manera abusiva, fue esgrimido de modo tan impreciso como para significar muy poco respecto tanto de un libro que de modo claro ha imaginado la acción física como de otro que usa ciertas técnicas que evocan las filmicas. No obstante, a pesar de este riesgo, pienso que es productivo considerar una novela como *Madame Bovary* como protocinematográfica. Flaubert apareció en un momento transicional de la historia de la novela, uno que se distingue tanto del realismo documental serio de Defoe como de la reflexividad lúdica de un Cervantes o un Fielding. Me estoy refiriendo al momento en que una especie de mirada movilizadora cristalizó las percepciones alteradas, que se asocian con la modernidad –una mirada alterada que se vincula tanto con el impresionismo en pintura, en el que el artista está atento a lo que se interpone entre el objeto y el ojo, como con el modernismo en la novela, en el que el punto de vista y los filtros de la conciencia se convierten en principios organizacionales fundamentales–, y que concreta una subjetivización y una relativización de las características que muestra el modelo realista clásico.

Madame Bovary de Flaubert podría ser considerada tanto como un anticipo de la novela modernista como una novela protocinematográfica en varios sentidos: en su guión filmico –la notación de movimientos precisos (ver, por ejemplo, el relato de la primera llegada de Charles Bovary a la granja de la familia de Emma); en su ingeniosa modulación, *à la*²⁶ Hitchcock, del punto de vista, a través de la cual experimentamos centelleantes momentos de identificación no sólo respecto a los personajes principales como Emma y Charles, sino también a los menores y aun con los innominados, quienes no aparecen en el texto sino una vez; en su articulación precisa, reminiscente de las “configuraciones” de cámara, de los puntos de vista del personaje con estructuras voyeurísticas (por ejemplo, las dos chismosas que observan a Emma desde su altillo o los “*curieux*”²⁷ de las páginas finales que observan a Charles detrás de un arbusto); en su cinético, desestabilizado, retrato de los personajes como una suerte de fluida composición en el tiempo; en su recreación verbal de la “sensación” de ver,

²⁶ N. T. En francés en el original.

²⁷ N. T. Idem.

especialmente con una visión dificultosa (el estrabismo de Emma, su intermitente pérdida de foco, sus intentos de discernir objetos a la distancia); en su atención “impresionista” a los vapores y gases que se empujan los unos a los otros en la atmósfera, tanto como en la dinámica disposición de la luz para modificar las apariencias, como ha podido comprobarse por el uso de palabras vinculadas a la luz como *blanchissaient, vernissait, y veloutant*;²⁸ en la empatía corporal con la que el lector se identifica con el cuerpo de la heroína (por ejemplo, el relato de Emma del orgasmo con Rodolphe); en la cualidad kinésica de la prosa de Flaubert, su manera de movilizar la visión del lector (por ejemplo, los relatos del mundo pasado vistos desde la movilizante *hirondelle*²⁹); y en la manipulación irónica de la “distancia focal” –por ejemplo, en el movimiento abrupto desde la amplia visión de la cabina que contiene la relación sexual de León y Emma a la visión cerrada de la “rotura de la carta”, seguida por la extremadamente larga visión que vuelve a Emma en una “*femme*”³⁰ genérica descendiendo de un vehículo.

Comparadas con la novela, las adaptaciones filmicas de *Madame Bovary* son mucho menos innovadoras, y están mucho más preocupadas por adaptar el texto a una audiencia común y corriente. En otras palabras, el fenómeno del “alcance a la mayor cantidad de público” no está limitado a temas ideológicos; también existe el fenómeno en relación con lo estético. A pesar de su modernidad de superficie y sus deslumbramientos tecnológicos, el cine que ha predominado mantuvo, en términos generales, una estética premodernista que se corresponde con la de la novela mimética del siglo diecinueve. En su modo dominante se convierte en receptáculo para las pretensiones miméticas abandonadas por los profesionales más innovadores de las otras artes. Los ideales ilusionistas que el impresionismo ha dejado de lado en pintura, que Jarry ha atacado en el teatro, y que Proust, Joyce y Woolf han socavado en la novela, han sido heredados por los filmes. En este sentido, la censura estética, podría darse en formas más severas y hondamente enraizadas que la auto-censura política. La adaptación, en tal sentido, parece encontrarse en mayores dificultades con novelas modernistas como *Ulysses* de Joyce, *Lolita* de Nabokov o *L'amant* de Duras. Cuando Jean-Jacques Annaud transforma la modernista, feminista novela *L'amant* en un filme lineal, masculinista, convencional, no nos equivocamos del todo si nos lamentamos de que el director haya desconocido los rasgos más salientes de la *écriture*³¹ durasiana. Cuando una novela modernista discontinua se hace relativamente continua a través de la inercia tonta de la convención; cuando se piensa que una adaptación filmica necesita un protagonista masculino empático a fin de que sea agradable para una audiencia masiva (de ahí el idealizado Charles Bovary de Minnelli); cuando el héroe no puede morir o el villano debe ser castigado; cuando un estilo digresivo, disruptivo debe linearizarse en una estructura clásica de tres actos, con exposición, conflicto, y climax; cuando la moralidad debe reconfigurarse para adecuarse a esquemas maniqueos preestablecidos; cuando una novela difícil, reflexiva debe hacerse transparente y redundante; cuando el espectador debe ser llevado de la mano –en tales casos, sugeriría, encontramos un tipo de debilidad ideológica para afrontar las implicaciones estéticas del modernismo novelístico.

Adoptando el acercamiento a la adaptación que he estado sugiriendo, de ningún modo abandonamos nuestros derechos o responsabilidades para hacer juicios acerca del valor de las adaptaciones filmicas específicas. Podemos –y, según mi punto de vista,

²⁸ N. T. Los tres términos en francés en el original.

²⁹ N. T. En francés en el original.

³⁰ N. T. En francés en el original.

³¹ N. T. En francés en el original.

deberíamos–, actuar como críticos; pero nuestras afirmaciones sobre los filmes que se basan en novelas o en otras fuentes, necesitan ser menos moralistas, menos presas del pánico, menos implicadas en jerarquías no reconocidas, más enraizadas en la historia contextual e intertextual. Sobre todo, necesitamos estar menos involucrados con vagas nociones de “fidelidad” y prestar más atención a las respuestas dialógicas –a lecturas, críticas, interpretaciones, y re-escrituras del material previo. Si podemos hacer todas estas cosas, produciremos una crítica que no sólo tome en cuenta las diferencias existentes entre los medios, sino que también les dé la bienvenida.