

UNIVERSIDAD DE OVIEDO



Programa de Doctorado en
Investigaciones Humanísticas

**Mecanismos de mediación en las adaptaciones
cinematográficas de textos literarios
en el cine español de los años 80**

Juan Luis Montoussé Vega



RESUMEN DEL CONTENIDO DE TESIS DOCTORAL

1.- Título de la Tesis	
Español: Mecanismos de mediación en las adaptaciones cinematográficas de textos literarios en el cine español de los años 80	Inglés: Mechanisms of mediation in film adaptations of literary texts in Spanish cinema of the 1980s

2.- Autor	
Nombre: Juan Luis Montoussé Vega	DNI/Pasaporte/NIE
Programa de Doctorado: Investigaciones humanísticas	
Órgano responsable: Centro Internacional de Postgrado	

RESUMEN (en español)

Este trabajo se centra en el estudio de las adaptaciones de textos literarios que se produjeron en España durante el periodo de gobierno del partido socialista comprendido entre los años 1983 y 1993. Durante esos años las políticas cinematográficas desplegadas por el gobierno dieron como resultado un modelo de adaptación que rompía con los que habían dominado el polisistema cinematográfico en los años anteriores. Su configuración se articula en torno al concepto de calidad, que condiciona, en lo cinematográfico, un diseño de producción de factura exquisita y una estilización de los elementos ambientales de la historia; y en lo fílmico, un régimen clásico de escritura que sigue el modo de representación institucional. Para el análisis de las adaptaciones de este periodo se parte del esquema metodológico que proponen los estudios descriptivos de la adaptación impulsados por Patrick Cattrysse y se desarrolla un modelo de análisis que permite observar los deslizamientos que se producen en la transferencia de los elementos textuales entre el medio literario y el fílmico durante el proceso de adaptación. Se analiza para ello cómo intervienen diferentes estrategias de mediación en una serie de categorías que se han definido para el análisis comparativo: la puesta en escena, el ambiente y el espacio, el tiempo del relato, la condición genérica, los personajes, los sucesos y la historia y las instancias narrativas y el punto de vista. El análisis se realiza sobre dieciocho adaptaciones del periodo, de modo que los resultados puedan ser consistentes. Desde la perspectiva del producto textual, se estudia, por un lado, el comportamiento de las políticas de selección de textos fuente y temas sobre un corpus que incluye las 115 adaptaciones que se realizaron en el periodo de estudio; y por otro, la posición y la función que adquieren las adaptaciones en el polisistema cinematográfico de acuerdo con los condicionantes contextuales del entorno.



RESUMEN (en Inglés)

This thesis focuses on adaptations of literary texts produced in Spain during a period governed by the Spanish Socialist party, during the years 1983 to 1993. In the course of those years the Spanish government carried out a series of policies on the cinema by producing a new model that broke with former models of adaptation of the previous years that had controlled the cinema polysystem. The configuration of this model is built around the concept of quality, which, from a cinematographic point of view, conditions the creation of exquisite production design and a stylization of environmental elements of the story; from a cinematic point of view, it deals with a classic mode of writing that follows the institutional mode of representation. In order to analyse the adaptations of this period the methodological framework proposed by Patrick Cattrysse's descriptive studies of adaptation will be the starting point; from there an analytical model is developed. It allows shifts to be observed that occur in the transfer of textual elements between literary and film mediums during the adaptation process. In order to observe these shifts different strategies of mediation will be analysed to see how they intervene in a number of categories that have been defined for comparative analysis: staging, environment and space, the time of the discourse, the generic condition, characters, events and history, and narrative instances and point of view. The analysis is performed on eighteen adaptations of the period, so that results can be consistent. From the perspective of textual product, on the one hand, the behaviour of source texts and topics selection policies on a corpus including 115 adaptations that were produced in the period of study will be examined; whilst on the other, a study will be made of the position and function of adaptations in the cinema polysystem according to the constraints of the context.

A mis padres, Luis, *in memoriam*, y María Teresa,
que me enseñaron los caminos

A mi sobrina Deva, que comienza a andarlos

A Inma, mi incesante y lumínica compañera de viaje, siempre

Agradecimientos

Durante el proceso de elaboración de este trabajo he recibido constantes muestras de ánimo que han sido muy importantes en los momentos de flaqueza. Mi madre, María Teresa, mis hermanos, Gregorio, María y Ana Paula, y mis cuñados, Guillermo y Laura, han sido sostenes emocionales fundamentales. Marta Caldevilla e Ignacio García de Tuñón han aportado también una buena dosis de energía.

Mis compañeros y amigos del Instituto Cervantes han sido testigos de mi progreso. Carmela Paz, María José López Caballero y Rebeca Gutiérrez Rivilla, que han desplegado innumerables muestras de empatía y cariño; mi queridísima amiga Alicia Martínez Crespo, con su apoyo incondicional desde la distancia milanesa; mis queridos colegas del Departamento de Ordenación Académica, que han sufrido con estoica paciencia mis divagaciones y han seguido con reconfortante interés mi progreso, Álvaro García Santa-Cecilia, Marisa González y Maite Cabello; Maite, cinéfila compulsiva y memoria cinematográfica privilegiada, nuestras apasionadas charlas sobre el cine y sus circunstancias entre cafés y cigarros en todos estos años alimentan mi amor por el cine; Marina Díaz, de quien he aprendido tanto en nuestros cursos compartidos y en nuestras conversaciones, su confianza ciega en este proyecto desde la autoridad de su conocimiento académico ha sido un aliciente para seguir adelante. A todos ellos les debo mi más sincera gratitud.

Debo mencionar por su inestimable ayuda en la recopilación de bibliografía y consulta de fuentes documentales a María Luisa Sáenz de Santamaría, de la Biblioteca de Humanidades Emilio Alarcos Llorach de la Universidad de Oviedo, cuya disposición y amabilidad fue de gran ayuda en las primeras fases del trabajo; a Ana Merino, en el Departamento de Bibliotecas y Documentación del Instituto Cervantes, sin su diligencia y entusiasmo no hubiera tenido acceso a gran parte de las fuentes bibliográficas; y a María Montoussé, en la Biblioteca del Campus María Zambrano de la Universidad de Valladolid, que fue de gran ayuda en la búsqueda de fuentes documentales. También mi gratitud para José Ramón Suárez, quien desde la Secretaría

del Departamento de Filología Española de la Universidad de Oviedo fue de gran ayuda en la resolución desde la distancia de todas las gestiones administrativas.

Mi gratitud con mis directores de tesis, Alberto Álvarez Sanagustín y Rafael Núñez Ramos, es especialmente enfática, pues decidieron apoyarme sin ninguna reserva en mi regreso tras largos años de ausencia a los estudios académicos, en un viaje incierto que, al fin, se materializa en este trabajo.

Hay tres presencias en mi vida que han contribuido en distintos momentos de la misma a que hoy esté escribiendo estos agradecimientos como preámbulo de mi tesis doctoral. Mi padre, Luis Montoussé forjó mi amor por el cine durante todos los años de mi infancia en los que me llevaba cada jueves de estreno, sin falta, a la sesión de tarde del Teatro Filarmónica de Oviedo, fila 12, lateral izquierdo. Nunca le agradeceré lo bastante las alegrías que el cine ha dado a mi vida. Hoy Luis ya no está con nosotros, pero adivino su rostro orgulloso al ver en qué han devenido aquellos empeños cinéfilos. Mi gran amigo Alfonso Álvarez, *il miglior fabbro*, con quien compartí en sesiones de cineclub y posteriores e interminables charlas de bachillerato y facultad el descubrimiento de todos los cines, los clásicos y los periféricos. Su apoyo en las últimas semanas ha sido, como siempre, impagable. Mi profesor Alberto Álvarez Sanagustín, que durante los siete años de carrera y de estudios de postgrado condujo mi afición cinéfila hacia terrenos académicos. En aquellos años y gracias a su inestimable ayuda forjé unas bases teóricas que se han revelado ahora como un sólido cimiento sobre el que construir este trabajo. Con su generosa aceptación para dirigir esta tesis se cierra un recorrido que comenzó con él en el ya lejano 1983.

Quiero que mi última mención de agradecimientos sea para el más importante de todos, para quien ha sido mi compañera de viaje y de mucho cine durante los últimos treinta años, Inma Molina. Su asombrosa lucidez, su precisa inteligencia han dado mucha luz a este trabajo. Sin su imprescindible presencia en mi vida este proyecto, como tantos otros, no hubiera visto nunca la luz.

Índice

1. Introducción. Justificación, objetivos y estructura del trabajo.....	1
2. En torno al concepto de adaptación cinematográfica. La perspectiva textual	11
2.1. Posicionamientos teóricos ante la adaptación cinematográfica	13
2.2. El debate en torno a la fidelidad y la dependencia jerárquica.....	24
2.2.1. La dicotomía de la fidelidad a la letra o al espíritu	30
2.2.2. La cuestión de la fidelidad en la confrontación de lecturas del texto fílmico.....	38
2.2.3. La negación de la fidelidad como criterio estructurador deL análisis.....	43
2.3. El debate en torno a la adaptabilidad de los elementos literarios	46
2.3.1. La adaptabilidad de la función descriptiva.....	49
2.3.2. La adaptabilidad de los tiempos del relato	54
2.3.3. La cuestión de la homología de estructuras en la transferencia de los elementos del relato	60
2.4. La adaptación cinematográfica del género teatral	63
2.4.1. La gestión fílmica de las convenciones genéricas	64
2.4.2. La adaptación del texto o de la representación.....	68
2.5. Las taxonomías adaptativas	73
2.5.1. Asimilaciones a la tríada clásica	75
2.5.2. Desvíos de las propuestas triádicas	86
2.5.3. Las tipologías adaptativas del género teatral	92
3. La adaptación como proceso y como producto. El enfoque descriptivo.....	97
3.1. Término y concepto de adaptación.....	99
3.1.1. Cuestiones terminológicas	99
3.1.2. Límites conceptuales de la adaptación	102
3.2. El cambio de perspectiva. Del texto al contexto.....	110
3.2.1. El papel del entorno. Institución y repertorio.....	112
3.2.2. La ampliación del campo de estudio. Los corpus.....	120
3.2.3. La adaptación como acto comunicativo. Los papeles de las instancias adaptadora y receptora	124
3.3. La dimensión mediadora de la adaptación	128

3.4. Los estudios descriptivos de la adaptación.....	135
3.4.1. Características del modelo descriptivo	138
3.4.2. Sistemas y normas.....	141
3.4.3. La doble dimensión de la adaptación: producto y proceso	147
3.4.4. Función y posición de la adaptación como producto	150
3.4.5. La política de selección. Normas preliminares.....	156
3.4.6. La política de adaptación. Normas operacionales, de adecuación y de aceptabilidad... 157	
3.4.7. La noción de equivalencia como variable de análisis. El <i>tertium comparationis</i>	159
4. Método y corpus para el estudio de las adaptaciones de textos literarios en el cine	
español de los años ochenta	165
4.1. Enfoque e instrumentos metodológicos	165
4.1.1. Las categorías de comparación (el <i>tertium comparationis</i>).....	169
4.1.1.1. Las categorías comparativas de la representación: instancias espacio-temporales y cuestiones genéricas	170
4.1.1.2. Las categorías comparativas de la narración: personajes, sucesos e historia	181
4.1.1.3. Las categorías comparativas de la comunicación: instancias narrativas y punto de vista.....	185
4.1.2. Estrategias de mediación	188
4.1.2.1. Compresión	190
4.1.2.2. Expansión	192
4.1.2.3. Corrección	193
4.1.2.4. Transposición	194
4.1.2.5. Modificación.....	196
4.1.2.6. Repetición o no deslizamiento.....	196
4.1.2.7. Autoría.....	197
4.1.2.8. Alcance y ponderación de las estrategias de mediación	198
4.1.3. Códigos semióticos.....	200
4.1.3.1. Códigos técnicos.....	201
4.1.3.2. Códigos visuales	202
4.1.3.3. Códigos sonoros	204
4.1.3.4. Códigos sintácticos.....	205
4.2. Corpus de adaptaciones cinematográficas en los años ochenta	206

4.2.1. Delimitación temporal	207
4.2.2. Composición del corpus. Criterios de selección.....	213
5. Mecanismos de mediación en las adaptaciones del cine español de los años ochenta	219
5.1. El marco contextual. La política cultural cinematográfica del gobierno socialista	219
5.1.1. La gestión del cine español en los años ochenta	224
5.1.2. La planificación de la política cinematográfica	229
5.1.3. El concepto de calidad como articulador del modelo cinematográfico canónico	242
5.1.3.1. La calidad como eje estructurador de lo cinematográfico.....	243
5.1.3.2. La calidad como eje estructurador de lo fílmico	250
5.2. Posición y función de las adaptaciones en el polisistema.....	254
5.3. Normas preliminares. La política de selección de los textos fuente.....	258
5.3.1. Selección de autores y textos.....	258
5.3.2. Temas predominantes.....	269
5.4. Normas operacionales. Mecanismos de mediación	274
5.4.1. Puesta en escena, ambiente y espacio	274
5.4.1.1. Equivalencias espaciales en adaptaciones de textos teatrales	278
5.4.1.2. La estilización de la puesta en escena.....	282
5.4.2. El tiempo del relato	290
5.4.3. La condición genérica	295
5.4.4. Los personajes.....	302
5.4.5. Los sucesos y la historia	314
5.4.5.1. Equivalencias en la apertura del relato.....	316
5.4.5.2. Equivalencias en la clausura del relato	328
5.4.5.3. Equivalencias en los sucesos del relato.....	335
5.4.6. Instancias narrativas y punto de vista	340
5.4.7. El borrado de la marca autoral en la adaptación	349
6. Conclusiones	355
Referencias bibliográficas	365
Anexo. Corpus de las adaptaciones cinematográficas realizadas en España entre los años 1983 y 1993	379

1. Introducción. Justificación, objetivos y estructura del trabajo

En la década de los años ochenta del siglo pasado se produjo en España una eclosión de manifestaciones culturales de una extraordinaria diversidad, tanto en relación con la incorporación de nuevos creadores como con la pluralidad de propuestas temáticas y formales en todos los ámbitos de la cultura. Este momento de fertilidad creativa coincidió con la consolidación plena de la democracia, que dejaba atrás los modelos culturales que habían imperado durante el tardofranquismo y, de alguna forma, se distanciaba también de los que habían surgido en los primeros años de la transición democrática, en muchos casos con propuestas tan transgresoras como efímeras. El año 1982, con la llegada del partido socialista al gobierno, marcaba un punto de inflexión en la reciente historia cultural española, pues por primera vez en muchos años la estrategia cultural del gobierno planificaba de forma explícita una gestión integral de la cultura. El fin último era situar la cultura española de forma definitiva en la modernidad, lo que implicaba, entre otros objetivos, y sobre todo, prepararla para poder competir en condiciones de igualdad con los países europeos del entorno.

La europeización cultural, o la modernización de la cultura, pues los destinos de mercado se orientaban también hacia América, tuvo un especial impacto en el cine español, utilizado por el gobierno socialista ya desde el primer año de su gestión como uno de los instrumentos preferentes para mostrar los resultados del programa de cambio con que había concurrido a las elecciones. La llamada «Ley Miró» del año 1983 supuso un vuelco en la forma en que se había gestionado la industria del cine hasta ese momento. El innegable impacto negativo en el tejido industrial que supuso la aplicación de las políticas cinematográficas en el corto plazo no puede ocultar el hecho de que desde el punto de vista formal se produjo un cambio, que algunos han visto como el cierre lógico de una tendencia que venía fraguándose ya desde los primeros

años de democracia y otros como una forma de distanciarse de los modelos anteriores.

En este panorama acudir al prestigio de la literatura como fuente argumental de los filmes fue una práctica recurrente, impulsada y apoyada por los gestores culturales, que dio los resultados que estos deseaban, tanto desde el punto de vista de visibilidad del cine español en los mercados exteriores como de la voluntad manifiesta de la política gubernamental de homogeneizar el estándar de la producción cinematográfica española.

A partir de este contexto se define nuestro trabajo, que tiene un objetivo principal: determinar si es posible identificar características definitorias de un modelo diferenciado y reconocible de adaptación cinematográfica en esos años de gobierno socialista. De este objetivo derivan otros dos, íntimamente relacionados: por un lado, analizar los mecanismos de mediación que intervienen en el proceso de transferencia de los textos literarios al medio fílmico en busca de comportamientos comunes observables; por otro lado, estudiar los factores contextuales relacionados con la política cultural cinematográfica desarrollada por el gobierno que concurren en el periodo de estudio para comprobar cómo condicionan el despliegue de determinados mecanismos de mediación durante el proceso adaptativo.

Los límites del campo de estudio se establecen en función de dos años, 1983 y 1993, que marcan el inicio y el final de la etapa de gobierno hegemónico del PSOE, con mayoría absoluta en el Parlamento y, en consecuencia, con plena libertad para desplegar sin inconvenientes sus políticas de gestión cinematográfica. Respecto al año de inicio del periodo analizado, si bien es cierto que no fue hasta diciembre cuando se publicó el Real Decreto sobre protección a la cinematografía española, que junto con otras regulaciones puestas en marcha en los meses siguientes se conoce como «Ley Miró», durante los once meses anteriores las principales características que iban a definir las adaptaciones, y el cine en general, de esa década ya se apreciaban en los filmes estrenados. *Bearn o la sala de las muñecas*, estrenada en abril de ese año, adelanta ya las características de un modelo de adaptación que va a mantenerse durante toda la década. En cuanto al año de cierre, es el último año de gobierno en

mayoría parlamentaria del PSOE, pero también concurren otras dos circunstancias que marcan un cambio en la forma de hacer cine. Por un lado, una crisis económica mundial, que en el terreno cinematográfico coincide con una necesaria liberalización de la producción ante la incapacidad del gobierno para seguir sustentando los cuantiosos gastos que originaban su política intervencionista de subvenciones anticipadas. Por otro lado, la aparición de un grupo de jóvenes directores que comienzan a estrenar películas con marcadas diferencias, tanto en lo formal como en lo temático, respecto al modelo predominante durante la década anterior. En el terreno que nos ocupa, compartían además su desinterés por la literatura como fuente argumental de sus producciones.

Cuando nos propusimos abordar el análisis de la práctica adaptativa durante los años del gobierno socialista no dejó de sorprendernos el hecho de que no hubiera ningún estudio monográfico que analizara de forma sistemática las adaptaciones de este periodo, máxime cuando existen exhaustivos estudios monográficos sobre las adaptaciones de prácticamente todas las décadas de la historia del cine español. Los estudios generalistas que encontramos en las historias de cine o en algunos de los trabajos monográficos tratan el cine de la democracia desde una perspectiva amplia que suele comenzar en el año 1975 y ello hace que las características del cine de los años del gobierno socialista se desdibujen en el panorama general. Por otro lado, los artículos especializados que aparecieron en las revistas de cine contemporáneas, como *Casablanca*, *Contracampo* o *Dirigido por* carecen de la perspectiva diacrónica completa. Lo mismo sucede con los dos compendios de artículos impulsados por el Festival Internacional de Cine de Madrid (Imagfic), coordinados por Francisco Llinás (1987) y por Ferrán Alberich (1991), que analizan desde una perspectiva más centrada en la producción, los periodos comprendidos entre los años 1983-1986 y 1987-1990, respectivamente. Otros estudios actuales que se centran en este periodo abordan el análisis de adaptaciones concretas, la obra de determinados directores o de autores que han sido adaptados al cine, pero no ofrecen una panorámica global. Tampoco hemos constatado la existencia de un modelo metodológico integral con el que analizar las características de la práctica adaptativa en el periodo de estudio.

En este sentido, nuestra investigación pretende iniciar una vía de estudio que no ha sido todavía explorada. Para abordarla de forma sistemática y coherente será necesario con carácter previo determinar conceptualmente el objeto de estudio, esto es, definir la naturaleza de las relaciones que se establecen entre el texto fílmico y el texto literario, así como el tipo de mecanismos que se activan en el proceso adaptativo para configurar el producto final, el texto fílmico. En segundo lugar será necesario establecer un esquema metodológico fundamentado desde el punto de vista teórico, que permita obtener resultados consistentes.

Los estudios sobre la adaptación cinematográfica de textos literarios adquirieron naturaleza académica en época muy temprana, apenas pasadas dos décadas desde que el cinematógrafo dejó de ser un curioso instrumento de captación de imágenes en movimiento y se convirtió en un medio eficaz – y con el tiempo consustancial a la cultura del siglo XX – para contar historias. Las primeras reflexiones teóricas sistemáticas – y sistémicas – se deben a los formalistas rusos y desde entonces hasta la actualidad se distinguen con nitidez dos tendencias que, más allá de las divergencias conceptuales derivadas de las perspectivas teóricas bajo las que se aborda el fenómeno adaptativo, parten de postulados metodológicos diferentes.

La primera tendencia ocupa prácticamente todo el siglo XX, hasta bien entrados los años ochenta y se centra fundamentalmente en el análisis comparativo de productos textuales desde una perspectiva inmanentista, puramente textual. La segunda se consolida en la década de los años noventa y adopta una perspectiva pragmática para denunciar que las carencias de modelos analíticos anteriores se debían fundamentalmente a que se había desestimado el impacto que tienen en el producto final y, sobre todo, en el proceso que se establece en el trasvase de los elementos del medio literario al fílmico, los contextos que enmarcan ambos textos, en su sentido más amplio, histórico, social, cultural, ideológico, económico, político.

Respecto a la primera tendencia, más allá de una revisión histórica de las diferentes teorías adaptativas y de sus relaciones e influencias, que poco podría aportar a los numerosos estudios que han tratado ya el tema, adoptaremos aquí una visión integral de tono generalista, analizando para ello cómo se articula y qué impacto

tiene el discurso de la fidelidad en las diferentes propuestas teóricas. Este discurso es una constante en todos los estudios teóricos sobre la adaptación, ya sea para situarse del lado de la visión determinista, que asume la premisa conceptual y metodológica de que todo texto fílmico es por definición cualitativamente inferior a su fuente literaria, ya sea para situarse del lado de quienes rechazan esta idea y articulan los análisis comparativos considerando que ambos textos, el literario y el fílmico, son independientes y por lo tanto difícilmente equiparables desde una perspectiva que tenga la fidelidad a la fuente y la superioridad jerárquica de esta como premisas conceptuales del análisis. Esta segunda postura da lugar a otro fructífero debate sobre la viabilidad de la adaptabilidad al medio fílmico de los elementos literarios. Partiendo de estos debates realizaremos una descripción de las principales propuestas conceptuales que se desarrollan en torno a ellos para comprobar si han sido eficaces en la definición del concepto de adaptación y si son rentables desde el punto de vista metodológico para el estudio de las adaptaciones.

En relación con la segunda tendencia, también aquí evitaremos el relato diacrónico y optaremos por abordar un análisis de las diferentes propuestas que se integran en lo que se ha venido en llamar enfoque descriptivo. Lo haremos desde tres perspectivas de estudio. En primer lugar, analizaremos el papel determinante del entorno, en su sentido más amplio, identificando para ello los factores contextuales que inciden tanto en el proceso adaptativo como en el producto final. Basaremos nuestro análisis en la teoría de los polisistemas de la cultura que desarrolla Itamar Even-Zohar, partiendo fundamentalmente de dos de sus conceptos clave: la institución, el conjunto de actores que participan y determinan la gestión de la cultura, y el repertorio, el conjunto de elementos, mecanismos y aspectos normativos que regulan la producción y la recepción de los productos culturales. En segundo lugar, trataremos de establecer las ventajas del uso de un corpus de muestras para el análisis de la práctica adaptativa en un momento histórico dado. En tercer lugar, nos centraremos en uno de los acercamientos más interesantes al fenómeno adaptativo, que es el que proponen, desde diferentes perspectivas de partida, Francesco Casetti y Gianfranco Bettetini. Se trata de la consideración del proceso adaptativo como un

intercambio comunicativo, que permite abordar el papel que juegan en la configuración de la adaptación las instancias adaptadoras y las receptoras. En relación con la primera instancia analizaremos su función mediadora en la adaptación, es decir, cómo incide en la configuración del producto fílmico la existencia de una figura intermediadora, el adaptador-mediador, que traslada a los espectadores un texto literario a través del medio fílmico.

Una vez establecidos los límites conceptuales de la adaptación, en su doble dimensión de producto y de proceso, será necesario articular un esquema metodológico para el estudio de las adaptaciones que se producen en España entre los años 1983 y 1993. De entre todas las propuestas metodológicas surgidas en las últimas décadas, la que nos parece más completa es la que ofrece Patrick Cattrysse. Partiendo de los postulados teóricos polisistémicos que desarrolla Gideon Toury para el estudio de la traducción, Cattrysse elabora un esquema metodológico que será el que sigamos para nuestra investigación. Se pueden destacar tres características principales sobre las que se articula el esquema en su conjunto. La primera es que se trata de un programa empírico, basado en la observación de los comportamientos que tienen lugar en el proceso de adaptación del texto literario al texto fílmico; la segunda es que se trata de un análisis principalmente inductivo, pues las conclusiones derivan directamente de la observación de esos comportamientos y no de presupuestos teóricos sobre la naturaleza del proceso, como sucedía con las tendencias inmanentistas; la tercera es que basa la descripción de esos comportamientos en la observación de un corpus de filmes que permitirá obtener resultados consistentes.

La aplicación de este modelo metodológico, que es eminentemente descriptivo, nos ayudará a identificar las acciones de naturaleza normativa que intervienen en el proceso de traslado del texto literario al texto fílmico, y nos permitirá conocer qué tipo de deslizamientos se producen, lo que Cattrysse denomina normas operacionales. Así mismo se podrán identificar otras normas, que Cattrysse llama normas preliminares, muy dirigidas, como las anteriores, por los condicionantes del contexto de llegada, que determinan la política de selección de textos literarios en el periodo de estudio.

Ahora bien, para poder hacer el análisis descriptivo con la suficiente sistematicidad, de modo que los resultados sean concluyentes, será necesario – lo advierte ya Cattrysse en su propuesta – adecuar el esquema que él propone a nuestro campo de estudio. Para ello desarrollaremos un modelo metodológico que articularemos sobre tres dimensiones de análisis. En primer lugar, identificaremos de entre todas las opciones posibles una serie limitada de categorías de comparación, es decir, de elementos sobre los que centraremos el análisis descriptivo de comportamientos que tienen lugar durante el proceso de adaptación. En segundo lugar, configuraremos un aparato de estrategias de mediación, que a través de diferentes mecanismos y procedimientos – la reducción o ampliación de personajes, por ejemplo – articulan los deslizamientos que se producen en el proceso. Por último, será necesario describir los códigos semióticos propios del medio fílmico – el montaje, por ejemplo – que se activan en la intervención de las estrategias de mediación en las categorías de comparación.

La aplicación interrelacionada de cada una de estas dimensiones en la descripción de los filmes que constituyen el corpus de las adaptaciones cinematográficas durante el periodo de estudio nos permitirá obtener conclusiones respecto a cómo se articulan los procesos de traslado y transferencia de los elementos del texto literario al texto fílmico. Podremos entonces observar si es posible identificar normas operacionales que describan comportamientos comunes en las adaptaciones cinematográficas en el periodo de estudio. Del mismo modo, el análisis descriptivo de la política de selección nos permitirá observar si es posible identificar normas preliminares que describan el comportamiento sistemático de política de selección de textos en las adaptaciones de ese periodo. La identificación de ambos tipos de normas podrá darnos además información sobre las razones por las que rigen esas normas y de qué manera el contexto y las políticas cinematográficas desarrolladas por el gobierno socialista determinan, si es el caso, la presencia de normas comunes. En última instancia podremos concluir si existe un modelo común de adaptación cinematográfica entre los años 1983 y 1993 en el que puedan distinguirse rasgos definitorios que lo diferencien de otras prácticas anteriores y posteriores.

El corpus de adaptaciones del cine español entre los años 1983 y 1993 se compone de 115 filmes, seleccionados entre la producción cinematográfica de esos años de acuerdo a unos criterios que definiremos para tal fin. Sobre este corpus realizaremos el estudio de la política de selección que nos permitirá describir las normas preliminares. Para el análisis de los comportamientos que tienen lugar en el proceso de adaptación seleccionaremos dieciocho adaptaciones del corpus, que constituyen el 15% del número total del corpus, un volumen de muestras que nos parece suficiente y, sobre todo, manejable para el análisis de los mecanismos de mediación que se despliegan.

Nuestra investigación se estructura en cuatro grandes bloques. El primero se centrará en el análisis de la configuración del concepto de adaptación desde la perspectiva textual que han seguido las diferentes corrientes teóricas que tienen como eje de su análisis el discurso de la fidelidad, sea para defenderlo o para rechazarlo.

El segundo bloque se centrará en el giro que tuvo lugar a partir de los años ochenta en los enfoques teóricos y que supuso trasladar el foco de análisis desde el texto al contexto y del producto al proceso. En este bloque se describirán también las principales características del enfoque descriptivo desarrollado por Patrick Cattrysse, que va a ser la base teórica para articular nuestro modelo metodológico de análisis.

El bloque tercero se divide en dos partes diferenciadas. Por un lado, se establecerán el enfoque y los instrumentos metodológicos de nuestro trabajo, lo que requerirá una descripción de las categorías de comparación, de las estrategias de mediación y de los códigos semióticos que se van a poner en juego en el análisis de las dieciocho adaptaciones seleccionadas. Por otro lado, se establecerán los criterios que utilizaremos para delimitar el corpus de las adaptaciones desde una perspectiva temporal y para determinar las adaptaciones que componen el corpus.

Por último, el cuarto bloque constituye la parte empírica de nuestra investigación y se divide en cuatro apartados. En el primero se analizará el marco contextual del periodo de estudio, con especial atención a los rasgos definidores de política cultural cinematográfica del gobierno socialista; el segundo apartado tratará

de determinar qué posición ocuparon las adaptaciones en el polisistema cinematográfico de llegada, es decir, si tuvieron una posición central o periférica, o fueron o no consideradas textos canónicos, así como qué función adoptaron respecto a la configuración del modelo cinematográfico de esos años. El apartado tercero se centrará en el análisis de las políticas de selección de textos fuente y en la identificación de los temas predominantes en esos textos, partiendo para ello del corpus de 115 adaptaciones. El cuarto apartado estudiará los mecanismos de mediación que se desplegaron en el proceso de adaptación de los textos literarios a través del análisis de las dieciocho películas seleccionadas.

La investigación se cerrará con un capítulo de conclusiones en el que se recapitularán los resultados de la investigación y se reflexionará sobre futuras vías de continuación del estudio.

2. En torno al concepto de adaptación cinematográfica. La perspectiva textual

La adaptación cinematográfica de textos literarios es tan antigua como el propio cine y su conformación como práctica textual con identidad propia corre paralela a la de los propios fundamentos del lenguaje fílmico. Cuando el cine comenzó a contar historias de ficción acudió a la literatura para buscar los pretextos argumentales que aportaban la continuidad narrativa de los cuadros en que se estructuraban las primeras películas. Baste recordar que un filme tan temprano como *Viaje a la Luna*, de Georges Méliès (1902) toma prestado su material de las novelas *De la Tierra a la Luna*, de Julio Verne, y *Los primeros hombres en la luna*, de H. G. Wells. Y no muchos años después David Wark Griffith encontraría en la novela decimonónica los fundamentos de lo que iban a ser los rasgos característicos de un todavía incipiente lenguaje cinematográfico, ensayados en las numerosas películas que rodó entre 1908 y 1914 y consolidados en *El nacimiento de una nación* (1915), una adaptación de la novela *The clansman*, de Thomas F. Dixon. Y cuando, como apunta Carmen Peña-Ardid (1992: 22), la alta literatura no complacía al espectador, se acudía al melodrama o al folletín para extraer escenas, tramas o personajes, como en la serie francesa *Fantomas* (Louis Feuillade, 1911)¹.

¹ El recurso a obras literarias como fuente de las historias que se rodaron en los inicios del cine fue una práctica recurrente en todos los países. En Estados Unidos, William Heise acudió a la última escena de la comedia musical *The Widow Jones* para rodar *El beso* en 1896. En Francia, en 1887, tres años antes de *Un viaje a la luna*, el propio Méliès ya había trasladado a la pantalla el mito de Fausto, en *Fausto y Margarita*; y en 1899 adaptaba a la pantalla la versión teatral del cuento de *La Cenicienta*. En Reino Unido, en 1903, Cecil M. Hepworth y Percy Stow trasladaron a la pantalla *Alicia en el país de las maravillas*, inaugurando así una década en la que proliferaron las adaptaciones de Shakespeare y de Dickens. En Italia, en 1908 Antonio Ambrosio producía la superproducción *Los últimos días de Pompeya*, un éxito de la época dirigido por Luigi Maggi sobre la novela homónima de Bulwer Lytton. Y en España Fructuós Gelabert rodaba en 1907 *Tierra Baja* y *María Rosa*, adaptaciones de las obras teatrales de Ángel Guimerá. Tres años después Ricardo de Baños y Alberto Marro filmarían la primera de las muchas adaptaciones de *Don Juan Tenorio*. Para un estudio de las adaptaciones de fuentes literarias en los primeros años del cine, sobre todo en Estados Unidos, *vid.* John L. Fell (1977).

Así pues, no es de extrañar que las relaciones que se establecen entre el cine y sus fuentes literarias hayan sido objeto de atención y análisis desde los mismos inicios de esta práctica cinematográfica. Durante prácticamente todo el siglo pasado, desde la aparición en los años veinte de la mano del Formalismo Ruso de los primeros estudios sistemáticos sobre el hecho fílmico, hasta los años noventa, en que se consolida el giro pragmático que proponen los estudios descriptivos de la adaptación, el eje articulador de la práctica totalidad de los numerosos estudios y análisis que se han sucedido ha pivotado sobre dos axiomas que todavía hoy se mantienen en no pocas aproximaciones a la práctica adaptativa. Por un lado, la fidelidad al texto fuente como criterio de medición del grado de excelencia de la adaptación; por otro, la dependencia jerárquica del texto literario, considerado artísticamente superior al texto fílmico. Ya fuera para situarlas como condiciones necesarias, aconsejables o ineludibles en la construcción del filme, ya para cuestionar o rechazar su impacto o su propia existencia, lo cierto es que estas dos premisas han constituido durante muchos años el filtro que ha definido la práctica adaptativa como objeto de estudio. Por otro lado, la práctica habitual de los análisis ha sido la comparación sincrónica y unívoca de un texto fílmico con su fuente, sin cabida para otras consideraciones externas al texto – socioculturales, económicas, ideológicas o de otro tipo –, que pudieran tener un impacto significativo en el fruto del proceso adaptativo o para otros análisis tangenciales que pudieran abarcar un espectro más amplio desde el punto de vista intertextual.

No será hasta la penúltima década del siglo, una vez superado el estructuralismo, cuando surjan otros enfoques que comparten dos voluntades de distinto orden. En primer lugar, una visión integral del concepto de adaptación como premisa conceptual para abordar cualquier análisis, de modo que se contemplen no solo cuestiones puramente inmanentes al texto, sino todos los aspectos procesuales y contextuales que se dan cita en el diálogo intermedial entre los textos fílmicos y sus referentes literarios. En segundo lugar, el abandono de desarrollos normativos o prescriptivos que pretendían regular desde una perspectiva apriorística lo que debiera ser la práctica adaptativa en favor de enfoques metodológicos que despliegan propuestas de análisis

descriptivos y empíricos de la adaptación como proceso y como producto, de modo que se puedan colegir pautas, modelos o comportamientos sistemáticos que definan la adaptación en su conjunto.

En este capítulo se abordarán las cuestiones fundamentales que definieron los estudios adaptativos hasta el giro pragmático que tuvo lugar a finales del siglo pasado, cuestiones, por otro lado, que han sido determinantes en la conformación y evolución del concepto de adaptación cinematográfica.

2.1. Posicionamientos teóricos ante la adaptación cinematográfica

Una vez transcurridos los primeros años de vida del cinematógrafo y ya con la capacidad de contar historias plenamente demostrada, comenzaron a proliferar ensayos y artículos críticos sobre las relaciones que el nuevo medio había establecido con los géneros literarios. Se trataba de acercamientos casi siempre de corte impresionista y escritos con frecuencia por los propios autores literarios, que reaccionaban, bien es cierto, con más cautela que entusiasmo ante el alcance del cine de ficción en la construcción de relatos y su posición como nuevo medio narrativo respecto a la literatura².

Los primeros estudios fílmicos también abordaron las relaciones entre el cine y la literatura, aunque no de forma sistemática, sino más bien al hilo del análisis de otros aspectos cinematográficos. Fue muy frecuente en esos primeros años, quizás, como señala Marta Frago Pérez (2005: 51), por el afán de elevar el cine a la categoría de arte, que tanto los ensayos no especializados o los artículos de crítica cinematográfica como los tratados teóricos concluyeran que el cine y la literatura eran medios alejados entre sí, que no tenían más similitud que el hecho de que compartieran la capacidad de configurar tramas y personajes; ello cuando no tomaban esta declaración como

² Para un acercamiento a los artículos que entre 1920 y 1960 se publicaron en diferentes revistas especializadas norteamericanas *vid.* Marta Frago Pérez (2005: 50-53). Muchas de las opiniones que dejaron escritas autores como Bernard Shaw, William Faulkner, Thomas Mann, Bertolt Brecht o Virginia Woolf, entre otros, pueden consultarse en Harry M. Geduld (1981). En España siguen siendo fundamentales los estudios de Rafael Utrera (1981, 1986) sobre la relación que establecieron con el cine los escritores españoles durante las primeras décadas del siglo XX.

presupuesto teórico de partida para sus análisis, que era lo más frecuente. La búsqueda de una especificidad fílmica que confiera al cine entidad autónoma respecto a otros medios de expresión, particularmente el literario, cuestión esta que va a ser central en los estudios fílmicos de corte estructuralista de los años setenta, ya se encuentra en obras tan tempranas como la de Vachel Lindsay, *El arte de la imagen en movimiento*, de 1915. Es significativo, en este sentido, que para articular una clasificación de tipos de filmes, Lindsay manifieste de forma explícita la conveniencia de no utilizar el modelo clásico que divide los géneros literarios en dramáticos, épicos y líricos. En su lugar propone vincular los tipos de filmes a otras manifestaciones artísticas, como la escultura, la pintura y la arquitectura «en movimiento»³ (Lindsay, 1995: 124).

Los formalistas rusos, que aportan los que quizás sean los primeros estudios sistemáticos y rigurosos sobre las relaciones entre el cine y la literatura, también insistieron en marcar la diferencia entre ambos medios. Viktor Shklovski lo defendía en 1923 de forma categórica:

Si es imposible expresar una novela con palabras diversas a aquellas con las que ha sido escrita, si no se pueden modificar los sonidos de un poema sin modificar su esencia, aún menos se puede sustituir una palabra por una sombra gris-negra centelleando sobre la pantalla (Shklovski, 1971: 45).

Reconocía Shklovski (1971: 56) que el cine, que toma de la literatura los argumentos, le podría hacer a esta la competencia, en cuanto que ambos medios comparten la misma capacidad para desarrollar historias⁴; sin embargo, habida cuenta de que el argumento sufre una modificación sustancial al pasar de un sistema a otro, Shklovski concluye que son dos manifestaciones artísticas diferentes, no comparables.

³ Lindsay vincula el cine de acción a la escultura en movimiento; el cine que denomina «íntimo» (filmes intimistas que tratan aspectos humanos, con pocos personajes), a la pintura en movimiento; y el «espectáculo mágico» (filmes en los que predominan los trucos visuales) y las películas «de esplendor» (rodadas con profusión de secuencias en espacios abiertos, con grandes decorados), a la arquitectura en movimiento.

⁴ Shklovski definía la poética del cine como la poética del puro argumento, y en este sentido, concluía que el cine comparte esta característica con la literatura mundial (incluso – añadía – con la literatura rusa, que aun siendo «la más psicológica de todas las literaturas, busca más cada día su fundamento en el *argumento*») (Shklovski, 1971: 50).

En esta misma línea argumental se situaba Boris Eikhenbaum en 1926, quien reconocía que el cine necesitaba acudir a la literatura en busca de argumentos, pero aclaraba que «de ningún modo se trata de someter el cine a la literatura», pues en el cine «incluso cuando la trama es adaptada, el argumento se organiza de manera original, en la medida en que los medios, los elementos mismos del discurso cinematográfico, son originales»⁵.

La idea de la independencia del cine respecto de la literatura como premisa para analizar el filme en tanto que manifestación artística con entidad propia la retomaron las teorías formalistas de los años treinta y cuarenta. Tres de los teóricos más influyentes de esos años, Sergei Eisenstein, Rudolf Arheim y Béla Balázs, diferencian desde distintas posiciones de partida el cine de la novela y del teatro, y defienden la necesidad de que el material en bruto de la obra literaria se remodele en la adaptación cinematográfica utilizando las formas propias del cine. Este posicionamiento respecto a las relaciones entre el texto fílmico y el texto literario que le sirve de fuente constituye una de las constantes de los estudios que abogan por analizar ambos textos como manifestaciones artísticas que dialogan en igualdad de condiciones, sin que medie entre ellos ninguna relación de dependencia ni superioridad cualitativa. Los desarrollos argumentales para justificarlo son diversos tanto en perspectiva de análisis como en complejidad metodológica y expositiva, pero la idea fundamental que subyace en todos ellos bien podría resumirse en el lúcido razonamiento que Francisco Ayala hacía en 1966 en el ensayo «Novela y cine en cotejo»:

Cuando se anuncia una película como adaptación de una novela o un drama, resulta difícil negarse a la tentación de establecer un juicio comparativo entre ambas producciones y de medir la cinematografía con el criterio de la literatura. Nada más falso, sin embargo, que este punto de vista. La novela o la pieza teatral adaptada sirve de base a la película en la misma forma y con el mismo alcance que podría haberle servido un argumento inventado *ex profeso*, una leyenda popular, un acontecimiento extraído de la Historia o un suceso recogido de un relato periodístico. La novela presta,

⁵ Eikhenbaum, Boris (1988), «Literatura y cine», en Albèra, François (comp.) *Los formalistas rusos y el cine. Poética del filme*, Barcelona, Paidós (1988: 197-202), pág. 199. Citado en Pérez Bowie (2003: 13).

sencillamente, material a la película, y lo único que la distinguiría de cualquier otro argumento, su calidad artística, eso no puede trasuntarlo a la versión cinematográfica. Pues la novela-base es (o quiere ser) una obra de arte, y la película sacada de ella será otra obra de arte distinta. Cada una tiene sus correspondientes intenciones estéticas, y aun cuando coincidieran en el problema artístico intentado, los distintos medios técnicos conducirían a creaciones diferentes (Ayala, 1988: 134-135).

Como no podría ser de otro modo, paralelamente a la corriente de análisis que defiende la independencia textual y artística de la adaptación cinematográfica respecto a su fuente literaria, se manifiesta otra postura que supedita el texto fílmico al literario y proclama la incapacidad de aquel para trasladar a las imágenes el material literario en todo su alcance y complejidad. En realidad, esta corriente de rechazo a la práctica adaptativa se genera en los inicios del cine en el seno de la propia literatura, pues son los autores adaptados quienes con frecuencia denuncian cómo se traicionan con impunidad sus obras en la pantalla. En el ámbito español, por ejemplo, Luis Fernández Colorado (2002) recuerda que en los primeros años treinta, con la llegada del cine sonoro a España, un grupo de escritores, entre los que estaban Jacinto Benavente, los hermanos Álvarez Quintero, Carlos Arniches, Pedro Muñoz Seca, Eduardo Marquina o Juan Ignacio Luca de Tena, comenzaron a escribir guiones originales para el cine con el fin de evitar que sus obras fueran «mal» adaptadas⁶. Durante la primera mitad del siglo XX esta concepción de la adaptación literaria se sostuvo sobre todo en escritos no académicos, vinculados a la crítica cinematográfica y a ensayos de naturaleza asistemática y tono impresionista, que se publicaban en la prensa o en revistas especializadas.

En el ámbito de los estudios académicos, fue a partir sobre todo de los años cincuenta cuando esta idea de la adaptación como producto textual insuficiente – cuando no directamente incapaz – para recoger toda la riqueza del texto literario comenzó a adoptar articulación metodológica al amparo de diversos enfoques

⁶ Una fructífera consecuencia de este prurito profesional fue la creación de los estudios CEA (Cinematografía Española Americana) en 1932, impulsada por Jacinto Benavente, Carlos Arniches y los hermanos Álvarez Quintero, entre otros, y en cuyo consejo de administración se integraron también algunos escritores del momento, como Eduardo Maquina o Luis Fernández Ardavín.

teóricos. Todos ellos tienen en común la presencia, explícita o no, de la que quizás sea la cuestión más recurrente en los estudios adaptativos: la fidelidad a la obra literaria. El argumento que se esgrime en muchos casos es ciertamente perverso, pues se defiende la dependencia literal absoluta de la adaptación al texto original como única garantía de preservar forma y contenido en la transposición de un medio a otro, pero al mismo tiempo se mantiene que la fidelidad es imposible debido a que el cine tiene una estructura significativa sustancialmente distinta, que afecta tanto a la forma como al contenido. Así entendida, la adaptación fílmica está siempre abocada al fracaso. A ello hay que añadir la circunstancia de que la consideración del cine como un arte de masas ha propiciado la muy frecuente asunción de que el texto fílmico tiene una calidad artística inferior a la del texto literario, y en particular a la novela⁷. El cine, en cuanto que arte de masas, de acuerdo con la definición propuesta por Noël Carroll (1998: 174), es concebido con el fin de buscar la mayor accesibilidad para un público nada o poco instruido, lo que le exige en cierto modo de mantener el nivel de calidad que se demanda a otros productos culturales, entre los que se incluye la literatura, dirigidos a un destinatario si no más culto, al menos sí más exigente respecto al producto que consume (Peña Ardid, 1992: 23). Sin embargo, aun sin exigírsele el mismo nivel de calidad que al texto literario, lo cierto es que las carencias que como espectáculo de masas se le presuponen, junto con sus cualidades comerciales, hacen que la adaptación descienda de categoría intelectual (Manzano Espinosa, 2008: 48). Carmen Peña Ardid señala en este sentido que la profusión de análisis que coinciden en denunciar las deficiencias de la práctica adaptativa respecto a la literatura ha sido tal que bien parece que su único propósito fuera «el de *confirmar* la inferioridad divulgadora y reduccionista de los filmes creados a partir de textos literarios; inferioridad que se atribuye bien a las carencias expresivas del lenguaje cinematográfico, bien a sus condiciones de producción y de recepción (el heterogéneo, si no ínfimo nivel cultural de un público de masas)» (Peña Ardid, 1992: 23).

⁷ Thomas Leitch (2003: 155) señala que la asunción generalizada de que los textos literarios son más ricos, ingeniosos o sofisticados que los textos fílmicos suele restringirse al ámbito de la novela. Recuerda Leitch, en este sentido que, así como son muy frecuentes las declaraciones que afirman que la novela es mejor que el filme, no lo es tanto encontrar opiniones generalizadas que consideren que los cuentos o las novelas cortas son mejores que sus adaptaciones.

La visión determinista de que la fidelidad a la fuente literaria da como resultado un producto reduccionista y cualitativamente inferior ha sido cuestionada por analistas tan influyentes como André Bazin, al menos en la teoría. Bazin no está de acuerdo en contemplar el concepto de fidelidad como «una servidumbre necesariamente negativa a leyes estéticas extrañas» (Bazin, 2014: 116). Al contrario, sugiere que «en el dominio del lenguaje y del estilo, la creación cinematográfica es directamente proporcional a la fidelidad» (Bazin, 2014: 116). Ello no significa que no reconozca el alcance que tiene el hecho de que la literatura (él se refiere a la novela) se construya con medios diferentes a los del cine – lenguaje frente a imágenes como material de base – o que el efecto intimista de la lectura recogida que hace el lector individual sea distinto al que provoca el filme en una sala oscura llena de espectadores; pero precisamente estas razones, estas diferencias en la estructura estética, «hacen todavía más delicada la búsqueda de equivalencias y requieren por tanto mucha más imaginación y capacidad de invención por parte del cineasta que quiere obtener una semejanza» (Bazin, 2014: 116).

En relación con la idea de una inexorable dependencia del texto fílmico respecto del texto literario que le sirve de fuente, Bazin hace una reflexión novedosa y arriesgada en esos años, que si bien no puede decirse que tenga como fin cuestionar esta creencia, sí pondera de forma indirecta su alcance. Considera Bazin la posibilidad de que la vinculación se produzca también en sentido inverso, de modo que la literatura obtenga beneficios de su relación con el cine⁸:

Es absurdo indignarse por las degradaciones sufridas por las obras maestras en la pantalla, al menos en nombre de la literatura. Porque, por muy aproximativas que sean las adaptaciones, no pueden dañar al original en la estimación de la minoría que lo

⁸ Es cierto que la contribución del cine a la literatura ya había sido tratada con anterioridad desde diferentes enfoques, en algunos casos con resultados exitosos, como el estudio de 1948 de Claude Edmonde Magny, *La era de la novela americana*, sobre la influencia del cine en la novela norteamericana de los años veinte; y que de forma coetánea a los estudios de André Bazin surge también en Francia la controvertida teoría del «précinéma», desarrollada por Étienne Fuzellier, Henri Agel y Paul Leglise, con el objeto de estudio centrado en la supuesta existencia de un estilo literario «pre-cinematográfico». Pero lo que Bazin planteó entonces fue realmente agitador (hay que recordar que el primer tomo de *¿Qué es el cine?*, donde expone esta propuesta, se publicó en 1958), en cuanto que rompe con la tradición anterior, centrada en la superioridad jerárquica del texto literario, y sugiere una reflexión sobre la relación entre los textos literarios y sus adaptaciones cinematográficas en términos de dependencia recíproca, con beneficios equivalentes para ambos medios.

conoce y aprecia; en cuanto a los ignorantes, una de dos: o bien se contentan con el film, que vale ciertamente lo que cualquier otro, o tendrán deseos de conocer el modelo, y eso se habrá ganado para la literatura. Este razonamiento está confirmado por todas las estadísticas editoriales, que acusan una subida vertiginosa en la venta de las obras literarias tras su adaptación al cine. No; realmente la cultura en general y la literatura en particular no tienen nada que perder en esta aventura (Bazin, 2014: 113).

Es innegable que André Bazin se posiciona a favor de posturas mucho más conciliadoras que las de los teóricos formalistas o las de algunos teóricos realistas que afrontan el hecho fílmico desde el neorrealismo, como Cesare Zavattini y Guido Aristarco, o desde el realismo fenomenológico, como Siegfried Kracauer. Sin embargo, a pesar de la inocua imparcialidad que demuestra al juzgar las adaptaciones que no logran preservar en la transposición al medio cinematográfico toda la riqueza de la obra literaria y a pesar del desapasionamiento con que trata el tema, subyace en sus argumentos la convicción de la superioridad artística del texto literario, o dicho de otro modo, de la imposibilidad del texto fílmico que es fiel a la obra literaria de producir otra cosa que no sea una vulgar ilustración. En el fondo, Bazin no se desvía en lo profundo de su argumentación de la corriente teórica que basa sus postulados en el discurso de la fidelidad y la superioridad artística del texto literario. Como observa Robert B. Ray (2000: 44), los análisis que se realizan bajo esta creencia parten siempre de la misma pregunta: «¿cómo es el filme comparado con el libro?»; y ofrecen invariablemente la misma respuesta: «el libro es mejor». Una pregunta, además, que se formula *a priori* y condiciona, en consecuencia, cualquier análisis posterior.

Esta creencia, articulada en forma de criterios de fidelidad o de inferioridad cualitativa, se deja rastrear, bien como eje metodológico del enfoque adoptado, bien como premisa conceptual que orienta los análisis y determina las conclusiones, en buena parte de las teorías adaptativas que surgen desde la publicación en 1957 del estudio monográfico seminal de George Bluestone, *Novels into Film*, hasta bien entrados los años ochenta, cuando se consolida una corriente de análisis que hace explícita la voluntad de abandonar como premisas de la investigación sobre la práctica

adaptativa el criterio de fidelidad, al menos como elemento estructurador de los análisis, y la idea de dependencia jerárquica entre los textos.

Surgen así, al amparo de las teorías literarias posestructuralistas (principalmente la semiótica, los estudios narratológicos y las teorías intertextuales) nuevos enfoques que quieren superar las limitaciones del inmanentismo estructuralista. Conscientes de que la práctica adaptativa es un proceso mucho más complejo de lo que los acercamientos anteriores habían considerado, los nuevos enfoques coinciden en la necesidad de ampliar el campo de estudio, limitado hasta entonces al análisis comparativo textual. Salir del texto para considerar otros factores externos permite, en primera instancia, cuestionar la fiabilidad del criterio de fidelidad como valoración de la bondad de la adaptación o del éxito en la operación de trasvase de elementos literarios al texto fílmico. Y ello porque la noción de fidelidad, lejos de articularse únicamente sobre cuestiones textuales, responde también y sobre todo a actitudes culturales que varían de acuerdo con el momento histórico desde el que se aborda el análisis. Por ejemplo, los argumentos que justifican o rechazan la fidelidad de la adaptación al texto literario pueden variar sustancialmente si el canon dominante en un momento dado considera que ese texto pertenece a la literatura clásica o de prestigio, o, por el contrario, se trata de literatura popular no canonizada (Corrigan, 2007: 33).

Aceptado el hecho de que el criterio estático de fidelidad tiene escasa rentabilidad en el estudio del fenómeno de la adaptación, comienzan entonces a cobrar especial importancia los condicionantes externos al texto que se dan cita en el momento histórico en que se produce la adaptación. La mayoría de los estudios que en las últimas décadas han abordado la práctica adaptativa recogen de forma explícita la necesidad de situarse en un nuevo terreno de investigación y desarrollan propuestas metodológicas que, con mayor o menor exhaustividad y acierto, tienen como objetivo dejar atrás los enfoques textuales para observar la incidencia que tienen otros factores extratextuales tanto en los mecanismos de transferencia y transformación que se despliegan en el proceso adaptativo, como en la forma, el valor y la función que adquiere la adaptación, en cuanto texto finalizado, en el contexto social y cultural en el

que se consume. Las propuestas de autores como Patrick Cattrysse (1992b, 2014), Francis Vanoye (1996), Michel Serceau (1999), James Naremore (2000), Robert Stam (2005a), Deborah Cartmell e Imelda Whelehan (2007), Linda Hutcheon (2013), por citar solo algunos de los estudios de referencia en los últimos años, se sitúan en esta línea de análisis, que se tratará con detalle en el capítulo 3.

Si bien es cierto que el concepto de fidelidad tiene poca presencia como variable dominante o como único criterio de análisis en los estudios adaptativos actuales, no se puede obviar, sin embargo, el hecho de que su peso conceptual y metodológico ha determinado buena parte de los estudios teóricos que han abordado el estudio de la adaptación cinematográfica a lo largo del siglo XX, aun cuando las perspectivas de enfoque hayan sido numerosas y diversas. Se trata, es cierto, de una noción denostada por las corrientes teóricas actuales, pero no hay que olvidar que en torno a ella se han desarrollado muchas de las reflexiones que han contribuido a conformar la naturaleza de la práctica adaptativa.

Las posiciones que han adoptado respecto al alcance y al impacto de la fidelidad en la configuración de los textos filmicos que beben de fuentes literarias han dado lugar a un fecundo debate sobre la eficacia – y la viabilidad – de que una adaptación tome una posición de autonomía o de adhesión respecto a la obra literaria de la que parte. El debate plantea si es conveniente – y viable – que la adaptación se distancie de la obra original de forma explícita y voluntaria para asegurar su autonomía, y, en consecuencia, su valía como texto artístico, sin que ello suponga violar el sentido y el alcance (estético, filosófico, conceptual, etc.) de la fuente literaria. O si, por el contrario, la fidelidad al texto de partida es una condición a la que se ve abocada irremediabilmente la adaptación cinematográfica, condenada a ser siempre un texto inferior, en cuanto que solo puede aspirar a convertirse en resumen, en ilustración vulgarizada de otro texto previo que se considera, por naturaleza y por finalidad, artísticamente superior. En este último caso, la adaptación, que no tendría más valor que contar de nuevo lo que la obra literaria ya ha contado mejor, estaría dirigida a una masa espectadora indefinida, que busca un consumo rápido y sin pretensiones de goce estético. Existen, no obstante, propuestas teóricas que buscan huir del lastre

metodológico asociado al concepto de fidelidad y establecen el debate sobre la base de otros conceptos con menos carga connotativa, como adhesión, diálogo, confrontación o dialéctica.

Como consecuencia del debate sobre la fidelidad del texto fílmico a la obra literaria – o como origen del mismo, según el posicionamiento que se tome como punto de partida para el análisis – surge otro debate, igual de fructífero que aquel: ¿es factible la comparación entre los dos textos, el literario y su adaptación fílmica o, en la línea de las teorías formalistas, se trata de manifestaciones artísticas no equivalentes y, por ello, incomparables, aun cuando coincidan en la historia que presentan? O dicho de otro modo, ¿es posible la equivalencia entre dos productos textuales que tienen distintas propiedades semióticas?

Los acercamientos al fenómeno de la adaptación cinematográfica que se vinculan a este debate suelen dejar fuera del ámbito de estudio la cuestión de la dependencia jerárquica entre los textos (si bien el lastre de la fidelidad suele subyacer en el análisis) y dirigen la controversia hacia la defensa o el rechazo de la adaptabilidad al texto fílmico de los elementos que conforman el texto literario. Las reflexiones más fructíferas son las que se centran en identificar qué aspectos del texto literario pueden ser adaptables al medio fílmico y cuáles no pueden serlo. Se parte de la premisa de que existen elementos transemióticos que son fácilmente trasladables de la literatura al cine y otros, en cambio, que están tan íntimamente ligados a la forma significante y con tal incidencia en el significado, que son imposibles de reproducir en otro medio distinto de aquel al que pertenecen. Las perspectivas de análisis son muchas y se inician en las reflexiones de los formalistas rusos, aunque alcanzan su mayor productividad en los enfoques semióticos y narratológicos que defienden la existencia de «homologías estructurales» (Eco, 1970) como punto de partida para identificar elementos universales que se encuentran en ambos medios, con independencia de que tengan sistemas semióticos diferentes, y otros elementos que, por el contrario, son consustanciales al sistema semiótico y, por lo tanto, intransferibles.

Se puede decir, sin temor a caer en un excesivo reduccionismo, que desde los primeros estudios adaptativos hasta la llegada de los enfoques pragmáticos los

desarrollos teóricos sobre el concepto de la adaptación, así como los modelos metodológicos propuestos para su análisis se articulan en torno a uno de estos dos debates. Las posiciones que se adoptan van desde el pronunciamiento inequívoco del lado de una de las partes del debate, de modo que el desarrollo argumental de la investigación se estructura rígidamente a partir de ese posicionamiento, hasta posturas más conciliadoras, las menos, que analizan las fortalezas y las debilidades de cada parte con el fin de buscar un punto medio desde el que abordar el estudio de la adaptación.

Ligada a estos dos debates va a aparecer de forma constante una serie de propuestas taxonómicas que, de acuerdo con el grado de «acercamiento» de la adaptación a la obra literaria, da lugar a un considerable número de tipologías de adaptaciones cinematográficas. La fidelidad a la fuente como criterio catalogador es sin duda la opción más utilizada, si bien se encuentran otras propuestas que elaboran tipologías de acuerdo con otros criterios de análisis. En el caso de las adaptaciones de textos teatrales, por ejemplo, se desplaza el criterio de fidelidad en favor de una variable que articula los tipos propuestos de acuerdo con el grado de proximidad a la representación escénica. Las propuestas, en cualquier caso, son tan abundante que se puede concluir que prácticamente todos los estudios monográficos sobre la adaptación cinematográfica se han visto en la necesidad de proponer su propia taxonomía, aportando al mismo tiempo nuevas opciones terminológicas que, sin embargo, no siempre obedecen a planteamientos distintos de los que ofrecen otras propuestas anteriores. Exceptuando algunas aportaciones verdaderamente novedosas, como las que desarrollan Gianfranco Bettetini (1984) o José Luis Sánchez Noriega (2000) en el ámbito español, por ejemplo, la mayor parte de las clasificaciones, son, en el fondo, variaciones de la misma tipología, articulada sobre tres modelos básicos que se definen en función de la mayor o menor proximidad de la adaptación al texto fuente (en la forma o el contenido, en la letra o el espíritu, en el mayor o menor número de elementos adaptados). Por otro lado, en muchas ocasiones, estas clasificaciones, vinculadas al debate de la fidelidad del texto fílmico o la adaptabilidad del texto literario, suelen ser en no pocas ocasiones meros pretextos para establecer

juicios de valor que esconden en el fondo una única oposición entre buenas y malas adaptaciones.

2.2. El debate en torno a la fidelidad y la dependencia jerárquica

En el curso de las entrevistas que François Truffaut hizo a Alfred Hitchcock y que se publicaron en 1966 en el clásico *El cine según Hitchcock*, Truffaut preguntaba por la fidelidad de la película *Rebeca* a la novela de Daphne du Maurier. Hitchcock aseguraba que su película era muy fiel, pues el productor David O. Selznick pensaba que los espectadores se pondrían furiosos si se transformaba la novela. Y a continuación relataba Hitchcock la historia de dos cabras que se están comiendo los rollos de una película basada en un *best seller*. Una cabra le dice a la otra: «Yo prefiero el libro»⁹ (Truffaut, 1996: 13). En esta conocida anécdota se resumen los postulados sobre los que se cimentó buena parte de los estudios teóricos del siglo XX sobre la adaptación cinematográfica: la fidelidad a la fuente literaria como garantía de la bondad de la adaptación, la dependencia jerárquica del texto literario en la configuración de su adaptación cinematográfica y la superioridad tautológica de la literatura.

Lo primero que llama la atención en los estudios sobre la práctica adaptativa cinematográfica es que el debate en torno a la fidelidad a la obra literaria no se da en otras manifestaciones artísticas que también establecen relaciones hipertextuales, en términos genettianos, con sus fuentes. Pío Baldelli (1966: 61), que rechaza el concepto de fidelidad y defiende la adaptación como obra autónoma¹⁰, se cuestiona por qué se piden explicaciones a determinados filmes sobre su supuesta infidelidad a las obras maestras de la literatura que utilizan como texto fuente, mientras que en el ámbito operístico, nadie acusaría de profanar las obras de Goethe al *Mefistófeles* de Arrigo Boito o al *Fausto* de Charles Gounod. Gerald Mast (1982: 280), en esta misma línea y

⁹ La historia, que era conocida en Hollywood, había aparecido en una tira cómica de la revista *The New Yorker*.

¹⁰ En el plano teórico, pues en la práctica parece construir su tipología de las adaptaciones cinematográficas sobre el grado de fidelidad a la obra literaria. Si bien destaca sobre las demás la adaptación que busca la autonomía del texto fílmico, no rechaza los otros tipos, más apegados al texto fuente, como opciones inválidas.

en el ámbito de la literatura, alude a las alteraciones que Shakespeare o Chaucer hicieron de sus textos fuente y se pregunta quién condenaría – entonces y ahora – sus obras por hacerlo. Abundando en esta diferencia de trato, Robert Stam (2005a: 15-16) señala que mientras las adaptaciones cinematográficas se juzgan con criterios de fidelidad, en las reescrituras literarias de textos clásicos (por ejemplo, la lectura de *Robinson Crusoe* que hace J.M. Coetzee en *Foe*) lo que se valora precisamente es el cambio, la transformación. Quizás sea por el hecho de que el cine se ha considerado con frecuencia un arte menor, debido sobre todo a que la mayor parte de las producciones cinematográficas se configuran como superproducciones de consumo masivo¹¹, o porque los estudios críticos olvidan con relativa frecuencia las excelentes adaptaciones que se han hecho a lo largo de la historia del cine, mientras que se empeñan en destacar los proyectos fallidos. Lo cierto es que en el caso del cine, existe una idea preconcebida de respeto desmedido a la integridad – «perhaps even the sanctity», apunta con acierto Gerald Mast (1982: 280) – del texto literario original, que está fuertemente arraigada no ya solo entre los estudios teóricos que toman la fidelidad como principal criterio de análisis, sino también entre los propios espectadores.

El respeto absoluto a la obra literaria sobre el que se levanta el concepto de fidelidad en el ámbito de la adaptación cinematográfica viene, en realidad, determinado por un discurso que subyace de forma persistente en el acervo cultural desde el inicio mismo de la práctica adaptativa y que todavía hoy en día es fácil encontrar en algunos estudios con la misma fuerza: la superioridad artística y de prestigio de la literatura sobre el cine, una creencia que, como ha señalado José Luis Sánchez Noriega (2002: 98), puede llegar incluso hasta el extremo de convertir la literatura en el paradigma artístico en el que ha de mirarse el cine. Es sintomático, en

¹¹ Desde el punto de vista de la universalidad y la accesibilidad de las producciones cinematográficas, más allá de éxitos concretos de películas «de autor» – Pedro Almodóvar, por ejemplo – o de puntuales producciones nacionales – el caso de *Lo imposible* (Juan Antonio Bayona, 2012) o de *Ocho apellidos vascos* (Emilio Martínez Lázaro, 2014) en el mercado español de los últimos años – no se puede negar la evidencia de que el mercado occidental está orientado hacia las superproducciones (y dominado por las norteamericanas). En los otros grandes mercados internacionales sucede lo mismo. Pensemos en los éxitos musicales del cine bollywoodiense en el mercado indio o de las superproducciones del género *wu xia* en el chino.

este sentido, que todas las reflexiones sobre la adaptación que parten de la idea de supeditación del texto fílmico al original literario, tienen, según ha observado Robert Stam (2005a: 3), un discurso moralista, en el que se repiten términos como infidelidad, traición, deformación, banalización, violación, vulgarización, etc., con el objetivo de poner en evidencia el lamento por lo que se ha perdido en el traslado de la obra literaria al texto fílmico, ignorando de este modo lo que se ha ganado.

La idea de que el texto fílmico es inferior a su fuente original, sea esta o no literaria, ha de buscarse también en determinadas prácticas cinematográficas que se configuran siguiendo el modo de representación institucional del cine clásico y pretenden mostrar al espectador en la pantalla *la* realidad misma que les sirve de modelo. Es lo que sucede, por ejemplo, en un subgénero del cine histórico – los *heritage films*¹² – que ofrece una mirada nostálgica sobre el patrimonio, apelando al sentimiento nacional y a la memoria histórica colectiva y que responde a lo que Andrew Higson¹³ ha denominado el «discurso de la autenticidad». Busca ofrecer un retrato exacto del acontecimiento histórico que se narra y de la representación de la época en la que transcurre la acción o una réplica exacta de la obra literaria, en el caso de que los filmes sean adaptaciones cinematográficas. Sin embargo, y paradójicamente, la autenticidad supone un lastre para los filmes que la asumen, tal como advierten Deborah Cartmell e Imelda Whelehan (2007: 2), pues no importa lo bien que estos filmes «copien» la realidad histórica; precisamente por ser esta su referente, el texto fílmico siempre será una copia y estará, por ello, condenado a ser necesariamente inferior al original. Aunque Higson vincula el discurso de la autenticidad fundamentalmente a los *heritage films* británicos, tanto este concepto

¹² En inglés este género cinematográfico se conoce con el nombre de «*costume dramas*» o «*heritage films*», un término este último más preciso que el español «cine histórico», pues se trata en realidad de un tipo de cine «patrimonial». El género ha sido tradicionalmente muy fecundo en el Reino Unido, donde ha generado exitosas adaptaciones (las que hizo James Ivory de las novelas de E.M. Foster o las que se hicieron de las obras de Jane Austen en los años noventa, por ejemplo). En España el género «patrimonial» fue especialmente fructífero en los años cuarenta y dio lugar a adaptaciones de éxito (*Locura de amor*, Juan de Orduña, 1948, por ejemplo). Sin embargo, después de esa década el cine español ha generado pocas muestras de este subgénero (los filmes de memoria histórica sobre la guerra y la postguerra tienen otra lectura, muy diferente de la que pretende este tipo de cine).

¹³ Higson, Andrew (2003), *English heritage, English cinema: costume drama since 1980*, Oxford, Oxford University Press. Citado en Cartmell y Whelehan (2007: 2).

como el acertado análisis de Cartmell y Whelehan pueden ser, en realidad, de aplicación general a todos los análisis de práctica adaptativa que tienen como variable de comparación la cuestión de la fidelidad.

Hay otros argumentos sobre los que se construye el discurso de la superioridad del texto fuente. Robert Stam (2005a: 5-8) ha identificado varios, entre los que se pueden destacar los siguientes:

- El hecho de que bastantes adaptaciones de obras literarias hayan dado como resultado filmes mediocres desde el punto de vista estético. Señala Stam que se olvida con frecuencia el caso contrario (los ejemplos son numerosos; Stam cita la adaptación de *Los pájaros* (1963), que Alfred Hitchcock hizo sobre la novela de Daphne du Maurier).
- La logofilia y la iconofobia, que están profundamente asentadas en la tradición cultural occidental, y que Stam vincula en el caso de las adaptaciones a una exaltación nostálgica de la escritura como medio privilegiado para la comunicación. En el caso de adaptaciones de textos teatrales, Magdalena Cueto Pérez encuentra los antecedentes «más ilustres» de la tradición logocéntrica «tanto en la iconofobia platónica como en la prioridad que la *Poética* aristotélica asigna al texto dramático sobre los componentes no verbales de la representación, relegados a la consideración de «aderezos» innecesarios para que la tragedia pueda producir su efecto catártico específico» (Cueto Pérez, 2010: 774)
- Lo que Stam denomina el «mito de la facilidad», que consiste en la falsa idea de que los filmes son fáciles de hacer y de que no requieren apenas esfuerzo intelectual cuando se ven. Vinculado a la primera premisa se encuentra la asunción de que el cine, en cuanto que medio mecánico de reproducción, se limita a registrar las apariencias externas y, en consecuencia, no puede ser arte.
- Un prejuicio clasista que proviene de la asociación del cine con los espectáculos dirigidos a audiencias de masas populares. Este clasismo está

detrás de las acusaciones que se hacen a la industria cinematográfica de valerse del patrimonio literario para crear productos comerciales con el aval del prestigio del texto adaptado, y que son considerados por quienes denuncian esta práctica como «obras bastardas o sucedáneos de cultura» (Sánchez Noriega, 2002: 99).

- La creencia de que las adaptaciones son textos parásitos de la literatura. Esta fuente del discurso de la superioridad de la literatura identificada por Stam tiene consecuencias ciertamente perversas en la percepción de la adaptación cinematográfica, pues la fidelidad al texto literario se interpreta como falta de creatividad, mientras que la infidelidad se considera una traición vergonzosa.

A los motivos expuestos por Stam habría que añadir dos circunstancias que han sido especialmente relevantes en la consideración de las adaptaciones cinematográficas como productos inferiores a sus fuentes literarias y que se dejan rastrear en muchos estudios adaptativos. En primer lugar, es muy frecuente que se formulen conclusiones con valor de generalidad sobre la práctica de la adaptación en su conjunto extrapolando los resultados de un análisis que se circunscribe exclusivamente a la relación entre un único texto fílmico seleccionado y su fuente literaria. De este modo, al limitar el campo de estudio de forma aislada a un solo texto, sin estudiar el comportamiento de otros textos que compartan características temáticas, genéricas, temporales, etc., se invalida cualquier análisis empírico que se pretenda elevar más allá del estricto ámbito del texto seleccionado para la comparación con su fuente literaria.

En segundo lugar, en muchas ocasiones los estudios adaptativos se limitaban a una estricta comparación entre productos textuales, sin contemplar otros factores de gran impacto en el comportamiento del texto fílmico, como son los mecanismos de mediación que se ponen en marcha durante el proceso de adaptación o los condicionantes contextuales de todo tipo que inciden tanto en la selección de los textos adaptados como en las razones del adaptador para distanciarse del texto literario o para desarrollar una traslación más literal.

A partir de finales de los años cincuenta, gracias principalmente a las aportaciones de André Bazin y a la publicación de la obra de George Bluestone, *Novels into films* (1957), el concepto de fidelidad adquirió una naturaleza menos dogmática que en los estudios anteriores, más flexible y, sobre todo, más sistemática en cuanto a su uso. La cuestión de la fidelidad adoptó entonces el valor que le confería Bazin, no necesariamente negativo. Más tarde, una vez constatada su escasa rentabilidad como premisa de estudio, aparecen otros enfoques que rechazan frontalmente el concepto como principio estructurador de los análisis. Defienden que el texto fílmico, desde el momento en que pertenece a un sistema semiótico diferente, se ha de contemplar como una obra nueva a todos los efectos, aunque siga compartiendo con el texto fuente un mismo contenido, una misma estética o un mismo mensaje.

Jean Mitry (1980), por ejemplo, rechaza la fidelidad en términos absolutos y afirma que la propia idea de adaptación como traslación fiel de un texto de partida es un absurdo, ya que pretender trasvasar una obra de un modo de expresión a otro distinto manteniendo la equivalencia del significado a pesar de la diferencia de las significaciones es tarea imposible. No solo los significantes son distintos sino que su percepción también es diferente y, en consecuencia, también lo son los «horizontes conceptuales» a los que se enfrenta el destinatario de ambos textos en el proceso de inferencia (Mitry, 1984: 426, t. II). En esta misma perspectiva hermenéutica se sitúa Francis Vanoye (1989) para rechazar la noción de fidelidad sobre la base de las notables diferencias que identifica al comparar los procesos de lectura de los textos literarios y de los textos fílmicos:

Alors que le livre ne donne à voir que du langage, le film sollicite de la part du spectateur, un déploiement perceptif considérable: il lui fait voir des images mouvantes, du langage écrit, entendre des bruits, des musiques, des paroles orales¹⁴ (Vanoye, 1989: 20).

¹⁴ Destaca también Vanoye (1989: 20) diferencias en la forma de lectura: mientras que en la lectura de un texto literario es posible detenerse, retroceder y avanzar, la lectura del texto fílmico no permite estas acciones. Estas restricciones, que son evidentes en el visionado de un filme en una sala cinematográfica, hoy en día, con el uso de las nuevas tecnologías y de los aparatos reproductores domésticos, han dejado de existir.

Hay quienes, como Darío Villanueva, llegan incluso a defender que el concepto mismo de adaptación es «semiológica y artísticamente insostenible» (Villanueva, 1992: 28), pues por mucha fidelidad a que se someta la adaptación fílmica y aunque el contenido argumental de la obra literaria apenas haya sufrido transformaciones, el significado final de la obra fílmica «es inexorablemente distinto de la primera» (Villanueva, 1992: 28).

2.2.1. La dicotomía de la fidelidad a la letra o al espíritu

Una dimensión del debate sobre la fidelidad de las adaptaciones fílmicas a sus fuentes literarias especialmente fructífera en aportaciones teóricas ha sido la que trata sobre la fidelidad del texto fílmico a la «letra» o al «espíritu» del texto fuente. Respecto a las posturas que se adoptan en este debate, André Bazin aboga por una que parece perfectamente lógica:

[D]ebido precisamente a las mismas razones que hacen que la traducción palabra por palabra no sirva para nada, y que la traducción demasiado libre nos parezca condenable, la buena adaptación cinematográfica debe llegar a restituirnos lo esencial de la letra y el espíritu. (Bazin, 2014: 116).

Sin embargo, la cuestión no es tan sencilla. Por un lado porque la definición de estos dos componentes, que remiten a conceptos escurridizos, nunca ha sido todo lo precisa que debiera, razón por la cual los análisis sobre su traslación al texto fílmico se han movido con frecuencia en terrenos excesivamente difusos (y han servido con frecuencia, todo sea dicho, para disfrazar enfoques más impresionistas que analíticos). Por otro lado, porque los planteamientos que suelen hacerse respecto a este debate no son tan planos como los presenta Bazin; de hecho, son varios los hilos de debate: ¿tiene cada uno de los componentes la suficiente independencia como para que el texto fílmico sea fiel a uno sin serlo al otro?, si este es el caso, ¿cuál de los dos es el más susceptible de ser trasladado fielmente al texto fílmico y en qué grado?, ¿están, por el contrario, tan íntimamente imbricados que trasladar fielmente a la pantalla uno

de ellos requiere necesariamente trasladar fielmente al otro?, ¿la traslación planteada en estos términos es viable?

La posibilidad de que letra y espíritu sean componentes dissociables es rechazada frontalmente por Jean Mitry:

[I]t takes a very curious mentality to believe that one can be faithful to the «spirit» of a work while diverting it from its normal course, changing its givens, and transforming its structure – as if the letter and the spirit of a work were two entirely separate things, which could be dissociated or superimposed, when in fact constitute an *ensemble* of facts, of expressions and meanings the interdependence of which is constantly manifest. To betray the letter is betray the spirit, because the spirit is found only in the letter (Mitty, 1971: 4).

Más frecuente es, sin embargo, la posición de quienes consideran que los dos componentes de la obra literaria, letra y espíritu, son entidades diferenciadas y, como tales, pueden trasladarse de forma separada al texto fílmico. De este modo, el filme puede ser fiel a uno de los elementos y no serlo, por voluntad o por incapacidad, al otro. Hay un cierto consenso en considerar que así como el espíritu de la obra literaria puede recogerse de modo fiel en el texto fílmico, no así sucede con la letra, que provoca muchos más problemas en el trasvase entre los medios.

La «letra» ha sido definida por Dudley Andrew (1980: 12) como el «esqueleto» de la obra y comprendería, según él, las cuestiones que generalmente se desarrollan en el guion cinematográfico: los personajes y las relaciones que se establecen entre ellos, el contexto en que se sitúa la historia (información geográfica, sociológica, cultural, etc.), los aspectos que permiten determinar el punto de vista del narrador. Desde una perspectiva más amplia, la letra se identifica con todo el aparato conceptual que de forma general se asocia a la forma y al contenido del texto literario y comprende un amplio espectro de cuestiones que van desde el propio sistema semiótico hasta los diferentes elementos que componen la historia y los modos en que esta se convierte en discurso. Andrew no ve mayor problema en trasladar al texto fílmico la letra del texto literario original, pues el esqueleto de este puede convertirse con mayor o menor precisión en el esqueleto del texto fílmico. Sin embargo, cuando se

define la noción de letra de forma más amplia y, sobre todo, cuando se aborda su trasvase al texto fílmico con el criterio de la fidelidad, el proceso de adaptación no parece tan sencillo como lo presenta Andrew. De hecho, existe un cierto consenso en reconocer que buscar la fidelidad absoluta de la adaptación a la letra de la obra literaria es una empresa baldía, pues, al tratarse de medios con modos diferentes de significar, es imposible todo traspaso literal de un medio a otro que no deje fuera nada de lo que se encuentra en el texto original y que no añada nada que no esté en ese texto. Este argumento, que bebe directamente de los postulados formalistas y se sitúa en consonancia con todos los estudios posteriores que defienden la naturaleza distinta de ambos medios como premisa para el análisis de las relaciones que se establecen entre los textos, es, sin duda, el más esgrimido por quienes rechazan que el texto fílmico pueda ser fiel al texto literario que adapta.

Hay otros argumentos, quizás no tan consistentes pero no por ello menos frecuentes. Por ejemplo, el hecho de que la duración que convencionalmente tienen las películas es insuficiente para recoger todos los elementos incluidos en el texto literario, o dicho de otro modo, el filme no puede sino «decir» mucho menos que la obra literaria simplemente porque su «duración» es menor. En esta línea se sitúa Susan Sontag (1984) cuando se refiere a la adaptación televisiva de quince horas y media que hizo Rainer Werner Fassbinder de la novela de Alfred Döblin, *Berlin Alexanderplatz* (1980) y señala que «difícilmente podría pensarse que una extensión tan desorbitada garantizase el éxito de la transposición de una gran novela en una gran película. Pero, aunque no sea una condición suficiente, es probablemente una condición necesaria» (Sontag, 1984: 24). El reconocimiento de que la esencia misma del cine «fuerza a abreviar, difuminar o simplificar la novela que adapta» (Sontag, 1984: 22) ha llevado a no pocos teóricos a concluir que los cuentos o las novelas cortas son más adaptables a la duración estándar de las películas (Bettetini, 1984: 90; Sánchez Noriega, 2002: 101; por ejemplo). Una afirmación esta más que discutible, aunque solo sea porque se puede argumentar lo contrario, que las novelas cortas y los cuentos requieren de mecanismos de expansión de los elementos literarios para poder adecuarse a la duración del filme.

La fidelidad a la letra condiciona para algunos teóricos la selección del texto literario que se adapta de acuerdo con la complejidad conceptual de la historia, de modo que un relato de «acción» será más adaptable que otro que presente digresiones conceptuales con cierto grado de abstracción o que ahonde en los procesos psicológicos de los personajes. Esta es la postura de Jean Mitry, que considera que una transposición de término a término, de valor por valor, del texto original al texto fílmico podría ser posible cuando se adapta una determinada categoría de novelas de acción, como las de Walter Scott, Alejandro Dumas, Julio Verne o Jack London, «que no tienen más objeto que describir sucesos cuya existencia, aunque sea imaginaria, limita su horizonte» (Mitry, 1984: 432, t. II). El trasvase del material literario al texto fílmico no plantea para Mitry demasiados problemas en este tipo de relatos:

[E]n ellas [las novelas de acción] la palabra no es utilizada para expresar o recrear, como en literatura, sino para evocar, para desaparecer en la imagen que hace nacer. No puede decirse que la palabra agote su cometido en la comunicación, porque no se trata de comunicar de cualquier forma indiferente sino de entregar a la vista una forma precisa, tan total como sería la visión directa. [...] En estas obras la palabra se forja a imagen y semejanza de algo que no está «condicionado» por ella. La descripción no trata de recrear, sino que quiere dar una fotografía precisa del suceso (Mitry, 1984: 432-433, t. II).

Sin embargo, el propio Mitry reconoce que incluso en este tipo de adaptaciones es imposible evitar la contradicción que se origina en la propia naturaleza de ambos modos de expresión:

[L]o que en la novela aparece como descrito se va formando gradualmente: las cosas aparecen poco a poco a través de las frases. En cine, estas imágenes son dadas inmediatamente, de tal suerte que el ritmo es distinto y también el desarrollo, lo que en literatura es un resultado – resultado que, además, puede ser un fin – en cine no es más que un punto de partida (Mitry, 1984: 433, t. II).

En la misma reflexión se sitúan otros analistas que ponen el énfasis en la complejidad del discurso. Sánchez Noriega (2002: 101) señala en este sentido «la

imposibilidad de trasladar al cine aquellos textos literarios cuyo valor estético radica principalmente en los procedimientos estilísticos del lenguaje verbal, como sucede por ejemplo con Joyce, Proust o los autores del *nouveau roman*» (Sánchez Noriega, 2002: 101). Pere Gimferrer, con quien Sánchez Noriega coincide en la línea argumental, ya había aclarado que el conflicto en la adaptación de este tipo de textos solo se presenta cuando en el texto fuente exista un lenguaje literario «que carezca de correlación cinematográfica establecida y ésta deba, por consiguiente, inventarse desde cero» (Gimferrer, 1985: 53). Señala, no obstante, Gimferrer, que estos casos no son abundantes, pues los adaptadores no suelen seleccionar este tipo de textos literarios, si bien es cierto que, en las pocas ocasiones en que lo han hecho, no han sabido resolver de modo satisfactorio «el problema de una forma de narración no tradicional que sea algo más que una pura y simple narración tradicional bajo una apariencia remozada» (Gimferrer, 1985: 53).

Los argumentos de Gimferrer y Sánchez Noriega recogen una línea de argumentación bastante frecuente en los estudios adaptativos y encuentran su justificación en el hecho de que ciertamente son mayoría las adaptaciones fílmicas que optan por formas narrativas clásicas, ancladas en el modo de representación institucional, aun cuando los textos fuente de los que parten no respondan a patrones narrativos «tradicionales». Sin embargo, habría que cuestionarse si la adopción de estos esquemas narrativos en las adaptaciones fílmicas responde a la incapacidad de trasladar a la pantalla las particularidades estilísticas de los textos literarios adaptados u obedece más bien a los condicionantes comerciales que exige el repertorio dominante, vinculado a un canon que responde a la demanda de un público acostumbrado a consumir precisamente ese tipo de cine.

Por otro lado, la asunción de que la fidelidad al texto fuente debe pasar necesariamente por la búsqueda de modos de trasladar a la imagen no solo la historia, sino también los aspectos estilísticos que caracterizan la articulación del discurso en la obra adaptada es una visión excesivamente reduccionista de un proceso mucho más complejo. Evidentemente, bajo esa perspectiva la condición de ser fiel a la «letra» del texto literario como aval para el éxito de su traslación a la pantalla condena

necesariamente toda adaptación al fracaso porque se niega una premisa fundamental: que se trata de dos modos diferentes de significación. Deberán, pues, buscarse los recursos propios del lenguaje fílmico que permitan obtener equivalencias con la obra literaria tanto en el significado como en la significación, llegando incluso si es necesario a traicionar la letra para asegurar la fidelidad, como apunta Darío Villanueva:

Probablemente, la máxima fidelidad al significado de la novela exigiría la máxima transgresión, por parte del cineasta, de la literalidad, para encontrar en signos específicos del lenguaje cinematográfico aquella prístina significación. Ocurriría con las «traducciones» fílmicas de novelas lo mismo que con las mejores traducciones a otra lengua de un poema original, traducciones que no son otra cosa que nuevos poemas totalmente autónomos en su forma pero solidarios semánticamente de aquel que los inspira. (Villanueva, 1999: 208)

No es difícil rastrear ejemplos de prácticas adaptativas que ilustran la tesis de Villanueva: la ubicación transcultural de la obra de Shakespeare en los filmes de Akira Kurosawa *Trono de sangre* (1957) y *Ran* (1985), en los que se «coloniza» el texto fuente (Leitch, 2007. 109); la particular lectura de *La Tempestad* que hace Peter Greenaway en *Los libros de Próspero* (1991); los patrones canónicos del melodrama que utiliza Luis Buñuel en *Abismos de pasión* (1953) para adaptar la novela de Emily Brönte, *Cumbres borrascosas*; el cambio de sexo del personaje principal que propone Vicente Aranda en *Fanny Pelopaja* (1984), adaptación de la novela *Prótesis*, de Andreu Martín.

La referencia a la traducción poética utilizada por Villanueva, que supondría, siguiendo con el símil, olvidarse en el proceso de traducción de la morfología, la sintaxis y la prosodia del texto original para centrarse en el componente semántico, en lo connotado, recupera para la adaptación fílmica la consideración de otro aspecto del texto literario que también ha sido objeto de debate en los estudios adaptativos: lo que se ha venido en llamar el «espíritu» del texto, que algunos como Dudley Andrew (1980: 12) asocian de forma general al tono o a los valores de la obra. Hay un cierto consenso en sostener que, a diferencia de lo que sucede con la letra, la fidelidad al espíritu es más viable, pues tiene que ver con el llamado «efecto análogo» (Sánchez

Noriega, 2000: 56; Frago Pérez, 2005: 67; Gimferrer, 1985: 61), que sucede cuando se consigue que el texto fílmico provoque en el espectador una experiencia estética similar a la que experimenta el lector ante la lectura del texto literario. Sin embargo, el problema de las aportaciones teóricas que defienden la fidelidad al espíritu de la obra literaria es que al tratarse de un concepto tan inasible, surgen numerosas divergencias tanto en su propia definición como en el alcance de su uso para el análisis de las relaciones entre los dos medios.

Un acercamiento original es el que desarrolla Kamilla Elliott (2003: 136-141) en su «concepto psíquico de la adaptación»¹⁵. Toma como punto de partida la premisa de que, mientras que la forma cambia en el trasvase de la obra literaria, el espíritu, que es lo que en realidad se traslada al texto fílmico, permanece constante. Elliott define esta concepción de la adaptación cinematográfica de forma imprecisa como un proceso de conexión psíquica mediante el cual el espíritu del texto pasa del autor de la obra literaria a un lector-director, quien a su vez lo traspassa al filme, y de este pasa al espectador (Elliott, 2003: 137). Como otros teóricos que defienden la viabilidad del traspasso del espíritu de la obra literaria al texto fílmico (André Bazin, 2014; Christopher Orr, 1984; Brian McFarlane, 1996; Bárbara Zecchi, 2002), Elliott reconoce la conveniencia de analizar cómo se desarrolla el proceso de traslado entre ambos textos; sin embargo, al igual que sucede con la mayor parte de las otras propuestas, la suya tampoco va más allá del mero reconocimiento, al no establecer ninguna descripción sistemática de la naturaleza, los componentes o las fases de ese proceso.

El espíritu de la obra literaria también se ha identificado con la personalidad del autor, pero de nuevo es este un concepto con múltiples acepciones, que no ayuda a aclarar en qué consiste el espíritu. Bien es cierto que la idea de fidelidad a la personalidad del autor literario puede servir de pretexto para validar la calidad de la adaptación desde el momento en que la personalidad entendida como el «genio» del autor se puede interpretar como una marca de estilo que va más allá de una obra en concreto, sobre todo en las adaptaciones de los clásicos de la literatura. Bajo este

¹⁵ Se trata de uno de los seis conceptos que identifica en su propuesta tipológica de la práctica adaptativa. Su tipología se trata con más detalle en el apartado 2.5.2.

enfoque las adaptaciones se valoran no solo por la traslación del texto que sirve de fuente, sino también por la aprehensión del mundo distintivo de la obra de ese autor en su conjunto (Thomas Leitch, 2003: 165). La fidelidad al espíritu se convierte así en una suerte de *autoritas* que asegura la calidad del texto fílmico. Señala Kamilla Elliott (2003: 141) en este sentido que los adaptadores a veces se apropian de un autor canónico para autorizar sus adaptaciones en el propio título del filme, como sucede, por ejemplo, en *Drácula de Bram Stoker* (Francis Ford Coppola, 1992) o en *Frankenstein de Mary Shelley* (Kenneth Branagh, 1994). Elliott sostiene que cuando además se incluye junto al nombre del autor literario el del director del filme en los títulos expandidos que suelen utilizarse en los carteles publicitarios, en los tráileres o en las reseñas de las campañas de promoción – *Francis Ford Coppola's Bram Stoker's Dracula*, en el mercado norteamericano, por ejemplo – el alcance de la *autoritas* puede llegar incluso hasta el extremo de proclamar al director de la película como depositario de la salvaguardia de la calidad del texto original, despojando así a los editores y críticos literarios de esa función: «[t]he film auteur now authors the literary autor at the same time s/he is authorized by him/her » (Elliott, 2003: 141).

Barbara Zecchi (2012) propone una visión más amplia que la del concepto psíquico de la adaptación de Kamilla Elliott y atribuye al espíritu de la obra una dimensión ideológica. Acude para ello a Giulia Colaizzi¹⁶, quien defiende que todo texto, sea imagen o enunciado, es en tanto que producto de una determinada cultura, un constructo ideológico, «una articulación de sentidos hecha a partir de coordenadas histórico-sociales concretas, siempre ideológicamente orientadas, motivadas y conducidas por intereses concretos»¹⁷. Partiendo de esta interpretación, Zecchi (2012: 48) equipara la adaptación a una lectura del texto literario que está condicionada por un sistema de valores personal y social. En su condición de lectura, la adaptación entra dentro de la categoría de crítica, y, como toda crítica, se convierte en una lectura ideológica.

¹⁶ Colaizzi, Giulia (2007), *La pasión del significante. Teoría de género y cultura visual*, Madrid, Biblioteca Nueva. Citado en Zecchi (2012: 48).

¹⁷ *Ibíd.*, pág. 59.

La noción de ensayo crítico invita a contemplar la adaptación como un complemento del texto literario, al que acompaña destacando lo importante, seleccionando los episodios cardinales, contrayendo o expandiendo el relato según sea necesario, todo ello con el mismo objetivo que tendría un estudio crítico, esto es, arrojar una nueva luz sobre el original (Neil Sinyard, 1986: 117). Desde esta perspectiva, la fidelidad a la obra literaria dejaría de tener sentido, pues la adaptación fílmica no sería el resultado de una copia, sino de una desviación voluntaria del texto original, que se manifiesta en forma de interpretación, comentario o, en casos extremos, como apunta Brian McFarlane (1996: 20), deconstrucción del relato. Del mismo modo, la idea de adaptación como comentario avala a quienes rechazan la creencia de que el texto fílmico está siempre supeditado al literario. Robert Stam (2005a: 8) recuerda en este sentido que Roland Barthes coloca la literatura y la crítica literaria en un plano de igualdad. Aplicando este modelo al ámbito cinematográfico, la adaptación fílmica, en cuanto que lectura crítica, se libera de toda posible subordinación al texto fuente.

En realidad, se podría concluir que, paradójicamente, quienes defienden la fidelidad al espíritu están *de facto* rechazando la posibilidad misma de que exista una relación de fidelidad, pues, como dice Marta Frago Pérez (2005: 68), «rechazan el intento de copia y sujeción extrema al texto literario, y defienden únicamente que los cineastas, al adaptar, se apropian de la obra literaria y la reconvierten»; la apropiación, señala Frago Pérez, suele hacerse además desde un momento histórico diferente al de los autores literarios, una circunstancia que será determinante en la concepción de la adaptación que proponen los estudios de corte pragmático.

2.2.2. La cuestión de la fidelidad en la confrontación de lecturas del texto fílmico

La propuesta de algunos teóricos como Neil Sinyard (1986) o Barbara Zecchi (2012) de considerar la adaptación fílmica como lectura crítica que acompaña al texto fuente y que, por lo tanto, no se valora en términos de equivalencia sino de

complementariedad bien podría suponer el cierre del debate sobre la cuestión de la fidelidad. Sin embargo, esta visión de la adaptación fílmica pone de manifiesto una cuestión que ofrece nuevos argumentos para mantener la controversia, ahora desde una perspectiva diferente. Si en la adaptación entendida como lectura crítica es el adaptador quien vierte en el texto fílmico *su* interpretación particular de la obra literaria, entonces lo que se plantea aquí es si esa interpretación es la «correcta». Este nuevo acercamiento a la cuestión de la fidelidad, que traslada el foco de análisis del texto a los actores que toman parte en el proceso adaptativo – el director-adaptador que traslada al texto fílmico su lectura de la obra literaria y el público destinatario de esa lectura – supone, respecto a otros análisis que limitan su campo de estudio a consideraciones puramente textuales, un notable avance hacia la configuración de una visión integral del proceso adaptativo, que debe incorporar necesariamente los condicionantes contextuales.

En esta nueva perspectiva de análisis se encuadran estudios como los de Joy Gould Boyum (1985: 71), quien considera que la única manera verdaderamente significativa de hablar de la fidelidad de un filme a su texto fuente es en relación con la calidad de la interpretación que de ese texto esté presente de forma implícita en la adaptación fílmica. Su conclusión es que hay numerosas interpretaciones posibles y unas son siempre mejores que otras, de modo que la fidelidad como marca de calidad del filme solo será cierta cuando la lectura que hace el adaptador no altere ni subestime las interpretaciones posibles del texto literario que han sido canonizadas por lo que Stanley Fish (1980) ha llamado la «comunidad interpretativa». En esta misma línea argumental se sitúa Robert Stam (2005a: 15) al defender que es precisamente el consenso sobre el sentido de la obra literaria dentro de la comunidad interpretativa lo que define el espíritu del texto.

Ahora bien, Boyum también reconoce que, más allá de la interpretación canónica del texto literario que sirve como indicador de calidad, cada adaptador, que previamente ha sido lector, tiene derecho a crear su propia lectura particular de la

obra literaria¹⁸ e incluso puede señalar este hecho como aviso al espectador mediante la práctica de incluir su nombre en el título del filme, *Casanova de Fellini*, por ejemplo, de modo que el espectador sabrá que lo que está viendo es la obra de Casanova vista bajo la particular óptica y sensibilidad del adaptador (Boyum, 1985: 68). Este indicador explícito de lectura es uno más de los muchos marcadores que antes del visionado recuerdan al espectador que lo que va a ver es una interpretación del texto literario que ha hecho el adaptador (marcadores que se encuentran, por ejemplo, en las avances de promoción de la película, en las entrevistas que concede el director en los medios de comunicación para hablar de su obra, o en el recordatorio que de modo explícito aparece en los títulos de crédito del filme para anunciar que se trata de una adaptación de tal obra literaria). De este modo, el espectador se verá abocado inevitablemente a confrontar la interpretación del director con la propia lectura del texto fuente que «lleva» consigo al acto del visionado.

Teniendo en cuenta esta confrontación de lecturas del texto literario que hacen el adaptador-lector y los espectadores-lectores se cuestiona Boyum (1985: 67) cuál es el sentido de seguir utilizando como criterio de análisis el concepto de fidelidad. Christian Metz (1977: 12) ya había señalado a este respecto que el espectador que ha sido previamente lector de la obra literaria adaptada, no va a encontrar en el texto fílmico *su* filme, por la sencilla razón de que lo que se le muestra en la pantalla es la fantasía de otra persona, la del lector-director-adaptador. Brian McFarlane (1996: 9), en esta misma línea, concluye de forma categórica que, dada la poca probabilidad de coincidencia en las lecturas que de una misma obra hagan adaptador y espectadores, todo estudio de las relaciones entre ambos medios que se fundamente sobre el criterio de fidelidad estará abocado al fracaso.

A este hecho señalado por Metz y McFarlane habría que añadir otros dos: por un lado, es posible que ambas lecturas difieran también de la establecida como canónica por la comunidad interpretativa; por otro lado, existe la posibilidad nada remota de

¹⁸ Esta sería la lectura fílmica por excelencia de un texto literario, según algunos teóricos, como Jeremy Strong (1997), en cuanto que supone la visualización definitiva hecha por un individuo, para quien «this fleshing out or imaging of the written text has become a labour far more prolonged and intense than most novel-readers employ» (1997: 352).

que el espectador no conozca el texto fuente y que acceda a él después de haber visto la adaptación cinematográfica. En este último caso, podría darse la paradoja de que se establezcan los términos de la fidelidad en sentido inverso, es decir, fidelidad de la obra literaria, cuya lectura es posterior al visionado del filme, a la adaptación fílmica, que para el espectador será el texto de referencia y condicionará, por lo tanto, la lectura *a posteriori* que haga de la obra literaria. Robert Stam (2005a) esgrime este argumento para demostrar la ineficacia de seguir utilizando como criterio de análisis el concepto de fidelidad:

Are the readers who encounter the adaptation first similarly disappointed that the source novel has not managed to capture the specific pleasures of the film versión? Are they annoyed or agreeably surprised that the novel has «added» the unnecessary descriptions «edited out» of the film versión? Does the film then become the experiential «original» betrayed by the actual original? Or is the reader, whose appetite has merely been whetted by the film, exhilarated to discover the incomparable riches of the verbal text? (Stam, 2005a: 14).

Otro de los argumentos más consistentes esgrimidos por los estudios teóricos para rechazar el concepto de fidelidad es la irreversibilidad del proceso de traslación de un texto. Yuri Lotman (1996) y R. Barton Palmer (2004) coinciden en señalar la evidencia de que desde el momento en que un mismo texto fuente puede dar lugar a infinitas adaptaciones (ellos hablan de «traducciones»), cada una de las cuales seleccionará aspectos diferentes de desarrollo, el proceso inverso no podrá llevarse a cabo y, en consecuencia, no podrá recrearse el texto fuente a partir de la adaptación. Palmer, que enfoca sus estudios desde una perspectiva intertextual y asume para la relación del texto fílmico con su fuente literaria la correspondencia genettiana del hipertexto con su hipotexto, ve en este principio de irreversibilidad una clara indicación de la prioridad del texto fuente, pero también la constatación de la libertad del hipertexto para transmitir algo que es irreducible (Palmer, 2004: 263).

Yuri Lotman (1996) distingue la traducción entre lenguas naturales, donde se establece una correspondencia unívoca, y la traducción entre lenguajes semióticos diferentes, entre los que existe una relación de intraducibilidad. En el caso de la

literatura y el cine, al comparar las estructuras verbales narrativas con el lenguaje de la narración cinematográfica descubre una profunda diferencia en principios de organización fundamentales: convencionalidad del texto literario frente a iconicidad del texto fílmico, linealidad en aquel frente a espacialidad en este, naturaleza discreta del primero frente a continua del segundo. Estas diferencias excluyen cualquier posibilidad de traducción directa, si bien es cierto, matiza Lotman, que al amparo de los convencionalismos culturales es posible establecer relaciones de equivalencia convencional entre las estructuras de ambos lenguajes¹⁹ (Lotman, 1996: 45). Todo lo anterior lo lleva a concluir que «el mecanismo de la traducción no coincidente [...], convencionalmente equivalente, sirve a la creación de nuevos textos, es decir es *un mecanismo de pensamiento creador*» (Lotman, 1996: 45).

El concepto de pensamiento creador lotmaniano aplicado a la adaptación fílmica invita a plantear cuestiones de calado para un acercamiento a las relaciones entre el texto fílmico y la obra literaria que pretenda superar no ya solo el lastre de la fidelidad sino también las limitaciones de una comparación centrada únicamente en los productos textuales. En una primera instancia pone en evidencia algo que se olvida con relativa frecuencia en los análisis comparativos: esa creación de un texto nuevo que defiende Lotman sitúa en primera línea de análisis la intención del adaptador tanto al seleccionar y enfrentarse al texto fuente como al decidir qué tipo de relación establece entre el texto fílmico y el texto adaptado, qué contenidos y aspectos de este texto quiere transmitir al espectador y cómo quiere hacerlo.

Desde esta perspectiva la noción de fidelidad a la fuente supera el ámbito de la comparación textual y adquiere nuevos matices, pues, como señala Alfredo Rodríguez López-Vázquez (1999) solamente se podría juzgar la adecuación de una adaptación al criterio de fidelidad cuando el director del filme haya anunciado de forma explícita que esa es su intención, que «su trabajo cinematográfico está guiado por la idea de respetar el texto previo» (Rodríguez López-Vázquez, 1999: 271). Añade Rodríguez

¹⁹ En su argumentación, Lotman no se refiere en concreto a la lengua natural y al lenguaje fílmico, sino con carácter general a dos lenguajes cualesquiera entre los que haya una relación de intraducibilidad.

López-Vázquez que será difícil encontrar un director que «haya hecho explícito que su objetivo al realizar un film era ponerse al servicio de unas categorías estéticas procedentes de otro artefacto estético» (Rodríguez López-Vázquez, 1999: 271)²⁰. En cualquier caso, lo importante no es tanto si el director tiene la intención, explícita o no, de respetar el texto literario o de ponerse o no al servicio de las categorías estéticas del texto fuente; lo que interesa analizar es cuáles son los condicionantes contextuales que lo llevan a adoptar, de forma consciente o no, determinadas decisiones en el proceso de adaptación. Es decir, cómo se configura el mecanismo de pensamiento creador del que hablaba Lotman en relación con las circunstancias contextuales de diversa naturaleza que afectan de manera incuestionable tanto al proceso de adaptación como al producto resultante, desde el entorno sociocultural en el que se enmarca la construcción del texto fílmico hasta las características de la industria cinematográfica en ese momento. El director-adaptador puede seguir los postulados de los modelos estéticos, temáticos, etc., a los que responde el texto fuente, pero también puede tomar la decisión de afrontar la adaptación desde otras zonas diferentes y alejadas, de modo que disponga de mayor libertad de acción en la toma de decisiones²¹.

2.2.3. La negación de la fidelidad como criterio estructurador del análisis

La propuesta de Lotman de considerar la adaptación como un «mecanismo de pensamiento creador» que surge como consecuencia de la traducción no coincidente entre los textos introduce otra cuestión fundamental en el debate sobre la fidelidad a

²⁰ Existen, no obstante, ejemplos de adaptaciones en las que precisamente las categorías estéticas del texto literario marcan profundamente el diseño de producción. Pensemos en las adaptaciones que Laurence Olivier o Kenneth Branagh hicieron de las obras de Shakespeare (que curiosamente el propio Rodríguez López-Vázquez menciona para ilustrar su argumento). Con independencia de que estos directores mencionaran o no la voluntad de mantenerlas en el texto fílmico, lo que es innegable es que las categorías estéticas del teatro isabelino están muy presentes en sus filmes.

²¹ El adaptador puede, en definitiva, seguir las normas de adecuación o acogerse a las normas de aceptabilidad que define Patrick Cattrysse en su modelo descriptivo de análisis (1992b, 2014). El concepto de norma y su alcance en los estudios descriptivos de la adaptación que desarrolla Cattrysse se analizarán con detalle en el capítulo 3.

la obra literaria, algo que han puesto de relieve las teorías adaptativas que rechazan no ya este concepto como elemento de análisis, sino su propia existencia. Se trata de la consideración de la adaptación fílmica como una obra nueva a todos los efectos, sin ningún tipo de deuda con su fuente. Bajo este enfoque el texto fílmico recurre al texto literario no para hacer una lectura crítica, lo cual en cierto modo seguiría alimentando si no su dependencia, al menos sí su «contigüidad»; como defiende William Verrone (2013: 18-19), el texto fílmico toma el texto literario y lo destruye, lo reconstruye y lo anula, creando de este modo redes de patrones discursivos que ayudan a construir nuevos sentidos y, en última instancia, una obra nueva a todos los efectos²².

La valoración de la adaptación como obra nueva coloca la práctica adaptativa cinematográfica en igualdad de condiciones respecto a otras prácticas hipertextuales que se llevan a cabo en otros ámbitos artísticos en los que no se exige fidelidad o respeto al texto fuente. Debería suponer, en consecuencia, la desaparición de esa diferencia de trato entre el cine y otras manifestaciones culturales que denunciaban Pío Baldelli, Gerald Mast o Robert Stam²³. Pero sobre todo permite que el objeto de análisis se pueda desplazar del texto de partida al de llegada, pues lo que interesa ahora es observar la forma en que este interpreta la fuente y la utiliza para crear una obra de arte autónoma (Kranz, 2007: 84). Desde esta perspectiva el concepto de fidelidad ni siquiera se contempla. Las adaptaciones no necesitan ser una copia del original y su éxito se podrá medir entonces de acuerdo con otros criterios que van más allá del traslado fiel de la letra o del espíritu del texto fuente.

En esta línea argumental se sitúa Juan Marsé (1994), quien en un artículo de prensa de título revelador, «El paladar exquisito de la cabra», acude a la famosa anécdota de la cabra que citaba Hitchcock al hablar de su adaptación de la novela de Daphne du Maurier, *Rebeca*, para hacer una reflexión sobre la cuestión de la fidelidad que confiere a la anécdota una nueva interpretación: «la película será convincente no

²² El estudio de Verrone se centra en las adaptaciones en el cine de vanguardia, pero algunos de sus postulados teóricos, como este planteamiento de explotación, anulación y reconstrucción del texto original, son aplicables a la práctica adaptativa cinematográfica en general.

²³ Vid. 2.2.

por su fidelidad al *argumento* o al *espíritu* de la novela que adapta, sino por su acierto en la creación de un mundo propio, específico y autosuficiente, con sus propias leyes narrativas» (Marsé, 1994).

Esta forma de entender el proceso adaptativo, si bien responde a un modelo de análisis que sigue de algún modo vinculado a la comparación entre los productos textuales, supone un cambio notable respecto a otros enfoques al otorgar al adaptador un papel principal en el proceso de traslado de un texto a otro. El director-adaptador tendrá libertad para hacer *su* lectura de la obra original sin necesidad de justificar las transformaciones que decida llevar a cabo ni de «respetar» el texto literario, que habrá dejado de tener superioridad jerárquica. El papel del espectador en el proceso de «lectura» que se despliega durante el visionado también sufrirá modificaciones importantes, pues ahora se verá obligado a reconsiderar la obra literaria y leerla a la luz del texto fílmico, no importa lo familiarizado que esté con ella.

Centrarse en el texto de llegada significa tener en cuenta necesariamente los condicionantes contextuales que inciden en la construcción del texto fílmico. José Antonio Pérez Bowie (2010) señala que es precisamente el contexto en el que se ubica la adaptación fílmica el que orienta las decisiones adoptadas respecto a las transformaciones que van a sufrir los componentes del texto literario:

Este contexto (en su más amplio sentido: artístico, cultural, social, económico, ideológico, etc.) informa cada uno de los componentes de la obra de tal modo que puede afirmarse que las elecciones y las soluciones artísticas que presenta O2 [el texto fílmico] son respuestas al nuevo contexto y la medida implícita del desvío que la separa del contexto precedente: cuanto mayor sea la evolución experimentada por la situación social y el paisaje ideológico, O2 tendrá obligatoriamente un discurso más diferente del de O1 [el texto literario], incluso cuando la fábula sea rigurosamente idéntica. De ahí que el proceso de «transmedialización» o «transemiotización» que implica cualquier práctica adaptativa no pueda efectuarse sin que todos los componentes de la obra originaria sean más o menos alterados: cambiar el medio equivale por definición a cambiar los significantes y, en consecuencia, el texto (Pérez Bowie, 2010: 23).

La reflexión de Pérez Bowie constata la ineficacia de seguir acudiendo para el análisis del fenómeno de la adaptación al concepto de copia y a los criterios de dependencia y fidelidad a la fuente literaria. También pone en evidencia la necesidad de ampliar el campo de estudio más allá del estrecho marco del análisis comparativo entre productos textuales. Quizás este ha sido el mayor inconveniente que han tenido las teorías que, desde el estructuralismo a la semiótica o a la narratología, han abordado el tratamiento del concepto de fidelidad. Ninguna de ellas ha logrado escapar de las constricciones que conllevan los análisis comparativos centrados en los productos y no en los procesos. Incluso otras perspectivas que han querido ir más allá de análisis puramente inmanentistas, como los estudios que parten de enfoques sociológicos (Dudley Andrew, por ejemplo), intertextuales (Robert Stam, Christopher Orr) o basados en la estética de la recepción (Joy Gould Boyum, por ejemplo), no se ha sabido o no se ha querido salir del texto para hacer una descripción sistemática – y sistémica – del proceso.

2.3. El debate en torno a la adaptabilidad de los elementos literarios

En 1980 Seymour Chatman publicó un artículo con un título – «What novels can do that films can't (and viceversa)» – que supone toda una declaración de principios respecto a la naturaleza de las relaciones entre el cine y la literatura, y describe muy certeramente el otro gran debate que tuvo lugar en el siglo XX sobre la práctica adaptativa, el que gira en torno a la «adaptabilidad» al medio cinematográfico de los elementos que constituyen la materia literaria; un debate que ha resultado, al igual que el de la fidelidad, tan prolífico como fructífero para la teoría de la adaptación cinematográfica. Los estudios que han abordado esta cuestión parten de dos posiciones enfrentadas.

Por un lado, la que defiende que hay determinados aspectos del texto literario que, por su fuerte vinculación con el sistema semiótico al que pertenecen, tan diferente del sistema semiótico fílmico, no tienen ninguna posible equivalencia y, por lo tanto, no son transferibles de un medio a otro. Se puede rastrear en esta postura el

poso de una corriente teórica que analiza las diferencias entre el cine y la literatura en busca de una especificidad de lo fílmico. Parte de los teóricos formalistas y realistas hasta alcanzar su máximo apogeo en los análisis de corte estructuralista desarrollados principalmente por Roland Barthes y, sobre todo, en los estudios semiológicos de Christian Metz.

Por otro lado, la que reconoce la existencia de elementos universales que trascienden la diferencias semióticas y pueden trasladarse del texto literario al texto fílmico, bien con una transferencia más o menos exacta, bien mediante un proceso de transformación que descubra articulaciones equivalentes en el medio fílmico. Esta postura se ancla en los estudios fílmicos narratológicos, como los de Seymour Chatman, Umberto Eco o David Bordwell, que beben de la teoría de Gerard Genette, y pretenden identificar una serie de elementos o estructuras universales que convergen en ambos medios.

En la posición del debate que sostiene que literatura y cine son sistemas semióticos distantes, sin posibilidad de trasvase de los elementos del primero al segundo, se sitúa el primer estudio monográfico sobre la adaptación cinematográfica, *Novels into film*, publicado por George Bluestone en 1957. Esta obra retoma los postulados formalistas de los años treinta, asumidos más tarde por algunos teóricos realistas como Béla Balázs, que establecían que la literatura y el cine tenían una naturaleza diferente y, por lo tanto, no comparable. Bluestone se basa en la percepción de la imagen visual en el filme y de la imagen mental que emana de la novela para concluir que se trata de medios diferentes:

[C]hanges are *inevitable* the moment one abandons the linguistic for the visual medium. [...] it is insufficiently recognized that the end products of novel and film represent different aesthetic genera, as different from each other as ballet is from architecture. The film becomes a different *thing* in the same sense that a historical painting becomes a different thing from the historical event which it illustrates. It is as fruitless to say that film A is better or worse than novel B as it is to pronounce Wright's Johnson's Wax Building better or worse than Tchaikowsky's *Swan Lake*, In the last analysis, each is

autonomously, and each is characterized by unique and specific properties. (Bluestone, 1957: 5-6).

Partiendo de esta reflexión, cualquier análisis comparativo entre literatura y cine es una empresa estéril. Se trata además de medios con modos de producción no comparables: individual en la literatura, colectivo en el cine, dirigido a un lector culto en el primer caso y a una distribución masiva en el segundo. Bluestone (1957: 62) concluye que lo que se adapta no es la novela, sino una suerte de paráfrasis, que se utiliza como material en bruto a partir del cual se construye la historia en el filme. Es decir, se pueden trasladar al nuevo medio incidentes, acciones, acontecimientos, personajes, que de alguna manera se han separado del lenguaje literario y han asumido vida propia, como si fueran los héroes de las leyendas folclóricas, señala Bluestone de forma muy gráfica (Bluestone, 1957: 62). Sin embargo, a pesar de que ambos textos, literario y fílmico, pueden compartir esos elementos, su contenido es diferente, pues viene determinado por la forma de cada medio, lingüística en el literario, visual en el fílmico.

Bluestone (1957: 62) cree que, así como la crítica cinematográfica no tiene ningún reparo en reconocer que un filme mediocre «destroza» una novela superior, lo que no ha sido suficientemente reconocido es que esa destrucción es inevitable. El adaptador, en este sentido, no debe considerarse un traductor de un autor previo, sino un nuevo creador en sentido propio. Bajo esta afirmación subyace, sin embargo, la idea de que la literatura es un arte superior, una cuestión que, paradójicamente, el propio Bluestone denuncia de forma más o menos explícita. Esta es una de las principales objeciones que los analistas de las teorías adaptativas ponen a su obra. Desde una perspectiva pragmática surgen, naturalmente, otras críticas que son en realidad consecuencia de la anterior, como que su enfoque esté únicamente orientado al texto de partida o que se centre únicamente en los productos, desatendiendo los procesos. Sin embargo, a pesar de ello, es innegable que su aproximación al fenómeno de la adaptación tuvo una gran influencia en los estudios posteriores y que algunas de sus conclusiones han sido asumidas prácticamente sin variación por muchos de los estudios adaptativos desde entonces hasta la actualidad. Su visión de cómo se

resuelven las complejas relaciones que se establecen entre la novela y el cine bien podría compendiar los argumentos vertidos por otras teorías posteriores que se sitúan en la misma línea:

Like two intersecting lines, novel and film meet at a point, then diverge. At the intersection, the book and the shooting-script are almost indistinguishable. But where the lines diverge, they not only resist conversión; they also lose all resemblance to each other. At the farthest remove, novel and film, like all exemplary art, have, within the conventions that make them comprehensible to a given audience, made maximum use of their materials. At this remove, what is peculiarly filmic and what is peculiarly novelistic cannot be converted without destroying an integral part of each (Bluestone, 1957: 63).

De hecho, en la obra de Bluestone se encuentra el origen de dos de las afirmaciones sobre la adaptabilidad de los componentes del texto literario que han sido más debatidas por las teorías fílmicas: la incapacidad del lenguaje fílmico para describir y la limitación del relato cinematográfico para narrar en un tiempo verbal diferente del presente. Si bien es cierto que ambas controversias parecen estar superadas en la actualidad, merece la pena detenerse en algunas de las reflexiones que se han hecho en relación con cada una de ellas.

2.3.1. La adaptabilidad de la función descriptiva

Seymour Chatman publicó a lo largo de la década de los años ochenta tres trabajos de incuestionable influencia en los estudios que han analizado la macrofunción descriptiva en el cine²⁴, hasta el punto de que pocas novedades se han añadido a su análisis desde entonces, y tanto seguidores como detractores han partido para construir sus argumentos de las mismas cuestiones que él planteó y que se resumen en las siguientes: la capacidad del texto fílmico para realizar descripciones explícitas como las que se encuentran en la literatura; la posibilidad de detención del

²⁴ El artículo «What novels can do that films can't (and viceversa)» (1980) y los estudios *Story and discourse. Narrative structure in fiction film* (1988) y *Coming to terms. The rhetoric of narrative in fiction and film* (1990).

tiempo del relato fílmico para describir; y la identificación de mecanismos que permitan describir a través de la imagen fílmica, sin intervención de otros códigos no visuales como la lengua natural.

En sus estudios de 1978 y 1980, Chatman asegura que el modo dominante en el cine es puramente denominativo; el filme no describe, simplemente «presenta», «or better, it depicts, in the original etymological sense of that word: renders in pictorial form» (Chatman, 1980: 128). Niega incluso Chatman la presencia de una enunciación activa que detenga la acción narrativa para dirigir la descripción del objeto o sujeto seleccionado por la cámara: «[t]he cinema cannot «*describe*» in the strict sense of the word, that is, arrest the action. It can only «let be seen» (Chatman, 1978: 106). Incluso en los casos en los que se utiliza la voz *over* o en *off* para describir, no se trataría de una descripción cinematográfica, pues se estarían utilizando medios literarios transferidos al filme. Esta última afirmación ha sido especialmente cuestionada, fundamentalmente porque desde los trabajos de Christian Metz nadie duda de que la lengua natural es uno más de los códigos que se dan cita en el sistema cinematográfico²⁵. En realidad, lo que Chatman defiende es la incapacidad de la imagen para describir de forma explícita y cómo por esta razón el cine se ha visto abocado a acudir a otros códigos para hacerlo.

En un estudio posterior Chatman (1990) matiza sus observaciones respecto a la incapacidad del cine para describir y distingue la descripción explícita de la descripción tácita, que dirige la atención a algo diferente de la descripción pura, a los acontecimientos de la historia. En este último tipo de descripción, presente en la mayoría de los enunciados textuales, incluidos los fílmicos, las propiedades de los personajes, objetos o ideas se transmiten en un segundo plano, de forma indirecta. Lo que sucede en el cine es que, a diferencia de la literatura, que puede acotar el alcance

²⁵ Thomas Leitch (2003: 151), por ejemplo, se pregunta quién argumentaría hoy en día que los comentarios descriptivos de la voz en *off* del personaje Joe Gillis en *El crepúsculo de los dioses* (Billy Wilder, 1950) son prescindibles porque son literarios y no cinematográficos. Aunque para ser honestos con los argumentos de Chatman, si bien es cierto que, en efecto, los comentarios en voz *over* del personaje muerto en el filme de Wilder están imbricados en el relato, no lo es menos que la descripción se hace a través del código lingüístico. En este sentido, Chatman no está diciendo nada que no sea cierto: se describe con la palabra y no con la imagen.

de la descripción al ofrecer únicamente los «trozos» que interese destacar entre todas las posibilidades descriptivas, la naturaleza visual de la imagen solo muestra «en bruto» todas las opciones, incluso cuando el montaje y la escala de planos hayan hecho ya una selección previa. De este modo, a menos que la imagen esté acompañada por diálogos o voces *over* que, de forma redundante, acoten los términos de la descripción, lo que se muestra en el plano estará saturado de adjetivos que podrían transcribirse en paráfrasis verbales ilimitadas (Chatman, 1990: 39-40). Por ello Chatman concluye que no es que el cine no pueda describir, sino que, por el contrario, no puede dejar de hacerlo; lo que sucede es que normalmente lo hace de forma tácita.

Partiendo, pues, de que en el cine la descripción no es explícita, Chatman explora diferentes formas de articular esta macrofunción en el texto fílmico. El montaje de planos en los que su relación no es consecutiva sino simultánea es una de las posibilidades que señala. Para ilustrarla recupera el ejemplo que utiliza Christian Metz (2002: 149, t. II) en su definición del sintagma descriptivo: un paisaje que puede ser descrito mediante un plano de un árbol, seguido de otro de un riachuelo que corre a su lado, seguido a su vez de la imagen de una colina en la distancia. Lo importante no es que estos tres planos, que se muestran de forma consecutiva, sean diegéticamente simultáneos, sino que la secuencia produce una pausa narrativa, una suspensión del tiempo del relato. Y ello, porque, como ya indicara Metz en relación con este mismo ejemplo que Chatman toma prestado, «la única relación inteligible de coexistencia entre los objetos que las imágenes nos presentan sucesivamente es una relación de coexistencia *espacial*» (Metz, 2002: 150, t. I). Sin embargo, si en esta misma secuencia se incluyera, antes o después, un plano de los ojos de un personaje – que busca algo, por ejemplo – entonces surgiría una narración: el personaje mira primero al árbol, luego al riachuelo, luego a la colina. En el primer caso el corte de continuidad indica claramente la intención de describir (Chatman, 1990: 42).

No se trata, sin embargo, de vincular la descripción a imágenes inmóviles, pues las acciones pueden constituir también un sintagma descriptivo. La inmovilidad no es un criterio pertinente, como ya señaló Christian Metz:

Los personajes pueden perfectamente estar en acción, siempre y cuando la cámara no siga su desarrollo ni aclare su intencionalidad, limitándose a aislar únicamente un fragmento en bruto sin principio ni fin. Una «acción», un momento evocado por la imagen, deja paso a la siguiente, sin que haya continuidad entre ellas. La duración puede refugiarse en el interior de los planos, pero ninguna sucesión temporal se da entre los planos; su única relación inteligible es la co-presencia en el espacio (Metz, 2002: 188, t. I).

Chatman (1990: 45) analiza también cómo opera en el cine la descripción explícita de un narrador heterodiegético. En el relato literario la descripción hecha por este tipo de narrador tiene consecuencias narratológicas distintas que cuando la hace un narrador homodiegético. En el primer caso el relato puede o no detenerse, pero cuando el narrador es homodiegético la historia debe continuar necesariamente, pues la actividad descriptiva llevada a cabo por un personaje constituye un acontecimiento significativo en el relato. Chatman se pregunta si el narrador cinematográfico también puede describir de forma explícita, sin pasar por ningún filtro de punto de vista de un personaje y si el tiempo de la historia puede detenerse para permitir esa descripción.

La primera cuestión no le ofrece ninguna duda y lo demuestra con la secuencia inicial de *La ventana indiscreta* (Alfred Hitchcock, 1954), donde la cámara sigue, en la distancia, desde un único punto focal y sin apenas detenerse, como si estuviese buscando algo concreto, las acciones que realizan diferentes personajes en un patio vecinal. Al finalizar la secuencia, un primer plano del rostro dormido de un hombre situado justo en el lugar desde el que se ha mostrado el patio de vecinos confirma que el punto de vista de la cámara no corresponde a ningún personaje (Chatman, 1990: 46). En esta secuencia no ha habido pausa narrativa, pues la descripción se ha hecho en tiempo real; el tiempo de la historia ha transcurrido mientras el personaje dormía. Lo más habitual, sin embargo, es que, como señala Norberto Mínguez Arranz (1998: 60), la descripción se ancle en la mirada de un personaje, de modo que narración – la cámara narra la actividad visual de un personaje – y descripción – se describe lo que percibe ese personaje – corran paralelas.

La detención del tiempo de la historia para permitir que un narrador describa de forma explícita le ofrece a Chatman más dudas, pero encuentra algunos ejemplos, como la secuencia inicial de *Eva al desnudo* (Joseph L. Mankiewicz, 1950). En esta secuencia, la voz en *off* del personaje Addison De Witt describe lo que sucede en la imagen e introduce a los personajes que va mostrando la cámara. La descripción lingüística corre paralela a la historia que se muestra de forma visual hasta que en un momento dado la imagen se congela y De Witt se centra en la descripción de Eve Harrington²⁶. Se produce, así, una descripción explícita durante una pausa de la historia. La equivalencia que hace Chatman entre imagen congelada y detección del tiempo del relato es, no obstante, cuestionable. Utilizando los mismos argumentos que esgrime para rechazar la voz *over* o en *off* como descripción puramente cinematográfica, también aquí se puede concluir que no se utilizan medios cinematográficos, desde el momento en que lo esencial del medio, la imagen en movimiento, queda anulado al congelarla.

Chatman propone una última forma de descripción fílmica, en la que el tiempo de la historia no se detiene, pero su progreso no parece ser importante. Sucede cuando la presencia de personas o de objetos en la imagen no responde al devenir de la historia, sino que se muestran principalmente para revelar las propiedades que las definen (Chatman, 1990: 50). Es el caso de los planos de situación con que suelen comenzar los filmes que presentan el escenario en el que se sitúa la acción. Señala Chatman que en este tipo de escenas el filme ha comenzado pero la historia todavía no: «[s]ince the characters have not yet appeared and the action has not yet begun, it makes sense to say that there is not yet a story-time, or *now*» (Chatman, 1990: 51).

²⁶ La voz de Addison De Witt describe a Eve Harrington mientras la imagen de esta a punto de recoger un premio se mantiene congelada: «Eve. Eve, the golden girl. The cover girl, the girl next door. The girl on the Moon. Time has been good to Eve... You all know all about Eve. What can there be to know that you don't know?». Citado en Chatman (1990: 49).

2.3.2. La adaptabilidad de los tiempos del relato

George Bluestone (1957) planteó otra de las cuestiones más controvertidas respecto a la adaptabilidad de los elementos del discurso literario al medio cinematográfico, la imposibilidad del relato fílmico de disponer de otro tiempo que no sea un presente continuo: «the novel has three sentences; the film has only one. From this follows almost everything else one can say about time in both media» (Bluestone, 1957: 48). Esta aseveración no suponía mayor novedad, pues ya antes otros teóricos, Béla Bálazs, por ejemplo, habían señalado que el cine no tenía la capacidad de mostrar otros tiempos del relato. Sin embargo, ha sido Bluestone el referente al que han acudido prácticamente todos los teóricos que han defendido con posterioridad esta misma creencia, que, por otro lado, se ha mantenido sin apenas variación a lo largo de los años, como demuestran los estudios de Jean Mitry (1984), Albert Laffay (1996), Francis Vanoye (1989) o Brian McFarlane (1996), entre otros. Jean Mitry, por ejemplo, se sitúa en la perspectiva de la recepción y afirma que en la novela la acción se inscribe siempre en el pasado, incluso cuando está relatada en presente, pues «jamás se trata de otra cosa que de una realidad ya *hecha* y no *haciéndose*; tiene que existir *desde antes* necesariamente para que el novelista pueda escribirla [...] siempre está ya *hecha* para el lector» (1984: 437, t. II). En el cine, por el contrario, «el espectador que se vincula a un héroe está siempre «actuando» con él: su proyección mental está en presente» (1984: 437, t. II).

El problema de la traslación de tiempos verbales entre los medios que planteaba Bluestone no se refiere, obviamente, a las relaciones temporales (de orden, duración o frecuencia) que se establecen en el nivel del discurso. Es cierto, como recuerda Brian Henderson (1983: 6), que el cine no dispone de un sistema fijo de tiempos verbales similar al de la lengua, donde basta con cambiar una desinencia para establecer un nuevo tiempo verbal en cada una de las frase que conforman un relato. Sin embargo, el lenguaje cinematográfico ha logrado configurar un completo sistema de procedimientos y estrategias, que, como una suerte de gramática, sistematiza las relaciones temporales que ocurren en el relato fílmico y permite identificarlas como tales. Así los fundamentos del lenguaje cinematográfico clásico han establecido, por

ejemplo, la convención de que los cortes entre planos marcan de forma natural una secuencia temporal cronológica.

No vamos a detenernos en la descripción de cómo funcionan estos procedimientos, pues ya han sido analizados profusa y profundamente por la teoría fílmica²⁷, pero sí merece la pena recordar que para determinarlos el lenguaje cinematográfico se vale de todos los códigos que lo conforman. La lengua natural, a través de los rótulos, las voces *over* y en *off*, y los diálogos de los personajes, es el procedimiento más preciso para dar indicaciones explícitas de relaciones temporales. Pero también otros códigos reconocidos ofrecen pautas temporales, reconocidas como tales por los espectadores, a través de diferentes estrategias: mediante su uso recurrente en el relato para indicar un salto de tiempo (la repetición de un mismo motivo musical, de un ruido determinado o de una iluminación concreta de la escena, por ejemplo); a través de la inclusión de imágenes que muestran el paso del tiempo (las hojas que caen de los árboles o del calendario, las portadas de los periódicos que muestran el recorrido vital o profesional de un personaje, etc.); por los cambios de escenario, vestuario, intérpretes para personificar un mismo personaje; o simplemente porque se utilizan elementos que están marcados connotativamente para designar un determinado tiempo del relato, como el color sepia de la fotografía para mostrar un tiempo pasado. La subversión de estos procedimientos es una estrategia que tiene la misma eficacia. Recordemos, por ejemplo, la decisión de Carlos Saura de utilizar a José Luis López Vázquez para interpretar el papel protagonista de *La prima Angélica* (1974) en su edad adulta y también cuando era un niño; o la de Vicente Aranda al hacer que Victoria Abril interpretase los tres papeles protagonistas femeninos en *Si te dicen que caí* (1989).

Además de todos esos procedimientos, hay que considerar también y sobre todo la gran rentabilidad del montaje, que tiene la capacidad de desviarse de su función principal – asegurar el desarrollo cronológico del relato – para convertirse en marcador

²⁷ Entre todos los estudios, cabe destacar dos referencias indiscutibles, las de David Bordwell (1985) y André Gaudreault y François Jost (1995). En España los estudios de Jesús García Jiménez (1993), Norberto Mínguez Arranz (1998) y María del Rosario Neira Piñeiro (2003) se encuentran entre los más detallados y completos.

de diferentes relaciones temporales, en muchas ocasiones con el apoyo de angulaciones y tipos de plano recurrentes o de determinados signos de puntuación (el fundido encadenado, fundamentalmente)²⁸.

Volviendo a la afirmación de que el cine solo puede relatar en presente, lo que defienden Bluestone y todos los que tras él han mantenido esta tesis tiene mucho que ver con la idea de proyección mental en presente de la que hablaba Mitry. Y ello porque tienen el convencimiento de que todo relato se actualiza en la pantalla siempre en un presente continuo, incluso cuando la historia se sitúe explícitamente en el pasado (a través de un rótulo que al comenzar el filme sitúe la acción en una fecha del pasado histórico, por ejemplo) y se incluyan relaciones temporales de orden mediante el uso de *flash-backs* que lleven a un pasado anterior. Como señala Sarah Cardwell (2003: 85), los estudios comparativos entre textos literarios y textos fílmicos que parten de esta premisa no pueden sino concluir que no existe posibilidad de equivalencia con la literatura, habida cuenta de que el relato literario puede desplegar una compleja red de tiempos y modos verbales mientras que el fílmico está atrapado en un único modo indicativo y un único tiempo presente.

Cardwell (2003: 85) encuentra el origen de esta noción del eterno presente al que está condenado el relato fílmico en el concepto de especificidad fílmica desarrollado por los estudios de corte semiótico en los años setenta, que establecían de modo determinista que el medio cinematográfico, por su naturaleza específica,

²⁸ Un buen ejemplo de este procedimiento es el uso del montaje con fundido encadenado que hace Joseph L. Mankiewicz en *La condesa descalza* (1954). El fundido se utiliza de forma redundante para establecer yuxtaposiciones de planos temporales – presente y pasado – a través de las cuales se construirá la historia de la protagonista. El relato se articula en torno a siete flash-backs que introducen diecinueve secuencias narrativas, independientes entre sí, que muestran sendos episodios de la vida de María, con su inicio, su desarrollo y su desenlace. Varios personajes narradores que asisten en un cementerio al entierro de la protagonista se harán cargo de la enunciación y se irán pasando la voz narrativa a través del mismo procedimiento: un movimiento de cámara que corre paralelo al eje de la mirada de un personaje finaliza con un plano de otro personaje que coge en ese momento el testigo del relato. El movimiento de cámara está subrayado por el mismo motivo musical y da entrada a un fundido encadenado que introduce una nueva secuencia con el relato de un nuevo episodio de la vida de la protagonista. Al finalizar la secuencia se volverá al escenario del cementerio, donde el personaje que acaba de dirigir el relato dará de nuevo la voz narrativa a otro personaje mediante el mismo procedimiento.

tiene en el presente su propio campo de expresión. La conocida afirmación de Christian Metz (2002: 91, t. I) de que la imagen siempre está actualizada en la pantalla – un primer plano de un revólver no significa «revólver» sino «he aquí un revólver» – ha tenido, sin duda, mucho que ver en la construcción de esta caracterización del tiempo del relato fílmico. Metz también sostiene – ahora no desde el análisis estructuralista sino desde la perspectiva de la recepción – que, a diferencia del «haber estado allí» barthesiano que suscita la visión de la fotografía estática, el espectador de un filme percibe como actual el movimiento de la imagen en la pantalla (Metz, 2002: 36, t. I). Los estudios metzianos sobre el hecho fílmico han tenido un gran alcance en la configuración del tiempo del relato en el cine. André Gaudreault y François Jost (1995), por ejemplo, parten de su caracterización de la imagen como repositorio de una narración que es percibida por el espectador en su transcurso para afirmar que la imagen cinematográfica no se define tanto por su cualidad temporal (el presente) o modal (el indicativo) como por su característica aspectual, «que es el ser imperfectiva, mostrar el curso de las cosas» (Gaudreault y Jost, 1995: 111).

La construcción del relato fílmico en el cine clásico, siguiendo el modo de representación institucional y, asegurando, por lo tanto, el borrado de todo signo de enunciación que rompa la noción de transparencia en la mostración de una realidad que «se cuenta sola», también ha contribuido a la conformación de esta idea del relato fílmico en transcurso. Sin embargo, las rupturas del modo de representación institucional que en los años del cine clásico se encuentran en los filmes de algunos directores como Hitchcock, por ejemplo; la subversión del modelo en los nuevos cines europeos (las rupturas de *raccord* en los primeros filmes de Jean-Luc Godard); o algunas adaptaciones de textos dramáticos en las que se subraya el artificio escénico – *Enrique V* (1944), de Lawrence Olivier, o *La venganza de Don Mendo* (1961), de Fernando Fernán-Gómez, por ejemplo – ilustran hasta qué punto ciertos aspectos configuradores de esta noción de la imagen como actualizadora del relato en su transcurso son más que cuestionables. De hecho, no todos los teóricos coinciden con esta idea de que la naturaleza «actualizadora» de la imagen en la doble vertiente que analiza Christian Metz – estructural y receptiva – condiciona el tiempo siempre

presente del relato fílmico, o la carencia de entidad temporal y modal que sugieren Gaudreault y Jost, entre otras razones porque mantener esta idea significa negar la posibilidad de que existan equivalencias en la mostración del tiempo del relato entre el medio literario y el fílmico. Sarah Cardwell (2003), por ejemplo, cree que se parte de una identificación errónea entre el tiempo verbal del relato y el tiempo psicológico del espectador al vincular este último no solo al tiempo del relato sino también al tiempo cronológico real:

Writers asserting the «presentness» of film tend to conflate tense (a property of language) with real-life time (a property of human experience), to blur different «time scales» (such as the time taken to read a book or view a film and the narrative scale *within* a book or film), and to ignore temporal similarities between the experience of reading and that of viewing (Cardwell, 2003: 85).

Esta interpretación del concepto de tiempo permite leer con otra luz afirmaciones como la que hace Yuri Lotman en relación con la expresión del modo verbal en las artes visuales: «una acción *percibida* visualmente solo puede ser *percibida* de un modo: del real» (Lotman, 1979: 106; el subrayado es nuestro). De hecho, Lotman reconoce que la *expresión* (que no la percepción) de los modos irreal ofrece dificultades pero no niega que sea posible, pues sería negar la propia existencia del relato:

Sin un sistema ramificado de las categorías del verbo es prácticamente imposible desarrollar un relato. Por eso el cine inmediatamente se encontró ante la necesidad de abrir una brecha entre el tiempo presente obligatorio y la modalidad real de la acción en la pantalla. [...] [E]l cine cuenta con amplias posibilidades para transmitir los distintos tiempos del verbo por medio del presente y de lo irreal por medio de lo real (Lotman, 1979: 106).

Un ejemplo de la expresión del tiempo futuro en el cine se puede encontrar en una escena del filme de Guy Ritchie, *Sherlock Holmes* (2009), en la que el protagonista visualiza en cámara lenta la estrategia pugilística que utilizará para derrotar a su adversario en un combate de boxeo. La escena está glosada en voz *over* por el personaje, pero en lugar de describir lo que hará, tan solo emite una serie de

sintagmas con el verbo en infinitivo, que funcionan como etiquetas denominativas de los golpes sucesivos que se van mostrando en la pantalla. La escena podría ser un perfecto ejemplo de cómo en el cine acontecimientos futuros, imaginados en este caso, se muestran en pantalla actualizados en tiempo presente. Sin embargo, una vez finalizada, la escena se vuelve a mostrar, idéntica, sin ningún tipo de puntuación ni transición, pero esta vez a velocidad normal. Es esta segunda mostración la que convierte la primera escena en un relato visualmente narrado en futuro. En el siguiente filme que el mismo director dirige sobre el personaje, *Sherlock Holmes: juego de sombras* (2011), una de las escenas finales que muestra la pelea entre el protagonista y su antagonista, el profesor James Moriarty, está articulada en los mismos términos; sin embargo, en esta ocasión, lo que sucede a continuación no se corresponde con la escena previa mostrada en cámara lenta, de modo que la relación de golpes etiquetados mediante las voces *over* (la de los dos personajes, cada uno etiquetando los golpes que imagina dando al otro) se visualiza en modo subjuntivo para presentar una condición imposible (si le hubiera golpeado de tal manera hubiera sucedido tal cosa...).

María del Rosario Neira Piñeiro (2003: 228-229) ofrece otro ejemplo de narración fílmica en modo subjuntivo que no se atribuye a un personaje sino a un narrador impersonal. Se trata de la secuencia inicial de *Los amantes del Círculo Polar* (Julio Medem, 1998), en la que se muestran intercaladas a través del montaje imágenes que corresponden a dos hechos diferentes, mostrados en esta primera secuencia como si correspondieran a una única línea argumental. Uno de ellos, la muerte de la protagonista, corresponde a la realidad de la historia que se narra (en modo indicativo), y el otro, el reencuentro feliz de los protagonistas, muestra (en modo subjuntivo) hechos posibles que no llegan a realizarse.

Así pues, el cine ha sabido encontrar las estrategias y los medios para transmitir los distintos tiempos y modos verbales partiendo del presente, y lo ha hecho principalmente acudiendo al montaje, instrumento que gestiona las operaciones relacionales que se establecen entre todos los códigos que confluyen en el filme. Esto permite traer a colación un último argumento que cuestiona la limitación del cine para

expresarse en otros tiempos y modos que no sean el presente de indicativo. Y es que esta idea se sustenta en análisis metonímicos que consideran que lo que se puede aplicar a una imagen en movimiento (es decir, al plano, que es, por ejemplo, lo que analiza Christian Metz, en su comparación entre lengua natural y cine) tiene que servir también para el texto fílmico en su conjunto, e ignoran el hecho de que una imagen discreta pierde toda identidad en la construcción del texto fílmico, que adquiere su significación precisamente mediante la unión de planos en el montaje y a través de las sinergias que se establecen entre los diferentes códigos que confluyen en él.

2.3.3. La cuestión de la homología de estructuras en la transferencia de los elementos del relato

Una de las controversias más recurrentes en los estudios sobre la adaptación la constituyen las implicaciones derivadas de la traslación al cine de los dos planos en los que se estructura el relato literario (en sus diferentes formulaciones terminológicas: contenido y forma, trama y argumento, fábula y *syuzhet*, historia y discurso). Este debate comenzó en los años sesenta a la luz de estudios pioneros sobre cuestiones narrativas, como los de Albert Laffay (1996) o los de Christian Metz (2002) y fue especialmente fecundo a partir de los años setenta, primero cuando la teoría fílmica abrazó las corrientes semióticas, y más tarde, y especialmente, con el auge de los estudios narratológicos impulsados por Seymour Chatman (1978) y David Bordwell (1996).

En un extremo del debate se sitúan quienes siguen la corriente teórica narratológica que defiende la existencia en el nivel de la historia de códigos y estructuras narrativas universales que no están encarnados en un sistema signifiante concreto y, en consecuencia, trascienden cualquier sistema semiótico (Paul Ricoeur, Roland Barthes, Algirdas J. Greimas, Gianfranco Bettetini, Seymour Chatman, Umberto Eco). Desde esta posición se considera posible la transferencia de los elementos de la historia, que son compartidos por los dos medios. En la posición contraria se sitúan quienes parten de la premisa de que la materia es inseparable de la forma en que se

manifiesta y, por lo tanto, no es posible que un mismo contenido estructural pueda ser vertido a diferentes medios (Jean Mitry, Gérard Genette, Emilio Garoni, Galvano della Volpe). Como mucho, el adaptador podrá aspirar a realizar en el texto fílmico una «resimbolización», es decir, podrá recrear a través de los medios fílmicos una experiencia estética similar a la del texto literario (Marcus, 1993: 14).

La primera posición es, sin duda, la que ganó más adeptos y se compendia de forma muy ilustrativa en lo que Kamilla Elliott (2003: 150) define en su propuesta tipológica de procesos adaptativos como el concepto genético de la adaptación. Bajo este esquema conceptual se presupone la existencia de una estructura narrativa profunda, que, como si fuera una estructura genética, necesita manifestarse en diferentes sustancias textuales, tal como señala Seymour Chatman:

[N]arrative is basically a kind of text organization, and that organization, that schema, needs to be actualized: in written words, as in stories and novels; in spoken words combined with the movements of actors imitating characters against sets which imitate places, as in plays and filmes; in drawings; in comic strips; in dance movements, as in narrative ballet and mime; and even in music (Chatman, 1980: 121-122).

El símil de una estructura genética que propone Elliott ilustra de una forma muy certera el alcance de la noción de unas estructuras narrativas universales que son independientes del medio en que se actualizan. Como ha señalado Umberto Eco (1970), permite sustituir el estudio de la comparación de analogías entre estructuras diferentes por otro que tiene como objetivo la determinación de homologías de estructura «entre fenómenos pertenecientes a distintos órdenes y, sin embargo, descriptibles e interpretables recurriendo a modelos estructurales que, en su forma general son iguales» (Eco, 1970: 196)²⁹. En el ámbito de las relaciones entre la literatura y el cine, considera Eco que se puede determinar al menos una homología estructural, partiendo del hecho de que ambas son artes de acción e interpretando este concepto en el sentido aristotélico como «una relación que se establece entre una

²⁹ Menciona Eco (1970: 196) a modo de ejemplo los estudios de Lévi-Strauss sobre las homologías entre estructuras de la familia y las estructuras lingüísticas en determinadas civilizaciones, o los estudios de Panofsky sobre las homologías entre el modo de organizar los elementos en la planta de una catedral gótica y el modo de organizar los elementos de un tratado teológico.

serie de acontecimientos, un desarrollo de hechos reducido a una estructura de base» (Eco, 1970: 197). En ambos medios se estructura una acción, con independencia de que en la novela esa acción sea narrada y en el cine sea representada:

La diferencia entre la acción fílmica y la narrativa parece ser la siguiente: la novela nos dice «sucede esto y aquello, etc.», mientras que el film nos sitúa ante una sucesión de «esto + esto + esto etc.», una sucesión de *representaciones de un presente*, jerarquizables solo en la fase de montaje (Eco, 1970: 197).

Es precisamente gracias a la existencia de homologías estructurales por lo que, como señala José García Templado (1997: 159), «[l]as variaciones de la traducción intersemiótica responden a las posibilidades de los lenguajes específicos, cuyas retóricas se ven libres de correspondencia estricta». O dicho de otro modo, la homología de estructuras permite adecuar el contenido al medio fílmico y al mismo tiempo preservar la libertad creadora del adaptador, que produce en el proceso de adaptación una nueva forma para la estructura compartida por ambos medios. Partiendo de la premisa de que existe un contenido primigenio que se actualiza de forma diferente en forma literaria y cinematográfica, Millicent Marcus (1993: 15) describe el proceso que tiene lugar como la búsqueda de una «idea preliteraria» anterior a la expresión escrita, que es la que luego se toma como punto de partida para elaborar el texto fílmico, deduciendo para ello la forma cinematográfica que más convenga al relato.

Otros teóricos se sitúan en una posición más cercana a la de quienes defienden que el contenido está íntimamente ligado a la forma en que se transmite. André Gaudreault y Philippe Marion (2004), por ejemplo, estudian la forma en que se articula la ficción narrativa y concluyen que la historia, la fábula, está ya implicada de alguna forma en el medio en que se transmite. Definen la ficción narrativa como el producto de tres tipos de intervención creativa³⁰: una primera intervención en términos de *inventio* de la retórica clásica, que genera los diferentes elementos que se integran en una historia; una segunda intervención, que establece la organización de esos

³⁰ Parten de una enumeración hecha por Thierry Groensteen en un texto anexo a una carta enviada por este a André Gaudreault.

elementos en la historia y que puede identificarse con la *dispositio* de la retórica clásica; y una tercera intervención en el nivel de la expresión, siempre a través de un sistema semiótico concreto, en los elementos narrativos que han sido previamente organizados en las intervenciones precedentes. Partiendo de este proceso de creación en tres fases, observan que en el paso de un nivel al siguiente la intervención del medio en la construcción del texto es cada vez más evidente, lo que les permite concluir que importa poco que la fábula sea o no independiente de un medio específico, pues solo existe como tal en el ámbito del pensamiento. Tan pronto como la fábula comienza a tomar forma en la fase de *dispositio* (podríamos decir, en el momento en que la fábula «pensada» se «verbaliza») entonces se sitúa inevitablemente en el ámbito del medio (Gaudreault y Marion, 2004: 64).

2.4. La adaptación cinematográfica del género teatral

En los estudios monográficos sobre la adaptación cinematográfica de textos teatrales, a diferencia de lo que sucede en los estudios adaptativos de carácter general o los que se centran exclusivamente en la adaptación de textos narrativos, los debates en torno a la fidelidad a la fuente o a la adaptabilidad de los elementos textuales tienen menor peso metodológico, si bien subyacen, no cabe duda, en los enfoques desde los que se aborda el fenómeno. Cuando el texto fuente es una obra de teatro la práctica adaptativa adquiere nuevas dimensiones, pues en el género dramático se activan una serie de aspectos diferenciales que inciden tanto en el proceso de adaptación como en el producto final. Por ello cobran especial importancia dos cuestiones que caracterizan este género literario.

Por un lado, su carácter simbólico y convencional, que tiene especial incidencia en el trasvase de los elementos del texto dramático al texto fílmico, habida cuenta de que este se caracteriza precisamente por el naturalismo de sus imágenes y por la ilusión de realidad de su relato, al menos en el cine narrativo que sigue el modo de representación institucional, que, no hay que olvidarlo, es el más extendido y el predominante. Como señala André Bazin, «una cierta artificiosidad, una transposición

exagerada del decorado teatral es rigurosamente incomparable con el realismo congénito del cine » (Bazin, 2014: 162).

Por otro lado, la doble dimensión del teatro como texto escrito y texto representado, que plantea la cuestión de cuál debe ser el texto fuente del que se ha de partir en la transferencia al texto fílmico. Esta decisión tiene especial incidencia en la configuración de los tipos de adaptación que se proponen en las taxonomías adaptativas, pues el concepto de fidelidad al texto literario como criterio clasificador de los tipos de adaptación se define ahora en relación con el grado de proximidad a la representación escénica y lleva a considerar un tipo de producto, el llamado teatro filmado, que parte directamente de una representación teatral concreta, sin pasar por el texto literario.

2.4.1. La gestión fílmica de las convenciones genéricas

En el género teatral las convenciones de la puesta en escena convergen en un pacto ficcional mediante el cual el espectador confiere a los personajes encarnados por los actores, a los decorados y al propio escenario una entidad real. El realismo teatral se define siempre en relación con un sistema de convenciones que, como subraya André Bazin (2014: 166) pueden ser «más secretas, menos explícitas, pero también absolutamente rigurosas». Pere Gimferrer (1985) señala, en este sentido, que la realidad escénica no puede sino ser una realidad «estilizada» porque esta es la única forma en la que puede percibirse como espectáculo. Toda vez aceptada esta premisa, el espectador dará por buenos en la escena los decorados que pretenden presentar con mayor o menor grado de verosimilitud la realidad en la que se ubica la acción teatral. Gimferrer apunta que lo que comparten las grandes tramoyas y las escenografías más escuetas del teatro experimental «es el hecho de proponerse como realidad simultánea a la percepción del espectador y como realidad efectiva, no como intento de legitimar un realismo exterior a ella misma» (Gimferrer, 1985: 93). De este modo, añade Gimferrer, no se pide al espectador que crea, por ejemplo, que está asistiendo al desarrollo de una batalla vivida por los personajes de Shakespeare sobre

el escenario, sino a la estilización de esa batalla evocada ritualmente por un grupo de actores que «suscitan una realidad poética, de naturaleza peculiar, propia únicamente del teatro» (Gimferrer, 1985: 93).

Virginia Guarinos (1996: 77) recuerda que en el cine el pacto ficcional no es tan fuerte como para aceptar el traslado de las convenciones teatrales al medio cinematográfico, pues lo que se pretende es justamente lo contrario, que el espectador olvide que se trata de un artificio rodado por una cámara y organizado en una mesa de montaje. El concepto de transparencia³¹ del relato fílmico que impera en los filmes que siguen el modelo hegemónico del cine clásico presupone la mostración de una realidad concebida como preexistente y niega, en consecuencia, la representación, que es precisamente lo que enfatiza el espectáculo teatral. Desde esta caracterización mimética del texto fílmico, cualquier elemento inverosímil en la pantalla será percibido inmediatamente como un *ruido* por el espectador (Salas, 2002: 529). Es por ello que en el proceso adaptativo parece necesario en primera instancia ocultar el carácter icónico, simbólico, del espectáculo dramático y «desteatralizar» el texto fílmico (Abuín González, 2012: 16). Uno de los mecanismos de desteatralización más recurrente es «airear» la obra original, rodando para ello determinadas escenas fuera de los platós, en espacios exteriores. Es este un recurso muy utilizado para desarrollar en el texto fílmico tramas secundarias o historias anteriores al tiempo de la representación que no se muestran en el espacio escénico, sino que son relatadas por los personajes del texto dramático o referidas en los prólogos o las acotaciones; también sirve para mostrar en pantalla los espacios que no se actualizan en la representación, los espacios latentes (que no se muestran en escena pero que forman parte del espacio dramático) y los espacios narrados (donde se sitúa los relatos hechos por los personajes) (Bobes Naves, 1987: 242).

Una forma muy habitual de aireamiento es transformar los espacios interiores del texto dramático en escenarios exteriores en el texto fílmico, una práctica de la que

³¹ Tal como lo articula Noël Burch en *El tragaluz del infinito* (1987), el modo de representación institucional descansa sobre la noción de transparencia del lenguaje cinematográfico, que borra toda marca de enunciación en el discurso y conduce a un desarrollo de la historia basado en relaciones de causa-efecto.

se abusa con cierta frecuencia por el afán de alejarse de la convención escénica y que puede ocasionar una ruptura del ritmo de la narración o del tono del relato. Brian McFarlane (2007: 25) constata, por ejemplo, cómo la fuerza claustrofóbica que caracteriza la obra de teatro de Edward Albee, *Quién teme a Virginia Woolf* desaparece sin motivo alguno en la adaptación homónima dirigida por Nike Nichols, cuando los protagonistas salen al exterior. Hay quienes son especialmente críticos con esta práctica, como Pere Gimferrer (1985), quien recuerda que durante un tiempo, sobre todo en las adaptaciones de los años treinta y cuarenta, cuando el modo de representación institucional marcaba de forma canónica el discurso fílmico, el recurso que se utilizaba no consistía en «pensar cinematográficamente las secuencias, sino en filmar cosas que no pudieran aparecer en un escenario» (Gimferrer, 1985: 107). De ahí la aparición de escenas superfluas, de relleno, que no tenían otra función que la de introducir planos de exteriores o cambios de escenario, destinados, según Gimferrer, a «desvanecer en la medida de lo posible el recuerdo de la estructura dramática primigenia, que con frecuencia perjudican la progresión del clímax» (Gimferrer, 1985: 107). Se pueden encontrar, por supuesto, filmes que ofrecen muestras de diversificación y exteriorización de espacios teatrales con excelentes resultados. Es el caso de la adaptación que hace Richard Brooks en 1958 de la obra de Tennessee Williams, *La gata sobre el tejado de zinc caliente*, que se desarrolla en un único espacio escénico, el dormitorio de la pareja protagonista. Brooks reestructura el orden temporal y amplía el espacio a otras estancias de la casa para abrir, desarrollar y cerrar varios conflictos dramáticos en torno al personaje principal, separados cada uno de ellos por transiciones narrativas que se desarrollan en escenarios exteriores, que en el texto dramático apenas están esbozados y que en el texto fílmico enriquecen el resultado final.

La naturalización del texto dramático no siempre es condición requerida en su trasvase al texto fílmico. Virginia Guarinos (1996: 74-75) señala que la ausencia de realismo en el diseño de producción en adaptaciones realizadas cuando ya se habían superado los decorados de cartón piedra de los primeros años del cine, se vuelve expresiva precisamente por su naturaleza transgresora. Son adaptaciones que no

pretenden hacer una lectura naturalista de la obra teatral, sino que proponen lo que José Antonio Pérez Bowie (2001: 325) denomina una «lectura arqueológica» del texto dramático. Recurren a la exposición enfática del artificio teatral como un juego metaficcional que ofrece al espectador de forma simultánea el mundo representado y los mecanismos que lo hacen posible. André Bazin (2014: 164) señala a este respecto que, al no pretender disimular las condiciones teatrales, sino, por el contrario, exponer en el propio filme el juego que se establece con ellas, estas adaptaciones suprimen «la hipoteca del realismo» que se opone a la ilusión teatral y aseguran en consecuencia las coordenadas psicológicas en complicidad con el espectador. Es lo que sucede, por ejemplo, en *Enrique V* (Lawrence Olivier, 1944), donde se muestra al público isabelino en los palcos asistiendo a la representación; o en *La venganza de don Mendo* (Fernando Fernán-Gómez, 1961), donde se utilizan ostentosamente decorados de cartón piedra y se muestran al espectador de forma explícita todos los artificios de la tramoya teatral.

El carácter simbólico del teatro ha servido paradójicamente de argumento para algunos teóricos que quieren ver una estrecha relación entre este género literario y el cine, muy distinta de la que este mantiene con la novela, con la que tendría mayores diferencias. Las razones que se esgrimen para defender esta relación de semejanza se pueden compendiar básicamente en las que expone Francisco Gutiérrez Carbajo (2008b) cuando defiende que tanto el género teatral como el medio fílmico comparten una misma naturaleza icónica y una capacidad para la ostensión:

[A]pelan al diálogo como forma de elocución fundamental y [...] se sustentan sobre la modalidad más primitiva de significación: la ostensión [...]. Aquí los signos relegan el carácter de símbolos – propios de la novela – para convertirse en iconos y mostrarse como imágenes en la pantalla y en el escenario. Mediante el procedimiento de la ostensión las imágenes escénicas y fílmicas ponen especialmente de relieve la categoría de lo visual (Gutiérrez Carbajo, 2008b: 60).

Es esta, no obstante, una opinión muy discutible, en primer lugar porque la naturaleza icónica del texto fílmico es, cuando menos, matizable. Como señala Thomas Leitch (2003: 153), la caracterización del cine como un medio visual es una de las

trampas en las que cae la teoría fílmica, ya que desde la llegada del sonido sincronizado – e incluso antes, pues los intertítulos de los filmes mudos cumplían la misma función – el cine ha sido audiovisual y no visual. Por ello cree Leitch, que

[m]ovies cannot [...] legitimately be contrasted with literary texts on the grounds of their visual signifying system, because their actual signifying system, combining images and sounds and excluding information that might be processed by the other three senses, is a great deal more subtle and complex than visual iconicity (Leitch, 2003: 154).

En segundo lugar, porque la mostración en el cine está siempre mediatizada por una instancia articuladora superior, el gran imaginador que define Albert Laffay (1996). Bien es cierto que cine y teatro comparten, como señala Joy Gould Boyum (1985: 38), los elementos aristotélicos del drama (argumento, personajes, dicción, espectáculo, canción) y que en ambos medios se utilizan actores para encarnar a los personajes a través de la actuación. Pero a diferencia del teatro, donde el espectador es libre para centrar su mirada en cualquier punto del escenario y recorrer en el orden que desee los elementos que en él se dan cita, en el cine existe una instancia narradora que puede modificar la percepción que tiene el espectador de la historia e incluso forzar su mirada y dirigirla, mediante el uso de insertos y primeros planos, por ejemplo (Gaudreault y Jost, 1995: 34). Este es uno de los argumentos más utilizados por quienes, como Boyum, creen que las semejanzas han de establecerse entre cine y novela y no entre cine y teatro.

2.4.2. La adaptación del texto o de la representación

Cuando el texto teatral se materializa sobre un escenario entra en juego la figura del director de escena, que hace su propia lectura del texto para transmitirla en forma de representación a unos espectadores. Surgen así dos estadios en el proceso de comunicación teatral, que producen dos sujetos emisores – el autor y el director de escena –, dos textos resultantes – el literario y el espectacular – y dos sujetos del hecho de recepción – el lector y el espectador – (Bobes Naves, 1987: 26-27). Esta

circunstancia ha planteado en la teoría literaria un debate que gira en torno a la especificidad del hecho teatral y que se podría resumir en la siguiente cuestión: ¿existe teatro sin representación?

El hecho de que la adaptación cinematográfica de textos teatrales disponga de dos fuentes de las que tomar los elementos que se van a transferir al texto fílmico, el texto literario y la representación teatral, supone trasladar ese debate al ámbito del análisis fílmico. Hay quienes, como Rudolf Arheim (1990: 156) creen que no es necesario exigir la existencia de una representación para que un texto pueda ser considerado teatro; otros como Jean Mitry (1986: 409, t. II), asumen la naturaleza literaria del texto, pero no lo consideran teatro hasta que no se convierte en representación, pues es aquí donde se manifiestan las posibilidades expresivas del género. Puesto que lo habitual en las adaptaciones cinematográficas de textos teatrales es partir directamente del texto literario, sin tener en cuenta las representaciones que de ese texto puedan haberse llevado al escenario, parece lógico cuestionarse si lo que se traslada al filme es una entidad incompleta, tan solo la virtualidad de algo que no adquiere su verdadera naturaleza hasta que no se materializa en un escenario.

En realidad este es un debate que tiene poco recorrido si se considera como fuente de la adaptación el concepto de texto dramático. María del Carmen Bobes Naves (1987: 59) lo define como un texto escrito de carácter literario, que se dirige hacia la lectura, pero que también está preparado para ser una representación. Se articula como un proceso de comunicación complejo en el que el esquema semiótico lineal de otros géneros como la narrativa o la lírica (autor-obra-lector) se complica con un desdoblamiento de sus elementos, desde el momento en que el texto dramático añade las figuras del director, los actores y el espectador, para dar lugar a un emisor que es a la vez autor y director de escena y a un receptor que es a la vez lector y espectador. Por otro lado, los signos lingüísticos tienen una doble función en el texto dramático, unos se destinan a la realización oral a través de los diálogos de los personajes; otros se convierten en signos no verbales en el escenario. Ahora bien, el texto dramático, en cuanto que representación puede quedarse en la pura virtualidad,

pues el proceso comunicativo no tiene necesariamente que agotar todas sus fases, como señala Bobes Naves:

El texto, la lectura y la representación escénica constituyen tres fases sucesivas (expresión, comunicación, comunicación dramática) de un solo proceso semiótico que puede ser incompleto, si se para en una de sus fases, o llegar a sus máximas posibilidades: puede haber un texto sin lectura (cuántos habrá!), un texto con lectura pero sin representación (cuántos hay!), y puede haber textos que sigan el proceso completo (los más felices, que también son muchos): texto, lectura y representación (Bobes Naves, 2006: 38).

Cuando el proceso semiótico se completa, la representación escénica consiste, según Bobes Naves (2006: 37) en mantener los diálogos y dar forma visual y auditiva a los signos que en el texto literario diseñan una representación virtual y que conforman en el escenario el texto espectacular.

No es muy diferente este proceso del que se despliega al trasvasar al texto fílmico los signos lingüísticos del texto literario, que se actualizan en los diálogos de los personajes en el filme, y el resto de los signos espectaculares, actualizados ahora en el espacio que construye el filme a través del montaje y de la puesta en escena. De este modo, adaptación fílmica y representación escénica se configuran como dos procesos paralelos de materialización del texto literario y cada uno de ellos cierra el mismo proceso semiótico que despliega el texto dramático. Así pues, partiendo de esta configuración de la comunicación teatral, la adaptación fílmica no solo puede tomar como fuente el texto literario, sin considerar las representaciones efectivas que se hayan hecho de ese texto, sino que esta es la única opción posible. Lo contrario, convertir en texto fuente una representación concreta sería como adaptar una adaptación previa, que ya ha materializado mediante estrategias de transferencia y transformación los elementos del texto dramático de acuerdo con la interpretación que haya hecho el director de escena de los indicadores lingüísticos y espectaculares del texto literario.

La representación como texto fuente podría asimilarse a lo que Patrick Cattrysse (1992b: 119-120; 2014: 259-261), siguiendo a Gideon Toury (1995), define como

adaptación intermediaria, esto es, un texto autónomo, con entidad textual propia (no un simple referente intertextual ni un interpretante textual, en el sentido riffaterriano³²), que sustituye al texto literario original en el proceso adaptativo, como sucede con los filmes que adaptan dramatizaciones de novelas, novelizaciones de obras teatrales o adaptaciones cinematográficas previas. Tomemos, por ejemplo, las adaptaciones de *Bodas de sangre* que han hecho Carlos Saura y Pilar Távora. En el filme *Bodas de sangre* (1981), Saura no adapta el texto de Lorca, sino el trasvase que de este texto hizo Antonio Gades en 1974 en su espectáculo de danza *Crónicas del suceso de Bodas de sangre*. En el caso del filme de Távora, *Nanas de espinas* (1984), el texto de partida tampoco es la obra de Lorca, sino la particular lectura del texto lorquiano que llevó a cabo el grupo teatral La Cuadra, bajo la dirección de Salvador Távora en 1982.

Cosa distinta es la grabación de una representación escénica mediante el uso de medios audiovisuales, que da lugar a un producto que se ha llamado «teatro filmado» y que suele incluirse en las taxonomías de adaptaciones de textos teatrales, como las que proponen entre otros Roger Manvell (1979), André Helbo (1997), Francis Vanoye (1996) o José Luis Sánchez Noriega (2000), en el ámbito español. En este tipo de productos audiovisuales se multiplican los puntos de vista mediante la colocación de varias cámaras, fijas o móviles, que graban la representación desde diferentes perspectivas espaciales y a veces se utiliza la escala de planos para romper la «mirada espectral» (Vanoye, 1996: 148). No es infrecuente tampoco que se muestre el espacio de la sala de teatro o las reacciones del público para romper la cuarta pared. Es por ello que algunos autores defienden la entidad cinematográfica de estos productos, si bien no los consideran adaptaciones en sentido estricto. André Helbo (1997), por ejemplo, define el teatro filmado como el grado cero de la adaptación. Virginia Guarinos (1996) propone incluso dejar de llamarlos «teatro filmado» y utilizar el término más apropiado de «cine teatralizado», puesto que aun aceptando que no se trata de cine narrativo, siempre será cine, habida cuenta de que existe el celuloide:

³² Michael Riffaterre (1978), *Semiotics of poetry*, Indiana University Press: Bloomington and London.

[D]esde el momento en que queda reducido o ampliado el marco escénico, desde el momento en que hay que poner en funcionamiento un aparato y mediar una cinta donde está encerrado el teatro, el material con el que trabajamos es cine o vídeo; es, en definitiva, discurso fílmico, nunca discurso teatral o escénico. Ni siquiera en esas primeras cintas rígidas de cámara fija donde lo que se hace es recoger teatro en estado puro se puede hablar de teatro. En cualquier caso, sería cine documental, tomando el teatro como hecho, como documento registrado, nada más (Guarinos, 1996: 61).

Es cierto que en el registro de la representación escénica se puede considerar que la posición de la cámara – incluso si se sitúa en un único lugar y permanece inmóvil durante todo el tiempo que dure la obra – supone una elección de punto de vista, diferente de otras posibles opciones y también de la perspectiva del espectador (supondría, en definitiva, la existencia de una entidad narradora, que permitiría caracterizar al texto como fílmico, habida cuenta de que no existe instancia narradora en el teatro); y es innegable que se utilizan medios audiovisuales para la captación del espectáculo. Pero olvida Guarinos que en este tipo de productos está ausente lo que caracteriza al lenguaje cinematográfico desde los tiempos de Griffith: el uso del montaje – sea este interno, a través de movimientos y angulaciones de cámara; o externo, uniendo planos con diferente gradación escalar – para construir y desarrollar un relato. El hecho de que varias cámaras situadas a diferentes distancias focales del escenario vayan variando la perspectiva para mostrar con mayor cercanía lo que sucede en el escenario podrá constatar que se utilizan medios audiovisuales para la captación de la historia representada, pero lo cierto es que ni el encuadre ni la escala de planos son aquí significantes, su función no es producir sentido ni hacer avanzar la historia, por lo que resulta difícil definir este producto como un texto fílmico. Como señala Pere Gimferrer, el cine aquí solo funciona «como un sistema de enlatado cultural, con una función análoga a la de las filmaciones de conciertos para la televisión» (Gimferrer, 1985: 101). José Luis Sánchez Noriega (2000: 72) apunta que incluso la grabación que él define como «recreación de una adaptación», y que consiste en trasladar la puesta en escena del escenario teatral a un plató donde es

posible multiplicar los puntos de vista y utilizar la escala de planos (procedimiento habitual en el teatro filmado para televisión), «en ningún caso tiene otra voluntad que la escenificación del texto teatral en orden a su filmación» (Sánchez Noriega, 2000: 73).

2.5. Las taxonomías adaptativas

Una práctica constante de las teorías adaptativas ha sido el establecimiento de taxonomías de adaptaciones fílmicas. La profusión de estudios que proponen tipologías es quizás, como han señalado Deborah Cartmell e Imelda Whelehan (2007: 2), el resultado de la voluntad – y podríamos añadir que en cierto modo también de la necesidad – de los estudios adaptativos de marcar su propio territorio respecto a otras propuestas. Sin embargo, prácticamente la totalidad de las tipologías expuestas comparten cuatro características, que, en cierto modo, invalidan su eficacia como modelo metodológico para abordar el concepto de adaptación desde una perspectiva pragmática y con un enfoque integral.

La primera es que las taxonomías se proponen desde una perspectiva literaria y no fílmica, no solo porque se establecen tomando como punto de referencia para la clasificación el texto literario de partida y no el fílmico de llegada, sino, y sobre todo, porque, como ha demostrado Joy Gould Boyum (1985), el esquema tripartito estándar que sigue la mayoría de las propuestas responde a la tríada clásica de las traducciones literarias. Boyum (1985: 69) se remonta al siglo XVII y recupera la tipología de traducciones elaborada por John Dryden³³:

- Metáfrasis, que consiste en trasladar la obra de un autor palabra por palabra y frase por frase. Dryden rechazaba este tipo de traducción por la falta de ingenio que caracteriza al texto resultante.
- Paráfrasis, que supone una traducción hecha con suficiente laxitud para que las palabras del texto original no sean seguidas por el traductor de forma estricta.

³³ En el «Prefacio» a su traducción de las *Epístolas* de Ovidio, de 1680.

Este tipo de traducción no admite alteraciones, pero sí simplificación. Dryden concluía que en la paráfrasis no se traducen tanto las palabras como el sentido de la obra.

- Imitación, en la que el traductor asume la libertad de variar el sentido de la obra original e incluso de abandonarlo cuando lo considera necesario para componer variaciones sobre el original. Este tipo de traducción también conlleva una actualización semántica y estilística para adecuarla a los cánones de la época o de la cultura en que se traduce.

Un recorrido por las distintas taxonomías de adaptaciones fílmicas, sea cual sea el enfoque teórico que sirve de base para su articulación, constata que, lejos de desarrollar una metodología que parta de las características que definen la naturaleza del texto fílmico, en general cada nueva propuesta clasificatoria se limita a trasladar al medio cinematográfico el modelo tripartito de Dryden, sin ninguna aportación relevante respecto a otras taxonomías anteriores más allá de una profusión de nuevas denominaciones que viene a complicar el cada vez más confuso campo terminológico.

La segunda característica es que, al partir de la obra literaria para establecer la clasificación, los criterios que definen los tipos propuestos suelen ser los conceptos recurrentes de fidelidad y de relación jerárquica con el texto literario. En las adaptaciones de textos teatrales estas variables, sin dejar de tener presencia, suelen ceder su función clasificadora a otras vinculadas a las características del género, fundamentalmente a la distancia que el filme adopta respecto a la representación escénica. Deborah Cartmell e Imelda Whelehan (2007: 2) y Thomas Leitch (2008: 64) coinciden en destacar que con bastante frecuencia las clasificaciones se convierten en meros pretextos para poder hacer juicios de valor, que son utilizados además para establecer un *ranking* de bondad entre los diferentes tipos, siempre sobre los criterios de fidelidad y adhesión del texto fílmico al texto literario que le sirve de fuente (Cartmell y Whelehan, 2007: 2).

La tercera característica es que las tipologías responden en su gran mayoría a un criterio clasificador circunscrito estrictamente al ámbito de los productos textuales, El

análisis pivota exclusivamente sobre el producto y no considera la posibilidad de utilizar como variables de clasificación los mecanismos que se utilizan o las estrategias que se despliegan en los procesos adaptativos que tienen lugar, incluso en aquellos casos en los que las corrientes teóricas que sustentan las tipologías se han mostrado fructíferas al desarrollar análisis que van más allá del texto. Es lo que sucede, por ejemplo, con las propuestas que hacen Françoise Baby (1980), Dudley Andrew (1984) o Gianfranco Bettetini (1984).

Por último, la cuarta característica, muy relacionada con la anterior, es que el enfoque es siempre sincrónico, o, mejor dicho, ahistórico. Ello limita considerablemente el alcance de las tipologías, que no contemplan el impacto del contexto histórico en que se producen. Luis Miguel Fernández (2000: 21) señala, en este sentido, que el enfoque metodológico se desenfoca al conformar las tipologías según la relación del texto fílmico con su texto fuente (de mayor o menor fidelidad y dependencia) y no según la posición de la adaptación en el repertorio del contexto de llegada, pues es esta última circunstancia la que hará que se produzcan unos u otros tipos de adaptación³⁴.

2.5.1. Asimilaciones a la tríada clásica

Las taxonomías adaptativas más frecuentes distinguen tres tipos de adaptación, que responden con pocas diferencias a una de las primeras propuestas, la que André Bazin articulaba a finales de los años sesenta³⁵:

- las adaptaciones que se construyen con un respeto absoluto al espíritu de la obra adaptada.

³⁴ Luis Miguel Fernández se refiere a las tipologías que proponen Geoffrey Wagner (1975) y Dudley Andrew (1980, 1984), pero su reflexión puede aplicarse a todas las propuestas tipológicas, pues ninguna se sitúa en esa perspectiva de análisis.

³⁵ Si bien Bazin no expone de forma explícita una propuesta tipológica de las adaptaciones fílmicas, la descripción que hace de las diferentes formas de adaptar de algunos directores franceses clásicos y su análisis del filme de Robert Bresson, *Diario de un cura rural* (1951) permiten diferenciar los tres tipos de adaptación que se han identificado.

- las que se conciben como una adaptación libre del texto original, que se considera solo una fuente de inspiración para el director del filme.
- las adaptaciones en las que se establece una dialéctica entre el cine y la literatura, de tal modo que se convierten en obras de segundo grado, levantadas sobre los cimientos de sus originales literarios. Lejos de ser una traducción del original, o un filme comparable o «digno» del texto literario este tipo de adaptación se configura como una nueva creación estética, que es «como la novela multiplicada por el cine» (Bazin, 2014: 148).

La adaptación literal, fiel a la obra literaria, y la adaptación libre, que se aleja de ella, constituyen los extremos de un *continuum* en el que se sitúa la práctica totalidad de las propuestas tipológicas que surgen tras la de Bazin, articuladas, por otro lado, básicamente en los mismos términos. Entre ambos extremos se sitúan las propuestas que responden al tercer tipo que describe Bazin y que se ubican en diferentes zonas del *continuum* de acuerdo con las teorías cinematográficas desde las que se proponga la clasificación, si bien todas las variantes comparten la idea de «diálogo» entre ambos medios.

Pío Baldelli (1966) había construido un año antes que André Bazin una taxonomía muy similar, esta vez sobre la base de cuatro formas diferentes de acercarse al texto fuente. Las dos primeras, que denomina «saqueo» y «servidumbre», se sitúan en el extremo de máxima fidelidad a la obra literaria. Define el primer tipo como aquel en el que se extraen la trama, las «grandes sensaciones» y los personajes principales de la obra literaria, utilizando para ello varios procedimientos: simplificación, presentación lineal de los acontecimientos de la historia y modernización del material narrativo. Para Baldelli el objetivo de este tipo de adaptación no es hacer arte sino vender, pues está dirigida al espectador como masa (Baldelli, 1966: 9). En el segundo tipo el cine se pone al servicio absoluto de la obra literaria para transmitirla a un público que no ha tenido acceso directo a ella mediante un «registro diligente» del texto fuente (Baldelli, 1966: 30). En el extremo opuesto a estas dos formas de adaptar se sitúan las adaptaciones en las que, al igual que en la adaptación libre descrita por Bazin, el texto fuente es solo un pretexto para construir el texto fílmico, con el mismo peso que

cualquier otro estímulo cultural que sirva como *input*. El texto literario se convierte, de este modo, en un «punto de partida para una nueva obra válida, que puede lograrse o fracasar, pero que en todo caso carece de obligaciones hacia la precedente» (Baldelli, 1966: 61). El cuarto tipo de adaptación, al que Baldelli se refiere como una «aparcería» entre cine y literatura, se sitúa en una posición intermedia. Los filmes que responden a este tipo de adaptación suelen añadir elementos que no estaban en el texto fuente, como sucede en el filme *Rashomon* (1950), en el que Akira Kurosawa añade una cuarta versión del crimen, la narrada por el leñador, no incluida en el cuento de Ryūnosuke Akutagawa.

La clasificación que suele servir de referencia para otras tipologías posteriores no es, sin embargo ninguna de las dos anteriores, sino la que propone Geoffrey Wagner (1975: 226), que es más sencilla y presenta un esquema prácticamente idéntico al que estableció John Dryden para las traducciones literarias:

- transposición, sin apenas alteración respecto al original literario;
- comentario, que incluye alteraciones, pero sin que estas supongan una infidelidad o violación descarada del texto original; y
- analogía, que supone una considerable distancia de la obra literaria en aras de crear una nueva obra de arte.

Wagner aclara que sus categorías no son estancas y que puede haber deslizamientos entre ellas, pero puesto que no desarrolla la descripción de esas zonas de transición su tipología no se diferencia apenas del esquema tripartito propuesto por Bazin diez años antes. Esta clasificación se convertirá en la opción estandarizada y va a ser la que seguirá la mayor parte de las propuestas taxonómicas posteriores. Valgan tres ejemplos, alejados en el tiempo, que esconden tras las diferencias terminológicas el mismo esquema conceptual. Michael Klein y Gillian Parker (1981) distinguen la traducción literal, que se mantiene en el grado mayor de proximidad a la fuente literaria, la reinterpretación de la estructura narrativa central, y la que utiliza la fuente como mero material en bruto sobre el que construir una obra de arte nueva. Alain García (1990) propone la ilustración, en la que se pueden simplificar o ampliar los

acontecimientos de la historia, pero se muestran en el filme tal como han sido dispuestos en el texto literario; la adaptación libre, en la que se transforma el material base del texto literario, que se reduce a ser un medio de partida para producir una obra nueva; y la transposición, que, situada entre los otros dos tipos, pretende traducir de forma fidedigna creando al mismo tiempo libremente, esto es, se mantiene el fondo de la obra literaria y se buscan mecanismos que conviertan la forma lingüística en forma visual (García, 1990: 202). Linda Costanzo Cahir (2006) diferencia la adaptación como traducción literal, que describe como una suerte de facsímil del texto original (Cahir, 2006: 19); la adaptación como traducción tradicional, la práctica más habitual según Cahir, que mantiene las mismas características del original, pero renueva detalles particulares; y la adaptación como traducción radical, que remodela la obra original de forma extrema, con el objetivo de producir una obra nueva e independiente.

Entre las propuestas taxonómicas que surgen de forma paralela al giro pragmático que adoptan los estudios adaptativos a partir de los años ochenta cabe destacar las que desarrollan Françoise Baby (1980), Dudley Andrew (1984) y Gianfranco Bettetini (1984), pues, si bien siguen en mayor o menor medida el esquema tripartito de Wagner, se aprecia en su enfoque una voluntad de explorar nuevas perspectivas de análisis.

La propuesta de Françoise Baby se enfoca desde un punto de vista narratológico y ofrece una tipología descriptiva de las unidades narrativas. Acuña nuevas denominaciones para dos de los tres tipos de adaptación que propone y mantiene el término de adaptación libre de Bazin, aunque confiriéndole un sentido diferente. Si para este era la adaptación que mostraba el menor grado de fidelidad al texto fuente, Baby la sitúa en un punto intermedio y la caracteriza por las adiciones o transformaciones que hace el adaptador, si bien no hay una modificación fundamental de sentido y alcance del texto literario. El grado más alto de fidelidad define la adaptación que Baby llama «estricta» y que, a diferencia de otras propuestas, admite la posibilidad de cambios respecto al original, siempre que estos sean impuestos por la adecuación al nuevo sistema semiótico del texto fílmico y no se aprecien en el

producto final. Por último, a la adaptación libre de Bazin la denomina Baby adaptación «que está más allá» (*d'après*) (1980: 12).

A pesar de que su análisis es básicamente textual y de que, en el fondo, la clasificación que propone se articula en torno al grado la fidelidad al texto fuente, Baby ofrece una reflexión que abre una interesante perspectiva pragmática. Describe la relación que mantiene el adaptador con el texto fuente como un proceso que pasa por diferentes lecturas de la obra original, de tal modo que las primeras impresiones intuitivas y generales se van haciendo cada vez más precisas hasta que el adaptador adquiere una suerte de sensibilización con la obra literaria, indispensable en el trabajo de creación posterior que exige la adaptación (Baby, 1980: 12-13). Más allá de esta descripción, un tanto difusa, del modo que tiene el adaptador de «hacerse» con el texto literario, lo sustancial de su reflexión es que evidencia que el adaptador no solo necesitará llegar a tener un profundo conocimiento del texto literario – de su organización, de la tipología de personajes, de las estructuras y sus interacciones, de la organización temporal, espacial, etc. –, sino que también tendrá que «salir» del texto para considerar los condicionantes contextuales de la obra literaria:

À cette forme d'appréhension et de compréhension de l'œuvre doit aussi s'ajouter une étude du cadre général dans lequel elle se situe et du contexte qui l'a vu naître, de même que de son auteur. Il faut aussi très souvent procéder à une vérification «technique» des particularités de l'époque où elle se situe, des lieux où elle évolue, des phénomènes auxquels elle se réfère. Des œuvres à caractère ou à volonté historique exigent souvent des explorations méthodiques de la grande ou de la petite histoire (Baby, 1980: 13).

Sin embargo, el propósito de abordar la tipología desde un enfoque pragmático se queda en realidad a medio camino, pues el esquema de Baby sigue proyectándose desde el texto fuente y por ello solo considera el contexto de partida y no el de llegada. Con todo, es una propuesta valiosa por cuanto supone de ruptura con los modelos tradicionales articulados sobre consideraciones exclusivamente textuales.

Dudley Andrew (1980, 1984), propone una clasificación tripartita muy similar al esquema de Geoffrey Wagner, pero también tiene en cuenta, como Baby, los

condicionantes contextuales. Andrew da un paso más al introducir en la propia descripción de los tipos de adaptación aspectos que afectan tanto al texto de partida como al de llegada. Considera la adaptación como un proceso de apropiación de sentido de un texto previo, que puede manifestarse en el texto fílmico como representación o como referente; la fidelidad a la fuente caracteriza la primera manifestación; la «inspiración» caracteriza la segunda. Partiendo de esta distinción, configura su tipología, de acuerdo con la mayor o menor adhesión de la adaptación a su fuente. Distingue los siguientes tipos:

- Transformación fiel. Reproduce lo esencial de la obra literaria a través de una reproducción fidedigna tanto de la letra como del espíritu, si bien es posible establecer transformaciones en el tono o en la narración. Andrew no participa del debate sobre la adaptabilidad de estos dos componentes de la obra literaria y se limita a describir los elementos que se reproducen en la adaptación. En relación con la letra, el texto fílmico incluye los aspectos narrativos básicos que determinan el punto de vista del narrador, la información sociológica, geográfica y cultural que provee el texto literario, y las características de los personajes, así como las relaciones que se establecen entre ellos. En cuanto a la traslación del espíritu, la adaptación recoge el tono, los valores, la imaginería y el ritmo de la obra original.
- Préstamo. Es el tipo de adaptación más frecuente y utiliza la materia de partida de forma muy general. Lo habitual es que se trate de un texto literario de éxito, de modo que el texto fílmico pueda ganarse la aceptación de los espectadores gracias a dos circunstancias: por un lado, por el éxito previo del texto adaptado, que asegura así tanto el conocimiento como la predisposición del espectador a conectar con la obra; por otro lado, por la respetabilidad que concede a la adaptación el prestigio o el valor estético del texto prestado. Es por estas razones por las que Andrew subraya el hecho de que el éxito de este tipo de adaptaciones no recaiga en cuestiones de fidelidad sino de «fertilidad» (Andrew, 1984: 99), ya que el valor del filme se determina fuera del propio

texto desde el momento en que se convierte en un elemento más de una empresa cultural, en la que también se encuadra el texto original literario.

- Intersección. Es el comportamiento opuesto al préstamo. La adaptación adopta el tono, los valores o la imaginería del texto literario original, pero la naturaleza única de este queda preservada de tal modo en el proceso que, de forma intencionada, no se integra en la adaptación (Andrew, 1984: 99). Habría que hablar pues, más que de adaptación en sentido estricto, de un juego dialógico – similar a la dialéctica que describía André Bazin para definir uno de sus tipos de adaptación – entre las formas estéticas del periodo al que pertenece el texto literario y las formas cinematográficas del periodo en el que se encuadra la adaptación, lo que convierte al texto adaptado en una reflexión del adaptador sobre el texto fuente³⁶.

Sobre la idea de confrontación dialógica entre textos de medios diferentes se articula una de las propuestas tipológicas más interesantes, la que elabora Gianfranco Bettetini (1984). Su formulación rechaza el concepto de fidelidad como indicador de calidad de la adaptación en cuanto que considera que la traslación de un texto a otro, de un medio a otro, solo puede dar como resultado una traducción selectiva y recreadora. Define la relación del texto filmico con su fuente literaria como un proceso de traducción que se configura siempre como un proyecto de confrontación entre el texto de partida y el de llegada, con cinco posibles categorías:

- Traducción fiel y respetuosa con la obra original. Se suelen sacrificar los aspectos comentativos en beneficio de una restitución lo más completa posible de la narración, «con sus personajes, sus sucesos, sus acciones, sus funciones y, como caso límite, cuando el texto literario lo permita, con la transcripción de sus mismos diálogos» (1986: 98).

³⁶ Coincide Dudley Andrew con André Bazin en citar el filme de Robert Bresson, *Diario de un cura rural* (1951), como ejemplo del diálogo que se establece entre texto original y texto adaptado. Las adaptaciones de Pier Paolo Pasolini sobre textos clásicos, como *El Decamerón* (1971) o *Los cuentos de Canterbury* (1972), corresponden también para Andrew a este tipo de adaptación.

- Traducción más atenta a la trasposición de la atmósfera ambiental del texto de partida que al respeto de su trama, principalmente porque suelen ser novelas complejas, con una intencionalidad sociológica en su enunciación, o, al menos, señala Bettetini, leídas con esa intencionalidad por el adaptador.
- Traducción que pretende aprehender los valores ideológicos del texto fuente, aunque ello suponga dejar de lado la reproducción fiel de la historia. El resultado suele ser un filme de naturaleza ensayística que posee una gran autonomía respecto al original.
- Traducción en la que la transposición del texto literario al texto fílmico no se realiza de forma selectiva sobre elementos discretos sino que abarca la totalidad del material, tanto en el fondo como en la forma, lo que suele derivar en una transformación de género similar al concepto de «desplazamiento de interés» de Etienne Fuzzellier (1964: 133).
- Traducción en la que el texto original funciona solo como un pretexto, generalmente narrativo, sobre el que se construye un nuevo texto que reelabora completamente el material original. Advierte Bettetini que en este tipo de adaptación el texto adaptado suele ser de escaso valor literario y que, «exento de implicaciones connotativas, [...] [su] discurso solicita nuevas construcciones de sentido.» (1984: 100). Las adaptaciones que practican directores como Jean Luc Goddard, François Truffaut o Alfred Hitchcock constituyen para Bettetini ejemplos de este tipo de adaptación.

Las cinco categorías que propone Bettetini se pueden asimilar sin mayor esfuerzo al modelo tripartito estandarizado de otras propuestas. También se incluyen, como en ellas dos actuaciones que se sitúan en los extremos del *continuum* y que coinciden, por un lado, con la adaptación que pretende reproducir de la manera más fiel el material de partida, tanto en la forma como en el contenido, o acudiendo al debate de la fidelidad a la letra y al espíritu, desde lo más anecdótico de la letra hasta el sentido último de su espíritu; y, por otro lado, con la adaptación libre, que en el modelo de Bettetini adopta diferentes posibilidades: un deslizamiento de género, un ensayo, una

lectura crítica o un producto que ha de ser necesariamente nuevo cuando se constata la pobreza del material literario de partida. En el medio de ambos extremos, sitúa Bettetini una adaptación más o menos fiel, en la que se permiten digresiones, añadidos o supresiones, siempre y cuando siga reconociéndose en el resultado el texto literario que ha servido de fuente. El valor de la tipología propuesta por Bettetini es que, al igual que sucede con la de Dudley Andrew, tiene la voluntad de desplazar la perspectiva de análisis fuera del texto para considerar las estrategias de comunicación que se dan cita en el proceso adaptativo.

En los estudios adaptativos españoles la producción de taxonomías ha sido especialmente fecunda, si bien no se encuentran, en general, diferencias significativas respecto a la articulación tripartita estándar. Luis Quesada (1986), por ejemplo, en uno de los primeros estudios que trataron de forma monográfica las relaciones entre cine y novela en España, reproduce la tríada clásica de ilustración fiel, recreación del texto original y adaptación libre, y pone especial énfasis en la valoración del resultado. Así, una adaptación «correcta» es la que corresponde a la recreación fílmica que toma del texto fuente lo que Quesada denomina la «nuez» de la historia – «el problema central, los personajes con su hondura psicológica» (Quesada, 1986: 11) –, mientras que una «mala» adaptación, por el contrario, prioriza la fidelidad absoluta y recoge «lo estrictamente anecdótico, trasladando detalle a detalle a la imagen lo que el novelista describe, incluyendo los diálogos más o menos completos» (Quesada, 1986: 12). La tipología de Quesada está vinculada al discurso de la fidelidad y se posiciona junto a quienes consideran inviable la fidelidad a la letra. Es, en cualquier caso, un buen ejemplo de cómo bajo la tipología propuesta subyace como fin último establecer criterios valorativos para distinguir entre buenas y malas adaptaciones de acuerdo con el grado de dependencia del texto fílmico a su fuente.

También en el ámbito español se producen propuestas que aportan nuevo aparato terminológico, pero que reproducen, en el fondo, el esquema tripartito de Wagner. Es el caso de la tipología que elabora Antoine Jaime (2000) en uno de los estudios de referencia sobre las adaptaciones cinematográficas en el cine español. Distingue entre traducción cinematográfica, que reproduce con la mayor exactitud

posible el texto literario; adaptación cinematográfica, que supone una transformación del original, en cuanto que el adaptador conserva lo esencial del texto literario, pero introduce al mismo tiempo modificaciones sustanciales; y película de inspiración, en la que el adaptador solo conserva determinados aspectos del texto original para componer una obra personal. Define Jaime las tres opciones como actos de «recreación», pues este concepto permite dar cuenta al mismo tiempo del proceso creador y del origen literario de la adaptación. La diferencia entre los tres tipos está marcada por los elementos éticos y estéticos de la obra original que se conservan en cada tipo; elementos que podrían asimilarse a la letra y al espíritu de otras formulaciones, si bien Jaime no define los conceptos de ética y estética. Lo que sí parece evidente es que su propuesta de clasificación se asimila a otras que parten del grado de fidelidad a la fuente literaria como criterio clasificador.

Se pueden mencionar, a modo de ejemplo de propuestas similares a las de Jaime, la de Purificación Fernández Nistal (1993) y la de Agustín Faro Forteza (2006), dos tipologías que proponen novedades terminológicas, pero que se asimilan al modelo tripartito habitual. Fernández Nistal distingue entre transposición (traslado literal del texto fuente, práctica típica del cine clásico de Hollywood), reinterpretación o paráfrasis (similar al ensayo crítico, retiene lo fundamental del texto literario al mismo tiempo que lo reinterpreta) y re-elaboración analógica (maneja la fuente literaria como materia prima, pretexto o inspiración para realizar una obra de arte autónoma y distinta). Faro Forteza diferencia la adaptación iteracional (que se sitúa en el extremo de la máxima fidelidad y se divide en tres subtipos: adaptación pura, transición y reducción) y la libre adaptación (también dividida en tres modelos: por motivo, por conversión o por ampliación).

Jorge Urrutia (1983), en uno de los estudios fundacionales de los análisis de las relaciones entre el cine y la literatura en España, ofrece una propuesta en la que merece la pena detenerse, pues añade un tercer elemento mediador entre el texto fílmico y el original literario. Urrutia asume la tipología propuesta por Pío Baldelli e

introduce un cuarto tipo, que toma prestado de Jacques Morin³⁷ y que supone una reelaboración o lectura crítica del texto fuente, equivalente en el ámbito fílmico al ensayo literario o al artículo crítico. Por otro lado, defiende la existencia de una serie de estructuras narrativas comunes en ambos medios, no específicas de ninguno de ellos, que pueden adoptar diferentes configuraciones y, por lo tanto, modificarse según el sistema semiótico del que se trate. Obvia, así, cualquier polémica sobre la fidelidad al texto fuente, que no relaciona directamente con el filme sino con un tercer elemento de comparación, que, partiendo del concepto *vêtement-écrit* que acuña Roland Barthes para el campo de la moda³⁸, denomina «filme-escrito» y asimila al guion cinematográfico, si bien esta correlación no queda clara en su exposición³⁹. Urrutia articula así un proceso de elaboración de la adaptación fílmica que pasa por dos estadios; en el primero, el texto literario se traslada al filme-escrito, y es este y no aquel el que sirve de punto de partida para elaborar en un segundo estadio lo que, en correlación con la noción de *vêtement-image* barthesiana, denomina «filme-imagen», el filme como obra finalizada que llega al espectador: «el filme-imagen es efecto del filme-escrito. Cuando existe, éste es anterior a aquél. Se elabora el filme-imagen a partir del film-escrito y se olvida la historia previa» (Urrutia, 1983: 81).

La presencia de una tercera instancia, llámese filme-escrito o guion, que funciona como elemento de unión entre el texto literario y el texto fílmico y promueve una relación a tres bandas, entre el texto literario y el guion, y entre este y el texto fílmico, ha generado en los estudios adaptativos su propio debate. Hay quienes lo caracterizan como un elemento con autonomía propia, que juega un papel esencial en el proceso transpositivo, pues, como argumenta José María Paz Gago (2004: 222), aglutina la «narratividad abstracta» de la que participan «en pie de igualdad» novela y cine. La

³⁷ Morin, Jacques (1970), «Pour en finir (?) avec l'adaptation?», *Cinema 70*, 148: 45-51. Citado en Urrutia (1983 : 10).

³⁸ Roland Barthes (1967) *Système de la mode*, París, Seuil.

³⁹ En el capítulo «Cine y literatura como actualizadores de sistemas narrativos» Urrutia deja relativamente claro que el film-escrito no equivale al guion (Urrutia, 1983: 73). Sin embargo, en el capítulo siguiente, «Paralelismo y desviaciones y/o sometimientos y libertades de los textos» sí parece que establece una equivalencia: «no puedo entretenerme aquí en explicar por qué prefiero el término «filme-escrito» al de «guion», aunque a veces los emplee indistintamente» (Urrutia, 1983: 97, nota 8).

propuesta de Imanol Zumalde Arregi (1996) llega incluso al extremo de rechazar como práctica adaptativa todo proceso que no pase necesariamente por el guion, que adquiere un estatuto de texto «autónomo y soberano» (Zumalde Arregi, 1996: 212) y se convierte en el intermediario semiótico que posibilita el trasvase del sistema literario al sistema cinematográfico.

En una posición distinta se sitúan quienes, sin minimizar el valor del guion en la cadena de construcción del texto fílmico recuerdan que se trata de uno de más de los mecanismos con que cuenta el medio cinematográfico para construir el texto fílmico. No hay que olvidar, en este sentido, que el guion es, en realidad, un conjunto de instrumentos que utiliza el director durante el rodaje del filme. Comprende el guion técnico, el dramatizado, el *story-board* y todas sus derivaciones. No se puede considerar un fin en sí mismo, sino un medio, similar a la puesta en escena, los movimientos de cámara, la escala de planos o el montaje. En palabras de Pier Paolo Pasolini, se trata de «una estructura tendente a otra estructura»⁴⁰ y, como tal, no solo tiene carácter transitorio y efímero, sino que solo adquiere sentido por y para cada filme concreto (Neira Piñeiro, 2009: 148).

2.5.2. Desvíos de las propuestas triádicas

Existen algunas tipologías que se alejan del modelo triádico de Geoffrey Wagner y se articulan con el propósito de situarse en una perspectiva diferente, superando incluso el objetivo clasificador para desarrollar una reflexión teórica sobre la práctica adaptativa en su conjunto. Es el caso de las interesantes propuestas que establecen Kamilla Elliott (2003) y Thomnas Leitch (2007). En el ámbito español cabe destacar la tipología que desarrolla José Luis Sánchez Noriega (2000).

Kamilla Elliott (2003) elabora una tipología ambiciosa, que en realidad no clasifica tipos de adaptaciones sino posicionamientos conceptuales de partida desde las que abordar el fenómeno; si bien es cierto que no siempre con un enfoque teórico

⁴⁰ Pasolini, Pier Paolo (1966), «Le scénario comme structure tendant vers une autre structure», *Cahiers du cinéma*, 15. Citado en Vanoye (1996: 19).

que los sustente, lo que hace que sus planteamientos sean a veces un poco difusos. Aun así, su propuesta constituye un notable ejercicio de ruptura con algunas de las creencias asentadas como criterios de autoridad en la teoría adaptativa, como por ejemplo la idea de superioridad artística del texto literario, que Elliott subvierte en su concepto triunfante de la adaptación. De hecho, la propia Elliott reconoce de forma explícita la voluntad de superar las tipologías que analizan únicamente contenidos textuales para centrarse en el proceso adaptativo. Propone seis aproximaciones conceptuales desde las que abordar el análisis de la adaptación:

- El concepto psíquico. Entronca, como se vio en el apartado 2.2.1, con el debate de la fidelidad a la letra o al espíritu del texto fuente y se sitúa al lado de las posturas que defienden que el espíritu del texto literario se mantiene constante en el texto fílmico.
- El concepto ventrílocuo. Concibe la adaptación como un proceso que requiere vaciar el texto fuente para volver a llenarlo de sentido: «it pays no lip service to authorial spirit: rather it blatantly empties out the novel's signs and fills them with filmic spirits» (Elliott, 2003: 143). A semeja este concepto a la noción barthesiana de metalenguaje⁴¹, en cuanto que lo que pasa de un sistema semiótico a otro es una forma vacía que se llena de contenido en el sistema de llegada. De esto modo, a diferencia de las corrientes críticas que subrayan lo que se ha perdido del texto literario en el trasvase al texto fílmico, este concepto valora todo lo que añade el filme a la obra original.
- El concepto genético. Tiene amplia presencia en los enfoques narratológicos de la adaptación que, como se vio en el apartado 2.3.3, defienden que lo que se transfiere del texto literario al fílmico son estructuras narrativas profundas, materializadas de diferente forma en cada uno de los medios.
- El concepto des/re-compositivo («de(re)composing concept»). Basado en la estética de la recepción, entiende la adaptación como un compuesto de signos textuales y fílmicos que se funden en el nivel perceptivo del espectador junto

⁴¹ Barthes, Roland (1984), *Mythologies*, Nueva York, Hill and Wang. Citado en Elliott (2003: 149).

con otras narraciones culturales. Las adaptaciones que se suelen considerar infieles responden a esta forma de entender el trasvase de un medio a otro. Sin embargo, como advierte Elliott, la supuesta infidelidad o traición al texto original deja de serlo si el análisis parte del texto fílmico y no de la fuente, como es lo habitual, pues entonces se descubre que lo que produce en el proceso adaptativo no es una desviación flagrante del texto literario, sino la desestimación de unas partes del texto en favor de otras que adquieren protagonismo en la adaptación.

- El concepto encarnativo. A diferencia del concepto psíquico, que trata el trasvase del espíritu del texto fuente a la adaptación, este concepto se centra en la letra y considera que no está completa hasta que no se materializa en el texto fílmico. Esta conceptualización de la práctica adaptativa es en definitiva lo que se oculta cuando se asegura en la promoción de una película que los personajes de la novela cobran vida en el filme.
- El concepto triunfante. Pretende contrarrestar la creencia de que el texto literario es siempre superior a la adaptación fílmica, poniendo énfasis en aquellos aspectos en los que el filme supera a la novela que adapta.

Thomas Leitch (2007) se sitúa en la misma línea de análisis que Kamilla Elliott, a cuya propuesta acude en varias ocasiones para configurar sus modelos, y cuestiona la eficacia de las taxonomías adaptativas proyectadas desde el texto literario y articuladas sobre la idea de que este constituye un discurso canónico que hay que respetar de forma prescriptiva en el trasvase al texto fílmico. Elabora así una exhaustiva propuesta de diez tipos de relación entre los dos medios que pretende ir más allá de la adaptación fílmica para adentrarse en otras formas de correspondencia. Su tipología se presenta de este modo como una suerte de gramática que describe un *continuum* desde la relación más marcada, la estrictamente hipertextual entre el texto fílmico y su hipotexto literario, en la que se asegura la fidelidad estricta, hasta la relación más difusa, la alusión a textos anteriores que se manifiesta, por otro lado, en todo texto fílmico. Leitch (2007: 123) advierte que sus diez tipos de relación no

constituyen categorías estancas, de modo que se producirán confluencias entre ellas y será normal que en un texto fílmico intervengan varias categorías.

El mérito del planteamiento de Leitch es que, lejos de ignorar las tipologías que cuestiona, las incorpora a su propuesta otorgándolas un nuevo valor, pues desde la perspectiva que ofrece la progresión lógica de su esquema – de la adaptación fiel a la alusión – los tipos de adaptación pierden su sentido prescriptivo y se convierten en una más de las estrategias intertextuales de que se sirve el cine para relacionarse de modo no excluyente con los textos de los que bebe. Un ejemplo de la integración de otros tipos de adaptación en el esquema es la categoría que Leitch define como ajuste, una práctica que coincide con el concepto genético de la adaptación propuesto por Kamilla Elliott y que asimila el tipo de adaptación que Dudley Andrew denomina préstamo. En esta categoría una aplicación planificada de diferentes estrategias adaptativas al texto literario (compresión, expansión, actualización, etc.) lo preparan de forma apropiada para ser trasladado sin dificultad al texto fílmico. La diferencia respecto a la propuesta de Andrew es que ahora el proceso se inicia desde el texto de llegada y no desde el de partida.

Seis de las diez categorías que define Leitch y que se orientan hacia el extremo menos marcado del *continuum* no son en realidad adaptaciones en sentido estricto, sino prácticas intertextuales que pueden aplicarse a cualquier filme⁴². Además de la alusión, Leitch identifica las siguientes:

- **Recomposición.** El filme se configura a partir de una composición de referencias a la obra original, a otras narraciones y a otras referencias culturales, por ejemplo, la franquicia de filmes que se construyen alrededor del personaje de Sherlock Holmes.
- **Metacomentario o deconstrucción.** La adaptación constituye el objeto de reflexión del filme desde una perspectiva metatextual, como por ejemplo en *Adaptation. El ladrón de orquídeas* (Spike Jonze, 2002)

⁴² Estas categorías son en realidad el traslado al ámbito fílmico de algunas de las prácticas intertextuales del modelo desarrollado por Gerard Genette en *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus, 1989.

- Analogía. Se establece una conexión implícita con un texto anterior, como sucede en *El diario de Bridget Jones* (Sharon Maguire, 2001), que remite a *Orgullo y prejuicio* gracias al personaje interpretado por Colin Firth, cuyo nombre, Darcy, funciona como un interpretante intertextual en el descubrimiento de referencias a la novela de Jane Austen en el texto filmico.
- Parodia o pastiche. Una categoría compleja, en la que confluyen dos tipos de relaciones intertextuales que tienen fronteras difusas. *El jovencito Frankenstein* (Mel Brooks, 1974) es un ejemplo de este tipo de relación intertextual.
- Imitaciones secundarias, terciarias o cuaternarias. Son adaptaciones de adaptaciones previas, como los filmes que adaptan óperas o los que se construyen sobre personajes de adaptaciones anteriores, como *La novia de Frankenstein* (James Whale, 1935).

Las otras categorías que define Leitch son la adaptación de curaduría, similar a la transposición de Geoffrey Wagner y al concepto triunfante de Elliott, que, como su nombre indica, pretende preservar el texto original en la transposición fílmica con la máxima fidelidad; la revisión, que supone un distanciamiento de la obra original mediante la transformación tanto de la letra como del espíritu; y la colonización, similar al concepto des/re-compositivo de Kamilla Elliott, que asimila la adaptación libre de otras tipologías, en cuanto que considera el texto literario como un contenedor que se llena de nuevos sentidos al situarlo en un nuevo contexto (las adaptaciones que dirige Akira Kurosawa de obras de Shakespeare, por ejemplo).

En el ámbito español apenas hay propuestas taxonómicas que supongan un desvío del modelo tripartito. En la que desarrolla José Luis Sánchez Noriega (2000), a pesar de que la variable de la fidelidad sigue presente, hay una voluntad de incorporar a la clasificación otros aspectos contextuales que intervienen en la adecuación del texto literario al contexto en que se encuadra la adaptación fílmica. Su propuesta parte de una doble perspectiva de análisis: por un lado, los elementos del texto literario que se adaptan, diferenciando además comportamientos según el texto fuente sea narrativo o teatral; por otro, el resultado que se busca en la adaptación. Para las

adaptaciones de textos narrativos articula una compleja propuesta en la que distingue cuatro dimensiones, cada una de las cuales dará lugar a su propia tipología:

- Según la oposición fidelidad / creatividad. Identifica cuatro tipos de adaptación, asimilables al esquema tripartito:
 - Ilustración o adaptación pasiva. Parte de textos literarios «cuyo interés descansa en la historia (el qué) y no tanto en el discurso (el cómo)» (Sánchez Noriega, 2000: 64).
 - Transposición o adaptación activa. Utiliza medios específicamente fílmicos para trasvasar de modo fiel tanto el fondo como la forma de la obra literaria.
 - Interpretación. La adaptación se aparta del texto literario mediante transformaciones sustanciales en la historia, los personajes, el punto de vista, etc., pero al mismo tiempo es deudora de sus aspectos esenciales (espíritu y tono narrativo, temática, valores ideológicos, etc.).
 - Adaptación libre. Supone el menor grado de fidelidad a la fuente, por lo que también se puede definir como reelaboración analógica, variación, digresión, pretexto o transformación (Sánchez Noriega, 2000: 65). Matiza Sánchez Noriega que en este tipo de adaptación, que no opera sobre el conjunto del texto sino sobre otros niveles (el esqueleto dramático, la atmósfera ambiental, los valores temáticos o ideológicos, etc.), se suele indicar al acreditar el guion que se trata de un filme basado libremente o inspirado en la obra literaria⁴³.
- Según el tipo de relato. Parte Sánchez Noriega de la distinción que establece Francis Vanoye (1996) entre relato clásico (narrador omnisciente, personajes movidos por la causalidad, etc.) y relato moderno (reflexión sobre el propio lenguaje, presencia del autor en la obra, etc.) para establecer una diferencia

⁴³ Sánchez Noriega defiende incluso la tesis de que la adaptación libre no debería llevar el mismo título que la obra literaria, «pues, aunque haya legitimidad legal para hacerlo porque se poseen los derechos de adaptación, no es tan evidente la legitimidad moral» (2000: 65).

entre las adaptaciones que mantienen una coherencia estilística con el texto literario y aquellas en las que hay divergencia. Señala Sánchez Noriega que lo más frecuente en el segundo caso es la adaptación de un texto literario moderno a un filme clásico, mientras que cuando ocurre el proceso contrario, el texto fílmico se convierte en una adaptación interpretativa, una actualización del texto fuente en la que el adaptador adquiere tanto peso como el autor literario (Sánchez Noriega, 2000: 69).

- Según la extensión. De acuerdo con la mayor o menor presencia de mecanismos de reducción o de ampliación de los elementos del texto literario, se distinguen tres tipos de adaptación: la reducción de episodios, personajes, etc., que suele ser el procedimiento habitual en la adaptación de novelas; la ampliación, típica de las adaptaciones de relatos cortos; y la equivalencia, que aparece cuando hay una fidelidad literal.
- Según la propuesta estético-cultural. Relacionada con cambios de género o con transformaciones de las acciones del texto literario en otras equivalentes de acuerdo con el contexto histórico y social en el que se realiza la adaptación.

2.5.3. Las tipologías adaptativas del género teatral

Las características particulares del género teatral y sus diferencias con el relato narrativo han propiciado el desarrollo de propuestas taxonómicas específicas para las adaptaciones de obras teatrales. Difieren de las tipologías generalistas fundamentalmente en que el concepto de fidelidad al texto fuente suele sustituirse como criterio clasificador por el grado de proximidad a la representación escénica. El texto de partida sigue siendo, por lo tanto, el que marca la tipología. Este cambio de enfoque en la clasificación hace que no siempre sea reconocible el modelo clásico tripartito de Geoffrey Wagner, si bien subyace en la mayoría de las propuestas. La que propone Phyllis Zatlin (2005), por ejemplo, es prácticamente idéntica. Distingue tres tipos de adaptación: transposición, equivalente a la traducción literal del texto fuente; transformación, similar a la traducción semántica, que convierte el texto verbal en

lenguaje visual al mismo tiempo que se mantiene fiel a su fuente; y analogía, un tipo de traducción libre que reorganiza el material y puede incluso cambiar el tono para adaptar el texto dramático a los requerimientos de un género diferente.

Entre las tipologías que utilizan como criterio clasificador la proximidad del texto fílmico a la representación escénica cabe destacar las que proponen Francis Vanoye (1996) y André Helbó (1997). La tipología de Helbó gira completamente en torno a la representación. Establece una primera diferencia entre la captación directa de una representación teatral – el grado cero, que se limita a registrar el espectáculo en formato digital, y que como ya se ha señalado en el apartado 2.4.2, dista mucho de poder considerarse una adaptación en sentido estricto – y la intervención que adapta la representación al medio fílmico y que puede adoptar diferentes configuraciones:

- Reconstrucción, que conlleva la grabación de diferentes representaciones y la posterior selección de los fragmentos que compondrán, al unirlos, la adaptación fílmica.
- Reconstrucción creativa, que supone alejar el material teatral de la representación para acercarlo al discurso fílmico (*Marat-Sade* (1967), de Peter Brook, por ejemplo).
- Creación, que no se ancla necesariamente en la representación escénica y puede alejarse de ella modificando diferentes elementos (modificación de los diálogos o variación de escenarios, por ejemplo), como sucede en *El baile* (Ettore Scola, 1983) y *Macbeth* (Roman Polanski, 1971).

Los dos primeros tipos de adaptación, a pesar de que Helbo los desvincula de la mera grabación de una representación teatral, en realidad no dejan de ser variaciones de esa misma práctica.

Francis Vanoye también define dos de los cuatro tipos que propone como variaciones de teatro filmado. El primero responde a una filmación de la representación escénica en la que «el trabajo de adaptación opera esencialmente en el nivel de la realización» (Vanoye, 1996: 148), es decir, variando la distancia y la perspectiva mediante la escala de planos y el montaje. El segundo tipo no graba

directamente la representación sino que parte de ella y utiliza los medios fílmicos para «desbordar el espacio escénico, borrando el predominio de la mirada espectral» (Vanoye, 1996: 149). Los otros dos tipos de adaptación trasladan al texto fílmico el texto literario, bien construyendo nuevas coordenadas espacio-temporales, lo que supone introducir modificaciones como cortes o desplazamientos de escenas, bien elaborando un nuevo guion que será la fuente del texto fílmico, tomando para ello del texto literario las escenas clave, la intriga y los personajes. El ejemplo que propone Helbo es *Casablanca* (Michael Curtiz, 1942), adaptación de la obra *Todos vienen al café de Rick*, de Murray Burnett y Joan Alison. En realidad, en este tipo de adaptación propuesto por Vanoye, la distancia con el texto original es tan grande que el texto fílmico está más cerca de la cita que de la adaptación.

La inclusión del tipo de adaptación que Helbo llama grado cero es muy frecuente en las tipologías, en algunos casos con variaciones en su configuración. Roger Manvell (1979), por ejemplo, diferencia la filmación de la representación en un escenario teatral y la puesta en escena del texto dramático en un plató cinematográfico, que define como la traslación al texto fílmico de la esencia de la teatralidad, manteniendo para ello los diálogos y los personajes. Respecto a la representación filmada, Manvell recurre a aspectos extratextuales para establecer diferentes modelos, de acuerdo con el éxito de la representación teatral o el prestigio de las obras o los autores adaptados, un criterio cuanto menos cuestionable, entre otras razones porque, como señala Virginia Guarinos (1996: 55-56) mezcla cuestiones de producción teatral con aspectos expresivos cinematográficos.

En el ámbito español, como sucediera con las tipologías de adaptaciones de textos narrativos, José Luis Sánchez Noriega (2000) elabora una de las propuestas más interesantes. Realiza una primera distinción entre las adaptaciones de textos dramáticos y las que toman como texto fuente una representación teatral. Respecto a estas últimas, sigue a Roger Manvell y distingue entre la mera grabación de la representación y la recreación de una adaptación, que es la puesta en escena

trasladada a un plató donde es posible diversificar los puntos de vista⁴⁴. En cuanto a la adaptación del texto literario, distingue tres tipos:

- Adaptación integral. Busca «airear», desteatralizar el texto dramático mediante el realismo que aportan los decorados y los espacios exteriores (Sánchez Noriega, 2000: 73). Parece, no obstante, cuestionable que la aireación constituya una marca identificadora de un tipo de adaptación, habida cuenta de que se trata de un mecanismo mediador que interviene en prácticamente la totalidad de las adaptaciones de textos teatrales.
- Adaptación libre. Parte de los elementos esenciales del texto dramático para elaborar un guion cinematográfico con un alto grado de autonomía. El proceso adaptativo opera en tres niveles: sobre el texto, al modificar los diálogos, resumiéndolos, ampliándolos o eliminándolos; sobre la organización y la estructura dramática, que desaparece en parte o por completo; y sobre el espacio-tiempo, que se transforma para establecer «nuevas coordenadas» (Sánchez Noriega, 2000: 75).
- Decantación. Es el «[r]esultado de las muchas obras vistas y leídas por los guionistas que dejan huella en el proceso de escritura de un guion original» (Sánchez Noriega, 2000: 75). Este tipo de adaptación no obedece a una voluntad de adaptación, hasta el punto, señala Sánchez Noriega, de que quizás ni siquiera exista una inspiración consciente. La trilogía de *El padrino*, que presenta semejanzas con los dramas shakesperianos, y *Vértigo* (Alfred Hitchcock, 1958), en la que se puede rastrear una clara inspiración órfica, son los dos ejemplos que ofrece Sánchez Noriega. Es muy cuestionable, sin embargo, que este tipo de filmes puedan ser considerados adaptaciones en sentido estricto, si entendemos por esta práctica la traslación de una obra original a otro medio semiótico. Las relaciones intertextuales que plantea Sánchez Noriega en los dos ejemplos no son diferentes de las que pueden

⁴⁴ Este tipo de producto recibe distintas denominaciones. Juan de Mata Moncho Aguirre (2011), por ejemplo, lo llama representación adaptada y lo incluye en su tipología de adaptaciones de obras de teatro.

encontrarse en otros filmes que presentan historias originales. En términos genettianos, no hay hipotexto, sino simple cita o alusión.

3. La adaptación como proceso y como producto. El enfoque descriptivo

Tras largos años de dominio de enfoques sincronísticos⁴⁵ que habían definido y regulado desde una perspectiva ahistórica la adaptación cinematográfica, los estudios teóricos sobre este fenómeno, sin menoscabo de las valiosas aportaciones que habían hecho, parecían haber agotado sus posibilidades de análisis. La comparación unívoca entre el texto literario y el texto fílmico, basada en el criterio de fidelidad a la fuente como parámetro para medir la bondad del producto resultante o en las variables que giran en torno a la mayor o menor adaptabilidad de los elementos del texto literario, resultaba insuficiente, cuando no directamente ineficaz, para abordar la práctica adaptativa en toda su extensión y complejidad.

En este escenario, surgen nuevas aproximaciones al fenómeno que aceptan la evidencia de que es necesario superar los análisis inmanentistas y reconocen la existencia de múltiples planos de transposición más allá de la que se produce entre dos sistemas semióticos diferentes (Sanders, 2006: 20). Se comienzan a considerar entonces los condicionantes contextuales como una variable necesaria para dibujar el mapa completo de las relaciones sistémicas que se establecen entre el texto literario y la adaptación cinematográfica y entre esta y otros sistemas culturales y sociales del momento histórico en que se realiza su producción. Los estudios de corte pragmático que a partir de los años ochenta desarrollan autores como Umberto Eco, Gianfranco Bettetini, Francesco Casetti o Dudley Andrew, y más tarde, ya en los años noventa, los estudios descriptivos de la adaptación, con Patrick Cattrysse como principal valedor, se alinean con esta nueva tendencia y dan lugar a propuestas diversas, si bien todas ellas comparten la convicción de que hay que abordar los análisis también desde «fuera» del texto, en una decidida apuesta por dar a los estudios adaptativos un giro sociológico, como defiende Dudley Andrew (1984). Sin desatender el análisis

⁴⁵ Seguimos aquí a Itamar Even-Zohar (1990: 11), que prefiere este adjetivo en lugar de «sincrónico» para marcar el carácter estático de estos enfoques.

semántico de la comparación entre los textos literarios y los fílmicos, se comienza entonces a indagar en otras cuestiones, como por ejemplo las razones ideológicas, socio-históricas o políticas que condicionan la selección de los textos literarios que sirven de fuente a las adaptaciones; o el comportamiento del espectador ante la recepción de la adaptación.

Desde esta nueva perspectiva de estudio, la noción de funcionalismo dinámico de la cultura que promueve la teoría polisistémica impulsada por Itamar Even-Zohar a finales de los años setenta parece el paradigma conceptual y metodológico idóneo para abordar el análisis del fenómeno adaptativo.

La teoría polisistémica propone una definición de cultura como un sistema de sistemas, un polisistema, que es a la vez funcional y dinámico. En su dimensión funcional permite saber cómo se comporta un hecho cultural dentro del polisistema de la cultura, es decir, cómo se presenta a sí mismo y cómo es percibido por los actores de la cultura – productores, usuarios, mecenas y gestores – en un tiempo y un espacio determinados. En su dimensión de sistema dinámico, se constata que los conceptos culturales varían con el paso del tiempo y cambian según el espacio en el que se generan, de modo que nuevos modelos pasan a ocupar posiciones centrales y canónicas en el polisistema cultural y nuevas formas de afrontar los hechos culturales se van sucediendo con el paso del tiempo, dando lugar a consolidaciones, transformaciones o rechazos de patrones anteriores. Bajo esta nueva concepción teórica, la consideración de los factores determinantes de la cultura en un momento dado se convierte en variable necesaria en cualquier análisis de un producto cultural.

El estudio de la práctica adaptativa, en cuanto que proceso cultural, y de la adaptación cinematográfica, en cuanto que producto de la cultura, se ancla perfectamente en este modelo polisistémico de la cultura. Por ello, entre los enfoques metodológicos que se proponen para abordar la adaptación cinematográfica desde una perspectiva de estudio integral, que recoja todos los aspectos que se ponen en evidencia una vez superadas las aproximaciones de corte estructuralista, es quizás el que articula Patrick Cattrysse (1992b, 2014) el que se revela como el más completo. Partiendo de los postulados de la teoría polisistémica de Itamar Even-Zohar y de los

estudios polisistémicos de la traducción de Gideon Toury, Cattrysse desarrolla un modelo de análisis que contempla los condicionantes contextuales que influyen en la configuración y en la percepción del texto fílmico, los criterios de selección de los textos literarios, los mecanismos de mediación que se ponen en marcha durante el proceso de adaptación y las causas que motivan los comportamientos que tienen lugar durante ese proceso. La principal característica de esta propuesta metodológica es que, a diferencia de los enfoques prescriptivos que habían dominado los estudios adaptativos durante la mayor parte del siglo pasado, su enfoque es descriptivo. Aquí radica el que quizás sea su mayor valor, pues el modelo de análisis parte de la premisa de que cualquier definición coherente de rasgos ontológicos y de comportamientos pragmáticos del fenómeno adaptativo solamente será válida tras un análisis descriptivo y sistemático, de naturaleza empírica, realizado sobre un conjunto de adaptaciones seleccionadas para tal fin en un momento histórico determinado. El modelo de Cattrysse se analizará con detalle en el apartado 3.4.

3.1. Término y concepto de adaptación

La apertura del ámbito de estudio a nuevas perspectivas de análisis amplía de manera considerable el campo conceptual de la adaptación. Parece por ello conveniente establecer en primera instancia los márgenes en los que se sitúa tanto el concepto como su análisis, comenzando por valorar si el propio término de adaptación sigue siendo eficaz para definir el fenómeno, que, no hay que olvidarlo, comprende tanto el producto como el proceso.

3.1.1. Cuestiones terminológicas

A lo largo de los años el término adaptación se ha vinculado hasta tal punto a la idea de fidelidad, de acomodación, de dependencia del texto fílmico a su fuente literaria, que parece una *contradictio in terminis* seguir utilizándolo para denominar un proceso que se aborde en términos de igualdad entre sistemas semióticos y que recoja en toda su complejidad tanto las posibilidades dialógicas que pueden establecerse

entre el texto de partida y el de llegada como la compleja articulación de todos los aspectos contextuales intervinientes en el proceso. Es lógico, pues, que haya surgido la necesidad de encontrar nuevas etiquetas menos marcadas, que permitan abordar el fenómeno desde otras dimensiones de análisis. Así, han ido apareciendo otros términos como apropiación, diálogo interartístico, explotación, intermediación, reescritura, recreación, transmutación, transmodalización, transducción, transescritura, transemiotización, traducción intersemiótica, y un largo etcétera, que se ofrecen como reemplazo de un término, adaptación, que parece agotado para describir con precisión la naturaleza y el alcance de la práctica adaptativa⁴⁶.

Ya solo en el ámbito de los estudios adaptativos españoles la frecuencia con que se cuestiona la conveniencia de seguir utilizando el término adaptación es bastante alta. Darío Villanueva (1992, 1999), Pilar Couto Cantero (1999), Luis Miguel Fernández (2000) o José Antonio Pérez Bowie (2010) son algunos de los que han denunciado su poca rentabilidad. Coinciden todos ellos en que la relación que se establece entre los textos es mucho más compleja y tiene mayor impacto que la mera «adaptación» de una historia en otro lenguaje distinto del literario; en primer lugar porque, como observa Darío Villanueva, cuando una historia en un texto literario es transcrita con otro lenguaje en un discurso fílmico no se produce una redundancia, sino que hay siempre un margen de complementariedad, que el público además percibe como tal (Villanueva, 1992: 28). Propone Villanueva utilizar en lugar del término adaptación la expresión «diálogo interartístico» (Villanueva, 1999: 189). José Antonio Pérez Bowie ve más rentable el término «reescritura», pues en el proceso de traslado del material literario al medio fílmico el adaptador «lleva a cabo una auténtica reelaboración del texto de partida proyectando sobre él sus propios intereses ideológicos y estéticos

⁴⁶ Las etiquetas como adjetivación del término adaptación suelen ser especialmente fecundas en las propuestas taxonómicas, tal como se ha visto en el apartado 2.5: transposición, comentario, analogía, en la propuesta de Geoffrey Wagner (1975); transformación, préstamo, intersección, en la de Dudley Andrew (1980; 1984), por mencionar dos tipologías de referencia. Sin embargo, en estos casos las etiquetas no se proponen como reemplazo, pues el término adaptación sigue utilizándose de forma genérica para denominar al texto fílmico que adapta una fuente literaria; solo discriminan diferentes tipos, que en la mayoría de las propuestas se definen con arreglo al mayor o menor grado de fidelidad a la fuente. Quienes rehúsan utilizar el término genérico de adaptación lo hacen porque rechazan precisamente el concepto de fidelidad y de dependencia jerárquica como criterios de análisis.

además de las determinaciones derivadas del nuevo contexto en el que se inscribe su creación» (Pérez Bowie, 2010: 26).

Quizás quien ha rechazado de forma más categórica el término adaptación es Luis Miguel Fernández (2000), que propone utilizar en su lugar el concepto de «recreación», pues define mejor la labor de reescritura que conlleva toda operación transposicional (Fernández, 2000: 15). Su principal argumento para rechazar el término es que la idea de dependencia del texto fílmico respecto del literario es consustancial al concepto de adaptación y, por lo tanto, carece de validez para denominar una relación en la que no hay dependencia, sino igualdad entre textos con lenguajes distintos. Precisamente por tratarse de lenguajes diferentes, el filme difícilmente podrá adaptar el texto literario, aunque sí podrá «recrearlo», es decir, volver a producirlo a partir de una situación lingüística y contextual diferente (Fernández, 2000: 13). Aduce para ello tres razones principales. La primera, ya señalada antes por otros teóricos como Jean Mitry (1971), es que el cine y la literatura utilizan sistemas semióticos diferentes, «de manera que al pasar de una estructura signifiante a otra se modifica también la estructura de la significación» (Fernández, 2000: 13). La segunda razón es que tanto la situación de comunicación que se establece entre emisor y receptor (escritor y lector; director-adaptador y espectador) como la forma de consumo de los textos son diferentes. Por último, en la misma línea de los estudios descriptivos de la adaptación, considera que el proceso de transposición de un texto a otro es teleológico, es decir, se orienta siempre hacia el sistema de llegada que acoge al texto fílmico, que es el que determina la configuración del proceso y del producto final.

A pesar de todos los inconvenientes del término adaptación lo cierto es que son mayoría, incluidos muchos de sus propios detractores, los que reconocen que se trata de un concepto tan extendido y asentado en diferentes ámbitos de uso que su permanencia como término genérico de referencia parece inevitable. El propio Luis Miguel Fernández (2000: 15), a pesar de que en sus estudios sustituye sistemáticamente el término adaptación por el de recreación, reconoce que, dada la amplia aceptación del vocablo en todos los ámbitos, no solo el académico sino

también el profesional o el popular, todo intento de sustituirlo por otras opciones parece de antemano condenado al fracaso. Otra cosa es que se delimiten de forma diáfana y rigurosa los horizontes conceptuales que se vinculan al término.

3.1.2. Límites conceptuales de la adaptación

Con una visión amplia, la adaptación fílmica puede conllevar una cantidad considerable de estrategias relacionales, transferenciales y transformacionales, que dan lugar a resultados muy diversos, entre los que caben, como señala José Antonio Pérez Bowie (2010), desde la mera transposición de los materiales originales al nuevo medio hasta operaciones que, dotadas de diferente grado de reflexividad, suponen intervenciones de más calado:

[D]esde el homenaje destinado a subrayar su relevancia al cuestionamiento crítico y la parodia; de igual modo que puede tratarse de un ejercicio de investigación mediante el cual el autor entabla un diálogo con su precedente para trascender la superficie de lo dicho por aquél y adentrarse en el subtexto; o, por el contrario, reducirse a un mero trabajo de vulgarización, más o menos explícito, destinado a poner un texto complejo y pensado para minorías al alcance del gran público (Pérez Bowie, 2010: 28).

Partiendo, pues, de una concepción amplia de la práctica adaptativa, que tiene mucho más alcance que el que proyecta el mero trasvase intersemiótico de elementos estructurales o semánticos entre productos textuales, definiciones como la que propone José Luis Sánchez Noriega (2000), que bien puede representar a un gran número de las que se han acuñado, sin dejar de ser ajustadas a la realidad del fenómeno, no alcanzan a describirlo en toda su complejidad:

Proceso por el que un relato, la narración de una historia, expresado en forma de texto literario deviene, mediante sucesivas transformaciones en la estructura (enunciación, organización y vertebración temporal), en el contenido narrativo y en la puesta en imágenes (supresiones, compresiones, añadidos, desarrollos, descripciones visuales, dialogizaciones, sumarios, unificaciones o sustituciones), en un relato muy similar expresado en forma de texto fílmico (Sánchez Noriega, 2000: 47).

Más allá de la limitación que suponen las nociones de fidelidad y dependencia al texto literario que subyacen en esta definición (cuestiones, por otro lado, recurrentes en prácticamente todas las definiciones que se articulan sobre postulados estructuralistas), falta en ella una referencia a otros aspectos pragmáticos que trascienden la perspectiva puramente inmanente, como los que atañen al papel del adaptador en el proceso de adaptación, al papel del receptor o a la influencia del entorno en la configuración del texto fílmico.

Linda Hutcheon (2013) propone una descripción de la adaptación (en sentido amplio, pues su campo de análisis no se limita al cine, sino que incluye todo tipo de relaciones textuales tanto inter- como intrasemióticas) que puede servir para dar cuenta de todos los aspectos que han quedado fuera en otras definiciones. Describe la adaptación en los siguientes términos:

- An acknowledged transposition of a recognizable other work or works
- A creative and an interpretative act of appropriation/salvaging
- An extended intertextual engagement with the adapted work

Therefore, an adaptation is a derivation that is not derivative – a work that is second without being secondary. It is its own palimpsestic thing (Hutcheon, 2013: 8-9)

Siguiendo estas tres características que articulan la definición de Hutcheon, se pueden establecer sendos principios definidores con los que delimitar el alcance conceptual de la adaptación fílmica, y al mismo tiempo distinguirla de otras prácticas intertextuales similares y relacionadas, pero que no se considerarían adaptaciones en sentido estricto.

El primer principio, esencial para delimitar su ámbito de estudio, es que la adaptación de un texto literario ha de presentarse y aceptarse como tal. Esto es, el texto de partida ha de reconocerse como un texto literario y el de llegada ha de ser declarado como adaptación no solo por la instancia adaptadora sino también por la comunidad receptora. Patrick Cattrysse (1992b) lo describe como sigue:

L'AF [adaptation filmique] en tant qu'objet d'étude concerne d'abord les films qui se présentent comme des adaptations des textes premiers et/ou des films qui dans un

contexte particulier, son peçus et évalués par le public et la critique comme des adaptations (Cattrysse, 1992b: 34).

Este principio deja fuera del campo de estudio los productos fílmicos que Cattrysse denomina adaptaciones pseudo-originales, que son el resultado de un proceso que funciona como adaptativo y, sin embargo, no se presentan o se perciben como adaptaciones en el contexto de llegada. Es lo que sucede, por ejemplo, con el filme *Obsesión* (1943), de Luchino Visconti, que no menciona en sus créditos la novela de James M. Cain, *El cartero siempre llama dos veces*, texto fuente del que parte. En el cine español, Carlos F. Heredero y Antonio Santamarina (2010: 300) explican que el filme *Pasión de hombre* (José Antonio de la Loma, 1989) se presenta en los títulos de crédito como basado en una idea original del director, pero existe una novela escrita por él, *Pasión de hombre. Mi abuelo y yo*, publicada cuatro meses antes del estreno del filme, lo que abre la posibilidad de que el filme haya usado la novela como fuente argumental.

El caso contrario también debe tenerse en cuenta a la hora de considerar una adaptación como tal, es decir, textos que funcionan como adaptaciones en el contexto de llegada y, sin embargo, no son el resultado de una práctica adaptativa. La decisión de incluir o no en el campo de estudio de las adaptaciones estos filmes, que Patrick Cattrysse denomina pseudo-adaptaciones⁴⁷, es más compleja que cuando se trata de adaptaciones pseudo-originales, pues en aquellas existe una voluntad o una manifestación explícita de presentar o recibir la adaptación como tal. Jesús Franco, por ejemplo, utiliza esta práctica con bastante frecuencia y presenta sus filmes como adaptaciones en las que se acredita el autor literario pero no el título de la obra que se adapta; llega incluso al extremo de acreditar como fuentes de sus adaptaciones obras

⁴⁷ Cattrysse define el concepto como remedo de las falsas traducciones que aparecieron en Francia tras la Segunda Guerra Mundial. Eran en realidad textos originales escritos por autores franceses que adoptaban seudónimos ingleses y presentaban sus obras como adaptaciones para tener mayores opciones de publicación. Esta práctica respondía al prestigio que había adquirido en esos años la cultura estadounidense y que había hecho caer la demanda de obras autóctonas en beneficio de la literatura norteamericana.

literarias que no existen⁴⁸. Puede suceder también que sean los receptores del filme los que lo perciben como una adaptación. Por ejemplo, *Una mujer bajo la lluvia* (Gerardo Vera, 1992) es un *remake* del filme *La vida en un hilo* (1945) de Edgar Neville y sin embargo suele considerarse una adaptación de la obra teatral del mismo título que el propio Neville escribió con posterioridad a partir de su película⁴⁹.

Aplicando de forma estricta los criterios definidores de Linda Hutcheon y de Patrick Cattrysse tendrían que cumplirse las dos variables que se manejan (ser presentadas y ser percibidas como adaptaciones) para que las adaptaciones pseudo-originales y las pseudo-adaptaciones pudieran ser consideradas adaptaciones en sentido estricto. Sin embargo, especialmente cuando se trata de la recepción de un filme, puede resultar complicado – o tarea inútil – contradecir una creencia si esta ya se ha incorporado con fuerza a los saberes socioculturales que comparten los miembros de una sociedad. Un ejemplo paradigmático de esta circunstancia es *Apocalypse Now* (Francis Ford Coppola, 1979). Su deuda con la novela corta de Joseph Conrad, *El corazón de las tinieblas*, es innegable – el mantenimiento del nombre de Kurtz, el carácter mítico que adquiere el personaje a medida que transcurre la historia, la travesía por el río del marinero Marlow ahora convertido en Capitán Willard, la semejanza de algunos de los sucesos que tienen lugar –, si bien es cierto que el texto

⁴⁸ Según los datos recabados por Carlos F. Heredero y Antonio Santamarina (2010), en *Residencia para espías* (1966) los créditos del filme mencionan tan solo un argumento de Michäel Loggan; en *Gemidos de placer* (1980) se acredita como fuente literaria un relato del Marqués de Sade sin aportar el título; en *Sinfonía erótica* (1980) los créditos tan solo señalan que el filme se basa en textos del Marqués de Sade; en *Viaje a Bangkok, ataúd incluido* (1985), se alude en los créditos a una novela de Edgar Wallace, sin ninguna otra precisión. *El diablo que vino de Akasawa* (1970) y *El muerto hace las maletas* (1972) citan en los créditos obras de Edgar Wallace que no existen; lo mismo sucede en *El abuelo, la condesa y Escarlata la traviesa* (1992), que acredita una obra de Octave Mirbeau inexistente.

⁴⁹ La obra de teatro fue publicada en 1955 y estrenada en 1959 en el teatro María Guerrero de Madrid. Carlos F. Heredero y Antonio Santamarina (2005: 369) consideran muy probable que esta obra teatral fuera tenida en cuenta al escribir el guion del filme de Gerardo Vera y por ello la incluyen en su catálogo de fuentes literarias del cine español. El filme de Vera es un magnífico ejemplo de pseudo-adaptación, no solo porque en el saber popular sea percibido como una adaptación, sino también porque desde el propio sistema de llegada la institución ratifica esta percepción. La institución en el sentido que le confiere Itamar Even-Zohar está constituida por todos los actores implicados en el control de la cultura. La obra de Heredero y Santamarina, en cuanto que referencia crítica en el ámbito del estudio de las adaptaciones del cine español, pertenece a la institución; se da además la circunstancia de que la Filmoteca Nacional coedita esta obra, por lo que la consideración de *Una mujer bajo la lluvia* como adaptación viene también avalada, aunque sea de forma indirecta, por una instancia gestora de la cultura.

literario es objeto de una transformación sistemática tanto en la propia historia como en el contexto espacial y temporal⁵⁰. El filme, de hecho, no incluye en los títulos de crédito ninguna referencia a Conrad o a su relato, y a pesar de ello estuvo nominado a los Oscars en la categoría de mejor guion adaptado. Es, en definitiva, una pseudo-adaptación, pues aunque no es una adaptación su percepción como tal está tan arraigada en el acervo cultural occidental que ha de reconocerse como adaptación en sentido estricto a todos los efectos.

En cualquier caso, lo que parece claro es que el reconocimiento de la adaptación como tal requiere especificar los criterios que definen su espacio de pertenencia (Peña Ardid, 1999: 13) y que confirman la relación que se establece con el texto fuente, tal como señala Carmen Peña Ardid:

[M]ás allá de cualquier «parecido» semántico entre los textos, lo que autoriza y fundamenta la relación depende sobre todo de una serie de actos sociales («compra de derechos», publicidad...) y de unos indicadores pragmáticos (títulos, subtítulos u otras formas de reconocimiento explícito de la «deuda»). Con todo el problema es más complejo pues no siempre se declararon desde el cine las fuentes literarias (Peña Ardid, 1999: 13; nota 3).

La ocultación por parte de la instancia adaptadora de las fuentes literarias a la que alude Peña Ardid puede suceder cuando el material literario tan solo sirve de pretexto para elaborar una nueva obra que no establece una relación unívoca con su fuente; en sentido genettiano, no habría relación hipertextual pues el material literario, que en este caso no tiene que reducirse a un único texto, no funciona como hipotexto sino como otra cosa, como una cita o una alusión. Es lo que sucede, por ejemplo, en *Werther* (Pilar Miró, 1986), filme en el que los ecos goethianos se manifiestan ya desde el propio título, que funciona como interpretante intertextual de la historia, pero no como indicador metatextual de que se trata de una adaptación de la obra de Goethe. En el filme de Gonzalo Suárez, *Epílogo* (1984), se establece una relación similar con el material literario, aunque de naturaleza mucho más compleja.

⁵⁰ Francis Vanoye (1996: 146) la cita como ejemplo de grado máximo de apropiación del texto literario en el proceso de adaptación.

Gonzalo Suárez propone en el filme un diálogo intertextual con tres relatos suyos recogidos en la colección *Gorila en Hollywood*, con su novela *Rocabruno bate a Ditirambo* y con otra de sus películas anteriores, *Ditirambo* (1967) para crear una estructura en abismo con diferentes niveles narrativos y de punto de vista, que sirve como instrumento para hacer una reflexión sobre el acto de la creación artística, que se sitúa más allá de los límites de la adaptación en sentido estricto.

El segundo principio definidor es que la adaptación debe ser, como señala Hutcheon, un acto de apropiación o de salvaguardia de la obra original, de modo que esta se reconozca de forma diáfana en el texto fílmico. Existen otros productos fílmicos en los que se establece una relación tan difusa con uno o varios textos literarios que los filmes terminan por no reconocerse en el texto que les había servido de material de partida. Sarah Cardwell (2002: 21) denomina versión a este tipo de filmes y destaca el hecho de que mientras que en la adaptación se resalta el proceso consciente y explícito de implementar los cambios necesarios para «re-presentar» el texto fuente bajo nuevas condiciones y en un nuevo medio, la versión supone la presentación de una historia «familiar» en el marco de un nuevo texto distinto e independiente. Esta diferencia es importante, pues en la versión el texto literario funciona realmente como un pretexto, como el germen para el desarrollo de un texto fílmico que no presenta *la* historia del texto literario, sino otra distinta, que puede resultar familiar y con la que es posible establecer una suerte de juego de reconocimiento intertextual de citas, alusiones, homenajes o parodias, mediante el uso de determinados índices intertextuales que se descubren en el filme en determinados sucesos de la historia, en la definición de personajes, o en la configuración de ambientes y escenarios. En este tipo de práctica el reconocimiento explícito de su deuda con la obra literaria no suele aparecer en los títulos de crédito y cuando lo hace queda patente el tipo de relación que se establece con el texto literario con marcas del tipo «inspirado en...» o «versión libre de...».

En el mismo marco conceptual que maneja Cardwell se sitúa Julie Sanders (2006), quien acude al término apropiación para definir una relación entre los medios en la que el texto literario se encuentra tan imbricado en el texto fílmico que los

referentes no siempre se reconocen como tales, por lo que pueden no ser fáciles de rastrear:

An adaptation signals a relationship with an informing source text or original; a cinematic version of Shakespeare's *Hamlet*, for example, although clearly reinterpreted by the collaborative efforts of director, scriptwriter, actors, and the generic demands of the movement from stage drama to film, remains ostensibly *Hamlet*, a specific version, albeit achieved in alternative temporal and generic modes, of that seminal cultural text. On the other hand, appropriation frequently affects a more decisive journey away from the informing source into a wholly new cultural product and domain (Sanders, 2006: 26).

Kiss me, Kate (George Sidney, 1953) y *West Side story* (Robert Wise, Jerome Robbins, 1961) son dos filmes que cita Sanders para ilustrar el alcance del concepto de apropiación. En ambos casos se trata de «textos incrustados» (Sanders, 2006: 28), en los que de alguna forma se ha trascendido el trasvase textual que supone la adaptación y ya no es necesaria la conexión explícita con la fuente literaria, Shakespeare, en este caso.

Estas prácticas textuales responden a lo que Gianfranco Bettetini (1984: 100) describe como una referencia a una matriz literaria que funciona como pretexto narrativo y luego se abandona para reelaborar un texto autónomo. Un ejemplo muy ilustrativo de esta práctica es *La mitad del cielo* (Manuel Gutiérrez Aragón, 1986). En este filme la presentación de los personajes en las secuencias iniciales remite con claridad a *La cenicienta*, pero luego la historia abandona el cuento literario como referente argumental, si bien se mantienen durante todo el filme ecos recurrentes no solo de este cuento (en el nivel de la historia) sino también del esquema narrativo clásico de los cuentos tradicionales (en el nivel del discurso).

Por último, el tercer principio definidor es que la adaptación se establece como una relación unívoca entre un único texto de partida y un único texto de llegada. En su descripción, Linda Hutcheon (2006: 9) subraya el carácter prolongado del compromiso intertextual que establece el texto fílmico con la obra adaptada y señala que las alusiones o los ecos a textos anteriores, sean estos literarios o no, no cumplen esta condición. Esta precisión es importante, pues marca la diferencia conceptual entre la

adaptación entendida como una relación hipertextual, en el sentido que confiere Gerard Genette a este concepto, en la que el hipotexto está claramente identificado y es reconocible en el hipertexto, y las versiones o apropiaciones fílmicas, tal como las definen Sarah Cardwell o Julie Sanders. Otra cosa es que, como todo texto, la adaptación no esté libre del inevitable diálogo intertextual con otros textos anteriores, y que en el proceso de construcción textual se invoquen otros referentes literarios e incluso otras adaptaciones del mismo texto fuente. Robert Stam (2005b) apunta, en este sentido, que las diferentes adaptaciones que hayan podido hacerse de una misma obra literaria pueden conformar «a larger, cumulative hypotext available to the filmmaker who comes relatively late» (Stam, 2005b: 5). Esta conexión con adaptaciones anteriores de la misma fuente literaria no solo será parte de la identidad formal del texto fílmico sino también, como señala Linda Hutcheon (2006: 21) de lo que se podría denominar su identidad hermenéutica.

Las relaciones intertextuales que la adaptación establece con otros textos en una dimensión diacrónica no son el único juego dialógico que se pone en marcha. También se establecen en una dimensión sincrónica relaciones de tipo paradigmático con otros textos del sistema cinematográfico en el que se integra la adaptación – con otras adaptaciones y con otros filmes – y relaciones de tipo sintagmático con otros textos del polisistema cultural. Estos otros productos textuales desempeñan una función hermenéutica, similar a la de los textos con los que la adaptación se relaciona de forma diacrónica, pues se perciben como modelos que orientan y pautan la lectura de la adaptación, con la que comparten características comunes definidas por el repertorio dominante al que pertenecen. Pero también, y sobre todo, intervienen de forma activa durante el proceso adaptativo, como un condicionante contextual más, en las decisiones que se adopten respecto a la selección y el tratamiento de los elementos del texto literario que son trasvasados al texto fílmico y en la forma que adoptan en el producto final.

No obstante todo lo anterior, es importante no olvidar que, aun aceptando la idea de que la adaptación sea una suerte de «meta-texto» (Cardwell, 2002: 25), que se construye – y se lee – de forma gradual en diálogo con todos los textos con los que

establece relaciones, sean estas diacrónicas o sincrónicas, lo que verdaderamente determina su naturaleza, lo que define la adaptación como adaptación es la relación unívoca que establece con el texto fuente.

3.2. El cambio de perspectiva. Del texto al contexto

En un coloquio sobre teoría y práctica de la traducción de 1976 Eugenio Coseriu concluía su ponencia declarando que «la «mejor traducción» absoluta de un texto cualquiera simplemente no existe: solo puede existir la mejor traducción de tal texto para tales y cuales destinatarios, para tales y cuales fines y en tal y cual situación histórica» (Coseriu, 1985: 239).

Thomas Leitch (2003: 153), ahora en el ámbito de los estudios adaptativos cinematográficos, si bien compartiendo la misma línea de razonamiento en la que se sitúa Coseriu, rechaza la idea defendida por los estudios estructuralistas de que las diferencias entre los textos literarios y los fílmicos están asentadas en las propiedades distintivas de sus respectivos medios, y afirma que estas propiedades que pueden haberse atribuido en algunos momentos de la historia a ambos medios son, en realidad, funciones de esos momentos históricos y no de los propios medios.

Francesco Casetti (2004: 82-83) defiende que lo que sucede en el momento histórico en que se produce una adaptación es que se crea una situación comunicativa nueva, distinta por tanto de la que se produce en el momento de creación y recepción del texto literario original, y es este hecho y no las semejanzas o diferencias entre los textos lo que debe tenerse en cuenta. Propone Casetti, en consecuencia, dejar de considerar la adaptación como una relectura o reescritura de un texto previo y entenderla como el resultado de una reaparición en un campo discursivo diferente, localizado en un tiempo y un lugar concretos, de un elemento (un argumento, un tema, un personaje, etc.) que había aparecido previamente en otro lugar. En este escenario, la identidad del texto fílmico como adaptación se define por su papel y su lugar en la nueva situación comunicativa y no tanto por sus elementos formales. El

proceso que tiene lugar es fundamentalmente un fenómeno de recontextualización del texto y de reformulación de su situación comunicativa.

En estos tres argumentos se compendian las cuestiones fundamentales que plantean las teorías adaptativas que se acercan al fenómeno de la adaptación desde una perspectiva pragmática. Las nuevas aproximaciones teóricas dejan de lado metodologías de formulación normativa para desarrollar otras que se centran en la descripción de los aspectos que caracterizan el diálogo intermedial de las prácticas adaptativas cinematográficas. Suponen un cambio sustancial respecto a otros estudios – anteriores y coetáneos –, incapaces de desprenderse del sesgo con el que las sempiternas cuestiones de la fidelidad y la dependencia del texto literario marcan indefectiblemente sus postulados teóricos y, en consecuencia, sus análisis. Los nuevos enfoques evidencian tres cuestiones de calado que llevan a reconsiderar no ya solo las propuestas metodológicas para el estudio de las relaciones que se establecen entre los textos sino también la concepción misma del fenómeno adaptativo.

En primer lugar, el papel determinante que tiene el análisis del entorno espacio-temporal en el que se producen las adaptaciones cinematográficas (el entorno en su sentido más amplio: histórico, cultural, social, económico, ideológico, etc.). Entender la adaptación cinematográfica como producto de un tiempo concreto supone aceptar el hecho de que las relaciones que se establecen entre el texto literario y el texto fílmico y muchas de las propiedades que se atribuyen a ambos son producto de una época y no están predeterminadas únicamente por características consustanciales a la naturaleza de los sistemas semióticos, como los estudios comparatistas de corte formalista, estructuralista e incluso semiótico han hecho creer.

En segundo lugar, la necesidad de ampliar el campo de análisis más allá de la comparación unívoca de dos productos textuales. Si las adaptaciones son el producto de una época y están vinculadas a las condiciones contextuales que se dan en un determinado lugar y momento histórico, parece evidente que cualquier estudio que pretenda obtener resultados concluyentes respecto a su constitución y a su comportamiento no podrá limitarse al análisis aislado de un único producto textual. Tendrá necesariamente que establecer algún sistema descriptivo con cierto grado de

sistematicidad que permita observar comportamientos similares en un número suficiente de procesos adaptativos y productos diversos, y examinar, al mismo tiempo, de qué manera influye el contexto en las adaptaciones producidas en un determinado momento histórico en su conjunto.

En tercer lugar, la rentabilidad que supone para los resultados de cualquier estudio sobre el fenómeno superar el limitado análisis comparatista entre productos textuales y abrazar un enfoque integral en el que se consideren otros elementos que participan en el proceso de trasvase del material literario al medio fílmico. Además de observar cómo interviene el contexto, habrá que examinar también los papeles fundamentales del adaptador del texto literario y de los receptores del texto fílmico. Esta nueva perspectiva abre un interesante campo de estudio que tiene como premisa conceptual la idea apuntada por Francesco Casetti de que la práctica adaptativa se puede analizar desde la observación de las transformaciones que se producen entre dos situaciones comunicativas diferentes, la que se establece entre el escritor y el lector de la obra literaria y la que surge en un nuevo contexto entre el adaptador y el espectador de la adaptación cinematográfica.

3.2.1. El papel del entorno. Institución y repertorio

A principios de los años ochenta Dudley Andrew (1984) abogaba por realizar un «giro sociológico» en los estudios adaptativos:

It is time for adaptation studies to take a sociological turn. How does adaptation serve the cinema? What conditions exist in film style and film culture to warrant or demand the use of literary prototypes? Although adaptation may be calculated as a relatively constant volume in the history of cinema, its particular function in any moment is far from constant. The choices of the mode of adaptation and of prototypes suggest a great deal about the cinema's sense of its role and aspirations from decade to decade. Moreover, the stylistic strategies developed to achieve the proportional equivalences necessary to construct matching stories not only are symptomatic of a period's style but may crucially alter that style (Andrew, 1984: 104).

Las cuestiones que plantea Andrew en su propuesta de adoptar un enfoque sociológico para el análisis de las adaptaciones son de gran calado, sobre todo por lo que suponen de cambio respecto a la tendencia anterior, y serán retomadas con otras formulaciones por estudios posteriores.

En primer lugar se destaca un hecho que siendo una obviedad se había olvidado de forma sistemática en los enfoques de corte sincronístico, las adaptaciones cinematográficas son producto de la época en la que se crean. Ello supone entender la adaptación como la reubicación de una obra literaria no ya solo en un nuevo sistema semiótico, sino también en las nuevas coordenadas estéticas, ideológicas, socioculturales, políticas, geográficas, etc., del contexto de llegada. Las orientaciones metodológicas que se definan para abordar el estudio de la práctica adaptativa tendrán que incluir necesariamente instrumentos para el análisis de estas condiciones contextuales, que orientan y justifican tanto la demanda como la frecuencia de uso de los prototipos literarios que funcionan como fuente de los textos fílmicos. Condiciones que no solo se encuentran en el ámbito cinematográfico, como apunta Andrew, sino que se vinculan también a la situación política, económica, ideológica de una sociedad en un determinado momento histórico y que determinan sus políticas culturales. En el cine español, por ejemplo, en los años ochenta confluyeron unas determinadas condiciones políticas y sociales que demandaron el uso de adaptaciones cinematográficas como instrumentos para construir una imagen de identidad cultural nacional que el gobierno socialista pretendía proyectar como marca de una España moderna y europea, tanto en el propio territorio nacional como en el exterior.

En segundo lugar, la adaptación se desprende del lastre de ser un texto deudor y dependiente y adquiere un estatus de obra autónoma desde el momento en que las relaciones que establece con el texto literario que le sirve de fuente no son excluyentes. Tal como afirma Michel Serceau (1999: 174), la adaptación es inseparable de la red de obras literarias y cinematográficas que la preceden y de las que son producidas en el mismo campo histórico y cultural. Y se podría añadir que también el texto literario original, recontextualizado en el proceso de adaptación, entabla relaciones dialógicas con esos otros textos, similares a las que establece la adaptación

fílmica. Podría incluso darse el caso, como señala Andrew, de que los mecanismos y estrategias desarrollados durante el proceso adaptativo incidan de tal forma en las características estilísticas que guían la producción de otros filmes en ese mismo periodo, que lleguen a modificarlas. Michel Serceau también señala esta posibilidad: «[l]’adaptation étant le produit d’une dialectique entre l’œuvre littéraire, le contexte socio-historique de réalisation et les codes d’une culture, c’est la pérennité ou l’obsolescence des codes culturels qui est ici en jeu» (Serceau, 1999: 174); y advierte además que puede producirse otra circunstancia de impacto en el sistema cultural, pues más allá de ser un mero producto de la ideología, la estética, la temática o la mitología de una época, la adaptación puede llegar a convertirse en un texto más fundador que el propio texto original (Serceau, 1999: 175) (pensemos en *Los santos inocentes* (Mario Camus, 1984), por ejemplo).

La consideración de las características del contexto histórico y cultural en el que se produce una práctica adaptativa obliga a desplazar el eje estructurador del análisis desde el texto de partida al de llegada. Ello supone ponderar la importancia atribuida a los criterios puramente textuales, que constreñían enfoques anteriores desde el momento en que nacían ya lastrados por el concepto de deuda en todas sus manifestaciones metodológicas (el análisis del grado de fidelidad a la fuente, la determinación de los elementos del texto literario que son trasladables y los que no lo son, los desarrollos tipológicos de acuerdo con la mayor o menor cercanía a la fuente). Ahora, el conocimiento de las características contextuales en las que se encuadra la práctica adaptativa hace posible valorar en su justa medida estos aspectos, lo cual no significa que ya no se consideren, sino simplemente que dejan de ser centrales en los análisis. Francis Vanoye (1996: 144) señala en este sentido que en el proceso de traslado de un texto a otro, que él llama de apropiación, la transferencia histórico-cultural es igual de determinante que la transferencia semiótica. Y añade que el proceso de apropiación del texto literario no es un proceso elegido, sino una consecuencia del condicionamiento existencial de la adaptación, que tendrá que responder, por lo tanto, a la estética y a la ideología propias del contexto en que se produce. Es por ello que Vanoye (1996: 146) cree que, además de la intervención del

autor o del equipo de profesionales que toman parte en la construcción del texto fílmico, en el proceso de apropiación del texto literario han de tenerse en cuenta otros dos niveles de intervención, igual de importantes que las decisiones adoptadas por la instancia adaptadora. Por un lado, el nivel sociolingüístico, que está marcado por una época, un contexto o un determinado estilo de producción (el del Hollywood de los años treinta, por ejemplo, es diferente al del modelo francés de los años sesenta; el del cine español de los años setenta es diferente del de los años ochenta); por otro lado, el nivel estético, que está marcado por la corriente, la escuela o el movimiento cinematográfico y cultural que marca la tendencia artística desde la cual se genera el texto fílmico.

Desde el punto de vista del proceso adaptativo que se despliega para dar forma al filme, las características contextuales, que se mantienen activas durante todo el proceso, inciden en las estrategias y los procedimientos utilizados para trasvasar el material literario al medio fílmico. Analizar el contexto ayudará a entender los motivos por los que se utilizan unos mecanismos de mediación determinados y no otros. Por otro lado, desde el punto de vista del resultado del proceso, la adaptación como texto, como producto finalizado, ocupa un lugar concreto en el sistema cinematográfico y también en el sistema cultural de la sociedad receptora. Será pues, necesario, analizar las relaciones paradigmáticas que la adaptación, como texto fílmico, establece con otros textos dentro del polisistema cinematográfico.

Cualquier acercamiento teórico al fenómeno adaptativo que se realice desde un enfoque integral habrá de tener en cuenta todas estas circunstancias y será necesario comenzar por definir cómo se articulan los sistemas culturales y sociales en los que se integra la adaptación. A este respecto, la teoría de los polisistemas impulsada por Itamar Even-Zohar a finales de los años setenta desde la Universidad de Tel-Aviv, y en particular sus conceptos de institución y de repertorio, puede arrojar mucha luz sobre el asunto.

La teoría de los polisistemas se sitúa en la línea de las corrientes teóricas de enfoque dinámico que desde diferentes perspectivas pretenden superar el paradigma estructuralista estático. Comparte con otras teorías colindantes (como la semiótica de

la cultura de Yuri Lotman, la teoría del campo literario de Pierre Bourdieu o el estudio empírico de la literatura de Siegfried J. Schmidt, por citar tres referentes fundamentales) la idea general de que un sistema cultural no es algo estático y, por lo tanto, su estudio no puede limitarse a lo paradigmático, a lo sincrónico⁵¹.

El enfoque del que parte la teoría polisistémica entronca, según Even-Zohar (1990: 11), con el concepto de sistema dinámico propuesto por el formalismo ruso y el estructuralismo checo en oposición a la aproximación sincrónica de la escuela estructuralista de Ginebra. Permite reconocer un sistema de sistemas culturales – el polisistema de la cultura – dentro del cual se establecen relaciones interdependientes dinámicas y heterogéneas. Los elementos que confluyen en el polisistema tienen una difícil correlación individual entre ellos, precisamente por su heterogeneidad; por ello, las relaciones se establecen entre sistemas, concurrentes o alternativos, en los que se integran esos elementos. Los sistemas no se relacionan desde una posición de igualdad, sino que se jerarquizan dentro del polisistema en una continua y permanente interrelación dinámica que da lugar, entre otras cosas, a la configuración de diferentes oposiciones binarias. Destaca entre todas ellas la oposición centro frente a periferia, que presupone la existencia de un sistema central dominante y otros periféricos entre los que se establecen flujos continuos de desplazamientos a lo largo del tiempo.

Uno de los conceptos fundamentales en relación con el funcionamiento de los polisistemas culturales es la institución. Even-Zohar la incluye como parte de su esquema de manifestación cultural, que articula partiendo del modelo jakobsoniano de acto de comunicación verbal⁵², y la define como «el conjunto de factores implicados en el control de la cultura» (Even-Zohar, 1999a: 41). La institución regula las normas, determina los modelos y productos que son relevantes para una comunidad en un periodo histórico concreto, e interviene de forma activa en el polisistema en cuanto que influye en el productor, en la configuración del producto y en el mercado,

⁵¹ El sistema literario es el objeto central de la teoría polisistémica, pero sus propuestas son aplicables a cualquier otro sistema de modelización secundario, en el sentido lotmaniano.

⁵² Su esquema de manifestación cultural consta, como el de Jakobson, de seis elementos. Además de la institución, incluye el productor, el consumidor, el repertorio, el mercado y el producto (Even-Zohar, 1999a).

adquiriendo así una suerte de naturaleza normativa. El miembro más destacado de la institución es la Administración, aunque también existen otros que pertenecen o están vinculados a ella de forma más o menos directa, como pueden ser las entidades educativas o los medios de comunicación.

Otro concepto principal de la teoría polisistémica es el repertorio, que Even-Zohar (1990: 39) define como un conjunto de reglas y materiales que regulan tanto la creación como el uso de un producto dado y son indispensables para cualquier procedimiento de producción y de consumo. Sería, utilizando términos lingüísticos tradicionales, la combinación de gramática y léxico de una lengua. En un análisis de los hechos culturales, el repertorio es el repositorio de elementos que conforman el marco en el que se define la cultura (Even-Zohar, 1999a: 31); aplicado al ámbito del cine, estaría constituido por el conjunto de elementos, de mecanismos, de modelos y normas que regulan la producción y el consumo de los filmes.

El concepto de repertorio conlleva la noción de un sistema estructurado, en cuanto que sus componentes son interdependientes y su valor viene determinado por las relaciones que se establecen entre ellos (Even-Zohar, 1999b: 74). También contiene la idea de algo dinámico, pues la participación de diferentes actores establece sinergias entre los elementos del repertorio de modo que este se transforma y modifica con el paso del tiempo. El mayor o menor grado de accesibilidad, de su aceptación por los grupos sociales y de legitimación por parte de la institución da lugar a la coexistencia de varios repertorios en un contexto y en una época determinados. Even-Zohar (1999a: 33) señala que, habida cuenta de la heterogeneidad de los sistemas socio-semióticos, lo habitual es que haya un repertorio dominante, legitimado por la institución, y otros repertorios que ocupan una posición periférica o marginal en la configuración de la cultura. El primero será canonizado por la institución, es decir, por los planificadores de la cultura y por los círculos de poder, de modo que el sistema al que pertenece, respondiendo a la oposición binaria centro/periferia que funciona en el polisistema, ocupará un lugar central.

Los gestores y los productores de las manifestaciones culturales inciden en el repertorio dominante de forma activa mediante la construcción de estrategias de

acción para producir modelos y discursos significativos, que en el caso de las adaptaciones, serán utilizados además por los adaptadores para producir textos fílmicos siguiendo los modelos de que les provee el repertorio. Los receptores de los productos culturales, por su parte, acuden al repertorio desde una perspectiva hermenéutica para encontrar las estrategias conceptuales y los marcos comunes de interpretación que les permitan asimilar los modelos y aceptar los discursos como parte del sistema⁵³. Sin embargo, un repertorio no presupone la existencia automática de un consumidor, pues para acceder al repertorio este tiene que estar disponible y haber sido legitimado por la institución.

El repertorio dominante y la institución cumplen papeles determinantes en la articulación del proceso de adaptación (en la selección de los textos fuente y en la decisión que se adopte respecto a los elementos del texto literario que se trasladan, se rechazan o se modifican en el texto fílmico) y en el papel que se le confiere a la adaptación como producto textual o incluso genérico dentro del sistema de la cultura en un momento dado. Por ejemplo, en el cine español de los años cincuenta, tal como destaca Carlos F. Heredero (2002: 91), acudir a la literatura como fuente de historias de los filmes fue una práctica instalada de tal modo en la industria cinematográfica que dominaba tanto el tipo de producción impulsada por las productoras principales de la época como el trabajo de los realizadores más prestigiosos y prolíficos de esos años (Luis Lucía, Luis Maquina, Juan de Orduña, Manuel Mur Oti, José María Forqué, etc.). Esta circunstancia, sin embargo, no surge de forma espontánea, se mantiene por el apoyo decidido y sostenido de la administración franquista – el único miembro permitido en la institución en esos momentos –, que impulsaba las adaptaciones a través de una política de abundantes y cuantiosas subvenciones con el objetivo de buscar un modelo de producción que, como señala Heredero, «resultaba mucho más controlable en términos de censura que el derivado de los guiones originalmente escritos para la pantalla» (Heredero, 2002: 94). El repertorio dominante en el ámbito

⁵³ En este contexto el concepto de marco de interpretación tiene un sentido similar al que le da Umberto Eco (1993: 114), y se entiende como un esquema de conocimiento cognitivo que puede actualizar situaciones convencionales o estereotipadas, y permite realizar con éxito un acto comunicativo, en su doble proceso de ostensión e inferencia.

cinematográfico en esos años primaba la calidad de la factura técnica sobre los contenidos temáticos o el mensaje ideológico que imperaba en la década anterior, pues se pretendía potenciar productos que fueran vendibles en el extranjero y demostrasen al mismo tiempo la capacidad (técnica y económica) de la industria cinematográfica española. Por esta razón, como indican José Antonio Pérez Bowie y Fernando González García (2010: 134) la elección de los textos literarios que servían de fuente argumental a las adaptaciones estaba determinada por razones estrictamente comerciales.

En los años ochenta la política cinematográfica del gobierno socialista pone en marcha una serie de acciones institucionales (entre las que destacan los incentivos de las subvenciones, que, como en los años cincuenta, vuelven a ser cuantiosas) encaminadas a desarticular el repertorio dominante en la década anterior y a sustituirlo por otro basado en la búsqueda de la calidad del producto cinematográfico. El desarrollo de un cuidado diseño de producción fue uno de los rasgos definitorios más reconocibles del concepto de calidad que definió el repertorio dominante; el uso de textos literarios como fuente de temas argumentales para los filmes fue otro rasgo definidor. Las adaptaciones cinematográficas de textos literarios adquirieron de este modo una suerte de caracterización genérica en la que se mirarían el resto de las producciones cinematográficas que vieron la luz durante esos años.

Así pues, la naturaleza de las relaciones que se establecen entre el texto fílmico y el texto literario que le sirve de fuente, lejos de determinarse únicamente por las características de cada medio, están condicionadas por los elementos y los modelos sobre los que se articula el repertorio en cada época y han de ser bendecidas en todo momento por la institución que controla el hecho cultural. Las adaptaciones responden al funcionamiento autónomo y heterónimo que, siguiendo la caracterización que hace Itamar Even-Zohar (1990) para el sistema literario, describe Patrick Cattrysse (1992b: 33) para el sistema cinematográfico. En su dimensión de pertenencia a un sistema autónomo, los textos fílmicos dispondrían de sus propios mecanismos y procedimientos para establecer relaciones auto-reguladoras con los textos fuente literarios. Es en esta dimensión donde se sitúan los estudios

comparatistas textuales. Pero en su condición de pertenencia a un sistema que es al mismo tiempo heterónimo, la práctica adaptativa está también determinada por factores externos al texto, provenientes de la relación que el sistema cinematográfico establece con otros sistemas, artísticos y no artísticos (socioculturales, políticos, ideológicos, etc.).

3.2.2. La ampliación del campo de estudio. Los corpus

Gideon Toury (1998: 22), desde el ámbito de los estudios polisistémicos de la traducción, insiste en que la noción clave para describir el comportamiento de las traducciones es asegurar la identificación de patrones recurrentes, de modo que se pueda fijar la existencia de normas que determinen y condicionen esos comportamientos. Sucede, sin embargo, con relativa frecuencia que, como apunta Toury (1998: 23), los investigadores parten de un conjunto arbitrario de muestras heterogéneas en lugar de establecer un corpus coherente, definido con arreglo a variables de análisis significativas.

Este escenario es aplicable a los estudios adaptativos. De hecho, se puede afirmar que la principal causa de la escasa rentabilidad de una buena parte de los estudios comparatistas de corte estructuralista (y también de muchos de los que parten de otros enfoques teóricos, como sucede, por ejemplo, paradójicamente con los análisis de las adaptaciones que se abordan desde una perspectiva intertextual) es que se limitan a determinar, partiendo de premisas normativas, los elementos transferibles y transferidos desde un único texto de partida a su adaptación cinematográfica. Y cuando se trata de estudios de conjunto que pueden incluir varios casos de estudio, es infrecuente que se identifique alguna variable que haya determinado la selección de las muestras o que se establezcan siquiera relaciones entre las conclusiones de los análisis individuales. Incluso asumiendo la constatación de que en muchos casos el único fin del estudio comparativo entre dos textos es determinar el grado de bondad del texto fílmico respecto a su fuente, las conclusiones obtenidas deberían ser aplicables únicamente a ese caso concreto de estudio. Sin

embargo, se da en estos estudios una singular contradicción, y es que se suelen elevar a rango descriptivo genérico las conclusiones que solo son aplicables a las unidades discretas que se analizan de modo independiente.

El estudio del comportamiento de las prácticas adaptativas en un contexto histórico concreto solo podrá arrojar resultados concluyentes si se planifica un análisis descriptivo de un conjunto de muestras, acotado en un espacio y tiempo determinado. Teniendo en cuenta además que tanto el proceso adaptativo como el papel que se otorga a la adaptación dentro del sistema en el que se produce están condicionados por el contexto, la descripción sistemática de comportamientos puede ofrecer, tal como señala Pierre Sorlin (1985) desde una perspectiva sociológica, «una visión de las zonas de silencio y de las de consenso, de las cuestiones permitidas o prohibidas, en una palabra, de los límites impuestos por los productores y por el sistema político» (Sorlin, 1985: 177).

Será necesario establecer dos dimensiones interrelacionadas desde las que abordar los análisis. Por un lado, una perspectiva que funciona de modo «vertical» o sintagmático, y que se centraría en la relación que cada adaptación establece con su texto fuente; por otro lado, una perspectiva que se sitúa en una dimensión «horizontal» o paradigmática, que analiza las características comunes y los rasgos distintivos de los textos seleccionados con arreglo a una serie de variables de análisis, la primera de las cuales debería ser que todos ellos se etiqueten como adaptaciones cinematográficas en un contexto espacio-temporal determinado.

Los estudios descriptivos de la adaptación (en adelante EDA) que desarrolló Patrick Cattrysse (1992b) a principios de los años noventa parten de la premisa de que cualquier análisis del fenómeno, además de estar acotado en el espacio y en el tiempo, requiere necesariamente la articulación de un corpus limitado y coherente de adaptaciones que constituirá el campo de estudio⁵⁴. Cattrysse (1994) deja claro, en este sentido, que el análisis individual de un texto solo puede darse en relación con el sistema:

⁵⁴ En su estudio sobre las adaptaciones en el cine negro norteamericano, Cattrysse (1992b) identificó un total de 600 filmes, de los que utilizó para el análisis un corpus de unos 250.

A PS [polysystem] approach starts from the premise that the individual can *only* be analysed on the background of the non-individual. It is only after having studied the common characteristics of a group of film adaptations that one is able to determine what is special or typical of one particular film adaptation or one particular author (Cattrysse, 1994: 47).

La delimitación de un corpus de estudio parece, pues, el único camino para encontrar rasgos consistentes, sistémicos, comunes al conjunto de adaptaciones que se producen bajo unas circunstancias temporales y contextuales determinadas. Del análisis de estos rasgos se podrán colegir las normas que rigen la selección de los textos literarios que sirven de fuente argumental a los filmes, los elementos de esos textos que se tienen en cuenta o se desestiman en su traslación al texto fílmico (y las razones para ello) y los mecanismos que se ponen en funcionamiento durante el proceso de traslación. La investigación basada en corpus tiene además la ventaja de que el estudio de un conjunto definido de adaptaciones sitúa la descripción del fenómeno en un nivel de análisis que va más allá de las intenciones individuales de cada adaptador. Ello permite establecer características «trans-individuales» (Cattrysse, 2014: 111) y, por lo tanto, más sistemáticas, sobre los productos y sobre los procesos que tienen lugar.

Para asegurar la coherencia interna del corpus es necesario que los criterios de selección sean consistentes, no aleatorios, y respondan al enfoque metodológico que se haya propuesto para el estudio de la práctica adaptativa. Itamar Even-Zohar (2010) advierte, por ejemplo, del peligro de utilizar de modo arbitrario el criterio de prestigio en la selección del corpus:

If one accepts the polysystem hypothesis, then one must also accept that the historical study of phenomena as polysystems cannot confine itself to the prestigious segments, even if some would consider them the only *raison d'être* of the relevant study (such as «literary studies») in the first place. This kind of biased elitism cannot be compatible with cultural history just as general history can no longer be the life stories of kinds and generals (Even-Zohar, 2010: 43).

También rechaza Even-Zohar (2010: 44) los juicios valorativos del analista como criterio para la selección apriorística de los textos que conformarán el corpus de estudio, una práctica, por otro lado, nada infrecuente en los estudios de adaptaciones de corte prescriptivo. Aclara, no obstante, Even-Zohar que una cosa es que se excluyan los juicios de valor del analista como criterio de selección y otra distinta es que se consideren como parte necesaria del análisis las valoraciones generales que una determinada sociedad o cultura hayan hecho sobre las obras seleccionadas, pues estos factores han de ser considerados también en la descripción de los comportamientos de las adaptaciones en un contexto histórico determinado.

Lo cierto es que, como advierte Patrick Cattrysse (2014: 90) toda elección es valorativa por definición. En realidad, no existe un criterio objetivo de selección, pues cualquiera que se utilice responderá a un fin establecido si no de forma subjetiva, sí al menos convencional. No obstante, partiendo del hecho de que toda selección es sentenciosa, Cattrysse (2014: 90-91) establece una diferencia entre una selección basada en un juicio de valor del analista y otra justificada por la importancia observable que el texto fílmico seleccionado tenga en el contexto en el que se recibe (los premios recibidos o la recaudación en taquilla podrían ser, por ejemplo, dos variables observables). En el segundo caso la selección del corpus estará fundamentada en una observación factual que puede ser verificada como verdadera o falsa, esto es, de forma empírica. Desde este punto de vista, una selección basada en la valoración del analista será más sentenciosa, mientras que otra basada en el criterio de importancia del texto en el contexto de llegada, sin dejar de tener un sesgo subjetivo, será más empírica, pues estará basada en un criterio de relevancia «objetiva» del texto. Cattrysse (2014: 90-91) concluye que un enfoque de estudio descriptivo debería plantearse como objetivo que la selección del corpus esté basada en criterios que puedan verificarse de forma factual como verdaderos o falsos.

3.2.3. La adaptación como acto comunicativo. Los papeles de las instancias adaptadora y receptora

Adaptar un texto literario conlleva su reubicación en un contexto sociocultural diferente de aquel en el que se produjo. Incluso cuando el texto literario haya sido publicado con muy poca distancia temporal respecto al momento del estreno del filme, la situación comunicativa que se produce tendrá características propias y distintas de la que se estableció en el proceso de recepción de aquel, no ya solo porque el mensaje se comunica mediante códigos distintos, sino porque los modos de emisión y de recepción, así como sus implicaciones en la producción y percepción del texto fílmico varían sustancialmente⁵⁵, como apunta Gianfranco Bettetini:

Cuando se «traduce» una novela en una película o en un escenario televisivo, no se actúa solamente como si fuese una traducción, más o menos completa, del sentido y los valores inmanentes del primer texto en el segundo, sino que se construye, incluso involuntariamente, una nueva estrategia comunicativa, subordinada a circunstancias de consumo completamente distintas (físicamente, fisiológicamente, perceptivamente, psíquicamente, socialmente, antropológicamente) de las características de la primera manifestación del discurso (Bettetini, 1984: 82-83).

Introduce Bettetini una cuestión importante en la configuración del nuevo esquema comunicativo en que se enmarca el texto fílmico: el obligado despliegue de una estrategia comunicativa que gestione las nuevas condiciones de consumo a que está sujeta la adaptación y al mismo tiempo asegure, más allá de la simple traslación de estructuras semánticas – que no es suficiente porque, como apunta Bettetini (1984: 85), descuida el uso y el consumo del texto –, «la producción de un simulacro enunciativo capaz de desarrollar las mismas funciones directivas, ilocutivas y perlocutivas» del proyecto comunicativo original (Bettetini, 1984: 85).

⁵⁵ Francis Vanoye (1996: 145) en una reflexión sobre esta misma cuestión pone el ejemplo de *La insoportable levedad del ser*, que se publica en 1984 y se adapta con muy poca distancia histórica en 1987. Pero se pasa de una novela escrita por un escritor checo dirigida a lectores checos, a una adaptación fílmica dirigida por un director norteamericano (Philip Kaufman), que realiza el guion en colaboración con un autor francés (Jean-Claude Carrière) para una producción internacional.

De este modo, el mantenimiento en el texto fílmico del esquema argumental, de los personajes, de las acciones cardinales del relato o de los diálogos, una estrategia que ha sido utilizada con frecuencia como garantía de la fidelidad al texto fuente, es insuficiente no ya para asegurar una correcta o una fiel traslación del texto original (nos situamos ahora en otros parámetros de análisis), sino para dar por concluido el proceso adaptativo, pues es necesario en primera instancia adecuar la recepción de todos esos elementos a la nueva situación comunicativa. Desde la perspectiva de la comunicación, el simple trasvase de los elementos del texto literario a un nuevo contenedor semiótico puede garantizar la función locutiva del texto original, pero no será capaz de reproducir la fuerza ilocutiva ni los efectos perlocutivos de aquel texto si la recepción de los elementos originales no se adecúa a las características de la nueva situación comunicativa y a las condiciones de consumo. En definitiva se trata de reprogramar la recepción del texto literario en una nueva situación en la que, como señala Francesco Casetti con una imagen muy elocuente, «[t]he second life of a text coincides with a second life of reception» (Casetti, 1984: 85).

Casetti (1984: 85) advierte en este sentido que la recontextualización del texto literario a través de la adaptación fílmica en un nueva situación comunicativa ha de tener en cuenta no sólo el texto y el contexto, sino las relaciones que se establecen entre todos los factores que conforman la situación comunicativa, que él define con un alcance mucho más ambicioso que el del esquema clásico jakobsoniano. Según Casetti (1984: 85) en ella confluyen el texto; un marco interaccional, compuesto por una serie de elementos que garantizan la interacción comunicativa; un marco institucional, que incluye el conjunto de reglas y comportamientos institucionales; un marco intertextual, que aglutina otros discursos previos; y un marco existencial, que comprende el conjunto de experiencias personales y colectivas que operan como referencia. Estos factores funcionan de manera conjunta y se determinan unos a otros, si bien en ocasiones alguno de ellos puede adquirir una posición destacada y condicionar a los demás. De cómo se relacionen en cada momento histórico dependerá la función y el sentido que adquirirá el texto. Lo que está en juego, en definitiva, es la forma en que un texto se manifiesta en cada contexto:

In some cases, texts appear to provide us with useful information for our life-world; at other times they entertain us (the institutional frame of cinema demands entertainment); other times they establish connections within previous discourses; finally, at other times, they simply ensure continuity within communicative interactions. The direction taken by the communicative situation therefore appears to be crucial (Casetti, 1984: 84).

Casetti (1984: 85) ofrece un interesante ejemplo del alcance que puede llegar a tener la reprogramación de la situación comunicativa en la adaptación de *Romeo y Julieta* que hizo Baz Luhrmann en su filme *Romeo + Julieta* (1996). El traslado semántico, incluso literal, de algunos diálogos del texto shakespeariano contrasta con la situación comunicativa que Luhrmann prevé para su filme, totalmente diferente a la original. Si entonces toda la sociedad isabelina podía reconocerse en la obra teatral, en el caso de la adaptación fílmica, solamente quienes tengan acceso a los códigos de la subcultura juvenil podrán reconocerse en ella. Así pues, el marco existencial en este caso, condiciona la recepción del filme, que se define en términos de sentido de pertenencia y de mecanismos de exclusión, según el espectador se reconozca o no en los códigos sociales y culturales con los que juega el filme.

Reubicar la situación comunicativa original en un nuevo plano espacio-temporal supone también considerar los cambios que puedan producirse en los dos extremos del esquema comunicativo, en las figuras del emisor y del receptor. Será necesario observar cómo se configuran sus perfiles y sus comportamientos en ambas situaciones, de acuerdo con los papeles que adoptan en cada una de ellas: escritor y lector, adaptador y espectador. En la producción y recepción de la adaptación fílmica los perfiles de los participantes en el acto comunicativo adquieren una dimensión compleja, por lo que sería más acertado hablar de la existencia de una instancia adaptadora y otra receptora, que abarcan otras figuras determinantes, además del director del filme y del espectador.

En el caso de la instancia adaptadora, no se puede ignorar el hecho de que la naturaleza eminentemente colaborativa de la producción cinematográfica obliga a considerar todas las figuras que intervienen de forma más o menos activa tanto en el

proceso adaptativo (el guionista adquiere aquí una función central) como en la factura final del producto fílmico (por ejemplo, en la recreación de escenarios o de aspectos ambientales de la obra literaria adquieren un papel principal las intervenciones del director de producción o del compositor de la banda sonora)⁵⁶. Pero incluso aplicando una *politique des auteurs* que considerara al director como único responsable del producto final, seguirían existiendo otras figuras que intervienen de forma activa, aunque no sea directa, en las decisiones de selección de los textos literarios que sirven de fuente y de los elementos que se trasladan o transforman en el texto fílmico mediante distintos tipos de operaciones, así como en la factura final del texto.

La institución, según la define Itamar Even-Zohar en su esquema de manifestación cultural, es otro elemento que se integra en la instancia adaptadora e incide en las decisiones que se adopten en el proceso adaptativo. Los grupos de poder cultural impulsan, a través de las políticas cinematográficas que desarrollan unos y apoyan otros, la articulación y el uso de los modelos que forman parte del repertorio dominante y que sirven de referencia al director para la elaboración de la adaptación cinematográfica, bien sea para seguirlos e incorporarse de este modo al sistema canonizado, bien sea para rechazarlos si lo que se busca es situarse en posiciones periféricas (el caso del cine independiente norteamericano, por ejemplo, que no solo no sigue el modelo canónico del cine hollywoodense, sino que además se mueve en circuitos de mercado alternativos). En cualquiera de los casos, lo que se concluye es que la práctica adaptativa en cuanto que situación comunicativa se efectúa bajo las condiciones de libertad restringida de todo intercambio comunicativo, que debe respetar ciertas convenciones que lo enmarcan y determinan (Cattrysse, 1992b: 25). La institución adquiere un papel determinante en la conformación de esas convenciones desde el momento en que pauta de forma directa o indirecta la selección de determinados elementos, estrategias o mecanismos de entre todas las opciones paradigmáticas de que dispone el adaptador para realizar el trasvase de los elementos del texto literario al texto fílmico. En el caso del cine español de los años ochenta, por

⁵⁶ Desde esta perspectiva, la construcción del texto fílmico es similar a la puesta en escena de una obra teatral, que no culmina en la lectura (sea esta individual o colectiva) sino que se prolonga hasta la representación, que siempre es colectiva (Bobes Naves, 1987: 17).

ejemplo, la intervención de la institución se articula, como se verá en el capítulo 5, mediante una poderosa política de subvenciones que obliga a los adaptadores a seguir las pautas estilísticas del repertorio dominante que se requieren para recibir la subvención correspondiente y no quedarse fuera del sistema.

La instancia receptora también se define como una entidad que incluye otras figuras además del espectador que de forma individual o en masa consume un texto fílmico. Remite a la comunidad interpretativa, en los términos en que la define Stanley Fish (1980) e incorpora así los estudios críticos, los medios de comunicación, los distribuidores y exhibidores y, en general, todo el aparato institucional que planifica la cultura y que tiene poder para dirigir la articulación de las estrategias de interpretación que utilizan los espectadores en el acto de lectura del texto fílmico, e incluso para aceptar o rechazar una determinada práctica adaptativa. Se da aquí la paradoja de que la institución participa como miembro de ambas instancias – la adaptadora y la receptora –, pues los gestores de la cultura, por un lado, intervienen en la configuración de los modelos que se incluyen en el repertorio y que pueden determinar las decisiones que se adopten en el proceso adaptativo; y por otro lado, valoran como receptores si la adaptación cumple los requisitos establecidos para pertenecer al repertorio, si responde al canon dominante y a las características que avalan la aceptabilidad del texto en un contexto histórico determinado.

3.3. La dimensión mediadora de la adaptación

Considerar la adaptación como un acto comunicativo puede tener interesantes prestaciones para el análisis de la práctica adaptativa, como demuestran las reflexiones de Gianfranco Bettetini y de Francesco Casetti. Sin embargo, una vez descrito y limitado el marco comunicativo en el que tiene lugar la adaptación es necesario contemplar también el tipo de actividad comunicativa que se pone en marcha durante el proceso completo de producción, emisión y recepción del texto fílmico. Algunas de las actividades comunicativas que se activan en ese proceso coinciden con las que tienen lugar en la situación comunicativa original entre el autor

de la obra literaria y el lector-receptor. Hay actividades de expresión (escrita en el primer acto comunicativo; audiovisual en el segundo) y de comprensión (lectora en el primer acto, audiovisual en el segundo), e incluso se podría hablar de una actividad de interacción, pues las nuevas formas de comunicación digital permiten al lector y al espectador responder al mensaje (el libro y el filme) dejando su opinión o su crítica, en un blog, en un *twitter*, en la propia plataforma de promoción de la película o a través de cualquier otra herramienta de comunicación asincrónica.

Pero hay una actividad comunicativa que, sin embargo, solo aparece en el acto de comunicación al que se circunscribe la adaptación y que puede arrojar mucha luz sobre la forma en la que el material literario se traslada al medio fílmico, así como sobre las estrategias que el adaptador despliega para comunicar ese material a través del filme al público receptor. Se trata de la mediación, una actividad comunicativa, también presente en la traducción lingüística y literaria, a través de la cual una tercera instancia proporciona al receptor la reformulación de un texto fuente al que este no tiene acceso directo en el momento del acto comunicativo⁵⁷. Esta forma de entender la traslación intrasemiótica e intersemiótica de los textos ya había sido apuntada por estudios tan tempranos como el de Walter Benjamin, quien en 1923, en su artículo «La tarea del traductor», decía que «translation is not a rendering of some fixed nontextual meaning to be copied or paraphrased or reproduced; rather, it is an engagement with the original text that makes us see that text in different ways»⁵⁸. Si bien Benjamin no menciona la presencia de un mecanismo mediador, en la idea de que el receptor «ve» a través de la traducción el texto original de diferente manera se reconoce ya de forma implícita algún tipo de intervención reformuladora de la instancia transmisora, algo que es central en el concepto de mediación comunicativa.

⁵⁷ El concepto de mediación como actividad comunicativa se contempla aquí únicamente en su dimensión lingüística, tal como la define el *Marco común europeo de referencia*, del Consejo de Europa (*Marco común europeo de referencia para las lenguas: aprendizaje, enseñanza, evaluación*, Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Anaya e Instituto Cervantes, 2002). No equivale, pues, a la mediación cultural ni a la noción de transmisión industrial de un producto cultural que confieren al concepto autores como Darío Villanueva (1992: 18).

⁵⁸ Benjamin, Walter, «The art of translation», pág. 77. En Schulte, Rainer y Biguenet, John (eds.) (1992), *Theories of translation*, Chicago, Chicago University Press, págs. 71-92. Citado por Hutcheon (2013: 18).

Desde la escuela de la manipulación André Lefevere (1996) hace una descripción de la traducción que apunta directamente a la mediación:

Translations create the «image» of the original for those readers who have no access to the «reality» of that original. Needless to say, that image may be rather different from the reality in question, not necessarily, or even primarily because translators maliciously set out to distort that reality, but because they produce their translations under certain constraints peculiar to the culture they are members of (Lefevere, 1996: 139).

La noción de la traducción como creación de una imagen del texto original para quienes no tienen acceso a él conlleva la idea de una forma de reescritura que tiene la capacidad de situar un texto en una época diferente a aquella en la que fue creado y al mismo tiempo de manipularlo de acuerdo con los postulados culturales del momento histórico en el que se produce la traducción. Esta concepción es aplicable a la práctica adaptativa, pues también aquí se crea una «imagen» del texto original para los espectadores que no pueden acceder a él durante el acto comunicativo y se constata la presencia de una instancia que interviene en el proceso de creación de esa imagen y de unas constricciones contextuales que condicionan tanto el proceso como el resultado.

Sin embargo, una vez consideradas ambas prácticas como actividades de mediación, se aprecia una diferencia sustancial entre ellas. En la traducción el traductor se esconde tras el texto, de modo que, con independencia del grado de intervención que haya tenido durante el proceso de la traducción, no asume ninguna autoría explícita sobre el producto final, más allá de la responsabilidad que le corresponde como «amanuense» del texto original⁵⁹. En la adaptación cinematográfica, por el contrario, el proceso adaptativo es siempre ostensivo desde el momento en el que el adaptador se presenta de forma explícita como autor de la

⁵⁹ Somos conscientes del reduccionismo conceptual que conlleva esta afirmación. Las teorías polisistémicas de Gideon Toury o la Escuela de la Manipulación han dejado claro que la presencia de la instancia traductora – que incluye la institución y responde a las constricciones contextuales del momento en el que se produce la traducción – en el producto resultante es una cuestión compleja con múltiples derivaciones. Lo que constatamos aquí es simplemente la evidencia de que el autor del texto original sigue siéndolo de la traducción, al contrario de lo que sucede en la adaptación, donde hay dos autorías reconocidas, la del texto original y la de la adaptación.

adaptación. Este hecho obliga a plantearse el alcance que tiene la asunción de esta autoría en la configuración última del texto fílmico y en las expectativas del público receptor.

André Lefevere sugiere en su descripción de la traducción que en el proceso de mediación puede tener lugar una intervención activa del traductor con el fin de distorsionar la realidad del texto original que se pretende trasladar al lector. En la adaptación cinematográfica el hecho de que el adaptador se proclame autor del texto fílmico puede reforzar esta idea. Es lo que parece insinuar, por ejemplo, Ben Brady (1994) cuando recuerda al adaptador cinematográfico que «you are not telling the story the way the author did in the book; you are translating material into scenes of action (what the people are saying and doing), which reveals to the audience what the author was telling you in the book» (Brady, 1994: 45).

Sin embargo, el reconocimiento de una autoría no significa necesariamente que lo que se comunique al espectador sea una versión del texto original modificada por el filtro interpretativo del mediador, pues este, por voluntad propia u obligado por los condicionantes contextuales, puede limitarse a trasladar el texto original, reformulado eso sí, en un medio semiótico distinto, sin dejar ninguna huella autoral o al menos sin que esta se deje rastrear en el texto. Patrick Catrysse (2014) parte de esta posibilidad para plantear una reflexión sobre la posición que adopta el adaptador en su papel de autor del texto fílmico:

Do «adapters» (want to) distinguish themselves from «non-adapters» or they rather aim to keep a low profile (as an adapter) in order to pass for a non-adapter or an «original auteur»? Do some adapters enjoy a more prestigious status than other adapters? What are their (innovating or more conservativel) roles? [...] With respect to the individual-collective divide: How have individual authors coped with a collective enterprise such as filmmaking? How has the Auteurist approach been used as a propaganda tool to highlight the glory of one genius-Auteur at the expense of the creative input of the rest of the crew? (Catrysse, 2014: 198-199)

A pesar de que las grandes producciones norteamericanas que comenzaron a ocupar los mercados nacionales a finales de los años setenta (y que todavía hoy

ocupan, con más fuerza si cabe) han relegado a un segundo plano el papel del director autor, oculto muchas veces tras el cada vez más espectacular diseño de producción y un *star system* recuperado como reclamo para la venta de películas, lo cierto es que los ecos de la política de los autores se han mantenido más o menos constantes desde los años sesenta en el reconocimiento de un sello personal y reconocible que algunos directores imprimen a sus películas⁶⁰. Por ello subscribir la falacia del concepto de *auteur* como creador único del filme que denuncia Cattrysse no parece incompatible con aceptar la existencia de un gran orquestador de todos los elementos (y los participantes) que se dan cita en su construcción, al estilo del gran imaginador que propone Albert Laffay (1996) en el nivel de la narración. Otra cosa es que el director como mediador quiera, como señala Cattrysse, o pueda significarse más o menos en el texto fílmico. Es factible, por ejemplo, que el repertorio dominante le exija desdibujar su presencia en el texto para producir un discurso neutro, que pueda ser incluso intercambiable con el de otros directores, como sucede, tal como se verá en el capítulo 5, en las adaptaciones del cine español de los años ochenta, donde directores con rasgos idiosincráticos reconocibles en otros filmes que no son adaptaciones, como Jaime Chávarri o Vicente Aranda, pierden su identidad cuando adaptan textos literarios.

Las cuestiones que plantea Cattrysse no son nuevas en la teoría adaptativa y se sitúan en terrenos muy próximos al discurso de la fidelidad como garantía de copia literal del texto literario y, por lo tanto, también del éxito del adaptador en su papel de mediador entre ese texto y el espectador. Mantener un perfil bajo como adaptador, tal como sugiere Cattrysse, para poder adquirir la categoría de director *auteur*, supondría hacer justo lo contrario de lo que se espera del mediador – del buen adaptador, según el discurso de la fidelidad –, esto es, apostar por el mayor grado de transgresión del texto literario. Sin embargo, lo que se pone aquí en juego no es la fidelidad del texto fílmico al material literario, sino la fiabilidad del adaptador como mediador entre el espectador y el texto literario. Esta diferencia no es banal, pues implica desplazar la

⁶⁰ En la actualidad directores tan distintos como Woody Allen, Pedro Almodóvar, los hermanos Cohen, Terrence Malik, Wes Anderson, Won Kar-wai, Quentin Tarantino o el propio Martin Scorsese así lo atestiguan.

perspectiva desde el producto estático – el texto fuente para ser más exactos, pues es en él donde se ancla el discurso de la fidelidad – hasta el proceso dinámico que se origina con la actividad mediadora. Supone además contemplar la relación que se establece fuera del texto entre las figuras que se sitúan a ambos extremos del esquema comunicativo, el adaptador y el espectador (o la instancia adaptadora y la instancia receptora, si se parte de la premisa de que en ambos casos su naturaleza es colectiva), algo que las teorías adaptativas prescriptivas han ignorado de forma sistemática.

Quizás sea la fiabilidad del mediador y no la fidelidad o la dependencia jerárquica que defienden otros acercamientos, lo que puede definir con más precisión la relación entre el texto fílmico y su fuente literaria. Y ello porque el concepto de fiabilidad no se mide en términos de éxito o de resultado de la adaptación, sino en relación a una suerte de acuerdo contractual mediante el cual adaptador mediador y el receptor espectador establecen los términos en los que se produce y se recibe el texto fílmico. Se trata, en efecto, de criterios establecidos a priori, pero a diferencia de lo que sucede con la fidelidad, estos no tienen ningún sesgo valorativo, ni tampoco normativo, pues los términos del contrato variarán en cada momento histórico según las convenciones y las condiciones que marque el sistema cinematográfico y el repertorio dominante dentro del sistema; y en cada acto comunicativo, de acuerdo con las marcas de interpretación que haya dispuesto el mediador.

Los modelos de producción y de interpretación que establece los sistemas cinematográficos y culturales que enmarcan la actividad de mediación serán, por supuesto, determinantes en los comportamientos del mediador y del receptor. El primero los tendrá como referentes para desplegar las estrategias que mejor convengan a la transmisión del texto fuente; el segundo los seguirá para orientar sus expectativas de recepción. El acuerdo que regula la mediación se establece en las dos direcciones. Por un lado el espectador parte de la base de que el adaptador es fiable; por otro lado el mediador se adecuará a los modelos del repertorio y al mismo tiempo se asegurará de que se cumplan las expectativas que el espectador ha puesto en la recepción de la adaptación. El mediador deberá en definitiva configurar un espectador

modelo similar al lector modelo que propone Umberto Eco para el texto literario, que sea capaz de «cooperar en la interpretación textual prevista por él y de moverse interpretativamente, igual que él se han movido generativamente» (Eco, 1993: 80).

El comportamiento del adaptador en su papel de mediador, las estrategias que despliega y los mecanismos que utiliza para «llevar» el texto original hasta el espectador han de estar, pues, regulados por una serie de pautas que podrían coincidir con las normas profesionales que define Andrew Chesterman (1997) para el proceso de producción de una traducción. Aplicando la norma lingüística, el adaptador tratará de conseguir similitudes relevantes entre el texto fuente y la reformulación que construye; la norma de comunicación, en cuanto que reguladora de la dimensión social de la mediación, facilitará una comunicación óptima con el espectador mediante la consulta con los modelos referentes del repertorio para confirmar que el texto fílmico se adecúa a los modelos de interpretación con los que cuentan los espectadores; por último, la norma de responsabilidad, quizás la más pertinente desde esta perspectiva de análisis, que se centra en la dimensión ética de la adaptación, regulará la lealtad debida no solo a los espectadores sino a todos los actores que participan de una forma u otra en el acto comunicativo. Tal como la define Chesterman, esta norma actúa de tal forma, que «the demands of loyalty are appropriately met with regard to the original writer, the commissioner of the translation, the translator himself or herself, the prospective readership and any other relevant parties» (Chesterman 1997: 68).

El espectador, por su parte, también sigue unas pautas de interpretación que se asimilan a las normas de expectativa que propone Chesterman en relación con la recepción del producto de la traducción y que regulan las expectativas de los receptores de acuerdo con lo que esperan que sea el producto que reciben y con las convenciones del sistema de llegada. Estas expectativas se crean desde una posición de confianza pues se parte de la premisa de que el adaptador se comporta de modo fiable en el traslado del texto literario original a través de la adaptación.

El contrato de confianza que se establece entre el adaptador mediador y el espectador, o en términos de Chesterman, las normas profesionales y de expectativa que intervienen en el acto comunicativo, constituye un aspecto fundamental para

lograr que la comunicación se realice con éxito, pues no hay que olvidar que la mediación puede recurrir a diferentes estrategias para trasladar el mensaje, el texto literario en este caso, y todas ellas deben ser pautadas por el mediador y reconocidas por el espectador. La mediación es paráfrasis, resumen, lectura comentada, interpretación personal, síntesis, cita, glosa..., actividades todas ellas que suponen una interpretación del texto fuente. La elección de una u otra puede deberse a la voluntad de provocar un efecto determinado en el receptor, que este debe ser capaz de decodificar.

Las estrategias que se despliegan en la mediación y los mecanismos que utiliza el mediador para asegurar una traslación adecuada del texto literario mediante la adaptación cinematográfica según las expectativas del espectador y los condicionantes contextuales requieren un modelo de análisis que en primera instancia sistematice las opciones posibles. Los estudios descriptivos de la adaptación parecen el método adecuado para ello.

3.4. Los estudios descriptivos de la adaptación

Los EDA que desarrolla Patrick Cattrysse trasladan al ámbito cinematográfico los postulados de las teorías polisistémicas desarrolladas por Itamar Even-Zohar para los estudios culturales y, fundamentalmente, las desarrolladas por Gideon Toury para la traducción⁶¹. De hecho Cattrysse parte de la premisa de que es posible estudiar el comportamiento de las adaptaciones cinematográficas utilizando los mismos instrumentos que aplican los estudios polisistémicos al análisis de la traducción. Ello no significa, sin embargo, que se identifique la traducción lingüística o literaria con la adaptación cinematográfica, sino que ambos fenómenos contienen un significativo número de similitudes relevantes, de modo que los instrumentos utilizados para el estudio de la traducción pueden servir también para describir los comportamientos de

⁶¹ Los estudios descriptivos de la adaptación son una actualización revisada del método de análisis polisistémico que Cattrysse había desarrollado en su estudio del cine negro americano, *Pour une théorie de l'adaptation filmique. Le film noir américain* (1992b).

las adaptaciones que se producen en un determinado contexto histórico. Cattrysse (1992b, 2014)⁶² encuentra las siguientes analogías:

- Ambos fenómenos funcionan como un proceso de transferencia que parte de textos para producir otros textos. El proceso que se despliega está sujeto a una serie de condicionantes contextuales que determinan la selección y el comportamiento de las estrategias de transferencia y transposición de los elementos del texto de origen al texto de partida, así como el papel de los productores y receptores, y en última instancia la propia configuración de los productos resultantes.
- Se configuran como procesos irreversibles de modo que la relación que se establece entre los textos de origen y los de llegada es siempre unidireccional y asimétrica. Como ya señalaran Gideon Toury (1980: 24) para la traducción y Yuri Lotman (1996: 45) para la adaptación cinematográfica, la creación de una equivalencia cuando se trasvasa el material de un texto fuente a otro texto no tiene por qué repetirse – de hecho, lo más probable es que no lo haga – cuando se sigue el camino contrario y se parte del texto de llegada para recuperar el texto fuente. Por otro lado, a partir de un texto fuente se pueden producir diferentes textos de llegada, que generan equivalencias diferentes con el primero, y de modo inverso, cada uno de los posibles textos de llegada que surjan de un único texto original devolverían, en un nuevo proceso de trasvase inverso, numerosos textos. Cattrysse (2014: 289) explica que este comportamiento ocurre en las traducciones y adaptaciones de textos porque, a diferencia de otros sistemas semióticos en los que la equivalencia se produce por la selección de opciones predecibles y cerradas (por ejemplo, cada una de las letras del alfabeto se corresponde con un única expresión en el código Morse) y es posible la reversibilidad del proceso de trasvase (la letra «a» del sistema lingüístico se convertirá en el signo « . - » en el código Morse; si se

⁶² La exposición más detallada de las equivalencias entre el hecho literario y el hecho fílmico se recoge en Cattrysse (1992b: 11-15). En su obra *Descriptive adaptation studies* (2014: 47-49) incluye un resumen de esa exposición, sin apenas modificaciones.

traslada este signo al alfabeto, el resultado será siempre la letra «a»), en los procesos que tienen lugar en la traducción y en la adaptación las decisiones de selección de elementos se toman sobre un conjunto de opciones que ni son prefijadas ni predecibles (al menos no completamente).

- El proceso de irreversibilidad que tiene lugar en la traducción y en la adaptación responde a la naturaleza teleológica que comparten ambos fenómenos, es decir, los textos producidos en ambos casos deben buscar las razones de su particular articulación en el contexto de llegada y no en el de partida.
- Las dos prácticas representan al mismo tiempo un proceso de transposición y de transformación de textos. La transposición mantiene los mismos elementos del texto de partida en el texto de llegada. Sin embargo, la transformación de otros elementos del texto original elimina la posibilidad de que el texto de llegada se configure como un comentario o una crítica que acompañe al texto fuente de forma redundante, pues el texto que se produce en la traducción y en la adaptación cinematográfica siempre reemplaza al original.
- En ambos fenómenos se produce una situación comunicativa nueva respecto a aquella en la que tiene lugar la producción y recepción del texto original, con la particularidad de que el receptor de la primera situación comunicativa se convierte en emisor en la segunda. Por otro lado, los elementos del nuevo intercambio comunicativo están sujetos a variaciones contextuales sincrónicas y diacrónicas.

Más allá de las analogías, sin embargo, la distinta naturaleza de las transposiciones que se producen en la traducción y en la adaptación, intrasemiótica en el primer caso, intersemiótica en el segundo, parece suficiente motivo para concluir que también existen diferencias entre ambas prácticas. En la adaptación confluyen en el texto de llegada varios códigos semióticos que se manifiestan de forma simultánea y que pueden intervenir en el proceso transpositivo alejándolo del que se produce en la traducción de textos literarios. Cattrysse (1992b: 15-17) minimiza, sin embargo, este hecho y recuerda que también hay intervenciones similares en la traducción literaria;

por ejemplo, las variaciones en la expresión de contenidos semánticos, las limitaciones gramaticales o los códigos secundarios que se superponen a los códigos lingüísticos y que pueden variar notablemente de una cultura a otra (códigos literarios, culturales, de cortesía, o los aparatos kinésico y proxémico en el caso de traducción de textos teatrales). Hay, no obstante, una cuestión que Cattrysse no menciona y que, como se vio en el apartado 3.3, marca una diferencia importante entre ambos procesos. Se trata del papel que adopta el adaptador-mediador respecto al texto fuente y el alcance de su intervención en el texto de llegada. El hecho de que el traductor se «diluya» durante el proceso de traducción y desaparezca del texto de llegada, mientras que, por el contrario, el adaptador-director del texto fílmico asuma plena y explícitamente la autoría de la adaptación, puede condicionar obviamente la configuración del producto resultante.

3.4.1. Características del modelo descriptivo

Los EDA no son una teoría sobre la adaptación ni un enfoque desde el que abordar diferentes propuestas de análisis, sino la articulación de un proyecto metodológico integral que permite obtener mediante la observación empírica conclusiones válidas y fiables sobre el funcionamiento de la práctica adaptativa en un momento histórico determinado de acuerdo con los criterios que se hayan utilizado para delimitar el campo de estudio. Cattrysse lo define como un programa de investigación, en cuanto que no se articula en torno a un conjunto de respuestas, que es lo que hacen las teorías prescriptivas, sino como un conjunto de preguntas sobre los aspectos definidores de la adaptación como producto textual y como proceso de trasvase intersemiótico entre dos medios.

Las características definitorias del modelo se pueden resumir en las siguientes:

- Los EDA persiguen exponer hechos, a diferencia de los enfoques prescriptivos o normativos, que procuran promover valores. Cattrysse reconoce que siempre se puede argumentar que, en cierta manera, la descripción también promueve

valores, sin embargo encuentra una diferencia fundamental entre ambos acercamientos al objeto de estudio:

[T]hat argument could be countered by claiming that they serve different political ends: stating how things are vs. stating how they should be. Statements of fact must be true or false, and therefore «truth evaluable». This means that one must be able to verify whether the content of a statement fits reality or not. [...] The expression of values, on the other hand, can neither be true nor false because a statement of value does not refer of a phenomenon but rather to a predicate assigned by a subject to that (property of said) phenomenon (Cattrysse, 2014: 69-70)

- Puesto que su objetivo primero es la exposición de hechos que puedan llevar a la obtención de conclusiones, el análisis ha de ser empírico, es decir, ha de describir lo que es, los comportamientos reales de la adaptación respecto a su fuente, y no lo que debería ser.
- Los resultados del análisis se basan en una investigación sobre un corpus delimitado a tal efecto. También en este aspecto contrasta el modelo descriptivo con los enfoques prescriptivos, que se limitan en la mayor parte de los casos a realizar estudios comparativos sobre la base de valoraciones predeterminadas entre uno o varios textos fílmicos y sus fuentes, sin criterios previos de selección y con resultados incompletos. Por otro lado, el valor metonímico que se aplica a las conclusiones obtenidas (lo que se concluye de análisis aislados se utiliza para determinar prácticas de carácter universal) en los enfoques prescriptivos ni es válido ni fiable.
- Los EDA no ignoran, sin embargo, la dimensión normativa de la práctica adaptativa ni las valoraciones que los diferentes actores de la cultura puedan haber realizado sobre los textos que se analizan. No hay que olvidar que lo normativo o valorativo puede estar legitimado e incluso canonizado por el repertorio dominante en el sistema cultural (Cattrysse, 2014: 84). Así pues, los estudios descriptivos deben recoger también la descripción empírica de quién valora qué, cómo, cuándo y por qué, si bien ello no supone aceptar como

criterio de análisis la apreciación personal del analista, que debe quedar fuera del objeto de estudio.

- El modelo de análisis tiene vocación totalizadora en cuanto que abarca tanto los fenómenos vinculados a los procesos de transferencia como los asociados a los textos en cuanto que productos acabados y que en un contexto dado funcionan o han funcionado como adaptaciones. Por otro lado, el método contempla otros aspectos contextuales que de manera directa o indirecta pueden contribuir a una mejor comprensión del funcionamiento del proceso que tiene lugar y de la concepción que tienen del producto resultante todos los actores vinculados a la recepción de la adaptación como producto cultural.
- Los EDA se definen como un programa inductivo, que se basa en la observación, si bien se puede considerar al mismo tiempo deductivo, pues asimila una teoría preestablecida, la que sustenta los estudios polisistémicos de la traducción. La observación sistemática de comportamientos en un conjunto de adaptaciones permitirá determinar si existen en los textos fílmicos desplazamientos y/o prolongaciones de los elementos del texto original, de modo que se puedan identificar similitudes y diferencias entre ambos textos. La dimensión inductiva del método de análisis asegura que se puedan obtener conclusiones respecto a los motivos por los que en unos casos se producen deslizamientos respecto al texto literario y en otros se mantienen los elementos originales en el texto fílmico. Si las similitudes y diferencias identificadas presentan una coherencia sistémica se podrán aislar unas normas comunes de transferencia y de transformación que guían el proceso adaptativo y aseguran la adecuación o no del producto resultante a los cánones que establece el sistema cultural y cinematográfico en el que se integra. La naturaleza empírica del análisis hace que, a diferencia de los modelos prescriptivos, las normas que se identifiquen nunca sean formuladas en términos de éxito o fracaso del texto fílmico.
- El enfoque de los EDA es teleológico y, por lo tanto, si bien los elementos del texto y del contexto de partida pueden tener un papel determinado en el

proceso de producción de una adaptación fílmica, las decisiones que se tomen en el proceso adaptativo estarán condicionadas en última instancia por las características del contexto de llegada. Esta es una idea que ya estaba presente en los estudios de los formalistas rusos en los años veinte y en otras reflexiones anteriores⁶³. Cattrysse la explica como sigue:

[T]he PS [polysystem] approach assumes that the actual and final decision making processes during the production of the adaptation occur in the target context. When it comes to deciding if something is going to be selected or not and adapted or not in manner X and not Y, it is not the (worlds of the) adapted who decide, but the (worlds of the) adapters, even if the former may have (had) a significant impact on the decision-making processes of the later (Cattrysse, 2014: 230).

3.4.2. Sistemas y normas

El reconocimiento de la existencia de elementos que aparecen de forma sistemática de filme en filme en un marco cultural circunscrito a un tiempo y un espacio determinados, de modo que puedan rastrearse comportamientos no aleatorios que permitan hablar de coherencias sistémicas, no es un mérito de los EDA. Ya antes se había tratado la conveniencia de desarrollar esta vía de investigación. Pierre Sorlin (1985), por ejemplo, define un fenómeno que denomina punto de fijación y «que aparece regularmente en series fílmicas homogéneas y se caracteriza por alusiones, por repeticiones, por una insistencia particular de la imagen o un efecto de construcción» (Sorlin, 1985: 196). Los puntos de fijación se descubren al buscar «relaciones de elementos subyacentes» en los filmes que se analizan. Asumiendo que constituyen un modelo que se repite de filme en filme, Sorlin concluye que al descubrir lo que es común a varios filmes se podrá determinar «la originalidad de cada filme, su parte de fidelidad al modelo y la manera en que se aparta de él» (Sorlin, 1985: 201).

El concepto de norma que proponen los EDA es similar a la noción de punto de fijación que establece Sorlin para los filmes en general. Pero Cattrysse da un paso más

⁶³ Las de Dudley Andrew (1984) o Christopher Orr (1984), por ejemplo, que recogen esta idea pero no la desarrollan.

al proponer analizar también de forma sistemática los motivos por los que se producen esos puntos de fijación, esos elementos recurrentes; propone en definitiva, pasar del texto al contexto. En esta línea de análisis se sitúan otras reflexiones posteriores, como las de Robert Stam (2005a: 34), que concluye que la cuestión verdaderamente importante en los estudios adaptativos es averiguar cuál es el principio que guía los procesos de selección cuando se adapta un texto literario, cuál es la tendencia de los cambios y las alteraciones que se producen y qué convenciones orientan las elecciones que se hacen y las decisiones que se adoptan.

Los aspectos que marcan la diferencia del método descriptivo de Catrysse respecto a otros modelos para el estudio de la adaptación es su articulación de los conceptos de sistema y de norma. Catrysse (1992b: 27) parte de la premisa de que los hechos culturales (y otras formas de comunicación) se definen por estar organizados de alguna forma y determinados por normas y convenciones. Ello supone aceptar la hipótesis de que se pueden identificar coherencias sistémicas en la práctica adaptativa, y en consecuencia, estudiar las adaptaciones como sistemas que establecen relaciones con otros sistemas y se combinan en agrupaciones de sistemas superiores o polisistemas. La noción de sistema se refiere a la existencia de patrones de relaciones coherentes, no aleatorias entre elementos, de modo que se entiende como «tout phénomène représentant une certaine organisation plus ou moins spécifique permettant de le distinguer plus ou moins des phénomènes environnants» (Catrysse, 1992b: 27). No se trata, pues, de un concepto rígido o apriorístico, sino que, muy al contrario, lo que se pretende es poner el énfasis en el valor de un método de investigación que permita cuestionarse si en las prácticas adaptativas de un corpus particular se manifiesta alguna forma de organización y si se pueden identificar, describir y explicar las recurrencias que se producen.

Del mismo modo, desde el momento en que el sistema establece relaciones con otros sistemas, adquiere una naturaleza dinámica, con capacidad para combinar dimensiones sincrónicas y diacrónicas. Desde esta perspectiva, será un sistema autónomo, capaz de generar normas con las que organizar una práctica adaptativa concreta, y al mismo tiempo, tendrá también un funcionamiento heterónimo, pues los

factores externos también condicionan y determinan esa práctica (Cattrysse, 1992b: 33).

La concepción sistémica de la adaptación sugiere que las elecciones que realice el adaptador en el proceso de trasvase de los elementos del texto literario se circunscribirán a un conjunto más o menos limitado de opciones incluidas en el sistema. Estas, a su vez, estarán determinadas por la presencia de unos condicionantes contextuales que incidirán tanto en las elecciones individuales que libremente pueda hacer el adaptador como en las opciones de selección disponibles dentro del sistema (es con la presencia de los condicionantes contextuales cuando se manifiesta la instancia adaptadora como entidad compleja que condiciona el poder de decisión individualizado del director-adaptador). Todas estas condiciones permiten establecer la presencia de normas, que Cattrysse define como «any conditioner that describes and, depending on the theory of explanation that is applied, explains regularities and non-randomness as observed in practices and products» (Cattrysse, 2014: 59)⁶⁴.

El concepto de norma es determinante en el enfoque metodológico que se propone, pues es el criterio regulador que permite describir tanto el comportamiento de las adaptaciones dentro de un determinado contexto socio-cultural como los mecanismos de mediación que se ponen en marcha durante el proceso de trasvase del texto literario al texto fílmico, de acuerdo con los condicionantes que genere ese contexto. Las conclusiones de su estudio sobre las adaptaciones fílmicas en el cine negro americano permiten a Cattrysse (2014: 59-62) establecer algunas observaciones que es preciso tener en cuenta en el análisis descriptivo basado en el uso de normas. Se pueden destacar las siguientes:

⁶⁴ En su obra de 1992, *Pour une théorie de l'adaptation filmique. Le film noir américain* Cattrysse definía la norma como «tout principe énergétique, qui détermine la pratique littéraire ou filmique d'une façon no idiosyncratique, c.-à.-d. intersubjective ou générale» (Cattrysse, 1992b: 25). Seguía entonces el modelo de Gideon Toury, que establece que el funcionamiento de las normas que regulan la comunicación se manifiesta a través de la recurrencia de opciones análogas seleccionadas en situaciones igualmente análogas (Toury, 1980: 52). En su estudio de 2014, *Descriptive Adaptation Studies*, se replantea la idea de regularidad que caracteriza la definición de norma en la teoría polisistémica, pues en esta no queda claro si las recurrencias a las que alude Toury se refieren a correlaciones estructurales, a causas o a efectos. Por ello, en su nueva propuesta, Cattrysse sustituye el término «idiosincrático» por el concepto de «no aleatorio», replanteándose así toda la definición.

- Algunas normas pueden operar con más o menos fuerza que otras, lo que incidirá en la mayor o menor presencia de excepciones o desviaciones de la norma.
- Las normas no funcionan de forma aislada. En ocasiones suelen agruparse con arreglo a una relación jerárquica en la que una o más normas gobiernan a las demás; otras veces, se establecen relaciones excluyentes entre dos o más normas, de modo que una norma prevalece sobre las otras⁶⁵
- Diferentes deslizamientos o transformaciones respecto al texto original pueden obedecer a una misma norma y, por el contrario un mismo deslizamiento puede servir a diferentes normas. Del mismo modo, los deslizamientos que se produzcan en un nivel de análisis determinado pueden desencadenar efectos sistemáticos en otros niveles.
- La naturaleza descriptiva de las normas puede adquirir un comportamiento normativo cuando los condicionantes contextuales son tan determinantes que no hay lugar para la aparición de excepciones y todas las adaptaciones producidas siguen el mismo comportamiento respecto a esa norma.
- El número de rasgos sistémicos que pueden observarse en el estudio de las adaptaciones es ilimitado, de modo que las normas que expliquen estos rasgos también pueden ser ilimitadas. El analista tendrá entonces que establecer diferentes niveles de acercamiento a los textos (narrativo, retórico, genérico, ideológico, etc.), de acuerdo con el enfoque metodológico que se utilice y con el alcance de análisis que se pretenda.

⁶⁵ Por ejemplo, en el estudio de las adaptaciones en el cine negro americano, descubre Cattrysse la presencia de una norma de simplificación, que aglutina otras como la norma de conversión de estructuras narrativas complejas en los textos literarios (ramificaciones, estructuras episódicas, analepsis, etc.) en un discurso narrativo lineal en los textos fílmicos, o la norma de supresión de situaciones, acciones o procedimientos narrativos complejos. Al mismo tiempo comprueba que en algunos casos se producen deslizamientos sistemáticos que van en contra de la norma de simplificación, de modo que se añaden acciones, personajes, situaciones, etc. y las estructuras narrativas se hacen más complejas en lugar de simplificarse. Todos estos deslizamientos responden a estrategias de suspense, por lo que se puede concluir que la norma de creación de suspense es más fuerte y domina a la norma de simplificación.

Las normas adaptativas se agrupan para constituer modelos y estos a su vez forman conjuntos que dan lugar a sistemas. Pero el concepto de modelo no solo se define por constituirse como una combinación de normas. Cattrysse señala otros aspectos definitorios:

[L]e term «modèle» implique également qu'une pratique remplit une fonction de modèle vis-à-vis d'une autre pratique. Ainsi, le concept «modèle» combine trois critères différents: la *complexité systémique*, la *schématisation perceptuelle* (qui n'est probablement pas sans rapports avec la concrétisation métalinguistique) et la fonction que nous appellerons *plus ou moins imitative* (Cattrysse, 1992b: 26).

El hecho de que determinadas prácticas adaptativas funcionen como modelo para la elaboración de otras adaptaciones implica que las normas que determinan aquellas prácticas serán las mismas que determinen la configuración de las nuevas adaptaciones (Cattrysse, 1992b: 27). Esta circunstancia es especialmente relevante en la configuración de los modelos de que dispone el repertorio dominante, pues si este se define como el conjunto de reglas y elementos que regulan la creación y el uso de un producto cultural, las normas adaptativas que se hayan identificado como reguladoras de la conformación de adaptaciones en un contexto cultural determinado serán los modelos que utilizarán los productores para construir sus textos, pero también pasarán al repertorio dominante en forma de esquemas de interpretación. De este modo, la naturaleza descriptiva que define la identificación de normas se complementa con otra dimensión de naturaleza prescriptiva, desde el momento en que serán esas normas las que un adaptador deberá utilizar como pautas en la construcción del texto fílmico si quiere que este se integre en el repertorio dominante.

Por otro lado, la identificación de normas comunes al conjunto de prácticas adaptativas que se producen en un momento histórico determinado o que responden a una tendencia o a una corriente estética concretas optimiza cualquier estudio que se haga de un texto fílmico individual, pues es posible confrontar las conclusiones obtenidas en el análisis de un filme concreto con la tendencia general de configuración textual. Disponer de un modelo de normas que sirva como referente en el análisis

podrá determinar la existencia de zonas de confluencia y de divergencia entre el filme analizado y el modelo de producción estándar:

[U]ne approche en termes des normes et de systèmes permet d'étudier le particulier et l'individuel sous un jour différent, c.-à-d. à la lumière de pratiques et de tendances générales. Après avoir découvert quelques mécanismes généraux de sélection et/ou d'adaptation d'auteurs et de textes premiers, l'on peut passer à l'étude d'auteurs de films individuels, présentant un comportement «déviant» ou conventionnel. Ainsi, ce qui était considéré préalablement comme particulier peut se révéler être commun, et inversement (Cattrysse, 1992b: 206).

Cattrysse articula su esquema normativo, siguiendo la formulación que desarrolla Gideon Toury para la traducción (1980), en cuatro tipos de normas⁶⁶, agrupadas como dos binomios con distintas funciones en el análisis descriptivo: por un lado, distingue las normas preliminares y las normas operacionales. Las primeras intervienen antes de que se inicie el proceso de adaptación y se vinculan a la política de selección de los materiales que van a ser adaptados; describen comportamientos sistémicos respecto a los textos que se seleccionan en un contexto histórico determinado. Las segundas determinan el proceso de adaptación y describen las relaciones sistémicas que se establecen entre los textos literarios y sus adaptaciones; describen el comportamiento de un conjunto limitado de elementos que se utilizan como variables de comparación entre los textos, de modo que se puedan identificar semejanzas y diferencias de presencia recurrente.

⁶⁶ En su estudio sobre las adaptaciones en el cine negro americano (1992b) Cattrysse articula un sistema de normas más complejo y distingue en primera instancia las normas de producción generales y las normas transposicionales (Cattrysse, 1992b: 37-38). Las primeras aparecen cuando se aborda el proceso de producción de la adaptación en su dimensión de texto fílmico, haciendo abstracción del proceso de transferencia de los elementos del texto fuente; están relacionadas con el comportamiento sistémico de los códigos semióticos propios del medio (códigos visuales, sonoros, montaje, puntuación, planificación, etc.) – normas semióticas – y con el comportamiento de otros códigos comunes a otros sistemas culturales (formas narrativas, aspectos retóricos, estilísticos, temáticos, etc.) – normas pragmáticas –. Las normas transposicionales se manifiestan cuando se aborda el proceso de transformación y transposición de los elementos del texto literario al texto fílmico. Pueden ser preliminares y operacionales. En la actualización del método polisistémico que desarrolla en *Descriptive adaptation studies* (2014) Cattrysse reduce este esquema y alude solo a las normas preliminares y operacionales. La definición de las normas de adecuación y aceptabilidad se traslada sin variaciones. Seguimos aquí el esquema actualizado de 2014.

Por otro lado, distingue las normas de adecuación y las normas de aceptabilidad. Ambas están vinculadas a las normas operacionales en cuanto que describen las estrategias que se establecen en el proceso adaptativo para determinar en la configuración del texto fílmico la aparición sistemática de semejanzas o de diferencias. En el primer caso, intervienen las normas de adecuación (al texto fuente), mientras que en el segundo caso lo hacen las normas de aceptabilidad (al texto fílmico).

3.4.3. La doble dimensión de la adaptación: producto y proceso

Los EDA, como ya habían establecido los estudios polisistémicos de Itamar Even-Zohar para el hecho literario y de Gideon Toury para la traducción, abordan el fenómeno adaptativo desde una doble perspectiva de análisis, como producto finalizado que se integra en un sistema social y cultural y como proceso de traspaso y transformación del material literario en un nuevo texto que responde a códigos semióticos diferentes de los del texto primero.

Para definir la adaptación en su dimensión de producto que se integra en un sistema cinematográfico (y cultural) determinado Cattrysse parte de la misma premisa que propone Gideon Toury para la traducción:

The initial question is not whether a certain text is a translation (according to some preconceived criteria which are extrinsic to the system under study), but whether it is regarded as a translation from the intrinsic point of view of the target literary polysystem (Toury, 1980: 43).

La validación del producto por el sistema de llegada como una condición obligatoria para considerarlo una adaptación, de acuerdo con unos criterios establecidos por los condicionantes contextuales que conforman ese sistema y que, por lo tanto, pueden variar con el tiempo, supone un giro de 180 grados respecto a cómo abordaban el análisis del fenómeno adaptativo los estudios de corte prescriptivo, que establecen apriorísticamente las características definitorias. Este nuevo enfoque condiciona una definición de la adaptación en primera instancia en términos funcionales, pues se privilegia el comportamiento del texto fílmico como

adaptación en su contexto sobre cualquier otra consideración basada en la fidelidad o la dependencia a la fuente. Ello no significa, sin embargo, que el texto literario original deje de tenerse en cuenta; lo que sucede es que ahora se consideran además otros condicionantes que se encuentran en el contexto en el que se enmarca la adaptación, que es desde donde parte el análisis y donde se encuentran las claves para determinar lo que se adapta y de qué manera en el texto fílmico:

[T]he purpose of a functional and target-(con)text-oriented approach consists precisely in allowing scholars to complement their traditional source-text-oriented view with an additional perspective. This shift of focus enables them to consider a new range of goals, effects and functions adapters aimed at adaptations in their target (con)texts (Cattrysse, 2014: 233).

A partir de la premisa de que el acercamiento al estudio de la adaptación como producto debe iniciarse en el contexto de llegada, Cattrysse (2014: 235) propone dos variables definidoras: la que concierne a la posición que ocupa la adaptación en el sistema en el que se integra (si tiene una posición central o periférica, por ejemplo) y la que considera la función que desempeña en ese sistema. Estos criterios condicionan el tipo de análisis a que se someterán los textos fílmicos en su comparación con las fuentes literarias, pues como señala Cattrysse:

To ask «Is X an adaptation?» is a binary question that will yield a simple yes or no answer according the criteria chosen to define «adaptation». However, movies may sometimes (= variable in time) function more or less (variable in degree) as adaptations in certain places (variable in space). Thus, to ask «If, how and to what extent a film has functioned as an adaptation in one particular space-time context» requires a more detailed answer that must be investigated in a empirical, historical way (Cattrysse, 2014: 115).

La naturaleza de las conclusiones del análisis será, pues, muy distinta de la de los estudios basados en el discurso de la fidelidad, pues los criterios predefinidos – y por ello valorativos, arbitrarios y subjetivos – se sustituyen ahora por variables que solo serán confirmadas tras la observación empírica de los textos que se han presentado y

definido como adaptaciones en el polisistema cultural en un contexto histórico determinado.

La doble perspectiva de la función y la posición de la adaptación en el sistema de llegada invitan a tener en cuenta una serie de cuestiones que se obvian en los estudios que ponen el foco en el texto fuente. Por un lado, respecto a su posición en el sistema, se deberán tener en cuenta aspectos relativos a los condicionantes de distribución, promoción y exhibición determinados por la industria cinematográfica y por la cultural. Por otro lado, en relación con su función, habrá de considerarse qué aportaciones hace la adaptación al sistema cinematográfico o cultural en el que se integra, cómo innova, si es que lo hace, en qué sentido y en qué términos, quién decide cuáles son las innovaciones que aporta. Esta última cuestión es especialmente interesante para reconsiderar la forma en que se establecen las taxonomías adaptativas que siguen los tres tipos clásicos de adaptación de acuerdo con la mayor o menor proximidad del texto fílmico al texto literario. Ahora, en lugar de establecer categorías basadas en relaciones hipotextuales con el foco en el texto de partida, las clasificaciones podrían agruparse de acuerdo con las funciones que desempeñan en diferentes niveles de intervención en sus contextos de llegada (Cattrysse, 2014:233).

La dimensión de la adaptación como proceso permite describir cómo se realiza el trasvase de elementos del texto literario y qué impacto tiene en la configuración del texto fílmico, que puede ser mínimo, cuando se produce un simple proceso de transposición de elementos, o suponer distintos grados de transgresión de acuerdo con la mayor o menor transformación de los elementos del texto literario. Del mismo modo, el análisis sistemático de los deslizamientos que se produzcan respecto al texto fuente permite saber si las operaciones transformacionales están dirigidas a mantener la adecuación a las características del texto fílmico (estilísticas, temáticas, ideológicas, etc.), o si, por el contrario, se rigen por las convenciones del contexto de llegada.

El análisis consistente de la práctica adaptativa como producto y como proceso pone en evidencia características o comportamientos que de otra forma no podrían detectarse. Cattrysse (2014: 117) constata, por ejemplo, cómo es posible localizar en un determinado corpus de estudio la presencia de textos que podrían pasar por

adaptaciones o ser considerados como adaptaciones en un determinado momento histórico – las pseudo-adaptaciones –, pero que, sin embargo, tienen una naturaleza diferente, que habrá de tener en cuenta en las conclusiones derivadas del análisis del corpus seleccionado.

Por otro lado, la doble dimensión de la adaptación como producto y como proceso enriquece considerablemente la articulación metodológica que se desarrolle para el estudio descriptivo de la práctica adaptativa en un contexto determinado, pues permite establecer los siguientes campos de análisis, que ofrecen una visión integral del fenómeno: el funcionamiento y la posición de las adaptaciones en el polisistema cinematográfico y su relación con otros polisistemas de la cultura; la política de selección de los textos fuente; y la política de adaptación en el texto fílmico de los elementos del texto literario.

3.4.4. Función y posición de la adaptación como producto

La consideración de la adaptación como un producto que pertenece a un contexto histórico determinado requiere analizar dos aspectos interrelacionados: su función como adaptación, es decir, cómo se presentan y se perciben las adaptaciones en el contexto, y su posición en ese contexto respecto a otros textos con los que establece relaciones. Previamente es necesario identificar las adaptaciones que se han presentado como tales en el contexto de llegada, a través del conjunto de acciones de difusión y promoción que se despliegan, y que, al mismo tiempo, han sido percibidas como adaptaciones por el público y reconocidas como tales por la institución, es decir, por las instancias que intervienen en el control de la cultura, desde la Administración hasta los medios de comunicación (Even-Zohar, 1999a: 41).

La presentación de un filme como adaptación supone habilitar una serie de mecanismos para que todo el aparato documental que acompaña al filme se ponga al servicio de esa presentación. Tal como apunta Patrick Cattrysse, «[a] movie is presented as an adaptation to the extent that its source materials form a more or less explicit part of its total presentation. The more the source materials are highlighted in

a presentation, the more a movie may be said to be presented as an adaptation» (Cattrysse, 2014: 236). Son tres los tipos de medios que Cattrysse (2014: 235-241) identifica para presentar un filme como adaptación:

- El propio texto fílmico, que a través de marcas que, como una suerte de meta-adaptación similar a la metaficción literaria, coloca en primer plano el propio proceso adaptativo al incluirlo como parte del texto. *El hombre que pudo reinar* (John Huston, 1975), por ejemplo, adapta el relato homónimo de Rudyard Kipling y convierte al escritor en un personaje de la historia, que narra el relato de los dos soldados británicos en su conquista del reino de Kafiristán.
- Las indicaciones peritextuales que acompañan al texto fílmico. La referencia explícita en el propio texto, a través de la cita de la obra literaria en los títulos de crédito, es el uso más reconocido, pero también se pueden identificar otras prácticas, como la inclusión de una referencia al filme en la cubierta del libro (es el caso de las reediciones de la obra literaria con motivo del estreno del filme que incluyen un fotograma en la portada), los comentarios en voz *over* que acompañan a las escenas del filme en las ediciones en DVD, o el recurso de algunos filmes de incluir el nombre del autor literario en el título (*Drácula de Bram Stoker*, por ejemplo).
- Los medios paratextuales que incluyen otros textos independientes del filme, normalmente asociados a las campañas de promoción comercial: tráilers, anuncios publicitarios, carteles, presentaciones en medios de comunicación, entrevistas con el director o los actores, vídeos del *making off*, etc.

Puede considerarse que una adaptación funciona como tal no solo porque se haya presentado como una adaptación sino también porque es percibida de este modo por el público y por las instancias que conforman la institución, por ejemplo, los artículos y estudios críticos que reconocen que un filme es una adaptación y, en consecuencia, lo comparan con el material literario que ha sido adaptado. En el proceso de reconocimiento se pone en juego todo tipo de documentación e información metatextual: críticas y reseñas en prensa y revistas especializadas,

comentarios de los espectadores en blogs o páginas web, estudios teóricos, etc. La profusión de referencias y marcas de que disponen los receptores del texto fílmico para concluir que se trata de una adaptación de un texto literario puede llevar a lo que podríamos denominar «sobrerreconocimiento», es decir, una incorrecta interpretación de la documentación metatextual que induce a considerar como adaptación un texto fílmico que no lo es. Por ejemplo, la marca peritextual «basada en los personajes de Ibáñez» que se incluye en los carteles de promoción de *La gran aventura de Mortadelo y Filemón* (Javier Fesser, 2003) ha hecho que con frecuencia se considere a este filme una adaptación, cuando en realidad no se adapta ninguna de las historias de los tebeos de Francisco Ibáñez, sino que se elabora un relato original que ha de incluirse como uno más en la serie de historietas sobre estos dos personajes. Lo mismo sucede con las adaptaciones de otros personajes del tebeo español o de series literarias, como *El Coyote*, *Manolito Gafotas*, *Zipi y Zape*, *Makinavaja*, *Anacleto*, etc.

Los soportes digitales que hacen posible un consumo individual de los filmes ha facilitado de forma notable el acceso a las marcas peritextuales y paratextuales que permiten al público percibir un filme como adaptación, más allá de las referencias explícitas que se incluyen en los títulos de crédito del filme o en la documentación que acompaña su promoción. Cristina Manzano Espinosa (2008) alude, en este sentido, a la existencia de un «tercer relato», que estaba reservado únicamente a la lectura de textos literarios cuando el cine se consumía de forma masiva y en un único visionado continuado en las salas comerciales. Ahora los soportes digitales permiten consultar el aparato documental que acompaña al filme «a modo de prólogo, de epílogo o de material anexo, que agranda, puntualiza, informa y deconstruye el relato originario para un público ávido de información adicional en torno a la historia y sus narradores» (Manzano Espinosa, 2008: 58). Por otro lado, este tercer relato convive en una temporalidad simultánea, anterior y posterior al visionado de la película, «lo que ofrece posibilidades infinitas de modificación de la percepción de ese relato, no ya como argumento, sino refiriéndonos a la interrelación de los elementos narrativos» (Manzano Espinosa, 2008: 59).

La recepción de las adaptaciones en el entorno social en que se producen tiene mucho que ver con la posición que ocupan en el polisistema de llegada. Como todo producto cultural podrán intentar ocupar una posición privilegiada o se mantendrán en posiciones periféricas, bien porque así lo decide el polisistema bien porque la adaptación se configura voluntariamente al margen de los cánones del repertorio dominante en ese momento (pensemos en las adaptaciones de Gonzalo Suárez o de Jesús Franco, dos directores que, por diferentes motivos, han preferido mantenerse siempre en terrenos periféricos). Para describir las posiciones y las funciones que pueden adoptar las adaptaciones en el sistema de llegada, Cattrysse (2014) utiliza cuatro variables articuladas en forma de binomios: su posición central o periférica, su canonicidad, su dominancia y su función primaria o secundaria⁶⁷.

a) Posición central o periférica

El binomio centro/periferia se define en términos cuantitativos, de modo que las prácticas más frecuentes tenderán a ocupar una posición central dentro del polisistema mientras que las menos frecuentes ocuparán una posición periférica. La naturaleza dinámica del repertorio prevé que la posición central sea ocupada por prácticas diferentes según el momento histórico, dando así lugar a un intercambio constante entre el centro y la periferia (los filmes en blanco y negro, por ejemplo, ocupan una posición central en los años veinte, pero tienen una posición periférica en la actualidad). El flujo de elementos entre centro y periferia ya había sido contemplado por Yuri Lotman, que definía este intercambio como uno de los mecanismos de la dinámica de la cultura⁶⁸. En la propuesta de Cattrysse, sin embargo, estos conceptos no son constituyentes de una oposición binaria rígida, sino los extremos de un continuum en el que se sitúan las prácticas adaptativas.

⁶⁷ Cattrysse recupera en su desarrollo de los EDA (2014) las mismas cuatro variables que ya había establecido veinte años antes en su estudio polisistémico de las adaptaciones en el cine negro americano (1992b).

⁶⁸ Lotman, a su vez, recuperaba esta idea de los estudios de I. N. Tyniánov. Los conceptos acuñados por Lotman no coinciden, sin embargo, con los de Cattrysse, sino que estarían más cerca de lo que éste entiende por posición canónica y no canónica.

b) Posición canonizada o no canonizada

El concepto de canonicidad se define en términos cualitativos como la marca de calidad, el prestigio que adquiere un texto en un momento dado. Lo canónico no tiene, pues, que coincidir necesariamente con lo central; es más, es relativamente frecuente que ocupen posiciones centrales del sistema productos culturales que no responden al canon oficial de prestigio, como sucede, por ejemplo, con los filmes que se adscriben a la comedia española de tipo popular en sus diferentes vertientes en los años sesenta y setenta. La canonicidad también se plantea en relación con el lugar que ocupa un texto fílmico en un *continuum* en cuyos extremos se sitúan las posiciones de mayor y menor canonicidad.

Es importante tener en cuenta que lo canónico no es algo intrínseco al texto sino un valor de prestigio que le es asignado desde fuera en un contexto espacio-temporal. Por ello no puede definirse de forma absoluta, pues siempre está determinado por instancias externas que deciden en un lugar y momento dados lo que es canónico y lo que no lo es; de hecho, es la institución dominante en cada momento histórico la que en última instancia determina la canonicidad de un repertorio determinado. Desde esta perspectiva, el repertorio adquiere una condición dinámica, habida cuenta de que lo que es canónico en un momento determinado puede dejar de serlo en otro o incluso pueden coexistir dos o más cánones que compiten entre ellos y se reemplazan en un mismo marco histórico. No hay que confundir la canonicidad dinámica del repertorio con la canonicidad estática que puede tener un determinado autor o un determinado texto en su condición de referente del patrimonio cultural. En este sentido, si bien es cierto que un texto o un autor canónicos pueden adquirir un estatus de modelo dentro del repertorio, la canonicidad que repercute en la evolución de un sistema es la del repertorio.

Además del canon dinámico del repertorio y el estático del texto se pueden distinguir también un canon oficial, impulsado por la institución, y otros no oficiales, que responden a una articulación estratificada de la sociedad y la cultura, con múltiples capas, cada una de las cuales puede impulsar su propio canon (Cattrysse, 2014: 245). La formación de cánones en distintos estratos permite investigar hasta qué

punto los mecanismos de construcción de los modelos de adaptación que se circunscriben a diferentes cánones – oficiales y no oficiales – dan lugar a procesos similares o diferentes (Cattrysse, 2014: 248).

c) Dominancia

En los estudios polisistémicos el concepto de dominancia equivale a centralidad (en oposición a periferia), pues es el sistema central el que se considera dominante. Cattrysse le confiere otro significado, vinculado a la posición de dominación en términos de estatus social, político o cultural de quienes utilizan o impulsan los productos culturales. Así, algunos cánones o valores podrían ser considerados más dominantes que otros debido a su relación con usuarios y gestores culturales que ocupan posiciones poderosas o de prestigio en la sociedad.

d) Función primaria o secundaria

Estas etiquetas, como ya había establecido Even-Zohar (1990), describen el carácter conservador o innovador que tiene el funcionamiento de prácticas y productos en el polisistema cultural. El binomio no se refiere solamente a cómo perciben los receptores los productos culturales, sino también a si esos productos continúan una tradición o unas convenciones anteriores o, por el contrario, se desvían de ellas. En este sentido, el análisis de las adaptaciones que conforman un corpus en un momento histórico concreto podrá determinar cómo se comportan los procesos de automatización, es decir, de consolidación de una tradición, o de desautomatización o desfamiliarización⁶⁹, esto es, de ruptura con la tradición (Cattrysse, 1992b: 32).

Advierte Cattrysse (2014: 251) que el hecho de que determinados productos sean percibidos como primarios o secundarios, como más o menos innovadores, no significa que de hecho lo sean. Dependerá de la perspectiva que se adopte y de los términos de la comparación. Cattrysse menciona, por ejemplo, el uso del *flash-back* en

⁶⁹ Cattrysse toma estos conceptos de Viktor Shklovsky.

los filmes del cine negro americano de los años cuarenta y cincuenta, un recurso discursivo que suponía una innovación respecto al relato lineal de otros filmes de crímenes, pero era conservador comparado con los recursos discursivos de las novelas adaptadas.

3.4.5. La política de selección. Normas preliminares

El estudio de la política de selección de los textos fuente permite identificar las épocas, las tendencias o movimientos literarios y los géneros a los que pertenecen las obras que han sido seleccionadas desde el contexto en el que se produce la adaptación, así como los temas que se prefieren o la nómina de autores elegidos. Pero el carácter teleológico del enfoque descriptivo implica no solo analizar el qué, sino también considerar los requerimientos del contexto de llegada y analizar también el porqué. El enfoque descriptivo permite observar las correlaciones que se establecen entre la política de selección y la posición y función que adopten las adaptaciones en el contexto. Se podrán obtener de este modo conclusiones sobre los condicionantes ambientales que pautan la selección de determinados elementos del contexto de salida (obras, temas, autores, etc.), así como el rechazo de otros, y también conocer cuál es el grado de intervención de los gestores de la cultura en la política de selección.

Las conclusiones obtenidas tanto de la identificación de los textos fuente como de las variables contextuales que articulan los criterios de selección hacen posible la definición de una serie de normas preliminares que operan antes de que comience el proceso de adaptación. Estas normas son la traslación al ámbito de los estudios adaptativos de la formulación que había realizado Gideon Toury (1980) para los estudios de la traducción. Cattrysse las define de forma muy escueta como mecanismos no aleatorios que determinan la selección de los materiales que serán adaptados (Cattrysse, 2014: 254). Describen comportamientos sistémicos respecto a una serie de cuestiones que ponen en relación el texto fílmico y el contexto en el que se encuadra con el texto literario y su contexto y permiten así mismo conocer cómo se dirige la selección de los textos o los elementos textuales que serán adaptados de un

medio a otro y cuáles son los condicionantes bajo los cuales se realiza la selección. Cattrysse (2014: 256) subraya el hecho de que las normas afectan a todos los niveles de análisis: artístico, histórico, sociocultural, político, etc. El estudio individual del comportamiento de textos aislados, evidentemente, no será posible bajo esta perspectiva de análisis, al menos no si se quieren obtener resultados coherentes que permitan identificar un sistema unificado y homogéneo común.

Las normas preliminares también regulan, cuando se da el caso, el uso de textos mediadores en el proceso de transferencia, es decir, textos intermedios que Cattrysse (1992b: 260-261) denomina adaptaciones intermediarias y que coinciden con la noción de traducción intermediaria o indirecta de Gideon Toury (1995). Se trata de transformaciones previas del texto literario original, que a su vez sirven de fuente o de filtro para una adaptación fílmica posterior. Pueden ser textos literarios, como en el caso de novelizaciones de obras teatrales o dramatizaciones de relatos narrativos, que se convierten en el texto fuente original del que se parte para la adaptación cinematográfica; pero también pueden tener una función de filtro durante el proceso de transferencia, que matiza, ajusta o corrige la relación entre el texto original literario y el texto fílmico.

3.4.6. La política de adaptación. Normas operacionales, de adecuación y de aceptabilidad

El estudio de la política de adaptación de los elementos seleccionados permite descubrir las estrategias y los procedimientos que se han seguido en el proceso de trasvase del material literario a los textos fílmicos. Supone desarrollar una descripción sistemática de las preferencias y las pautas recurrentes en los modos en que se realiza la adaptación: qué elementos del texto literario se trasladan al texto fílmico sin deslizamientos o variaciones y cuáles se transforman en la adaptación; qué tipo de comportamientos se pueden determinar en las supresiones, las reducciones, los añadidos o las extensiones de los elementos del texto; cuál es el tratamiento en el texto fílmico de los aspectos culturales, sociales, políticos, ideológicos que están

presentes de forma explícita o subyacente en el texto literario; etc. La descripción sistemática de estas cuestiones podrá determinar si es posible establecer la existencia de unas normas transformacionales, las normas operacionales, vinculadas a las coordenadas espacio temporales en las que se producen las adaptaciones.

Cattrysse adopta también aquí la formulación de las normas operacionales que Gideon Toury (1980) establece para la traducción. Se definen como las decisiones que se toman durante el proceso de mediación entre el texto fuente y el texto traducido, una vez que se han aplicado las normas preliminares. Las normas operacionales regulan el mantenimiento, la reducción o la ampliación de elementos del texto fuente en el texto literario (personajes, sucesos, descripciones, diálogos, digresiones, etc.) y determinan las causas que condicionan una transferencia sin modificaciones o, por el contrario, una transformación de los elementos.

Las normas que condicionan preferentemente similitudes sistemáticas entre los textos se denominan normas de adecuación y están orientadas al texto fuente. Se manifiestan, por ejemplo, en las adaptaciones que Laurence Olivier hizo de las obras de Shakespeare, *Hamlet* (1948) y, sobre todo, *Ricardo III* (1955), en las que el mantenimiento de las categorías estéticas isabelinas marca decididamente el diseño de producción. Las normas que condicionan preferentemente diferencias o divergencias sistemáticas se denominan normas de aceptabilidad y están orientadas al texto meta (Cattrysse, 2014: 272). Intervienen, por ejemplo, en los cambios de género que se producen en los textos fuente para adecuarse a los tipos genéricos imperantes en el repertorio dominante en el contexto de llegada.

La adscripción unívoca a una de estas dos normas es imposible, de ahí la poca rentabilidad de los enfoques que defienden la fidelidad como única posibilidad de intervención en el proceso adaptativo para mantener la adecuación absoluta al texto fuente. Los EDA redefinen el concepto y lo consideran una norma más de adecuación, redimensionando su impacto en el proceso adaptativo porque no promueven la fidelidad como única y necesaria categoría prescriptiva; por el contrario, se limitan a constatar y describir su aparición como una más de las normas operacionales que intervienen en el proceso. La descripción que hace Cattrysse de la nueva forma de

abordar la noción de fidelidad evidencia la gran diferencia conceptual y metodológica respecto a otros enfoques:

Instead of using fidelity as a pre-requisite for accepting or rejecting a phenomenon as an adaptation, the term is displaced towards the object level and turned into a question: to what extent does adaptation X repeat items from source materials (adequacy norms) and to what extent does it manifest shifts or dissimilarities with respect to the source materials under investigation (acceptability norms)? The equivalence of the adaptation regarding its source and target modeling materials is the empirically-observed result. This means that a descriptive approach of the fidelity norm describes to what extent fidelity has actually played a role alongside other adaptation norms during the actual adaptation process (Cattrysse, 2014: 306).

3.4.7. La noción de equivalencia como variable de análisis. El *tertium comparationis*

En el ámbito de estudio de las equivalencias que se producen entre el texto literario y el fílmico durante el proceso de adaptación las posibilidades de comparación son ilimitadas, pues cualquier elemento del texto de partida puede compararse con cualquier otro del texto de llegada. Habida cuenta de todas las posibilidades comparativas que se pueden contemplar y para compensar la ineficacia que supondría realizar análisis descriptivos sobre un conjunto de elementos de comparación heterogéneos y asistemáticos, se hace necesario establecer prioridades y determinar previamente qué se compara y en qué orden se hace la comparación. Para ello Cattrysse propone elaborar una suerte de lista de control, que determine y priorice los aspectos que está previsto comparar, un *tertium comparationis* o tercer elemento de comparación, que permitirá comparar textos de forma indirecta. El proceso comparativo lo resume Cattrysse como sigue:

[A] TC [*tertium comparationis*] represents a list of types or categories that «catch» or not, the two *comparanda* as its members. With respect to the operational norms of a corpus of adaptations, the TC explicitates which target elements or adapting elements

will be compared with which assumed source elements or adapted elements, and at what level(s) (Cattrysse, 2014: 267) ⁷⁰.

En realidad el *tertium comparationis* no es sino una suerte de constructo externo al texto, un conjunto de categorías establecidas *a priori* que permite realizar una comparación descriptiva y sistemática entre los textos. La selección y jerarquización de las categorías seleccionadas para la comparación dependerá de la naturaleza del corpus de estudio, que asimismo estará determinado por los márgenes temporales, espaciales, temáticos, genéricos, etc. que se manejen⁷¹ y por la mayor o menor amplitud de los elementos que se pretenda comparar (en el ámbito fílmico se puede comparar, por ejemplo, un conjunto amplio de aspectos relacionados con la organización del tiempo en el relato, o limitar el análisis únicamente a las relaciones de duración). Cada investigador deberá, pues, definir la lista que constituirá el *tertium comparationis*, de acuerdo con el enfoque y el tipo de elementos que quiera analizar.

En cualquier caso, hay que tener en cuenta que solo mediante la presencia de un *tertium comparationis* podrán determinarse las normas operacionales, pues estas se identifican tras el análisis empírico de la comparación sistemática entre los textos. En este escenario, el concepto de *tertium comparationis* adquiere en los EDA un papel central. No obstante, no hay que olvidar que, como señala Gideon Toury (1985: 32)

⁷⁰ Cattrysse toma el concepto de *tertium comparationis* de Gideon Toury, quien lo introdujo en su obra *In search of a theory of translation* (1980), pero pronto lo abandonó en favor de otros mecanismos de comparación. En su concepción original el *tertium comparationis* se articula sobre el texto de partida como una invariante metodológica que recoge las relaciones textuales y las funciones que aparecen en este texto para determinar lo que debería ser una traducción adecuada. El análisis comparativo entre el texto original y su traducción trata entonces de descubrir si en el texto de llegada se han producido desviaciones o deslizamientos respecto a la adaptación adecuada (la vinculación a las convenciones del contexto de llegada daría lugar a una traducción aceptable). Toury reconoce en estudios posteriores que el concepto de deslizamiento asociado al *tertium comparationis* daba lugar a un razonamiento negativo en la búsqueda de deslizamientos, en cuanto que incluía todo lo que el texto de llegada podría haber tenido en común con su texto fuente pero había perdido en el proceso de traducción (Toury, 1995: 84). En realidad el concepto se anclaba en un enfoque orientado al texto fuente y tenía una naturaleza claramente normativa, justamente lo contrario de lo que pretende la teoría polisistémica. Cattrysse mantiene el concepto original de Toury, pero lo despoja de todo sesgo normativo y negativo.

⁷¹ Por ejemplo, las adaptaciones en el cine negro norteamericano de las décadas de los años cuarenta o cincuenta, en el estudio de Patrick Cattrysse (1992b) o, con una perspectiva diacrónica, las adaptaciones del mito de Don Juan en la historia del cine español, en el estudio de Luis Miguel Fernández (2000), por citar dos obras de referencia y, en realidad, prácticamente las únicas que han abordado hasta ahora un análisis integral de un corpus de adaptaciones con la metodología de enfoque polisistémico que propone Cattrysse.

toda comparación – sobre todo cuando se realiza entre entidades complejas, y la práctica adaptativa lo es – resulta inevitablemente parcial e indirecta. Parcial porque se produce solo sobre ciertos aspectos de los objetos comparados y no sobre todos los posibles; indirecta porque se hace mediante conceptos intermedios (Toury, 1985: 32).

Una vez establecido el *tertium comparationis*, la comparación entre productos descubre la existencia de similitudes y diferencias entre ellos. Cattrysse llama deslizamientos a las diferencias relevantes y no deslizamientos a la ausencia de diferencias, es decir, a la existencia de semejanzas relevantes (Cattrysse, 2014: 268). Al logro combinado de similitudes y diferencias – ambos comportamientos tienen el mismo valor en el proceso de adaptación – lo denomina Cattrysse «equivalencia» (Cattrysse, 2014: 271). Este concepto pierde aquí la acepción de igualdad o similitud con que se define el término en sentido general y, en consecuencia, también se desprende de su condición normativa y se desvincula del concepto de fidelidad. Desde el enfoque descriptivo, lo que se analiza no es si hay o no equivalencias, sino si las equivalencias que se manifiestan entre los textos se definen por la aparición o no de deslizamientos en el texto fílmico respecto al texto literario original.

La noción de equivalencia ha sido a veces cuestionada porque ignora la posibilidad de que se produzcan no equivalencias de los textos o de los elementos comparados (principalmente por los seguidores de la teoría de la manipulación). Sin embargo, Cattrysse entiende que plantear el concepto de no equivalencia en el estudio de la adaptación no es pertinente: «[n]on-equivalence indeed becomes a non-issue, except perhaps if an adaptation turns out to be a pseudo-adaptation. However, if one accepts that nothing comes from nothing, then even pseudo-adaptations do not exist» (Cattrysse, 2014: 273).

Hay que tener en cuenta, por otro lado, que la determinación de equivalencias entre el texto literario y el texto fílmico estará directamente vinculada a la interpretación que se haga de las nociones de similitud y diferencia. Señala Cattrysse (2014: 283) en este sentido que las similitudes y diferencias entre dos objetos pueden ser parciales o totales y que la atribución de semejanzas y diferencias en la comparación entre ellos depende de la percepción que cada analista tenga respecto a

ambos conceptos y a los objetos analizados. Así, se puede decir que dos entidades son similares (entendiendo con ello que son en parte iguales y en parte diferentes) si comparten al menos un rasgo distintivo; del mismo modo, dos entidades son lo mismo (en el sentido de que son semejantes) si ninguna posee rasgos distintivos de los que carece la otra⁷². Teniendo en cuenta estas consideraciones, Cattrysse concluye que:

total sameness emerges if one ignores complementary differences and changes as irrelevant at the *ad hoc* level of analysis. Conversely, total difference appears as one discards complementary sameness as irrelevant for the analytical occasion [...] To study similarity or partial sameness is to consider sameness next to difference. Both similarity and dissimilarity relations may then differ in terms of degrees and range of items (Cattrysse, 2014: 283-284).

Un ejemplo de lo que señala Cattrysse se puede encontrar en el proceso de condensación de personajes del texto literario en su traslado al texto fílmico (por ejemplo, en *El sur* (Víctor Erice, 1983), los personajes de Josefa y Agustina en el texto literario se condensan en un solo personaje, Casilda, en el texto fílmico; en *Las bicicletas son para el verano* (Jaime Chávarri, 1984) cuatro de los vecinos que intervienen en el texto teatral se condensan en una sola pareja en la adaptación). En muchos de estos casos, si bien cabe mencionar la reducción de personajes en el proceso adaptativo como mera constatación de que se ha producido un deslizamiento, lo cierto es que, dado el escaso peso diegético que tienen en el texto literario los personajes que han sido suprimidos en la adaptación fílmica la modificación se puede desestimar por irrelevante.

Con independencia de que cada analista establezca los elementos de comparación que constituirán el *tertium comparationis* para cada estudio concreto, Cattrysse (2014: 268) propone cinco tipos de operadores matemáticos que pueden servir para detectar deslizamientos: adición, supresión, permutación (cambio de orden de las unidades discretas de la historia respecto a cómo se presentan en el relato), sustitución (combinación de adición y supresión) y repetición o no-deslizamiento. El

⁷² Este razonamiento lo toma prestado Cattrysse de Andrew Chesterman, en *Contrastive functional analysis*, Amsterdam, John Benjamins, 1998.

deslizamiento más recurrente es la reducción o simplificación de elementos del texto literario. Cattrysse (1992a: 125) identifica tres mecanismos principales de reducción: los relacionados con la pertinencia o redundancia narrativa; los relacionados con la compensación, reparación o corrección de la línea narrativa; y los relacionados con la supresión de elementos difíciles de aprehender, bien porque requieran un bagaje cultural previo del espectador, bien porque su naturaleza simbólica, digresiva o excesivamente literaria haga difícil la traslación del sistema literario al fílmico; también puede suceder simplemente que estas escenas requieran un desarrollo técnico demasiado complejo (Cattrysse, 1992b: 132-134).

4. Método y corpus para el estudio de las adaptaciones de textos literarios en el cine español de los años ochenta

4.1. Enfoque e instrumentos metodológicos

Como se ha constatado en los capítulos anteriores, en el ámbito concreto de la adaptación cinematográfica el discurso de la fidelidad condiciona una definición conceptual muy limitada y connotada además con un sesgo negativo que invalida la posibilidad de conclusiones consistentes basadas en análisis objetivos. Por otro lado, los acercamientos inmanentes centrados en estudios de textos individuales resultan insuficientes para abordar todos los aspectos que afectan al conjunto de los filmes que se ubican en unas coordenadas espacio-temporales determinadas. Los condicionantes ambientales que se encuentran fuera del texto inciden de forma significativa en la manera en que se establecen y se desarrollan las relaciones entre el texto literario y su adaptación fílmica, así como en la propia conformación final del texto fílmico y en cómo este es recibido por el sistema en el que se integra como producto cultural. Parece, pues, que los estudios fílmicos de corte pragmático y objetivos funcionales han demostrado ser los únicos capaces de abordar de forma integral cualquier análisis del hecho cinematográfico.

Estudiar las adaptaciones cinematográficas que se enmarcan en un determinado periodo histórico de una cinematografía concreta, como es el caso que nos ocupa, requiere, pues, de un método de análisis que comprenda varias dimensiones, todas ellas interrelacionadas:

- Las características políticas, económicas, ideológicas, sociales y culturales del contexto en el que encuadran esas adaptaciones, que condicionan el proceso adaptativo en su conjunto y el comportamiento tanto del texto fílmico en el sistema cinematográfico y cultural como de los integrantes del sistema –

productores, mediadores, receptores, actores y gestores de la cultura, etc. – ante la producción, la mediación y la recepción de ese texto.

- La posición y el funcionamiento de la adaptación como producto cinematográfico en el polisistema cultural, lo que conlleva observar su papel tanto desde el punto de vista de la recepción como de su impacto en el repertorio, pues su presencia puede sumar y reforzar las convenciones del repertorio dominante o convertirse en un elemento de innovación e incluso de transformación de las convenciones canónicas de ese repertorio.
- La política de selección de los textos literarios, de los géneros, de los temas que constituyen las fuentes de las que beben las adaptaciones en ese contexto histórico concreto. La observación sistemática de las políticas que intervienen en las decisiones de selección podrá determinar si existen normas homogéneas (las normas preliminares que define Patrick Cattrysse) que describan de forma consistente comportamientos comunes.
- La política de adaptación que pauta y gestiona el proceso adaptativo, lo que requiere determinar en primera instancia una serie de elementos sobre los que se pueda realizar una comparación entre el texto (y el contexto) de partida y entre el texto (y el contexto) de llegada, de modo que se pueda identificar la presencia de repeticiones (es decir, no modificaciones) y deslizamientos de elementos del texto literario en el texto fílmico. La descripción sistemática de las estrategias y los procedimientos que se despliegan en la transferencia de elementos de un texto a otro (de un medio a otro) permitirá determinar si existen también aquí normas homogéneas de comportamiento (las normas operacionales que define Cattrysse).

Desde la concepción de la adaptación como una actividad de mediación que pone en contacto al receptor con un texto original al que no tiene acceso directo y que requiere, por lo tanto, de la intervención de un mediador que utiliza el texto fílmico como canal de transmisión, todas estas dimensiones de análisis permitirán dibujar un mapa completo de los mecanismos de mediación que se utilizan en un periodo

histórico determinado. Estos mecanismos determinarán normas preliminares y operacionales, pero también normas generales de producción del texto fílmico y otras normas que afectan a los comportamientos de los adaptadores (las normas profesionales de Andrew Chesterman) y a los de los receptores (las normas de expectativa de Chesterman).

El método descriptivo de la práctica adaptativa que desarrolla Patrick Cattrysse y que se ha descrito en el apartado 3.4 parece el más adecuado para dar cuenta de todos los aspectos del análisis que es necesario contemplar. No en vano el propio Cattrysse lo define como un método totalizador. Así pues, partiendo de la propuesta metodológica de Cattrysse, el estudio de las adaptaciones cinematográficas en el cine español de los años ochenta, que ocupará el capítulo 5, se dividirá en cuatro ámbitos que analizarán lo siguiente: la descripción del marco contextual; la posición que ocupa la adaptación en ese marco y la función que desempeña en el sistema; los mecanismos de mediación que responden a la política de selección de los textos fuente y que determinan las normas preliminares; y los mecanismos de mediación que responden a la política de adaptación y que determinan las normas operacionales.

Para los objetivos de análisis de la política de selección establecemos dos preguntas metodológicas generales:

- a) ¿Qué autores se adaptan? Responder a esta pregunta implica analizar las características que puede compartir la nómina de autores adaptados (generacionales, ideológicas, territoriales, etc.) definidas tanto por presencia como por ausencia.
- b) ¿Qué tipos de textos se adaptan? Esta pregunta supone analizar aspectos relacionados con tipologías genéricas y temáticas y los motivos de selección de una obra y no otra de entre la producción de un determinado autor.

Para los objetivos de análisis de la política de adaptación partimos del concepto de *tertium comparationis* que propone Cattrysse para desplegar un modelo metodológico de análisis que dé cuenta de todos los mecanismos de mediación que se activan en el proceso de adaptación. Los EDA no ofrecen instrumentos para el

desarrollo de listas de elementos o categorías que constituyen este tercer elemento de comparación entre los textos literarios y los fílmicos seleccionados en el corpus. Habida cuenta de que las opciones son ilimitadas Patrick Cattrysse sugiere que sea cada analista el que decida los elementos que configuran el *tertium comparationis* en cada estudio concreto. No obstante no parece que sea suficiente para obtener resultados concluyentes el establecimiento de una serie limitada de elementos de comparación. En el proceso de transposición se despliegan también diferentes estrategias que intervienen en el tratamiento de los elementos transferidos de un medio semiótico a otro, reduciéndolos, condensándolos, ampliándolos, corrigiéndolos, modificándolos o manteniéndolos sin variaciones en el texto fílmico. Habrá, pues, que tener también en cuenta las estrategias que se despliegan en relación con cada una de las categorías de comparación durante el proceso adaptativo y que intervienen en los diferentes elementos del texto literario a través de procedimientos diversos que dan lugar a deslizamientos o repeticiones. Por otro lado, el propio medio cinematográfico desarrolla en cada momento histórico sus propias formas de uso de los diferentes códigos semióticos que se dan cita en el filme. La forma de planificar, de gestionar la narración a través del montaje, la factura fotográfica, las opciones de tratamiento del sonido, el diseño de producción, la dirección de actores, etc.; son códigos todos ellos que conforman el lenguaje cinematográfico y que no pueden desatenderse en el análisis del proceso de adaptación, pues intervienen de forma determinante en la configuración final del texto fílmico. Los códigos semióticos no se contemplan como categorías de comparación entre los textos literarios y sus adaptaciones. Se vinculan más bien a lo que Cattrysse (1992b: 38) define como normas de producción generales, es decir las que gestionan los elementos que intervienen en la construcción del texto fílmico como producto textual del medio semiótico al que pertenece, con independencia de las equivalencias que puedan producirse con los textos fuente, pero condicionadas por ellas en la articulación que adoptan estos códigos en cada filme.

Así pues, el modelo de aproximación al estudio del proceso adaptativo que adoptaremos necesita articularse con arreglo a todos esos aspectos intervinientes y adquiere así una dimensión triádica, en la que se distinguen tres perspectivas de

análisis: las categorías de comparación, las estrategias que llamaremos de mediación y los códigos fílmicos. Su configuración es poliédrica, pues el estudio de las equivalencias (en el sentido que da Cattrysse al concepto y que incluye deslizamientos y no deslizamientos) que se produzcan entre los textos podrá abordarse desde cualquiera de los lados del poliedro. Nosotros tomaremos como eje principal de análisis las categorías de comparación y en cada una de ellas se describirán las intervenciones de las estrategias que tienen lugar y la incidencia que estas tienen en el comportamiento de los códigos semióticos fílmicos respecto a cada una de las categorías de comparación. No hay que olvidar en cualquier caso, que las relaciones que se establecen entre categorías, estrategias y códigos están siempre determinadas por el contexto del sistema de llegada, por el repertorio dominante en el momento histórico de producción y por las características de los modelos canónicos del polisistema en que se integran las adaptaciones.

4.1.1. Las categorías de comparación (el *tertium comparationis*)

Para determinar las categorías de comparación que constituyen el eje estructurador del enfoque triádico que proponemos es necesario en primera instancia asumir la naturaleza teleológica de los estudios descriptivos de la adaptación. Ello implica que la determinación de las categorías se hará, no desde la fuente literaria, sino desde el texto de llegada, que es el que va a dirigir en definitiva la orientación del análisis. Partir del texto literario para fijar categorías de comparación no solo supondría una incoherencia conceptual con los postulados de los estudios descriptivos de naturaleza funcional, sino que correríamos el peligro de caer en el discurso de la fidelidad y la dependencia jerárquica del texto fuente. Por otro lado, no hay que olvidar que el texto fílmico se construye mediante la conjunción de códigos semióticos diversos, de modo que situarse en el texto literario para delimitar elementos de comparación conllevaría obviar muchos de estos códigos, lo que complicaría el análisis y lo llevaría posiblemente a un callejón sin salida.

De todos los esquemas de análisis fílmico el que más se adecúa a nuestra propuesta metodológica es el que despliegan Francesco Casetti y Federico di Chio (1991). Es cierto que se trata de un modelo que está más cerca del enfoque estructuralista que de la perspectiva pragmática que defienden los EDA, pues se centra únicamente en el texto. Pero hay que tener en cuenta dos consideraciones para validar su rentabilidad. Por un lado, la estructura tripartita que proponen para el análisis del filme – desde la representación, la narración y la comunicación – ofrece una visión novedosa que elude el encorsetamiento de los esquemas habituales de naturaleza narratológica que siguen el modelo genettiano. El hecho de considerar tres perspectivas de aproximación al texto fílmico en lugar de las dos clásicas de historia y discurso ofrece una mayor flexibilidad para la definición de categorías. Por otro lado, los aspectos contextuales que es necesario considerar en la descripción de las equivalencias entre los textos literarios y sus adaptaciones se contemplan al hilo del análisis de las estrategias de mediación que se despliegan en el proceso adaptativo. Parece coherente anclar en ellas la observación de condicionantes del entorno y no en las categorías de comparación, pues su intervención en la transferencia y transformación del material literario está mediatizada por el repertorio dominante en el polisistema al que se adscriben los textos fílmicos. El esquema de Casetti y di Chio no se sigue, sin embargo, de forma literal. Solo se parte de él para definir nuestras propias categorías de comparación.

4.1.1.1. Las categorías comparativas de la representación: instancias espacio-temporales y cuestiones genéricas

El concepto de representación puede significar según Casetti y di Chio (1991: 110) tanto el proceso de la reproducción de un relato como su reproducción misma, es decir, tanto el proceso como el resultado. En su propuesta de análisis otorgan a este concepto una naturaleza puramente categorial y, de este modo, consideran el texto como producto sobre el que investigar su composición y su dinámica, si bien, obviamente, para analizar el producto puede ser necesario referirse también al proceso, aunque sea de modo tangencial (Casetti y di Chio, 1991: 108). La

representación se entiende como reproducción de la realidad, que en cada filme se manifiesta de una forma concreta, tanto en el nivel formal como en el del contenido, en cuanto que se actualizan en la pantalla unos personajes con rasgos definidos que utilizan objetos para llevar a cabo acciones en unas coordenadas espacio-temporales:

[E]l escenario está captado en su totalidad o solo en algunos de sus detalles; se sigue a los individuos sistemáticamente o se les abandona de vez en cuando, moviéndose en la pantalla de cuerpo entero o en encuadres más cercanos; los objetos se relegan al fondo o se llevan al primer plano, etc. Es el nivel que podemos llamar de la *modalidad* de representaciones de la imagen (Casetti y di Chio, 1991: 110-111).

Forma y contenido se articulan en tres niveles de representación: el nivel de la puesta en escena, que articula los contenidos de la imagen; el nivel de la puesta en cuadro, que se refiere a la modalidad de presentación de esos contenidos; y el nivel de la puesta en serie, que se refiere a las relaciones que se establecen entre las imágenes a través del montaje. Partiendo de estos niveles de representación Casetti y di Chio identifican dos componentes principales: el espacio y el tiempo cinematográficos. En nuestro modelo de análisis identificamos tres componentes: la puesta en escena, el ambiente y el espacio, que conforman una única categoría, el tiempo y el género cinematográfico. El ambiente es uno de los elementos que, junto con los personajes, constituye los existentes de la historia. Se presenta, por ello, habitualmente formando parte del análisis de la narración; de hecho Casetti y di Chio (1991) lo incluyen en su análisis del nivel narrativo del filme. Sin embargo, puesto que su naturaleza está íntimamente ligada a la puesta en escena y al espacio fílmico y en el análisis de cada filme concreto las fronteras entre estos componentes y la puesta en escena pueden ser bastante difusas, por motivos de rentabilidad metodológica, se integran los tres elementos en una misma categoría de comparación.

Respecto al género, en el análisis de los componentes de la representación parece necesario contemplar esta categoría que no incluyen en su esquema Casetti y di Chio. En realidad las convenciones genéricas intervienen de forma transversal en las tres dimensiones de análisis, pero puesto que el ámbito de la representación contempla el filme desde la perspectiva de su composición y de las dinámicas que se

establecen entre sus elementos, quizás el género se vincula con más ajuste a esta dimensión que a las de la narración o la comunicación.

a) Puesta en escena, ambiente y espacio

La **puesta en escena** define el mundo que se representa en el filme mediante la dotación y caracterización detallada de espacios, ambientes, objetos, personajes, situaciones, acciones, etc.; es decir, de todos los elementos que informan sobre el mundo representado y que, en última instancia, le dan consistencia. Está condicionada por la puesta en cuadro, es decir, por la forma en que el mundo es acotado por los márgenes de la pantalla y por la posición que la cámara va adoptando respecto a lo que se muestra dentro de ella.

Incluye aspectos relacionados con los rasgos identificadores de los personajes, con las cualidades y formas de las acciones que realizan y con las coordenadas espacio-temporales que permiten ubicar de forma explícita o implícita el lugar y el tiempo en que transcurren esas acciones. También son parte de la puesta en escena los elementos que funcionan como indicios, en sentido barthesiano, y permiten, una vez descubierta su presencia entre los elementos que se dan cita en el campo visual, inferir devenires del relato o aspectos no explicitados que están relacionados con los personajes, los escenarios, las acciones, etc.; por ejemplo, la cámara fotográfica y las fotografías que cuelgan de las paredes del apartamento del protagonista de *La ventana indiscreta* (Alfred Hitchcock, 1954) son indicios que informan de su profesión y de su obsesión por observar (Casetti y di Chio, 1991: 113).

La puesta en escena debe contemplar también cómo se presentan los motivos que se repiten a lo largo del filme y que sirven para aclarar, reforzar, subrayar o contrapuntar el relato; por ejemplo, la imagen de un sur asociado a la luz que recorre de forma transversal todos los niveles del filme *El Sur* (Víctor Erice, 1983) a través de diferentes motivos que actúan como índices de interpretación (la veleta en forma de gaviota; el nombre de la protagonista, Estrella; el título de la película que ve Agustín,

«Flor en la sombra»; la visita de la abuela desde el sur; el acento andaluz de Milagros; etc.).

El **ambiente** se define, siguiendo a Seymour Chatman (1978: 138-139), como un espacio que existe de forma abstracta en un nivel narrativo profundo anterior a su materialización y que se configura como el lugar y el conjunto de objetos contra el que afloran las acciones y las pasiones de los personajes. Según Casetti y di Chio (1991) remite al entorno en el que actúan los personajes, a las coordenadas espacio-temporales en que se ubican (el decorado) y a la situación en la que operan. De ahí sus dos funciones principales: «amueblar» la escena y «situarla». (Casetti y de Chio, 1991: 158). Puede incluir referentes de distinta naturaleza para situar la historia en un tiempo y un espacio concretos (decorados, vestuario, música, iluminación, etc.), por ejemplo, los personajes indeterminados que funcionan como figuración y que confieren rasgos definitorios a los espacios en los que se desarrolla la acción.

El ambiente del filme se materializa en el **espacio** fílmico, que es el soporte físico de las acciones de los personajes (Neira Piñeiro, 2003: 122). Se define en primera instancia por estar enmarcado por los cuatro bordes del cuadro, pero también por la relación que el espacio que se muestra establece con el que queda fuera del campo visual, de acuerdo con dos criterios: su colocación y su determinabilidad (Casetti y di Chio, 1991: 123).

En relación con el primer criterio, se podría decir que el espacio fílmico se percibe tanto por lo que es como por lo que puede ser, pues la porción que se ve en la pantalla se desborda fuera del marco hacia las otras seis realidades espaciales que señalara Noël Burch⁷³: a derecha e izquierda, arriba y abajo, hacia atrás, detrás del espacio que se muestra en pantalla, y detrás del punto de vista, es decir detrás del lugar donde se sitúa la cámara. Su relación de contigüidad respecto al espacio mostrado en el campo visual se articula generalmente mediante *raccords* de mirada, de movimiento o de dirección.

⁷³ En *Praxis del cine*, Madrid: Fundamentos, 1985: 26 [1970].

Respecto a la determinabilidad, señalan Casetti y di Chio (1991: 124) que el espacio situado fuera de los bordes del cuadro puede no requerir ninguna vinculación con el espacio visual. Puede ser imaginable, no definido, y establecerse a través de la relación de contigüidad que mantiene con un elemento del campo visual: un primer plano de una mano presupone un brazo y un cuerpo al que pertenece; una puerta por la que entran o salen los personajes remite a otro espacio contiguo. O puede ser definido, cuando no se muestra en un plano pero se presenta en otro anterior o posterior; es el caso del juego relacional que se establece entre el plano y el contraplano y el campo y el contracampo en el montaje externo, y a través del movimiento de cámara en el montaje interno.

La dimensión de fuera de campo no solo se define en términos espaciales; el código sonoro es un elemento imprescindible para configurar lo que David Bordwell (1985: 118) llama espacio sónico, que permite que el espacio mostrado en el campo se desborde fuera del cuadro gracias a los sonidos que remiten a fuentes físicas situadas fuera del campo. Desde el punto de vista de la puesta en escena, tiene un gran valor en la descripción acústica de ambientes (el mar que se adivina fuera de campo mediante el sonido de las olas, por ejemplo). La relación asimétrica que se produce entre imagen y sonido es de gran utilidad en el trasvase de elementos del texto literario al texto fílmico, por ejemplo, en la condensación de acciones (un relato detallado en el texto literario de cómo se produce un accidente de coche puede condensarse en el filme mediante un simple ruido de un choque que se produce fuera de cámara).

Los márgenes del cuadro tanto en su función delimitadora del espacio que se muestra en el campo como en su función evocadora de otros espacios exteriores confirman la existencia de una instancia mostradora que decide en cada momento lo que el espectador puede ver y el campo de visión que se le permite tener (mediante la escala de planos, por supuesto, pero también por la focalización de la cámara en la profundidad de campo, que difumina lo que está en un plano lejano o en el primer plano, o a través de la iluminación, que puede ensombrecer una parte del campo visual).

El espacio como categoría de comparación entre los textos literarios y sus adaptaciones fílmicas debe tenerse muy presente, pues la distinta configuración que tiene en ambos sistemas semióticos le hace muy susceptible de experimentar en su mostración en el texto fílmico deslizamientos tanto en la condensación o extensión de contenidos como en la forma de presentarlos. El carácter lineal de la escritura no puede por definición tratar de forma simultánea los acontecimientos que suceden en un espacio, ha de hacerlo de forma sucesiva y separadamente; más aún, necesita suspender el relato para describir el espacio. En el texto fílmico, por el contrario, el espacio está constantemente presente, de modo que las informaciones relativas a las coordenadas espaciales, sea cual sea el encuadre que se adopte, aparecen siempre en el plano, con la consiguiente multiplicidad de informaciones que ello conlleva (Gaudreault y Jost, 1995: 89).

Esta diferencia es importante en la adaptación fílmica, pues la información que ofrece el espacio en el que se ubica una acción que en el texto literario esté narrada de forma neutra, sin ninguna información contextual, puede condicionar en el relato fílmico, el sentido de la acción que se representa. Obviamente el cine cuenta con estrategias de mostración que permiten ocultar las coordenadas espaciales, sin ir más lejos, la pantalla en negro que utilizaron con frecuencia los directores de la *Nouvelle Vague* (el uso sistemático de largos fundidos en negro que utiliza Godard en *Alphaville* (1965), por ejemplo). André Gaudreault y François Jost (1995: 90) lo ejemplifican con la secuencia inicial de *Platoon* (Oliver Stone, 1986), en la que la acción se muestra en plena noche, y solo la luz de los explosivos permiten discernir algunas coordenadas espaciales. Sin embargo, este tipo de estrategias tiene una función expresiva, significativa. Por lo general, desde el momento en el que una acción, un personaje o un objeto se sitúan en un espacio, este connota necesariamente lo que se está mostrando.

En el caso de adaptaciones de textos teatrales la naturaleza connotativa del espacio fílmico puede ser determinante en la mostración de los espacios latentes del texto dramático o de los espacios narrados por los personajes. La actualización en pantalla de una virtualidad espacial que es siempre imaginada por el espectador habrá

de confrontarse con las expectativas de este respecto a cómo se va a llevar a cabo esa actualización.

b) El tiempo del relato

La narración fílmica comparte con la literaria el hecho de que presenta una historia que se desarrolla en un tiempo con una determinada duración y parte de la existencia de un inicio, un lapso de realización y un final (Gaudreault y Jost, 1995: 110). Más allá del debate sobre la adaptabilidad de los tiempos del relato literario que se expuso en el apartado 2.3.2 (que obviamente va a tener incidencia en el proceso adaptativo y en cómo se establecen y utilizan determinados mecanismos de expresión del tiempo y el modo verbal en el texto fílmico), los términos de la comparación entre el texto literario y su adaptación fílmica se establecen principalmente en relación con lo que Gaudreault y Jost (1995: 112) denominan la doble temporalidad, la de los hechos relatados y la del relato de esos hechos. El cruce de estas dos perspectivas permite definir relaciones temporales de orden, duración y frecuencia. La teoría fílmica traslada prácticamente sin variaciones la conceptualización de estas tres perspectivas conceptuales desarrollada por Gérard Genette en la narratología literaria⁷⁴.

Las equivalencias entre el texto literario y el fílmico respecto al **orden** en que se muestran los sucesos en el relato pueden suponer cambios sustanciales de tono o incluso de género. Por ejemplo, partiendo de la anécdota que propone Alfred Hitchcock en sus conversaciones con François Truffaut (1996: 61) para ilustrar el concepto de suspense, una bomba colocada bajo la mesa en torno a la cual hablan unos personajes producirá tan solo sorpresa cuando explote si el espectador no ha sido informado previamente de su presencia y solo se muestra en pantalla instantes antes de la explosión; sin embargo, un plano de un hombre colocando la bomba debajo de la mesa antes de que lleguen los personajes que se sentarán a ella y un primer plano de la bomba en el que se vea la hora prevista para su explosión en el

⁷⁴ Gaudreault y Jost (1995), Seymour Chatman (1978), David Bordwell (1996) o Brian Henderson (1983), por ejemplo; en el ámbito español, José Luis Sánchez Noriega (2000), María del Rosario Neira Piñeiro (2003).

temporizador, mostrados antes de que se inicie la conversación entre los personajes creará una situación de suspense.

El cine cuenta además con un recurso que puede suponer deslizamientos sustanciales respecto al orden temporal del relato en el texto literario. Se trata de la posibilidad de presentar acciones de forma simultánea mediante diferentes procedimientos, que van desde el montaje paralelo a la división de la pantalla en dos o más segmentos para presentar otras tantas acciones simultáneas.

En cuanto a las equivalencias de **duración** temporal que se producen entre el texto literario y la adaptación fílmica, estas suelen ser complejas pues han de considerar dos dimensiones que se entrecruzan, marcadas ambas por la limitación del tiempo estándar de duración de visionado de un filme. Por un lado, la gran capacidad del relato literario para gestionar la duración temporal (se puede contar en unas pocas frases lo que ha sucedido en un amplio periodo de tiempo o dedicar varios párrafos a contar lo que ha sucedido en un minuto); por otro lado, la duración «aparente» del relato fílmico (Casetti y di Chio, 1991: 137), que condiciona la percepción de la extensión temporal según el tipo de plano y el tipo de montaje que se utilice (un primer plano siempre será percibido como una duración temporal mayor que un plano de conjunto o un plano general que tengan la misma duración real).

Lo más habitual en el trasvase de las relaciones temporales de duración del medio literario al fílmico es que produzca una reducción temporal. La elipsis es el procedimiento más frecuentado. Pero la duración del relato también puede modificarse por compresión (Bordwell, 1985: 82) y no por elisión; por ejemplo, las imágenes pasadas a gran velocidad; lo contrario, las imágenes pasadas a cámara lenta, dan lugar a una dilatación de la duración.

La **frecuencia** relaciona el número de veces que un suceso ocurre en la historia con el número de veces que ese suceso aparece en el relato. Los estudios fílmicos siguen las cuatro configuraciones que determina Gérard Genette: el relato singulativo (la narración cuenta una vez lo que ha sucedido una vez en la historia), el anafórico (se

cuenta n veces lo sucedido n veces), el repetitivo (se cuenta n veces lo sucedido una vez) y el iterativo (se cuenta una vez lo sucedido n veces).

El relato repetitivo es relativamente frecuente en el texto fílmico para ofrecer una misma acción o un mismo acontecimiento desde diferentes perspectivas espaciales o desde la mirada de dos o más personajes (la repetición del último fragmento de la escena en las analepsis que narran el viaje de los personajes al pueblo de la serranía burgalesa para cambiar de punto de vista en *El disputado voto del señor Cayo*, Antonio Giménez Rico, 1986); es también un recurso estilístico de suspense cuando una escena se repite de forma sistemática a lo largo de un filme (la escena de la horca que el hombre de la armónica ve repetidamente en *Hasta que llegó su hora* (Sergio Leone, 1968)).

El relato iterativo es quizás la relación temporal que más complicaciones conlleva en el traslado del texto literario al fílmico, pues una imagen, una escena o una secuencia deben ser capaces de significar que lo que se muestra vale por algo que se repite de forma iterada. Más allá del subrayado a través de voces *over* o en *off*, o de títulos superpuestos a la imagen, la representación visual de la iteración es compleja. Cuando sucede, es necesario un tipo de *raccord* o de montaje que suelen poner en evidencia el artificio diegético y, en consecuencia, no resulta muy adecuado para los filmes que responden a un modelo clásico de narración lineal que siga el modo de representación institucional. Gaudrelault y Jost (1995: 133) ponen el ejemplo del montaje analítico en el inicio de *Una mujer casada* (1964), de Jean Luc Godard, en donde los fragmentos de cuerpos desnudos de una pareja que hace el amor significan el acto habitual y no el acto concreto en un momento determinado. Pero la iteración también es posible en relatos con regímenes clásicos de escritura. En el cine español se encuentra un magnífico ejemplo en *El viaje a ninguna parte* (Fernando Fernán-Gómez, 1986), cuando en las escenas que acompañan a los títulos de crédito se muestran planos generales de un grupo de personajes andando con maletas por caminos rurales, alternados con otros primeros planos de distintas manos que encienden una bombilla, echan agua de una jarra a un lavabo, hacen y cierran una maleta, etc., para significar la

vida cotidiana de los cómicos en su recorrido por los pueblos españoles durante la postguerra.

Robert Stam (2005a: 33) identifica todavía otra posibilidad más de frecuencia temporal que no menciona Genette y que él llama narración acumulativa; es la que combina el relato singulativo y el repetitivo, como sucede cuando un suceso se va configurando de forma gradual a través de *flash-backs* que se repiten a lo largo del filme (las imágenes de los recuerdos del protagonista amnésico de *Recuerda*, Alfred Hitchcock, 1945).

c) La condición genérica

El concepto de género cinematográfico tiene unas características muy distintas al concepto de género literario, pues, como señala Gianfranco Bettetini (1984), los géneros literarios no siempre coinciden con los que históricamente se han definido en el medio audiovisual por su producción y consumo, hasta el punto de que incluso cuando comparten una denominación común, ambos se diferencian a menudo «en virtud de su específica materialidad significativa y de sus usos habituales» (Bettetini, 1984: 99). Estos usos de los géneros cinematográficos no tienen su origen en la tradición académica y normativa, sino que proceden «de la interrelación entre los intereses económicos de las productoras, la reflexión de la crítica y las exigencias de los públicos espectadores» (Pérez Bowie, 2011: 306).

Robert Stam (2005b: 6) señala, en este sentido, que en las adaptaciones de novelas se superponen dos conjuntos de convenciones genéricas. Por un lado, las que tienen que ver con el género del texto de partida, el texto literario; por otro lado, las que enlazan con el modelo genérico que adopta el texto fílmico en su configuración. El proceso de adaptación conlleva la selección de las convenciones genéricas del texto original que se trasladan al texto fílmico y de las que se descartan o se transforman en otras diferentes para adecuarse al modelo genérico de llegada. En este último caso, es posible que se produzca, como recuerda José Antonio Pérez Bowie, «una devaluación o simplificación de la profundidad del texto literario, cuando no una manipulación si el

género de aquél no encuentra adecuación en ninguno de los modelos cinematográficos vigentes» (Pérez Bowie, 2011: 307).

Por esta razón más que hablar de equivalencias (deslizamientos o no deslizamientos) de género, los paradigmas son otros, habría que considerar una estrategia de mediación similar a lo que Michel Serceau (1999: 112) denomina el «efecto del género», es decir, cómo la adecuación a las características del modelo genérico que se haya adoptado como contenedor del texto fílmico afectan a la transformación de los elementos del texto literario.

Respecto a la diferente materialidad significativa de los géneros literarios y los fílmicos a la que se refería Bettetini, Michel Serceau (1999: 65) advierte que un referente genérico literario es insuficiente para definir el género cinematográfico:

Les termes génériques employés et consacrés pour désigner certains ensembles de films renvoient, en bref, à des classes de textes littéraires dont ils risquent de figer les traits textuels. Car ils ont, en littérature même, une signification variable selon leur contexte. Il faudrait donc, pour chacune des œuvres qui fait l'objet d'une adaptation, préciser, selon le contexte, la signification du terme générique de référence (Serceau, 1999: 67).

Esta forma de entender el concepto de equivalencia genérica sitúa el análisis en una perspectiva pragmática que requiere de nuevo la consideración del contexto. Serceau (1999: 66) cree, en este sentido, que las equivalencias no tendrían que plantearse en el nivel del género, si se entiende este concepto como una pura categoría de clasificación convencional (un filme puede caracterizarse por una multiplicidad de rasgos tomados de diferentes géneros, de hecho, esta suele ser una pauta habitual), sino en el nivel de la «genericidad», es decir, del proceso productivo de naturaleza dinámica que en cada texto, en cada sistema semiótico, permite la conformación de la textualidad mediante indicadores que identifican las relaciones que operan entre ambos textos en este nivel de análisis. Es este concepto y no el de género el que permite reconocer diferencias o similitudes genéricas entre el texto literario y el fílmico.

4.1.1.2. Las categorías comparativas de la narración: personajes, sucesos e historia

El concepto de narración, que ha sido objeto de numerosos estudios tanto en la teoría literaria como en la fílmica, no está exento de complejidad, comenzando por el propio término, que puede hacer referencia tanto al acto de narrar como al resultado de la narración. Más allá de estas cuestiones, Casetti y di Chio (1991) proponen una definición funcional de la narración centrada en el dominio de la historia y no del relato (de cuya articulación se ocupan desde la perspectiva de la comunicación), pero que cumple los objetivos metodológicos de análisis del texto fílmico que se proponen y que convienen también a nuestra delimitación de categorías de comparación. Definen Casetti y di Chio la narración como «una concatenación de situaciones, en las que tienen lugar acontecimientos y en la que operan personajes situados en ambientes específicos» (Casetti y di Chio, 1991: 154). Esta definición les permite describir tres condiciones esenciales de la narración – algo sucede; le sucede algo a alguien o alguien hace que suceda algo; y el suceso cambia la situación –, que determinan sendos componentes desde esta perspectiva de análisis: los existentes, que incluyen ambientes y personajes; los acontecimientos; y las transformaciones. Puesto que el ambiente se integra en la categoría del espacio, y las transformaciones están íntimamente ligadas a los sucesos, para nuestro modelo metodológico se definen dos categorías, los personajes y los sucesos.

a) Los personajes

La definición del personaje en el cine es muy diferente de la que se produce en la novela, en primer lugar porque se corporeiza en la pantalla en los rasgos de un actor, pero más allá de esta circunstancia, su configuración, tal como señala Frédéric Subouraud,

se debe a la aparición de una zona turbia en la que se combinan y se confunden el cuerpo del actor – a medio camino entre jugar y abandonar, entre el artificio y su realidad documental como ser humano –, la idea del personaje (tal y como la define el

guion) y la mirada del cineasta (ejercida sobre el actor por medio de la cámara, la luz, el montaje, la toma de sonido, el maquillaje, el vestuario, etc.) (Subouraud, 2010: 52)

Así, para los objetivos metodológicos de análisis de las adaptaciones, el concepto de personaje se define aquí como un conjunto de rasgos y características de diferente naturaleza (física, psicológica, ideológica, etc.), que, de modo similar a la noción de «paradigma de rasgos» que describe Seymour Chatman (1978: 126), define cualidades personales estables y duraderas que pueden conformarse o transformarse de forma progresiva a medida que avanza el relato. Esta definición es más rentable que otras formulaciones que priorizan la función narratológica del personaje y lo subordinan al relato (como los esquemas funcionales que propone el formalismo ruso y Vladimir Propp, o el esquema actancial greimasiano), pues cuestiones relacionadas con la apariencia física, el sexo, la edad, el estatus social o profesional, el carácter, etc., que no se contemplan, al menos no de forma prioritaria, en este tipo de esquemas, pueden ser definitorias en los deslizamientos que se produzcan en el trasvase del texto literario al texto fílmico. Por ejemplo, la configuración física que adquiere un personaje literario en el imaginario cultural puede condicionar la actitud de los espectadores en su recepción de un filme, dependiendo de los deslizamientos o no deslizamientos que se hayan producido respecto a este rasgo del personaje.⁷⁵

Yannick Mouren (1993) distingue tres criterios de análisis para el tratamiento de los personajes en el trasvase del texto literario al texto fílmico: el número, la edad y el sexo. Respecto al primero, que es sin duda la transformación más habitual de las tres, la tendencia general en las adaptaciones es presentar un número inferior de personajes del que incluye el texto literario. Los criterios para disminuir el número de personajes son variados, desde la simple eliminación hasta la refundición de dos personajes en uno solo (los dos hermanos de *Los santos inocentes* que se condensan en la adaptación de Mario Camus en el personaje de Quirce; o los vecinos de *Las bicicletas son para el verano*, Doña Marcela y Don Simón y el hijo de ambos, Ambrosio y su mujer Laura, que se condensan en una única pareja en el texto fílmico). Mouren

⁷⁵ Vid. 4.1.2.8.

(1993: 118) habla incluso del criterio económico, pues un nuevo personaje significa un aumento en el gasto de producción.

A los tres criterios que establece Mourin habría que añadir otros dos. El primero es la relevancia, es decir, el peso que el personaje adquiere en la historia, la atención que se le dispensa (su papel en la historia, personajes protagonistas o antagonistas, situados en primer plano, o secundarios, en segundo plano) y la «cantidad de historia que reposa sobre sus espaldas, a la medida en que se erige en portador de los acontecimientos y de las transformaciones» (Casetti y di Chio, 1991: 156), bien sea por actuación (en su enfrentamiento con los sucesos de la historia), bien por omisión (en su pasividad ante los sucesos). Por ejemplo, el personaje secundario de Floro Bloom en *El invierno en Lisboa* adquiere en la adaptación fílmica un papel mucho más protagónico como nexo causal, como ayudante (en el sentido proppiano) del héroe en la superación de obstáculos.

El segundo criterio es la dimensión psicológica, que hace referencia a cómo se configura el carácter del personaje (de modo plano, unidimensional, como prototipo), o con rasgos psicológicos que le confieren personalidad propia. Puede suceder, como advierte Cristina Manzano Espinosa (2008: 99), que una modificación de personajes que estén en el texto literario muy marcados por el sentido ideológico de la historia implique un cambio sustancial en el texto fílmico. Manzano Espinosa encuentra dos posibles resoluciones:

que se respete el contexto histórico y se guarden todos los marcadores de la época, o que se adapte el contexto y, al eliminar los marcadores de la época, desaparezca también la ideología que en este nuevo contexto puede haberse quedado obsoleta, o es conveniente no abundar en ella. En este caso, la razón de ser de la creación de la novela desaparecerá también, aunque se mantengan el hilo argumental, algunos diálogos representativos y la propia existencia de los mismos personajes (Manzano Espinosa, 2008: 99).

b) Los sucesos y la historia

Adoptamos aquí por rentabilidad metodológica el término suceso tal como lo definen Casetti y di Chio (1991: 168), siguiendo a su vez a Seymour Chatman⁷⁶, como una categoría que incluye acciones y acontecimientos, es decir, los sucesos de la historia que surgen provocados por un agente animado (las acciones) y los que son producto de un factor ambiental o una colectividad anónima (acontecimientos climáticos, catástrofes, guerras, etc.). La acción se define como el comportamiento de un personaje ante un estímulo concreto, que puede ser voluntario o involuntario, consciente o inconsciente, transitivo o intransitivo.

En el análisis del trasvase de acciones habrá que tener en cuenta su dimensión relacional y su función causativa, no solo en cuanto a su incidencia en el avance del relato sino también en su relación con los personajes como actantes del mismo. Casetti y di Chio (1991: 177) ponen especial énfasis en el hecho de que los sucesos, en su dimensión de elementos causativos del relato y, por lo tanto, motores de su avance, dan lugar a un continuado proceso de transformación, que conduce a una modificación de la situación, a un cambio de escenario o a un cambio en la actitud (relativo al modo de hacer) o el carácter de los personajes (relativo al modo de ser). Los cambios pueden afectar a uno o varios personajes con diferente grado de complejidad. En este sentido, cualquier estrategia de mediación que se despliegue en relación con esta categoría y que suponga un deslizamiento (la supresión de personajes secundarios o la condensación de dos personajes en uno, por ejemplo) puede incidir de forma directa en las acciones, en las transformaciones y, en consecuencia, en la historia.

Las transformaciones de los sucesos pueden dar lugar a variaciones estructurales del relato, invirtiendo lo que se esperaba al hilo de las relaciones causales de los

⁷⁶ Chatman (1978) define una instancia superior, que denomina *event*, y que comprende *acts* y *happenings*. Así como la traducción del término *act* como «acción» no ofrece problemas terminológicos, la traducción de *event* por «evento», que es la que adoptan Casetti y Chio en italiano, suele asociarse en el uso cotidiano a un suceso de índole social. Por ello preferimos la traducción de «suceso» que hace José Antonio Pérez Bowie (2008: 32), pues transmite una idea más neutra de «cosa que sucede». En cuanto a la traducción de *happening*, Casetti y Chio lo traducen por *avvenimento*, que en la edición española de su obra se ha traducido por «suceso». De nuevo preferimos seguir a Pérez Bowie y traducir el término por «acontecimiento», que connota la idea de relevancia que le confiere Chatman.

hechos (los finales sorpresas o abiertos, por ejemplo) o sustituyendo las relaciones causales por la yuxtaposición de situaciones sin conexión. También aquí los deslizamientos de cualquier elemento en la cadena causal de sucesos que hacen avanzar la acción pueden tener implicaciones en la historia.

4.1.1.3. Las categorías comparativas de la comunicación: instancias narrativas y punto de vista

Casetti y di Chio (1991), en la misma línea de reflexión de Gianfranco Bettetini (1984), reconocen la dimensión del texto fílmico como objeto de comunicación, y en este sentido consideran que el texto es a la vez producto que se transmite y lugar en el que se inscriben las características de la transmisión:

[e]l filme, pues, como cualquier texto, se dedica a *inscribir* en sí mismo la comunicación en la que se encuentra encerrado, revelando de dónde viene y adónde quiere ir. [...] no solo es el *objeto* en sentido estricto de la comunicación, sino también su *terreno*; no solo el medio y la puesta en juego, sino también el horizonte en el que emisor y receptor se encuentran para sus operaciones. [...] [E]l texto, el film, *simula* la situación comunicativa en la que pretende colocarse, y también quién lo sitúa en esta imagen preventiva (Casetti y di Chio, 1991: 198)

El texto fílmico, en este sentido, debe contener índices que permitan conocer de qué emisor proviene (si es un narrador o un documentalista, por ejemplo), a qué destinatario se dirige (cuál es el perfil de receptor y su grado de competencia para decodificar el mensaje, para interpretar el filme), cuáles son las finalidades que lo motivan (expresivas o informativas, pedagógicas o lúdicas) y de qué modo se presenta en el sistema de recepción. La misma perspectiva del narrador, que ordena y articula la historia, implica seleccionar unos elementos y descartar otros, adoptar un determinado punto de vista, regular las relaciones temporales dentro del relato, etc. Como señala María del Rosario Neira Piñeiro (2003: 57), «[t]odos los aspectos que se pueden analizar dentro de la narración dependen, en última instancia, del narrador y de la posición que este adopte ante la historia» (Neira Piñeiro, 2003: 57).

Desde esta perspectiva Casetti y di Chio identifican dos categorías de análisis del texto fílmico. Por un lado, las instancias narrativas en su conjunto, que incluyen instancias superiores que representan los principios generales que rigen el proyecto comunicativo definidor de un texto y las condiciones de lectura en el proceso de recepción (Casetti y di Chio, 1991: 201-202), esto es, el autor y el espectador implícitos, así como la manifestación en el texto de estas instancias abstractas en las diferentes configuraciones que adoptan el narrador y el narratario. Por otro lado, el punto de vista, que identifica la perspectiva desde la que se presenta lo mostrado. Por motivos de rentabilidad metodológica en el análisis de las adaptaciones objeto de estudio, estos dos aspectos de la construcción del relato se considerarán bajo una misma categoría de comparación: instancias narrativas y punto de vista.

En el filme, por su doble naturaleza narrativa y representativa, la construcción del relato se vuelve más compleja que en el texto literario, pues confluyen dos dimensiones que actúan de forma paralela: la que gestiona la voz verbal que narra los acontecimientos y las acciones de los personajes, y que puede además hacerse presente en el texto a través de una voz *over*; y la que organiza el mundo representado a través de las imágenes y el montaje significativo de los planos. Esta circunstancia ha llevado a distinguir las nociones de narración, que presenta el mundo, y mostración, que refiere a él⁷⁷. El filme cuenta historias y las muestra y esta doble dimensión requiere de la identificación de diferentes instancias narrativas y mostrativas. Las primeras responden de modo fiel al aparato narrativo clásico del texto literario, mientras que las segundas requieren una especificación propia y adecuada al medio cinematográfico, de modo que puedan recoger las diferentes formas de ver el texto fílmico.

El orquestador de todo ello es una instancia superior, similar al autor implícito de la novela, que ha adoptado diferentes nombres: el gran imaginador (Albert Laffay), el meganarrador (André Gaudreault) o simplemente el autor implícito (Seymour Chatman), asumiendo así la terminología de la narratología literaria. En cualquier caso,

⁷⁷ Ambos conceptos, acuñados por André Gaudreault, son asumidos por la práctica totalidad de los estudios de narratología fílmica.

su presencia asegura, como si se tratara de un conductor de orquesta, el funcionamiento simultáneo y armónico de los varios instrumentos de la expresión cinematográfica (Stam, 2005a: 35).

La dimensión mostrativa del relato fílmico está relacionada con el punto de vista, una instancia que se define como el lugar desde el que se mira y por extensión, el modo en que se mira. Su configuración en el texto fílmico es diferente a la del texto literario, en primera instancia porque, como señala Carmen Peña Ardid (1992), «el concepto de «punto de vista» en el cine, a diferencia de la novela, tiene al menos un primer sentido no metafórico; antes que nada es, literalmente, un «punto de vista óptico», el lugar de emplazamiento de la cámara desde el que se mira – y se da a ver – un objeto dado» (Peña Ardid, 1992: 143). Esta primera diferencia fundamental entre el medio literario y el medio fílmico requiere distinguir entre dos niveles de análisis, el que concierne al punto de vista literal que apunta Carmen Peña Ardid y el que gestiona el punto de vista cognitivo. El primero se articula mediante diferentes grados de ocularización, de modo que se puedan identificar las distintas relaciones que se establecen entre las miradas de los personajes y lo que muestra la cámara. El segundo, presente también en el texto literario, se configura a través de distintos tipos de focalización.

En el relato fílmico es especialmente relevante la focalización espectral, aquella en la el espectador sabe más que los personajes, bien mediante una determinada posición de la cámara que muestra algo que los personajes ignoran, bien a través de un montaje paralelo, que presenta las acciones de los personajes y otras que están fuera de su campo de visión o de conocimiento. Este es un recurso característico de la ruptura del punto de vista de un personaje para mostrar una realidad que pertenece a una mirada exterior. En el filme *El sur* (Víctor Erice, 1983), por ejemplo, la mirada de la protagonista, Estrella, que dirige el punto de vista subjetivo de los recuerdos de su niñez y juventud en compañía de su padre, se rompe en varias ocasiones del relato para mostrar sucesos vividos por el padre a los que ella no ha tenido acceso.

Respecto a la ocularización, André Gaudreault y François Jost (1995: 141-144) distinguen tres tipos:

- ocularización interna primaria, cuando la imagen sugiere que lo que se muestra corresponde a la mirada de un personaje, porque hay indicios para ello. Por ejemplo, una imagen borrosa para mostrar que el personaje se está desvaneciendo o está borracho, o el uso del caché para que la imagen adopte la forma de unos binoculares a través de los cuales mira un personaje.
- ocularización interna secundaria, que se configura a través del montaje y del *raccord*, que son los elementos textuales que permiten contextualizar la imagen. Por ejemplo, un *raccord* de mirada en el plano contraplano
- ocularización cero, cuando el plano no corresponde a la mirada de ningún personaje.

La compleja interrelación que se establece en el texto fílmico entre los modos de narración, los tipos de focalización y los grados de ocularización tiene un impacto muy importante en el trasvase del material literario al medio fílmico. La presencia de una tercera instancia, la ocularización, en la representación de la historia en la pantalla habrá de tenerse muy en cuenta sobre todo cuando se pretenda realizar equivalencias que no supongan deslizamientos, pues una simple mirada de un personaje en el texto fílmico puede modificar sustancialmente la focalización adoptada en el texto literario.

4.1.2. Estrategias de mediación

Una vez establecidos los términos de la comparación, es decir, las categorías que definen el campo de estudio, es necesario describir los procedimientos que se utilizan en el proceso de adaptación para trasvasar el material literario al medio fílmico de acuerdo con los modelos de conformación textual que se hayan establecido en el repertorio y con los objetivos de mediación que haya decidido seguir el mediador para comunicar el texto fuente a sus interlocutores. Pero, tal como sucede con los elementos de comparación, los procedimientos que se encuentran a disposición del adaptador pueden ser ilimitados y su impacto en el producto fílmico resultante puede

tener diferente calado (un inocuo cambio de nombre de un personaje, la conversión de un diálogo en una narración, la materialización de un espacio latente en un texto dramático, la modificación sustancial de los sucesos que hacen avanzar el relato). Así pues, para que el análisis comparativo sea eficaz, la descripción de las similitudes y diferencias entre el texto fuente y su adaptación, de las equivalencias que define Patrick Cattrysse en términos de deslizamientos y no deslizamientos, es necesario delimitar los elementos que se van a observar.

Sea cual sea el procedimiento que se utiliza para producir un deslizamiento o para conservar intactos los elementos del texto fuente, será necesario desplegar estrategias que ordenen y pauten su comportamiento. Las estrategias permiten la intervención en el material literario utilizando diferentes procedimientos para ajustarlo tanto a los condicionantes del nuevo sistema semiótico en el que va a ser vertido como a los requerimientos de los procesos de transformación y transferencia que se ponen en marcha. En realidad las estrategias responden a los objetivos de mediación que se haya propuesto el adaptador mediador para trasladar el texto fuente al espectador: hacer una traducción literal, una paráfrasis, un resumen, una lectura comentada, una interpretación personal. Por ello se pueden definir como estrategias de mediación.

Las propuestas de tipologías de estrategias de mediación son variadas, pero podrían responder en mayor o menor medida a los seis operadores matemáticos que Patrick Cattrysse (2014: 268) propone para detectar diferentes tipos de deslizamientos: adición, supresión, permutación (cambio de orden), sustitución (combinación de adición y supresión) y repetición o no-deslizamiento. Thomas Leitch (2007: 99-101), por ejemplo, establece cinco estrategias de ajuste del material literario al nuevo contenedor fílmico que responden más o menos a estos operadores matemáticos: compresión, expansión, corrección, actualización y superposición⁷⁸. José Luis Sánchez Noriega (1999: 67-68), tiene también en cuenta los operadores matemáticos básicos para desarrollar una tipología más ecléctica, en la que un mismo

⁷⁸ Thomas Leitch vincula estas estrategias a uno de los tipos de adaptación – el ajuste – que establece en su tipología de adaptaciones cinematográficas.

operador puede dar lugar a diferentes estrategias, según la categoría de comparación sobre la que interviene. Identifica las siguientes: supresión de acciones, personajes, diálogos y episodios; compresión de acciones o diálogos; unificación de acciones; traslación de espacios, diálogos, acciones o personajes; transformación de personajes o historias; añadidos y desarrollos de acciones; transformaciones de la estructura temporal; modificaciones en el nivel de la enunciación y la estructura narrativa; alteraciones en la clausura del relato; visualizaciones de acciones evocadas, sugeridas o propuestas en el relato.

Partiendo de los operadores matemáticos que señala Cattrysse y teniendo en cuenta algunos de los tipos de intervención propuestos por Leitch y por Sánchez Noriega, hemos identificado siete estrategias de mediación para nuestro análisis de las adaptaciones del cine español de los años ochenta: compresión, expansión, corrección, transposición, modificación, repetición o no deslizamiento y autoría.

4.1.2.1. Compresión

El texto literario puede comprimirse mediante la reducción, supresión, omisión o unificación de elementos de diversa naturaleza: sucesos secundarios o marginales de la historia, funciones catalizadoras del relato, personajes, diálogos, descripciones, digresiones teóricas, etc. Puede ocurrir de forma concreta y aleatoria con un determinado aspecto del texto fuente o articularse como una práctica sistemática que afecta a todo el texto en su conjunto, como sucede con lo que Francis Vanoye denomina «atajo dramático», una figura de condensación narrativa de uso muy frecuente, que consiste en comprimir las acciones que tienen una duración temporal larga en el texto literario (de varios años, por ejemplo), de modo que se resuelvan en el texto fílmico en varias secuencias cortas o mediante una elipsis temporal.

La compresión es una estrategia de uso tan recurrente en las adaptaciones fílmicas que algunas taxonomías la utilizan como marca definitoria de un tipo concreto de adaptación (la que propone, por ejemplo, José Luis Sánchez Noriega (2000: 70) dentro de los tipos de adaptación que identifica según la extensión del texto). Es

también sin duda la estrategia más reconocida por los espectadores, hasta el punto de que a veces la adaptación fílmica se define como la reducción o el resumen de un texto literario, como señala Francis Vanoye:

De esta necesidad de cortar y resumir, podría extrapolarse un modelo de la adaptación entendida como reducción. Y, por otra parte, así es como funciona a veces la adaptación en ciertos usos sociales (especialmente pedagógicos) y en el imaginario de los espectadores: como modelo reducido de la obra que permite un primer acceso o un primer contacto, cuando no autoriza completamente el ahorrarse la lectura (Vanoye, 1996: 127).

En la comprensión es relativamente frecuente la supresión de los elementos que resultan poco «cinematográficos» (Stam, 2005a: 43) o, como los califica Patrick Cattrysse (1992b: 132), de difícil aprehensión cognitiva («difficiles à saisir par l'esprit»). Cattrysse reconoce que los conceptos de dificultad y facilidad responden a valores subjetivos, pero aun así cree que es posible encontrar casos en los que es poco discutible la intervención de un efecto simplificador:

Les scènes comportant une technicité jugée trop grande pour les spectateurs, et les scènes contenant des informations à caractère littéraire, symbolique, ou autre, supposant un bagaje culturel général auprès du spectateur; bagaje dont apparemment les auteurs de films estiment que le spectateur ne dispose pas (Cattrysse, 1992b: 132).

En las adaptaciones de textos teatrales la supresión de partes del texto literario, de diálogos o apartes de los personajes, responde al efecto de verosimilitud que caracteriza el relato clásico cinematográfico y que requiere una naturalización de la realidad estilizada que presenta el texto dramático. La eliminación en el texto fílmico de la distancia física entre el escenario y el espectador y del punto de vista inmóvil tienen consecuencias directas en la supresión de partes del texto literario, pues, como señala José Antonio Pérez Bowie, los actores en el filme «enriquecen los matices de su entonación y desarrollan a la vez la expresión gestual convirtiendo con ello en innecesaria una parte considerable del texto» (Pérez Bowie, 2001: 318).

4.1.2.2. Expansión

Es la estrategia contraria a la compresión. Sirve para la ampliación de elementos del texto original, el desarrollo de otros que están insinuados, sugeridos o que tienen una presencia implícita, o el añadido en el texto fílmico de elementos nuevos, sin ninguna presencia previa en el texto literario. Esta práctica se produce con relativa frecuencia cuando se adaptan relatos cortos y suele aparecer de forma habitual en las adaptaciones de textos teatrales como mecanismo de aireación para incluir escenas situadas en espacios latentes o para desarrollar tramas secundarias que ocurren en espacios narrados.

En las adaptaciones de textos teatrales también suele producirse la incorporación de escenas ambientales que muestran detalles del escenario o que presentan a los personajes realizando breves acciones, a veces de carácter cotidiano, y que responden a lo que José Luis Sánchez Noriega (1999: 72) denomina añadidos documentales. Su función es «darle a la acción dramática un «tempo» cinematográfico, además de proporcionar algunas pinceladas descriptivas a los personajes al indicar brevísimas acciones en las que participan» (Sánchez Noriega, 1999: 72). Estas escenas no tienen peso específico en el discurso dramático, pero establecen pausas en el relato, evitando así «la sucesividad artificiosa de los diálogos acumulados» (Sánchez Noriega, 1999: 72).

A medio camino entre la estrategia de expansión y la de corrección se sitúa otra práctica frecuente en los filmes contemporáneos. Se trata de la mostración de escenas o del desarrollo de situaciones o temas que en las obras originales estaban apenas insinuados debido a las condiciones contextuales del momento histórico en el que se publicó la obra original. Thomas Leitch cita el ejemplo del filme de Bob Rafelson, *El cartero siempre llama dos veces* (1981), en el que a través de una estrategia de expansión que incluye escenas de sexo entre la pareja protagonista se corrigen las restricciones de la censura de la época y se libera la tensión sexual que subyacía en la novela de James M. Cain (y que se mantenía latente también debido a la censura en la adaptación realizada por Tay Garnett en 1946).

4.1.2.3. Corrección

Se utiliza este concepto en el sentido que le confiere Thomas Leitch (2007: 99), como las modificaciones que se producen en el texto fílmico para corregir lo que se considera un «defecto» del original; por ejemplo, un cambio en la conclusión del relato para introducir un final feliz, una práctica muy recurrente en las adaptaciones literarias del cine clásico hollywoodense⁷⁹. Con frecuencia la estrategia de corrección está vinculada a una adecuación de algún aspecto del texto literario a las convenciones socioculturales del contexto histórico en el que se produce la adaptación, sobre todo en el caso de obras literarias muy alejadas de la adaptación en el tiempo. Thomas Leitch (2007: 99-100) ofrece un ejemplo muy ilustrativo cuando comenta cómo las adaptaciones de obras de Shakespeare corrigen de forma sistemática las estrictas convenciones teatrales isabelinas y «permiten» que sean actrices quienes interpreten los papeles femeninos de los textos originales.

Más habitual, tal como ha señalado Robert Stam (2005a: 43) es que las correcciones se orienten a evitar discursos políticamente incorrectos y funcionen de este modo como una suerte de autocensura, como sucede en el cine hollywoodiense con el tratamiento de cuestiones que se desvían de los postulados estéticos o ideológicos establecidos por la industria cinematográfica⁸⁰. En estos casos es habitual que la estrategia de corrección requiera la intervención de una estrategia de comprensión para eliminar temas controvertidos o polémicos. Puede suceder también lo contrario, es decir, que la corrección se dirija precisamente a hacer explícitos discursos políticos o sociales que en el texto fuente están apenas aludidos o no suficientemente desarrollados y que en el texto fílmico adquieren una función de denuncia social. En estos casos, también es habitual que la estrategia de corrección

⁷⁹ Leitch cita, entre otros ejemplos, el final de *My fair lady* (George Cukor, 1964), en el que Eliza Doolittle vuelve con Henry Higgins.

⁸⁰ Robert Stam (2005a: 43) considera que en estos casos, la adaptación se presenta como una especie de purga para asegurar la legibilidad del texto fílmico, si bien otras razones de tipo económico deben tenerse también en cuenta: «In the name of mass-audience legibility, the novel is «cleansed» of moral ambiguity, narrative interruption, and reflexive meditation. Aesthetic mainstreaming dovetails with economic censorship, since the changes demanded in an adaptation are made in the name of monies spent an box-office profits required» (Stam, 2005a: 43).

vaya acompañada de otra de expansión de esos elementos no desarrollados en el texto literario. Es lo que sucede, por ejemplo, en *La estanquera de Vallecas* (Eloy de la Iglesia, 1987), donde la adaptación se sirve de la materialización de un espacio latente en el texto dramático (el exterior del estanco en el que tiene lugar la acción) para presentar con un marcado tono crítico una muestra de la situación social en la España de mediados de los ochenta.

4.1.2.4. Transposición

La transposición supone una reubicación de los elementos del texto literario en un lugar, un tiempo o un contexto diferentes, lo que conlleva la mayor parte de las veces un cambio de perspectiva o incluso de sentido. Coincide, más o menos, con las intervenciones que tienen lugar en la práctica adaptativa que Thomas Leitch (2007: 110) denomina «colonización».

Una transposición puede significar la reubicación de la historia en unas nuevas coordenadas espaciales y/o temporales, una práctica, por otro lado, relativamente frecuente en otras manifestaciones artísticas, como la ópera o el teatro. Pensemos, por ejemplo, en la reubicación de *Hamlet* en una corte danesa militarizada del siglo XIX en la adaptación de Kenneth Branagh (1996), o la localización de *Ricardo III* en la Inglaterra de 1930 en la adaptación de Richard Loncraine (1995). Los motivos para la modificación de las coordenadas espaciotemporales, sobre todo cuando se transpone la historia a un presente moderno o contemporáneo, cercano o coincidente con el tiempo de la recepción del texto fílmico, pueden obedecer, como señala Thomas Leitch (2007: 100), a una voluntad de mostrar la universalidad de la historia, del tema o del mensaje de la obra y garantizar al mismo tiempo que su relevancia para la sociedad receptora llega a los espectadores al conectar mejor con sus propios intereses o preocupaciones.

La transposición del texto fuente puede implicar también una recontextualización sociocultural, que enfrenta el texto literario con unas características y condicionantes que pueden estar muy alejadas de las que intervienen

en los sucesos de la historia original, con las consiguientes transformaciones que ello supone (no solo estéticas, también de sentido). Un ejemplo son las adaptaciones de Akira Kurosawa sobre textos de Shakespeare. En el ámbito español se puede mencionar la adaptación que hizo Fernando Trueba en su filme *Sé infiel y no mires con quien* de la obra teatral inglesa *Move over Mrs. Markham*, en la que traslada la historia de equívocos amorosos de Ray Cooney y John Chapman desde el Londres de principios de los años setenta al Madrid de mediados de los ochenta.

La estrategia de transposición también está detrás de las adaptaciones que mantienen el contexto temporal y espacial del texto de origen, pero lo presentan de acuerdo con los estándares estéticos de la producción cinematográfica dominante en el momento en el que se produce el filme, aun cuando ello pudiera suponer un cierto grado de anacronismo o de artificiosidad de los escenarios y ambientes en los que transcurre la historia. Pensemos, por ejemplo, en la adaptación de *Los tres mosqueteros* (1948), de George Sidney. En ella se ofrece una visión modernizada de la realidad francesa del siglo XVII que retrata Alejandro Dumas en su novela. Ni los decorados excesivamente «limpios», ni la fotografía en technicolor del filme, ni el diseño de producción en su conjunto corresponden a la descripción de escenarios de la novela. Ciertas adaptaciones de textos literarios clásicos que se configuran como películas de cine patrimonial (los *heritage films*) suelen utilizar esta estrategia de transposición. Thomas Leitch (2007: 96) señala que algunos de estos filmes están orientados a celebrar un pasado idealizado «marked by attractive people moving through attractive places», como sucede por ejemplo en *El gran Gatsby* (Jack Clayton, 1974).

Hay que tener en cuenta que la transposición no requiere necesariamente un deslizamiento de elementos del texto fuente (Zatlin, 2005: 188). En las adaptaciones de textos literarios clásicos o que presentan un contexto social muy alejado temporalmente del momento histórico en que se estrena el filme, puede ocurrir que el propio contexto de llegada provoque de forma involuntaria pero inevitable nuevas interpretaciones de sentido, incluso cuando las equivalencias se articulen sobre no deslizamientos sistemáticos.

4.1.2.5. Modificación

Mediante el uso de esta estrategia se transforman en mayor o menor número y frecuencia los elementos del texto original. El grado de modificación puede ser muy diverso e ir desde el simple cambio físico de uno o más personajes o la aireación de espacios interiores en las adaptaciones de textos teatrales hasta la transgresión de forma y sentido de la obra literaria original. Un ejemplo del primer caso, que supondría un grado mínimo de modificación, se puede encontrar en el filme *Bajarse al moro* (Fernando Colomo, 1989), en el que las características físicas de los actores Verónica Forqué y Juan Echanove son opuestas a las que definen a sus personajes de Chusa y Jaimito en la obra de José Luis Alonso de Santos. El caso contrario, en el que la modificación conlleva una transgresión de la obra original, sucede en el filme *Fanny Pelopaja* (Vicente Aranda, 1984), que transforma el sexo del personaje protagonista y con ello un buen número de los sucesos que se narran en la novela. La modificación puede afectar a todo el texto literario en su conjunto y dar lugar así a una adaptación que coincidiría más o menos con el tipo de adaptación libre que se incluye en las tipologías adaptativas.

4.1.2.6. Repetición o no deslizamiento

Si en las cinco estrategias anteriores se producía un deslizamiento de los elementos del texto literario, la repetición se caracteriza por dar lugar a un no-deslizamiento, es decir, por «repetir» en el texto fílmico los elementos tal cual se configuran en el texto literario; por ejemplo, un relato que se articula de forma lineal en una novela y se presenta de la misma manera en el filme que la adapta. Se podría definir esta estrategia como la no presencia de las otras cuatro estrategias que implican algún tipo de deslizamiento del texto original.

La observación de frecuencia de aparición de esta estrategia de repetición y de su intervención en las categorías que se hayan determinado como *tertium comparationis* para el análisis de un corpus de adaptaciones permitirá identificar

normas de adecuación. El resto de las estrategias de mediación ayudan a identificar normas de aceptabilidad.

4.1.2.7. Autoría

El adaptador fílmico en su función de mediador entre el texto literario y el espectador adquiere un papel protagónico que trasciende su función primera de instancia transmisora. El hecho de que, a diferencia de lo que sucede en la traducción literaria, sea el adaptador y no el autor literario quien asuma la autoría de la adaptación fílmica abre la posibilidad de que aquel pretenda dejar su huella en el texto fílmico con un impacto que vaya más allá de lo que se espera o se le exige en el contrato tácito de fiabilidad que se establece entre él y los espectadores a los que transmite el texto fuente. Es necesario, pues, establecer un tipo de estrategia de mediación que sirva para reconocer la presencia de marcas de autoría o la ausencia de ellas, si el adaptador adopta un papel mediador estándar que se limite a transmitir el texto fuente sin hacer ninguna aportación personal.

La estrategia de autoría tiene un carácter transversal pues puede hacer uso de las otras cinco estrategias de mediación que conllevan deslizamientos respecto al texto original, por lo que puede resultar de cierta dificultad distinguir cuándo la aparición de estas estrategias obedece a condicionantes contextuales o a pautas marcadas por el repertorio dominante y cuándo es fruto de la voluntad del director-adaptador de evidenciar su autoría. Será necesario, pues, acudir a los rasgos caracterizadores del cine realizado por el director y ver cómo se manifiestan en los códigos fílmicos (en el uso de la planificación, del montaje, de la puesta en escena, de los códigos narrativos, etc.) para comprobar si estos rasgos están presentes en las manifestaciones que dirigen o se diluyen en una dirección más neutra o «artesana». En el cine español encontramos ejemplos de los dos casos; directores como Luis Buñuel, Víctor Erice o Gonzalo Suárez, por ejemplo, mantienen sus señas de identidad en las adaptaciones que dirigen; otros como Mario Camus, Jaime Chávarri o José Luis García Sánchez

«desaparecen» tras el texto fílmico en las adaptaciones que realizan en los años ochenta.

4.1.2.8. Alcance y ponderación de las estrategias de mediación

Las estrategias de mediación no se contemplan como compartimentos estancos y pueden intervenir de forma conjunta en las categorías de comparación. En realidad tienen un comportamiento muy similar al que Catrrysse (2014: 59-62) describe para las normas operacionales en cuanto a las sinergias que se establecen entre ellas y que determinan relaciones jerárquicas, excluyentes o incluso intersecciones que se sitúan en terrenos fronterizos entre dos estrategias. Es necesario, pues, ponderar su alcance de acuerdo con las relaciones que se producen entre ellas y con el objetivo último de su intervención en las categorías de comparación.

En relación con la interdependencia que se establece entre las estrategias puede darse el caso de que una estrategia se despliegue con el único fin de facilitar los objetivos de intervención de otra. Por ejemplo, una transgresión del texto original producida por una estrategia de modificación puede tener solamente un fin instrumental y obedecer a la necesidad de asegurar que se producen otras estrategias de repetición, modificando para ello la forma con el fin de mantener el sentido. La relación entre estas dos estrategias puede resultar a primera vista paradójica, pero tiene su razón de ser en adaptaciones en las que la forma en la que se presenta el contenido está demasiado alejada de las convenciones estéticas, sociales o ideológicas de la sociedad que recibe el texto fílmico. Es lo que sucede en la adaptación de la novela de Andreu Martín, *Prótesis*, que hizo Vicente Aranda en el filme *Fanny Pelopaja* (1984). La transgresión de la historia original que supone el cambio de sexo del personaje protagonista en el texto fílmico es necesaria para poder trasladar al filme la mostración explícita de la relación de dependencia sexual que mantienen los personajes protagonistas masculinos en la novela.

En relación con los deslizamientos que se producen respecto de los elementos del texto literario, la intervención de una misma estrategia en una misma categoría de

comparación puede dar lugar a transformaciones de muy distinto impacto en diferentes adaptaciones, según las expectativas de la instancia receptora y las convenciones sociales o culturales que activen la estrategia. Por ejemplo, la caracterización física de los personajes de Chusa y Jaimito que se menciona más arriba en la adaptación de *Bajarse al moro*, responde a una estrategia de modificación que da lugar a un deslizamiento en el tratamiento de los personajes respecto a la obra teatral. Sin embargo, el impacto que esta modificación tiene en la configuración del texto fílmico es tan irrelevante que se puede desestimar como deslizamiento significativo. Sin embargo, existen personajes metaculturales, que han adquirido una suerte de naturaleza mítica, cuya caracterización física está tan asentada en el imaginario cultural que cualquier deslizamiento tendrá un impacto importante en la equivalencia que se produzca con el texto fuente. Pensemos en Don Quijote y en Sancho Panza. Toda elección de actores que no responda a los prototipos físicos anclados en el acervo cultural universal supondrá una transgresión respecto a la novela de Cervantes y posiblemente será rechazada por la sociedad receptora.

Puede suceder, por el contrario, que una estrategia de repetición que pretenda asegurar una equivalencia de no deslizamiento respecto a la configuración de un personaje literario requiera, paradójicamente, un deslizamiento para mantener el arquetipo vinculado al personaje en el imaginario cultural, que no es el del texto literario. Por ejemplo, Charles Dickens en *Oliver Twist* describe a su personaje Fagin de forma muy somera como un hombre muy viejo de piel arrugada, con mirada de villano y rostro repulsivo cubierto por una cantidad de pelo rojo enmarañado. Una adaptación que quisiera aplicar una estrategia de repetición seguiría esta descripción para caracterizar al actor que encarnase a este personaje; sin embargo al hacer esto se desplegaría en realidad una estrategia de modificación, pues la imagen de Fagin en el imaginario cultural occidental no es la que presenta Dickens sino la que corresponde a la caracterización del personaje precisamente en las primeras adaptaciones de la novela, que presentan un Fagin de barba alargada, escasa y rala⁸¹.

⁸¹ Lon Chaney fue el primero en adoptar esta caracterización en la adaptación dirigida por Frank Lloyd de 1922; luego esta imagen se consolidaría gracias a la adaptación de David Lean en 1948,

4.1.3. Códigos semióticos

Partiendo de la división que estableció Christian Metz de los significantes o materias de la expresión del film (imágenes, signos escritos, voces, ruidos y música), se puede definir una serie de códigos semióticos que son, en palabras de Casetti y di Chio (1991), los instrumentos, los cimientos, que permiten al filme «extenderse y aposentarse en toda una serie de territorios ajenos, pero dotados de una identidad propia. Sobre esta base el film «roba» lenguajes ya consolidados para mezclarlos, superponerlos y articularlos en una amalgama completamente original» (Casetti y di Chio, 1991: 61). Se agrupan en tres grandes categorías:

- códigos técnicos, que incluyen aspectos relacionados con el ámbito cinematográfico y no tanto con el fílmico, como los tipos de película sobre la que se impresiona la imagen, el formato de la pantalla, el tipo de exposición o de color de la fotografía, etc.
- códigos visuales, que engloban aspectos como el tamaño del encuadre que se selecciona y que permite abrir o cerrar el campo de filmación, o los movimientos y los ángulos que adopta la cámara respecto al objeto filmado.
- códigos sonoros, que incluyen tres bandas sonoras: las voces, los sonidos y la música.

A estos códigos hay que añadir los códigos sintácticos, articulados por la instancia relacional superior de unión de todos los elementos que se dan cita en el filme, el montaje, que es el que confiere al texto fílmico (a cada texto concreto en sentido estricto, pues las combinatorias tanto paradigmáticas como sintagmáticas son siempre diferentes) su propia esencia.

Los códigos semióticos se articularán con arreglo a las estrategias de mediación que intervienen en cada una de las categorías de comparación que conforma el filme. Hay que tener en cuenta, no obstante, que la dependencia jerárquica no siempre ha de

protagonizada por Alec Guinness. Esta es la caracterización que define al personaje en todas las adaptaciones cinematográficas posteriores: Ron Moody en *Oliver* (Carol Reed, 1968) o Ben Kingsley en *Oliver Twist* (Roman Polanski, 2005), por ejemplo. La adaptación televisiva dirigida en 1982 por Clive Donner presenta, sin embargo, un Fagin, encarnado por George C. Scott, que no se corresponde ni con la descripción del texto de Dickens ni con la que sustenta el imaginario cultural.

seguir este comportamiento, de modo que puede darse el caso de que sea el despliegue de una u otra estrategia de mediación el que esté mediatizado por los códigos semióticos si las convenciones del modelo que rigen en el repertorio dominante del polisistema así lo establecen. Por ejemplo, la adecuación del modelo dominante en el cine español de los años ochenta al modo de representación institucional privilegia la linealidad en la presentación de los sucesos de la historia y el desarrollo de la misma a través de relaciones causales. Este régimen de escritura condiciona en el traslado del material literario al texto fílmico la intervención de estrategias de mediación que aseguren la simplificación de estructuras narrativas complejas del texto literario o el orden lineal en el tiempo del relato.

4.1.3.1. Códigos técnicos

Los códigos técnicos definen el filme no tanto como medio de expresión cuanto como medio de transmisión, aunque el tipo de transmisión influye obviamente en la expresión fílmica. El soporte físico en el que se registra el filme (digital o celuloide), el formato de la película (35 mm., 16, mm...), el sistema de filmación (académico, anamórfico...), el tipo de luz; todas estas variables inciden en la factura formal del filme y tienen implicaciones en el contenido. Iciar Bollain, por ejemplo, utiliza en *Mataharis* (2007) el formato de 16 mm. para dar a la imagen un tratamiento de frescura cercano al cine documental, de modo que se pudiera rodar en exteriores, sin figurantes, con la cámara en mano⁸². Los filmes españoles de los años ochenta utilizan con relativa frecuencia el sistema *scope* para mostrar a través de amplios planos generales la calidad y riqueza del diseño de producción, una de las señas de identidad del cine de esos años. La iluminación tiene un papel fundamental en la creación de ambientes y puede ser utilizada desde el punto de vista expresivo – o incluso narrativo – para destacar personajes o partes del espacio, o para subrayar sucesos de la historia o relaciones temporales en el relato.

⁸² Entrevista en *La higuera.net*, <http://www.lahiguera.net/cinemanía/pelicula/2542/entrevista-iciar-bollain.php> [última consulta: diciembre 2015].

4.1.3.2. Códigos visuales

El cine comparte con otros medios de expresión artística como la pintura o la fotografía una serie de códigos que permiten definir visualmente la representación de una historia y su articulación. Desempeñan una función principal en el establecimiento de equivalencias entre el texto literario y el texto fílmico, pues corporeizan en la pantalla aspectos que solo pueden ser imaginados en el relato o son virtuales en el texto dramático. De este modo, la forma en la que se determine la reproducción visual de esos aspectos podrá provocar deslizamientos no ya solo respecto a la configuración de los espacios, objetos y personajes en el texto literario, sino también en relación con las expectativas del espectador que, en su calidad de lector de la obra original, habrá construido su propia visualización y la confrontará de forma crítica con la visualización que de esa misma obra haya plasmado el adaptador en la adaptación.

Lo primero que hay que considerar en relación con los códigos visuales es que todo lo que recoge la cámara está limitado por los cuatro bordes del cuadro. Ello supone para el espectador la aceptación tácita de que lo que se muestra en el campo visual puede ser solo una parte del mundo que se construye en el texto literario. El uso consistente y coherente del *raccord* – o su ruptura en el caso de que lo que se persiga sea provocar deslizamientos flagrantes – será determinante en la articulación de las relaciones entre la parte del mundo creado en el texto literario que se muestra en el cuadro y la parte de ese mundo que queda fuera de él.

Las decisiones que se adopten en la configuración del texto fílmico en cuanto a la selección y combinación de los tipos de plano que determinan el grado de mostración de lo que está dentro del cuadro pueden dar lugar a deslizamientos en las categorías de comparación respecto al texto literario. Así por ejemplo, el plano general tiene una eminente función descriptiva y se utiliza de forma habitual para establecer el escenario en que se desarrolla la acción, pero también adquiere valor semántico, pues suele transmitir sentido de aislamiento, de soledad o de insignificancia del hombre frente a la grandeza del espacio en el que se sitúa el personaje. Habrá que observar así mismo cómo incide la duración del plano en el trasvase de las relaciones temporales de

duración del relato en el texto literario (un primer plano siempre será percibido como de mayor duración que un plano general, por ejemplo).

Junto a la escala de planos el ángulo que adopta la cámara respecto al eje óptico de la filmación determina la perspectiva desde la que se aborda lo mostrado y el sentido que se persigue en la mostración. Un ángulo contrapicado, por ejemplo, refuerza la importancia del personaje, pues expresa superioridad, triunfo o poder, pero también puede crear una visión deformada; por el contrario, el ángulo picado minimiza la importancia al personaje y puede mostrarlo oprimido o amenazado. Así pues, la incidencia de las diferentes elecciones que se hagan sobre el ángulo o la inclinación de la cámara conlleva significados connotados y por ello están motivadas narrativa y estilísticamente (e incluso ideológicamente, piénsese, por ejemplo, en el cine soviético de los años veinte). Por ello, como señalan Francesco Casetti y Federico di Chio (1991), la elección de un determinado plano o una determinada inclinación de la cámara, «no es solo una cuestión de *gramática*, sino también de *retórica*: los códigos no sirven solo para constituir al film como objeto de lenguaje, sino también para definir su forma y sus efectos» (Casetti y di Chio, 1991: 80).

La filmación de lo que hay dentro del cuadro puede conllevar o no un movimiento de cámara, puede permanecer inmóvil para recoger el movimiento de lo «profílmico», de la realidad representada en la pantalla (Casetti y di Chio, 1991: 83) o moverse por el campo visual seleccionando lo que se muestra y cómo se muestra. Estas dos prácticas son muy similares, pero presentan diferencias sustanciales en la significación, como apuntan Casetti y di Chio:

[E]n el cine, observar desde un punto de vista fijo cualquier cosa que se mueva comporta inevitablemente un sentido de distanciamiento de lo real, una mirada objetiva y absoluta; mientras que adoptar un punto de vista móvil sobre los objetos, quizá para acompañar su movimiento, provoca siempre una sensación de intensa participación, y por ello una idea de subjetividad, de precariedad, de perfección de la mirada (Casetti y di Chio, 1991: 83).

Sea la mirada objetiva o subjetiva, lo cierto es que los elementos que aparecen en el cuadro nunca son gratuitos, siempre significan. La planificación y los movimientos

de cámara a través de panorámicas o tróvelins se convierten de este modo en una suerte de instancia narrativa que selecciona los elementos importantes y reduce considerablemente el número de fenómenos que el espectador tiene que observar.

Los índices gráficos (los títulos de crédito al principio y al final del filme, los párrafos que a veces se incluyen antes de iniciarse el relato para situar contextualmente la historia, los títulos superpuestos a la imagen que informan sobre las coordenadas espacio-temporales en las que se sitúa la acción, etc.) han de tenerse también en cuenta en el análisis de las equivalencias entre el texto literario y el texto fílmico. Los títulos de crédito, por ejemplo, mediante el uso de fórmulas convencionales del tipo «basado en...» o «adaptación de...», se comportan como marcas peritextuales para la presentación explícita del filme como adaptación en el contexto de llegada. El uso de determinadas fuentes tipográficas en el diseño de los títulos de crédito iniciales, de modo que remitan a la época en la que está ambientada la historia, puede activar esquemas de interpretación que faciliten la posterior lectura del texto fílmico.

Del mismo modo, los indicios didascálicos (Casetti y di Chio, 1991: 86), que explican o subrayan lo que presentan las imágenes, o más frecuentemente, que señalan un cambio espacial o temporal («*n* años después», «fecha», «localización + fecha»), pueden utilizarse como procedimiento de condensación de las acciones del texto literario. De igual modo, los textos con función diegética que se incluyen en el filme (un primer plano de una nota o un fragmento de una carta, por ejemplo) y que obligan al espectador literalmente a leer el texto, pueden trasladar sin deslizamientos determinados contenidos del texto literario original, pero también sirven, precisamente por su facilidad de presentación de información, a estrategias de compresión de sucesos.

4.1.3.3. Códigos sonoros

Los componentes sonoros del filme incluyen las voces, los ruidos y la música (los sonidos musicales en toda su extensión, desde una nota a una melodía). La

clasificación canónica de los sonidos en relación con el relato distingue los sonidos diegéticos, que provienen de fuentes integradas en la historia, se encuentren estas o no en el campo visual en el momento de la emisión sonora, y los sonidos no diegéticos, que no pertenecen a la historia, como la banda musical que se utiliza para comentar, subrayar, intensificar, etc., lo que se muestra en pantalla.

La música extradiegética tiene una importancia decisiva en el discurso fílmico, en cuanto que ayuda a su construcción, subrayando el tono de una escena, apareciendo en los momentos de transición entre secuencias narrativas, actuando como nexo de unión de las secuencias, introduciendo o subrayando la presencia de personajes, acciones o acontecimientos recurrentes mediante un motivo melódico asociado a ellos.

Respecto a las voces de los personajes, de igual modo que su caracterización física en el filme puede provocar un deslizamiento si esta no se corresponde con la configuración que de ese personaje se haya conformado en el imaginario cultural, también el timbre, la dicción o el volumen de emisión del sonido de un actor que encarna a ese personaje pueden dar lugar a un deslizamiento. El registro técnico de la voz también puede tener importancia en el análisis comparativo entre el texto literario y el fílmico. En el cine español, por ejemplo, los filmes producidos en los primeros años ochenta, especialmente los vinculados a la llamada «comedia madrileña», solían registrar el sonido mediante la toma directa, lo que les confería una factura *amateur*, necesaria, por otro lado, para otorgarles el tono desenfadado, de corte documental, que se buscaba. Esta técnica contrasta con las adaptaciones de la década de los años ochenta, en las que el cuidado diseño de producción que rige en el repertorio dominante es incompatible con otra forma de registro de sonido que no sea la postsincronización en estudio.

4.1.3.4. Códigos sintácticos

La conformación de un filme como texto cohesionado y coherente se define por las relaciones que se establecen entre todos los códigos que se integran en su sistema

semiótico a través de una instancia superior, el montaje, que orquesta estas relaciones en un sentido amplio. En este nivel sintáctico de construcción textual la condición icónica de la imagen aislada, del plano, deja de ser tal desde el momento en que se pone en relación con las imágenes contiguas. El sentido último de lo representado se alcanza únicamente mediante la relación que se establece entre los planos y esta relación siempre tendrá un significado connotado y su referente ya no será icónico sino conceptual. Este hecho ha de tenerse en cuenta en el proceso de adaptación del material literario, pues una equivalencia que se articule como un no deslizamiento entre un elemento del material literario y su visualización en una imagen aislada puede dar lugar a un deslizamiento en el mismo momento en que esa imagen se ponga en relación con las imágenes que la preceden y la siguen. El sentido connotado del montaje no mantiene ninguna contigüidad semántica con las imágenes de las que parte, incluso cuando el relato responda a la progresión causal típica del montaje narrativo del cine clásico.

El tipo de montaje según la escala y la duración del plano también tendrá incidencia en las equivalencias que se produzcan con el texto fuente. Un montaje analítico, que fragmenta la realidad presentada en la pantalla, confiere un ritmo rápido al relato y promueve tensión emocional; el montaje sintético, por el contrario, muy ligado al plano secuencia, suele despojar a la imagen de su función narrativa y adquiere un carácter contemplativo.

4.2. Corpus de adaptaciones cinematográficas en los años ochenta

La configuración del corpus de filmes para el análisis de las adaptaciones cinematográficas de textos literarios en el cine español de los años ochenta está determinada por los límites que marcan los propios términos en los que se establece nuestro estudio:

- Son textos fílmicos que se definen como adaptaciones y, por lo tanto, han de presentarse como tales de forma explícita y han de ser percibidos como adaptaciones en el polisistema de llegada.

- Son productos cinematográficos y no otro tipo de producciones audiovisuales.
- Las fuentes son textos literarios, sea cual sea su género; no se contemplan, por lo tanto otras fuentes argumentales, como noticias periodísticas, anécdotas o historias populares, si estas no han adoptado un formato literario.
- Se trata de filmes españoles, por lo que algunas coproducciones que cuentan con aportación económica española pero se integran en otras cinematografías nacionales quedan fuera del corpus.
- El periodo de estudio se concentra en los años ochenta.

Partiendo de estas premisas, se han establecido dos años, 1983 y 1993, que enmarcan el periodo de estudio de acuerdo con las razones que se exponen en el apartado siguiente, y se han utilizado varios criterios de selección que han permitido articular un corpus de 115 adaptaciones cinematográficas realizadas entre esos años⁸³.

La selección se ha realizado sobre la nómina de filmes incluidos en el exhaustivo catálogo de fuentes literarias del cine español de Carlos F. Heredero y Antonio Santamarina (2010), que integra otros catálogos anteriores de referencia para los límites temporales de nuestro estudio, como los de Luis Quesada, José Gómez Vilches, Ramón Alba o Gloria Camarero Gómez⁸⁴. Se ha manejado también el catálogo en línea de la Filmoteca Nacional Española.

4.2.1. Delimitación temporal

Toda delimitación cronológica en un campo de estudio adquiere necesariamente un sesgo arbitrario o, cuando menos convencional. En el caso de las disciplinas artísticas, donde es posible identificar deslizamientos difusos entre corrientes,

⁸³ La relación de las adaptaciones que conforman el corpus se recoge en el Anexo.

⁸⁴ Quesada, Luis (1986), *La novela española y el cine*, Madrid, Ediciones JC; Gómez Vilches, José (1998), *Cine y literatura. Diccionario de adaptaciones de la literatura española*, Málaga, Ayuntamiento de Málaga; Alba, Ramón (ed.) (1999), *Literatura española. Una historia de cine*, Madrid, Polifemo y Dirección de Relaciones Culturales y Científicas, Ministerio de Asuntos Exteriores; Camarero Gómez, Gloria (2006), *Adaptaciones de la literatura española en el cine español*, base de datos de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, <http://www.cervantesvirtual.com/portal/alece>.

tendencias o estilos entrantes y salientes, que ayudan a señalar precursores y epígonos, puede desdibujarse en cierta medida la carga de arbitrariedad que se presume en la elección de las fechas de inicio y finalización entre las que se enmarca el periodo de estudio seleccionado, pero lo cierto es que toda justificación en la selección de los márgenes temporales será siempre cuestionable.

No obstante, una vez asumido el carácter no objetivo de los cortes cronológicos y las periodizaciones, se puede subscribir la tesis de José-Carlos Mainer (2000: 81) – que defiende precisamente en un estudio sobre la cultura en la transición española –, de que la delimitación de un periodo temporal como hipótesis de trabajo se justifica en cuanto que esta pueda redundar en beneficio último del conocimiento. Partiendo de esta premisa, hemos identificado un periodo de estudio de las adaptaciones de textos literarios en el cine español encuadrado entre los años 1983 y 1993, que coincide con las tres legislaturas de mayoría absoluta del gobierno socialista, un periodo que, curiosamente, no ha sido estudiado de forma monográfica por los estudios adaptativos españoles.

El año de inicio del periodo de estudio marca el comienzo del primer gobierno socialista español desde la Segunda República⁸⁵. El triunfo del PSOE supuso un momento histórico en España, no solo por el cambio político, avalado por una mayoría de ciudadanos, sino también, ya en el ámbito cultural, por el giro que marcaron sus políticas cinematográficas respecto al tejido industrial y al tipo de producto que se produjo. En enero de 1984, con la publicación en el BOE del Real Decreto de diciembre de 1983 sobre protección a la cinematografía española⁸⁶, Pilar Miró sienta las bases sobre las que construirá la política cinematográfica de los años siguientes y que dará lugar a una transformación de gran calado en los modos de producción cinematográficos. Es cierto que las primeras películas financiadas de acuerdo con la

⁸⁵ Las elecciones generales se celebraron el 28 de octubre de 1982 y Felipe González fue investido presidente el 1 de diciembre. Teniendo en cuenta estas fechas, se considera 1983 y no 1982 el año de inicio que sirve para la selección de los filmes que conformarán el corpus de estudio de las adaptaciones.

⁸⁶ Real Decreto 3304/1983, de 28 de diciembre sobre protección a la cinematografía española, publicado en el n.º 10 del *BOE*, de 12 de enero de 1984, págs. 806-807.

«Ley Miró» no se estrenaron hasta 1985 y por ello autores como John Hopewell (1989: 394) sitúan en ese año el fin de la transición cinematográfica en España. Pero en general hay un cierto consenso entre los estudios del cine español en hacer coincidir la llegada del gobierno socialista al poder con el inicio de una nueva etapa del cine español (Monterde, 1993; Jordan y Morgan-Tamosunas, 1989; o Trenzado Romero, 1999; entre otros).

En el ámbito de las adaptaciones cinematográficas, entre 1982 y 1983 se produce un punto de inflexión respecto a la práctica de años anteriores. Por un lado, se agota un tipo de cine que Carlos Losilla (2002) define como heredero de consignas falangistas, tanto en postulados ideológicos como en criterios estilísticos (Losilla, 2002: 121) y que había sido especialmente fructífero durante los primeros años de la transición. Las adaptaciones sistemáticas de las obras de Fernando Vizcaíno Casas que se produjeron entre los años 1977 y 1980⁸⁷, por ejemplo, finalizan con la adaptación de *Las autonomías* (Rafael Gil) en 1983 a pesar de que el autor siguió publicando novelas durante toda la década de los años ochenta. Sucede lo mismo con las adaptaciones de autores como Alfonso Paso (el gran proveedor de textos literarios para el cine durante los años sesenta) o Álvaro de la Iglesia, que entroncan en parte con el discurso falangista que identifica Carlos Losilla y se integran en la comedia de tono grueso que dominó las pantallas del cine español durante los años setenta y que también agota su recorrido con las políticas cinematográficas socialistas. Así, por ejemplo, tres de los directores más prolíficos de este tipo de cine popular, Mariano Ozores, Pedro Lazaga y Vicente Escrivá, produjeron entre 1975 y 1981 un total de quince adaptaciones. Pero a partir de 1982 (Lazaga fallece en 1979) Escrivá apenas dirigió cine y Mariano Ozores, que siguió dirigiendo de forma regular comedias populares, tan solo realiza una adaptación durante toda la década⁸⁸ (el filme *Capullito de Alhelí*, en 1986, adaptación de la obra teatral de Juan José Alonso Millán).

⁸⁷ *Niñas...¡al salón!* (Vicente Escrivá, 1977) y las adaptaciones dirigidas por Rafael Gil de *La boda del señor cura* (1979), ... *Y al tercer año resucitó* (1980) e *Hijos de papá* (1980).

⁸⁸ En 193 dirige *La loca historia de los tres mosqueteros*, en la que parte del esquema argumental de la novela de Alejandro Dumas y abandona la historia para desarrollar una sucesión de gags protagonizados por el trío humorístico más famoso de esos años, Martes y trece. El filme ha de

Por otro lado, la factura de las adaptaciones que comienzan a producirse a partir de 1983 responden al modelo de cine de calidad que va a dominar toda la década y que se diferencia de forma sustancial del cine de la transición y del último cine franquista. Su principal característica es un diseño de producción homogéneo, de tono neutro y factura caligráfica (Monterde, 1993: 21). Esteve Riambau acuña la conocida etiqueta de cine polivalente para referirse al cine que se produce durante esos años y que responde a la fórmula «cine de autor + géneros + adaptación literaria + *star system* + *look* formal» (Riambau, 1995: 424). Este tipo de cine tiene una importante deuda con las series de televisión que se produjeron a finales de los años setenta y principios de los ochenta, que tenían como referente inmediato las adaptaciones televisivas británicas – *Cañas y barro* (Rafael Romero Marchent, 1978), *La barraca* (León Klimovsky, 1979), *Fortunata y Jacinta* (Mario Camus, 1980), *Los gozos y las sombras* (Rafael Moreno Alba, 1982), –. Los acuerdos de 1977 entre el gobierno de UCD y TVE para producir material audiovisual por valor de 1 300 millones de pesetas fueron el origen de dos series de televisión que luego se estrenaron en formato cinematográfico – *Crónica del alba* (Antonio Betancor, 1982), que dio lugar los filmes *Valentina* (1982) y *1919. Crónica del alba* (1983); y *La plaza del diamante* (Francesc Betriú, 1982) – y del filme de Mario Camus *La colmena* (1982), que son claros precursores de las adaptaciones de factura preciosista que se producirían después.

Respecto al año que marca el final del periodo de estudio, 1993, coincide en lo político con el último año de gobierno socialista con mayoría absoluta (las elecciones generales se celebraron el 6 de junio de 1993). En lo económico, es el primer año en el que los efectos de la crisis mundial se dejan notar en España con todo su impacto⁸⁹.

considerarse una versión, en el sentido que Sarah Cardwell (2002: 21) confiere a este producto y no una adaptación en sentido estricto.

⁸⁹ En 1992 se inicia un periodo de incertidumbre económica en el que los efectos de la crisis mundial se habían desdibujado, sobre todo en el primer semestre, debido a la gran inversión pública realizada para afrontar los grandes eventos culturales que se celebraron ese año. Es cierto que el esfuerzo inversor había hecho aumentar la deuda pública y que en el último trimestre de 1992, una vez finalizada la Exposición de Sevilla y los actos de celebración del V Centenario, aumentaron los índices de desempleo, ya agravados por la recesión, que llegaron a alcanzar el 20% al finalizar el año. La peseta tuvo que ser evaluada dos veces en el último cuatrimestre de 1992 y el PIB se mantenía en tasas negativas. Pero no fue hasta 1993 cuando la crisis económica se manifestó con toda su virulencia y España sufrió la peor recesión económica de sus últimos 30 años, tal como recogía el periódico *El País*

Un año antes los grandes hitos que tuvieron lugar en España (Exposición Universal de Sevilla, celebración del V centenario de la llegada de Colón a América, capitalidad europea de Madrid y, sobre todo, los Juegos Olímpicos de Barcelona) habían marcado el momento álgido de la política cultural socialista, pero también suponen en cierto modo el fin de la expansión cultural que había tenido lugar durante los diez años anteriores. En el ámbito cinematográfico, 1993 significó también el fin de la amplia política de subvenciones anticipadas inaugurada diez años antes por la «Ley Miró». En 1994 una nueva ley de protección y fomento de la cinematografía y una orden ministerial posterior⁹⁰ impulsadas por Carmen Alborch al frente del Ministerio de Cultura venían a consolidar la tendencia liberal ya iniciada por Jorge Semprún a finales de los años ochenta⁹¹ y limitan las subvenciones anticipadas, poniendo fin así a la política proteccionista que condicionó la producción del cine español durante buena parte de los años ochenta.

Las nuevas formas de entender la producción que surgen a partir de 1993, caracterizadas fundamentalmente por la recuperación del peso de las productoras privadas en la configuración final de los productos cinematográficos, coinciden con la aparición de un conjunto de jóvenes realizadores (Alejandro Amenábar, Juanma Bajo Ulloa, Alex de la Iglesia, Julio Medem, etc.), que suelen agruparse bajo la etiqueta acuñada por Jordi Costa de «joven cine español»⁹². Hay coincidencia entre los historiadores y la crítica cinematográfica en reconocer dos características comunes a estos directores. Por un lado, más allá de que la etiqueta pueda definirlos como un grupo que comienza a realizar sus primeros filmes más o menos en los mismos años, no se aprecian rasgos estilísticos, temáticos o incluso ideológicos que permita hablar ni

en su edición del 4 de marzo de 1994, tras la publicación un día antes de los datos de 1993 por el Instituto Nacional de Estadística.

⁹⁰ Ley 7/1994, de 8 de junio, de protección y fomento de la cinematografía, publicada en el n.º 138 del *BOE*, de 10 de junio de 1994, págs. 18 280-18 283. Orden de Orden de 5 de octubre de 1994, por la que se actualizan los límites cuantitativos de ayudas a la cinematografía, publicada en el n.º 246 del *BOE*, de 14 de octubre de 1994, págs. 32 148-32 149.

⁹¹ Real Decreto 1282/1989 de 28 de agosto de Ayudas a la Cinematografía, publicado en el n.º 259 del *BOE* de 28 de octubre de 1989, págs. 34 028-34 031; y Real Decreto RD 1773/1991, de 13 de diciembre, publicado en el n.º 301 del *BOE*, de 17 de diciembre de 1991, págs. 40 570-40 571.

⁹² En «Joven cine español. La renovación incesante», *Gaztemaniak Zinema*, marzo de 1997.

de una generación ni de una tendencia cinematográfica homogéneas (Heredero y Santamarina, 2002; Caparrós Lera, 2005). Por otro lado, sus referentes culturales no son la literatura o la tradición clásica occidental, sino una cultura fundamentalmente visual, vinculada a la televisión, al cómic, al videoclip o al fanzine (Quintana, 1991; Torreiro, 2002; Peña Ardid, 2008), que son las fuentes a las que acudirán en busca de fuentes argumentales y de referentes estilísticos. Como señalan Eduardo Rodríguez Merchán y Gema Fernández-Hoya (2008),

las narraciones de los directores noveles se apartan de cánones académicos y utilizan el mestizaje de códigos: los vídeo-clips, el cómic o la realidad virtual. Presentan una universalidad en los tratamientos, inclusive a veces cierto desarraigo espacio-temporal, quizá debido al proceso de globalización que nos absorbe (Rodríguez Merchant y Fernández-Hoya, 2008: 31).

En realidad, como señalan Heredero y Santamarina (2002: 58), casi todos estos nuevos cineastas «han crecido como directores con la libertad ya conquistada, y no sienten necesidad de ajustar cuentas con el pretérito, de tal forma que la reflexión sobre la historia ha desaparecido prácticamente de sus películas». En lo genérico, una vez agotado el modelo hegemónico cinematográfico impuesto por la política socialista, lo más eficaz fue volver al cine de género (Triana-Toribio, 2003: 152), que había sido una fórmula eficaz en los años setenta, ahora con el filtro de un diseño de producción más cuidado, herencia del modelo socialista, y dirigido a un público urbano más culto y más exigente tanto en lo temático como en lo formal.

Es sintomático que solo unos pocos directores adapten obras literarias. De hecho las adaptaciones que se producen en la década de los años noventa las realizan los mismos directores que adaptaban en la década anterior (Mario Camus, Imanol Uribe, Pedro Olea, José Luis García Sánchez, Vicente Aranda)⁹³. Y cuando los nuevos realizadores adaptan obras literarias, los héroes son otros muy distintos de los protagonistas de los textos adaptados en los años ochenta; son personajes muchas

⁹³ Carlos F. Heredero y Antonio Santamarina (2002) aportan un dato significativo: el 77% de las adaptaciones producidas entre 1990 y 2001 fueron realizadas por directores «veteranos», la mayoría de ellos en activo ya desde los tiempos de la transición.

veces jóvenes y adolescentes, algunas veces con dificultades de integración social, que, como señala Vicente José Benet (2001: 48), provienen de la tradición del comic o del pulp fiction y construyen un arquetipo que pretende ser sintomático de la cultura contemporánea. Pensemos, por ejemplo, en *La pistola de mi hermano* (1997), adaptación de Ray Lóriga sobre su propia novela, *Caídos del cielo*; o en *Mensaka* (1998), dirigida por Salvador García Ruiz a partir de la novela de José Ángel Mañas.

Todo ello, en definitiva, viene a constatar un desplazamiento del repertorio dominante con la presencia de un nuevo modelo de cine y la clausura del tipo de práctica adaptativa que había sido central y canónica en el repertorio dominante de la década anterior.

4.2.2. Composición del corpus. Criterios de selección

La selección de los 115 filmes que componen el corpus de estudio se ha realizado en primer lugar de acuerdo con la delimitación temporal que se describe en el apartado anterior. Así, se incluyen solo adaptaciones realizadas entre los años 1983 y 1993 y se desestiman otras producidas en los años inmediatamente anteriores en las que se reconocen algunos de los rasgos que definen el modelo de adaptación impulsado por las políticas socialistas y que se podrían considerar precursoras. Es el caso de *La colmena*, *Antonieta* o *La plaza del diamante*, por ejemplo. Del mismo modo, tampoco se consideran algunas adaptaciones realizadas a partir de 1994, como *La pasión turca*, *Canción de cuna* o *Morirás en Chafarinas*, por ejemplo, que mantienen los rasgos del modelo hegemónico en un momento en el que este se ve desplazado hacia posiciones más periféricas del repertorio.

El segundo criterio utilizado es la definición de adaptación de acuerdo con los tres principios definidores que se describen en el apartado 3.1.2. Ello supone desestimar un buen número de textos fílmicos que Carlos F. Heredero y Antonio Santamarina incluyen en su catálogo. El primer principio definidor es que la adaptación ha de presentarse y aceptarse como tal en el polisistema de llegada. Heredero y Santamarina realizan ya en su catálogo un expurgo de filmes como, por ejemplo, *Adios*,

pequeña (Imanol Uribe, 1986), *Barcelona Connection* (Miguel Iglesias, 1988) o *Memorias del General Escobar* (José Luis Madrid, 1984), que a pesar de estar citados como adaptaciones en otras fuentes documentales⁹⁴, no acreditan ninguna base literaria ni en las marcas peritextuales ni en las paratextuales. Pero Heredero y Santamarina incluyen en su catálogo otros filmes que, como ellos mismos constatan, ofrecen dudas razonables sobre la veracidad de su relación con la fuente literaria y se han desestimado, por ello, en nuestro estudio. Es el caso de las tres pseudo-adaptaciones dirigidas por Jesús Franco en los años que delimitan el corpus, que bien no acreditan el texto literario que adaptan (*Viaje a Bangkok*, atáúd incluido, 1985), bien remiten a una fuente literaria muy poco fiable (*Voces de muerte*, 1984; *El abuelo, la condesa y Escarlata la traviesa*, 1992). *La corte del faraón* (José Luis García Sánchez, 1985) es otro filme que habitualmente se califica como adaptación cuando en realidad solamente utiliza algunos números musicales de la zarzuela del mismo título como excusa para contar en clave de humor la historia de la compañía teatral que monta el espectáculo en los años cuarenta. *Una mujer bajo la lluvia* (Gerardo Vera, 1992), un filme que suele incluirse como adaptación en estudios y catálogos es, sin embargo, un *remake* de *La vida en un hilo* (Edgar Neville, 1945).

El segundo principio definidor del concepto de adaptación, que el texto literario ha de reconocerse de forma diáfana en el texto fílmico, deja fuera del corpus las versiones de obras literarias o los filmes en los que la obra literaria tiene solo categoría de cita o se constituye en un mero pretexto para desarrollar otro argumento. Es el caso, por ejemplo, de *La loca historia de los tres mosqueteros* (Mariano Ozores, 1983), *El balcón abierto* (Jaime Camino, 1984), *Werther* (Pilar Miró, 1986), *És quan dormo que hi veig clar* (Jordi Cadena, 1988), *Entreacte* (Manuel Cussó-Ferrer, 1989), *Don Juan, mi querido fantasma* (Antonio Mercero, 1990), o *Don Juan en los infiernos* (Gonzalo Suárez, 1991).

⁹⁴ *Adios, pequeña* lo cita Gloria Gómez Camarero como adaptación de la novela de Andreu Martín, *El mono y el caballo*; *Barcelona Connection* lo cita Antoine Jaime (2000) como adaptación de la novela homónima de Andreu Martín (sin embargo, la novela, publicada en el mismo año de estreno del filme parte de un argumento original que Andreu Martín convirtió primero en guion de la película y luego en novela); *Memorias del General Escobar* lo cita entre otros Camarero como una adaptación de la obra *La guerra del general Escobar*, de José Luis Olaizola.

El tercer principio definidor de la adaptación es que la relación entre el texto fílmico y el literario ha de ser unívoca. Así, filmes como *El filandón* (José Martín Sarmiento, 1984), *Epílogo* (Gonzalo Suárez, 1984), *Kalabaza tripontzia* (Juan Bautista Berasategui, 1985), *Un parado en movimiento* (Francisco Rodríguez Paula, 1985) o *La monja alférez* (Javier Aguirre, 1986), que adaptan varios textos de un mismo autor o se basan en textos de diferentes autores para elaborar el argumento, quedan fuera del corpus⁹⁵. También de acuerdo con este criterio no se contemplan otros filmes que son teatro filmado, como *Karnabal* (Carles Mira, 1985) ni adaptaciones fílmicas de puestas en escena de un texto teatral, como *Nanas de espinas* (Pilar Távora, 1984).

El estudio de las adaptaciones españolas requiere ser consistente respecto a la pertenencia de los filmes al cine español. Los años ochenta fueron fecundos en coproducciones con otros países, fundamentalmente europeos, pero el peso de la participación española fue muy diverso y muchas veces consistía en una colaboración económica, técnica o artística (a través de la participación de actores españoles en la mayoría de las ocasiones) en productos que estaban claramente vinculados a otras cinematografías nacionales. Si el análisis de las adaptaciones que se incluyen en el corpus de estudio tiene como objetivo la descripción de rasgos comunes que permitan identificar mecanismos de mediación en un polisistema cultural localizado en unas coordenadas espacio-temporales muy concretas, la España de los años ochenta, las coproducciones en filmes de otras cinematografías han de quedar fuera del corpus, pues de lo contrario, se corre el riesgo de desvirtuar el análisis. De este modo, no se consideran filmes como *Todo un hombre* (Rafael Villaseñor, 1983), *Tuareg* (Enzo G. Castellari, 1983), *Los alegres pícaros* (Mario Monicelli, 1988), *Los días del cometa* (Luis Ariño, 1990), *La sombra del ciprés es alargada* (Luis Alcoriza, 1990), *Amor y deditos del pie* (Luis Filipe Rocha, 1991) o *Álbum de familia* (Luis Galvao Teles, 1991).

⁹⁵ *El filandón* y *Epílogo* son además filmes que trascienden el ámbito de la adaptación y se configuran como reflexiones metaliterarias sobre la creación literaria.

Por último, se han aplicado criterios de corte técnico, de modo que los cortometrajes y medimetrajes, así como los filmes de animación⁹⁶ o las producciones audiovisuales realizadas para televisión no se han considerado.

Los 115 filmes que componen el corpus, una vez aplicados los criterios definidores de selección, se utilizarán para el estudio de la función y la posición de la adaptación en el polisistema cinematográfico así como para la descripción de las características de la política de selección de textos fuente. El análisis de las equivalencias que se establecen en el proceso adaptativo entre el texto literario y el texto fílmico se realizará sobre un corpus de dieciocho adaptaciones, que representan el 15% del total del corpus identificado:

- *El amante bilingüe* (Vicente Aranda, 1993)
- *¡Ay, Carmela!* (Carlos Saura, 1990)
- *Bajarse al moro* (Fernando Colomo, 1989)
- *Bearn o la sala de las muñecas* (Jaime Chávarri, 1983)
- *Las bicicletas son para el verano* (Jaime Chávarri, 1984)
- *Brumal* (Cristina Andreu, 1988)
- *Crónica sentimental en rojo* (Francisco Rovira Beleta, 1986)
- *El disputado voto del señor Cayo* (Antonio Giménez Rico, 1986)
- *Divinas palabras* (José Luis García Sánchez, 1987)
- *La estanquera de Vallecas* (Eloy de la Iglesia, 1987)
- *Fanny Pelopaja* (Vicente Aranda, 1984)
- *El invierno en Lisboa* (José Zorrilla, 1991)
- *El maestro de esgrima* (Pedro Olea, 1992)
- *Réquiem por un campesino español* (Francesc Betriu, 1985)
- *El rey pasmado* (Imanol Uribe, 1991)
- *Los santos inocentes* (Mario Camus, 1984)
- *El sur* (Víctor Erice, 1983)

⁹⁶ Durante el periodo de estudio se hicieron tres adaptaciones animadas: *Los viajes de Gulliver* (Cruz Delgado, 1983), *D'Artacan y los tres mosqueperros* (Luis Ballester, 1986), y *Los cuatro músicos de Bremen* (Cruz Delgado, 1988).

- *El viaje a ninguna parte* (Fernando Fernán-Gómez, 1986)

En la selección de estas adaptaciones se han seguido varios criterios con el objetivo de asegurar una visión global en la identificación de normas operacionales en la práctica adaptativa durante esos años. Así, se ha seleccionado al menos una adaptación producida en cada uno de los años comprendidos entre 1983 y 1993. Se ha asegurado la diversidad temática y de género, así como la de los autores de los textos fuente, de modo que en la selección están representados el género narrativo, con novelas cortas y otras de mayor extensión, y el dramático; historias que se ubican en periodos históricos anteriores al siglo XX, en la guerra civil y en la inmediata postguerra, así como en la dictadura y en los años de democracia; temas rurales y urbanos, novela histórica, intimista y negra, así como obras teatrales de diferente estructura dramática. También se ha atendido a la diversidad generacional de los directores de los filmes, de modo que tuvieran representación directores jóvenes que comienzan a dirigir en los años ochenta o en los últimos años setenta y otros que tenían ya un largo recorrido.

5. Mecanismos de mediación en las adaptaciones del cine español de los años ochenta

5.1. El marco contextual. La política cultural cinematográfica del gobierno socialista

El periodo de gobierno hegemónico socialista comprendido entre los años 1983 y 1993 tuvo un impacto de gran calado en la configuración de una nueva identidad cultural española, tras la dictadura franquista y el periodo de transición de los primeros años de democracia. La promesa de cambio con que el PSOE concurrió a las elecciones de octubre de 1982 incluía la voluntad explícita de articular una nueva estructura cultural del Estado que se centraba, de forma general, en dos ideas básicas. Por un lado, el impulso de un modelo de gestión basado en el concepto de «democracia cultural», que, surgido a mediados de los años 70, había sido adoptado por algunos países europeos – Francia e Italia, de forma explícita –. Suponía entre otros aspectos, el acceso universal a la cultura mediante la descentralización de la gestión en favor de una mayor intervención de las comunidades autónomas y la participación activa de los ciudadanos, más allá del mero consumo de productos culturales (Trenzado Romero, 1999: 155).

Por otro lado, la proyección internacional de la cultura española en el exterior, a través del impulso de las industrias culturales, con dos focos principales: Latinoamérica y, sobre todo y fundamentalmente, Europa. Juan Pablo Fusi y Jordi Palafox señalan, en este sentido, que los jóvenes dirigentes socialistas que llegaron al poder en 1982 compartían «una conciencia de que su responsabilidad generacional era ante todo la europeización de España» (Fusi y Palafox, 1997: 389). Y, en efecto, las actuaciones que en el ámbito cultural llevó a cabo el gobierno, sobre todo durante sus dos primeros mandatos, respondían a decisiones económicas, sociales y de política exterior que tenían como objetivo último lograr una integración plena de España en Europa, que constatará la consolidación democrática y la modernización del país; o si se prefiere la

formulación contraria, que también es válida, el ideario del gobierno socialista perseguía la consolidación democrática y la modernización del país como aval para la definitiva integración de España en Europa.

Se suele considerar que la firma del Tratado de Maastricht en 1992 es el hito que marca la consolidación del cambio impulsado por el gobierno socialista y que confirma el logro de su política internacionalista. En ese año tuvieron lugar además cuatro acontecimientos internacionales – los Juegos Olímpicos de Barcelona, la Exposición Universal de Sevilla, la elección de Madrid como capital europea de la cultura y la celebración del V centenario de la llegada de Colón a América –, los cuales, como señala Teresa Vilarós, «en cierto modo dan por terminado en la psicología nacional el sentimiento de «cambio» y transición de los primeros veinte años de la España postfranquista» (1998: 3). Dado el éxito de participación ciudadana en todos estos eventos y el extraordinario impacto en la prensa internacional, sobre todo en el caso de los Juegos Olímpicos, pareciera, como sugieren Helen Graham y Antonio Sánchez (1995: 406) que hubieran sido diseñados *ad hoc* como parte de una estrategia planificada para celebrar la entrada de España en la modernidad y lograr, de paso, la proyección internacional del cambio español conducido por el gobierno socialista.

En ese año ocurre otro acontecimiento también fruto de esa estrategia, que no suele destacarse en los estudios culturales sobre este periodo de la historia democrática española y que, sin embargo, confirma esa integración en Europa en materia cultural que buscaba el gobierno socialista. Se trata de la puesta en marcha del Instituto Cervantes, tras su creación en marzo de 1991. Con la apertura de los primeros centros en las principales capitales europeas, España se situaba por fin en el mapa europeo en materia de acción cultural exterior en el mismo nivel que Francia, Reino Unido, Alemania e Italia, todos ellos países con instituciones culturales homólogas de larga andadura. En la ley fundacional del Instituto Cervantes se resume de forma inequívoca el sentido de las acciones que se habían impulsado desde el gobierno:

La presencia exterior permanente y activa es objetivo estratégico de los países más avanzados. La difusión del conocimiento de la lengua y la expansión e influencia de la

cultura son instrumentos que permiten dar coherencia y sentido a la acción exterior del Estado [...] Los esfuerzos dedicados a su difusión y a la elevación de la calidad de esta ayudan a perfilar y proyectar la imagen del país en el mundo, favorecen los intercambios, incluso los económicos y comerciales.⁹⁷

La cultura se convirtió, pues, en el instrumento político del gobierno socialista para dar visibilidad en el exterior a las transformaciones que, tras los primeros años de transición democrática, se estaban produciendo en España en otros ámbitos como la industria, la economía o el tejido social. España desplegó, en este sentido, una importante presencia cultural a través de su incorporación a los grandes circuitos artísticos internacionales y de la creación de marcas públicas vinculadas a la moda, al diseño, a la gastronomía, etc., que potenciaron, como apuntan Jorge Luis Marzo y Teresa Badia, «una idea de la cultura intrínsecamente arraigada a la constitución de la identidad nacional» y, al mismo tiempo, «se convierten en el telón de fondo de una agresiva expansión turística en casi todo el territorio estatal» (Marzo y Badia, 2006: 12).

El peso de la cultura en el programa político del gobierno se constata en el hecho de que entre 1983 y 1986 la inversión en cultura aumentó un 68% (Marzo y Badia, 2006: 9). Desde los gobiernos autonómicos se impulsaron importantes inversiones para desarrollar infraestructuras culturales – bibliotecas, auditorios, museos, centros culturales – y el gobierno central puso en marcha numerosas iniciativas que dieron lugar a la creación de premios (el Nacional de las Letras, en 1984, por ejemplo), museos (el Centro Reina Sofía, en 1984 o el Institut Valencià d'Art Modern, IVAM, en 1986) o instituciones para el apoyo e impulso de la cultura (el Centro Nacional de Exposiciones, CNE, en 1983; la Compañía Nacional de Teatro Clásico, CNTC, en 1984; o el Instituto de la Cinematografía y de las Artes Visuales, ICAA, en 1985).

Los éxitos del gobierno de Felipe González en el ámbito cultural no están, sin embargo, exentos de sombras. Una de las críticas que con relativa frecuencia se ha hecho al programa cultural socialista es que basara su estrategia en una fuerte política

⁹⁷ Ley 7/1991, de 21 de marzo. Publicada en el *BOE*, n.º 70 de 22 de marzo de 1991.

promocional, en detrimento de una política productiva que desplegara un apoyo real a una producción que se sostuvo en muchas ocasiones gracias a voluntades individuales (Marzo y Badia, 2006). Por otro lado, la necesidad de articular una nueva estructura de la cultura, cuyo impacto más inmediato fuera un cambio en la forma de crear y de acoger tanto en España como, sobre todo, en el exterior, productos culturales de marca nacional condicionó una política cultural que se situó con una más que relativa frecuencia en los márgenes del intervencionismo, con desigual injerencia según el ámbito cultural del que se tratara. Sin duda, la adopción del modelo francés, de largo recorrido desde los años 50, para construir una inexistente «Cultura de Estado» tuvo mucho que ver con la práctica intervencionista; de hecho, a las primeras legislaturas del gobierno socialista se las ha acusado en más de una ocasión de hacer una política cultural ideologizante cercana al «estado cultural» que Marc Fumaroli (1991) denunció precisamente como mal de la política cultural francesa⁹⁸.

A pesar de las deficiencias que tuvo sin duda la política cultural del gobierno socialista, lo cierto es que durante sus dos primeras legislaturas surgió una serie de tendencias, movimientos y manifestaciones culturales en distintos ámbitos, de diversa naturaleza y con desigual trayectoria, que propició una eclosión cultural como pocas veces ha ocurrido en la España democrática. Algunos de los productos culturales que se produjeron en esos años fueron determinantes en la configuración de la cultura española de las dos últimas décadas del siglo XX. Más allá de la manida alusión a la «Movida», el efímero movimiento contracultural que, paradójicamente sería nutriente de algunos de los referentes de la cultura española de fin de siglo⁹⁹, cabe mencionar el neoexpresionismo pictórico, con Miquel Barceló a la cabeza; la renovación del diseño gráfico que tuvo lugar en Barcelona y Valencia; las nuevas corrientes fotográficas; la

⁹⁸ Recuérdese, en este sentido, por ejemplo, la «apropiación» que hizo de la «Movida» el entonces alcalde de Madrid, Enrique Tierno Galván.

⁹⁹ Pedro Almodóvar, por supuesto, pero también otros creadores que supieron, como éste, construir una sólida y fructífera trayectoria profesional más allá de la Movida: Alberto García-Alix, Carlos Berlanga, Bárbara Allende Gil de Biedma (Ouka Leele), Olvido Gara (Alaska), José Alfonso Morera Ortiz (El Hortelano), Óscar Mariné o los narradores vinculados a la Tertulia de Creadores del Círculo de Bellas Artes, impulsada por Gregorio Morales.

llamada «Edad de Oro» del pop español; o la fructífera generación de novelistas de los ochenta.

En este panorama, el cine español no había de quedarse al margen de la política cultural, que también en este ámbito se orientó hacia la promoción en el exterior. John Hopewell sostiene que a diferencia del cine italiano o el francés, que cuentan con una tradición de cine nacional (el Neorrealismo, la *Novuelle Vague*) y pueden recurrir a ella para buscar un sentido de identidad, el cine español «no tiene esta conciencia del patrimonio cinematográfico y, debido a ello, apenas posee etiquetas con qué marcar sus productos en el supermercado cultural del cine europeo» (1989: 49)¹⁰⁰. Quizás por esta razón el intervencionismo estatal, en su afán por configurar un modelo de cine nacional que fuera competitivo en los mercados exteriores, fue de mayor impacto en el ámbito cinematográfico que en otros campos culturales.

El resultado estuvo lejos de ser eficaz en lo concerniente a la industria cinematográfica, pues las políticas gubernamentales habían desatendido el tejido industrial, que requirió al final de la década la puesta en marcha de políticas correctoras impulsadas desde el propio gobierno. Sin embargo, desde la perspectiva de los objetivos programáticos del gobierno, se puede decir que la política cinematográfica socialista logró configurar un modelo de cine español que no solo supuso un cambio sustancial respecto a las tendencias que habían ocupado los últimos años de dictadura y las que surgieron en los primeros años de transición democrática, sino que logró configurarse como un modelo reconocible de identidad nacional, con un éxito sin precedentes en los mercados exteriores, sobre todo en los europeos.

¹⁰⁰ Hopewell hace esta afirmación en 1989 en referencia a los cineastas españoles coetáneos, a los que, según él, les faltaba el sentido de identidad. Traemos a colación esta cita porque creemos que es aplicable al panorama cinematográfico con que se encontró el gobierno socialista en 1982. Sin embargo, no compartimos la creencia de que al final de la década el cine español siguiera sin identidad reconocible.

5.1.1. La gestión del cine español en los años ochenta

La defensa y el fomento del cine español como bien cultural fue uno de los ejes sobre los que se articuló en el ámbito de la cultura la política del gobierno de Felipe González. La importancia que el PSOE concedió al cine en su configuración de la estructura cultural del Estado se puede constatar ya desde el año 1978, cuando impulsó desde la oposición la celebración del I Congreso Democrático de Cine Español con el fin de debatir sobre la situación del medio desde distintas perspectivas – social, cultural, industrial y comercial – y con la pretensión de que las conclusiones del debate sirvieran para elaborar unas bases estructurales para el desarrollo del cine en España.¹⁰¹ Esas conclusiones, de hecho, tuvieron mucho que ver en la definición programática de la política cinematográfica socialista. John Hopewell señala a este respecto que el congreso «previó e, incluso determinó la política de protección cinematográfica seguida por el PSOE desde 1982» (Hopewell, 1989: 330).

No es pues de extrañar que, en esta misma línea, en el programa electoral con que concurrió a las elecciones de 1982, el PSOE incluyera el compromiso de elaborar una ley general de la imagen. Ni tampoco que apenas pasados dos meses desde su victoria en las urnas el entonces Ministro de Cultura, Javier Solana, pusiera al frente de la Dirección General de Cinematografía a Pilar Miró, una persona que pertenecía al mundo del cine y que no solo lo conocía desde dentro, sino que además había vivido de forma directa la situación de incertidumbre e inestabilidad en que se encontraba el cine español en los primeros años de transición democrática, a raíz de la larga polémica que precedió al estreno de su película *El crimen de Cuenca* en agosto de 1981.

¹⁰¹ El congreso se inauguró el 14 de diciembre de 1978. Fue convocado por los partidos en la oposición, PSOE, PCE y AP. UCD, que había participado en las primeras reuniones de gestación, se retiró del congreso molesto por lo que consideraba una injerencia en la acción del gobierno, pues en el programa se establecía como postulado no negociable que no se legislara en materia cinematográfica hasta conocer las conclusiones del congreso. La convocatoria logró reunir a prácticamente todos los sectores de la industria cinematográfica, además de a sindicatos y a partidos políticos. Sobre los contenidos del congreso *vid.* Eduardo Rodríguez y Concha Gómez (1997: 190) y, para una mirada más crítica, Julio Pérez Perucha (1979). Las conclusiones del área cultural del Congreso y un breve resumen de las conclusiones de otras áreas se recogen en el primer número de la revista *Contracampo* (abril, 1979: 24-34).

Se puede decir, pues, que el gobierno socialista apostó decididamente por un cambio que parecía no solo necesario sino también urgente en el cine español. Sin embargo, la puesta en práctica de su ideario no respondió a las expectativas creadas, pues no resolvió, como muchos esperaban, la situación de debilidad endémica que afectaba a la industria cinematográfica española y que las políticas del gobierno de UCD no habían sabido atajar. El Real Decreto de diciembre de 1983 sobre protección a la cinematografía española¹⁰² y el conjunto de decretos y órdenes ministeriales que siguieron en los años inmediatamente posteriores y que conforman todos ellos la llamada «Ley Miró» fueron una decepción para muchos sectores del cine, sobre todo distribuidores y exhibidores, los más perjudicados, pues vieron en ellos una línea continuista con el gobierno anterior, que seguía sin cubrir las necesidades más perentorias de la industria cinematográfica.

El problema de fondo, sin embargo, no fue tanto que no se produjera una modificación radical de las políticas anteriores como el hecho de que las nuevas políticas del recién estrenado gobierno quedaran muy lejos de las propuestas que el PSOE había incluido en su discurso cuando estaba en la oposición. El marco regulador propuesto por Pilar Miró resultaba claramente insuficiente para quienes en el sector cinematográfico, alentados por las conclusiones del congreso democrático del cine español del año 1978, esperaban que el gobierno socialista impulsara la promulgación de una ley general de cinematografía que conllevara cambios integrales en el tejido industrial cinematográfico, una ley que finalmente nunca llegó.

Manuel Trenzado Romero (1999) encuadra las propuestas cinematográficas que llevaba el POSE en su programa electoral en el paradigma de la democracia cultural, que incluía, además de la defensa del cine como bien cultural, de la apuesta por la participación activa del espectador en el hecho cinematográfico y del fomento de la creación cinematográfica a través de la formación específica en imagen, medidas legislativas y económicas que habrían de mejorar la producción y la difusión del cine español. Sin embargo, concluye Trenzado Romero, la ley Miró

¹⁰² Real Decreto 3304/1983, de 28 de diciembre sobre protección a la cinematografía española, publicado en el n.º 10 del *BOE*, de 12 de enero de 1984, págs. 806-807.

se redujo a los más clásicos aspectos de la tradicional política de protección y fomento cinematográfico nacido al albur de la apertura de los años sesenta. [...] Los aspectos de democracia cultural fueron finalmente minimizados en aras de la consolidación del llamado cine de calidad al que conducía la transición del cine español (Trenzado Romero, 1999: 167).

El Real Decreto de 1983 asumía como punto de partida la política de ayudas a la producción iniciada en el año 1977¹⁰³, que apostaba por un ambicioso sistema de subvenciones anticipadas que copiaba el modelo francés de *avance sur recettes*. Así, a la subvención del 15% sobre los ingresos brutos en taquilla, que ya contemplaba el real decreto de 1977, se sumaba una subvención del 25% para películas catalogadas como de especial calidad; y aún se podía añadir una tercera subvención adicional del 25% para películas cuyo coste fuera superior a 55 millones de pesetas. Esta política de subvenciones anticipadas, que permitía adelantar hasta el 65% del coste total de la película, tuvo como efecto más inmediato un considerable incremento del coste de producción y, en consecuencia, una pérdida de peso y de presencia de los productores en el tejido industrial. También los distribuidores se vieron afectados negativamente por la ley Miró, que modificó la cuota de distribución regulada por la ley ucedista de 1980¹⁰⁴ y redujo de cinco a cuatro las licencias de doblaje por cada película española.

Sin embargo, este modelo proteccionista, que no solo afectaba a la producción, sino también a las acciones de difusión y comercialización del cine español (a través de la organización de festivales en ciudades significativas en el exterior o de la protección de los festivales de cine en España, por citar dos actuaciones especialmente incentivadas), no mejoró la situación del sector cinematográfico. De hecho, cuando Fernando Méndez-Leite asumió la dirección del ICAA en 1986, tan solo tres años después de que apareciera el Real Decreto de 1983, los indicadores de salud de la industria cinematográfica eran bastante preocupantes: la cuota de mercado del cine

¹⁰³ Real Decreto 3071/1977, de 11 de noviembre de 1977, por el que se regulan determinadas actividades cinematográficas, publicado en el n.º 287 del *BOE*, de 1 de diciembre de 1977, págs. 26 420-26 423.

¹⁰⁴ Ley 3/1980 de 10 de enero de 1980, de regulación de cuotas de pantalla y distribución cinematográfica, publicada en el n.º 11 del *BOE*, de 12 de enero de 1980, págs. 843-844.

español había comenzado a caer de forma alarmante y se situaba en torno al 12,5%, 10 puntos por debajo de la que había en 1982; el fondo de protección destinado a las subvenciones tuvo un descenso de crédito considerable debido a que un porcentaje elevado de películas no lograba recuperar el capital anticipado. En ese momento, en torno a un 70% de las películas producidas se hacía con cargo a las subvenciones del Estado, que se había convertido en la productora más importante del país (Ansola González, 2004: 114).

Tras el periodo continuista de Fernando Méndez-Leite al frente del ICAA, a finales de la década parecía de imperiosa necesidad poner en marcha políticas correctoras que mitigaran el impacto de la ley Miró en el sector industrial y, sobre todo, pusieran freno a la continuada pérdida de cuota de mercado de cine español, que en 1989 había descendido hasta el 7,5%, el punto más bajo de la historia del cine español. En ese año, con Jorge Semprún al frente del Ministerio de Cultura, se inicia una tendencia correctora a través de la promulgación de un real decreto que limitaba el sistema de subvenciones anticipadas, potenciaba las ayudas sobre ingresos brutos en taquilla y fomentaba la presencia de iniciativa privada en la producción de películas¹⁰⁵. Por primera vez desde que se pusieran en marcha las políticas proteccionistas de Pilar Miró, el propio gobierno reconocía que había de reducirse el intervencionismo estatal para permitir el desarrollo eficiente de la industria cinematográfica:

En el sector de la producción, el esquema de ayudas públicas directas [...] se centra en el objetivo esencial de favorecer el desarrollo de empresarios independientes y de fomentar la inversión privada en la realización de películas, con la finalidad de reducir el intervencionismo estatal y fortalecer la estructura financiera del sector, aspectos

¹⁰⁵ Real Decreto 1282/1989 de 28 de agosto de Ayudas a la Cinematografía, publicado en el n.º 259 del *BOE* de 28 de octubre de 1989, págs. 34 028-34 031. Un Real Decreto posterior – RD 1773/1991, de 13 de diciembre, publicado en el n.º 301 del *BOE*, de 17 de diciembre de 1991, págs. 40 570-40 571 – aumentaba los porcentajes de ayuda sobre ingresos de taquilla. Para un análisis más detallado del decreto Semprún, *vid.* Vallés Copeiro del Villar (1992).

instrumentales necesarios para alcanzar el objetivo último [...] de contribuir al desarrollo de la cinematografía como manifestación de la cultura española.¹⁰⁶

El sesgo liberal de la política cinematográfica iniciada por Semprún se acentuó con las medidas que puso en marcha Carmen Alborch en el último mandato socialista, con Enrique Balmaseda al frente del ICAA. En 1994 se aprobó una ley¹⁰⁷ que flexibilizaba la producción con amplias medidas de fomento dirigidas principalmente a empresas privadas y a la coproducción entre televisiones y productores independientes. En ese mismo año una orden ministerial¹⁰⁸ limitaba de forma considerable las subvenciones anticipadas, que se reducían a proyectos de especial interés artístico y a nuevos realizadores que no hubieran dirigido más de dos películas, al mismo tiempo que aumentaba los créditos para las ayudas sobre ingresos de taquilla.

Con este giro en la política de subvenciones se ponía fin a la preponderancia que había tenido la figura del director-creador durante los diez años anteriores (si bien es cierto que había comenzado a perder fuerza a partir de 1989 como consecuencia de las actuaciones correctoras del propio gobierno) y se recuperaba la figura del productor como industrial (Cerdán y Pena, 2005: 256). El productor volvía a ser máximo responsable de la inversión y, en consecuencia, en cuanto que era su figura la que asumía ahora los riesgos económicos, recobraba el poder de decisión sobre el producto final (Jordan y Morgan-Tamosunas, 1998: 3). Este hecho es ciertamente importante, pues materializa el cierre de una década marcada por el férreo proteccionismo que había definido la política cinematográfica socialista que se había iniciado con la «Ley Miró».

¹⁰⁶ Real Decreto 1282/1989 de 28 de agosto de Ayudas a la Cinematografía, publicado en el n.º 259 del *BOE* de 28 de octubre de 1989, pág. 34 028.

¹⁰⁷ Ley 17/1994, de 8 de junio, de protección y fomento de la cinematografía, publicada en el n.º 138 del *BOE*, de 10 de junio de 1994, págs. 18 280-18 283.

¹⁰⁸ Orden de 5 de octubre de 1994, por la que se actualizan los límites cuantitativos de ayudas a la cinematografía, publicada en el n.º 246 del *BOE*, de 14 de octubre de 1994, págs. 32 148-32 149.

5.1.2. La planificación de la política cinematográfica

La «Ley Miró» no partió, evidentemente, de la nada. Ya en 1977 el gobierno había puesto en marcha un sistema de subvenciones y dos años más tarde tuvo lugar el concurso público de los 1 300 millones de pesetas para la producción de material filmado de carácter cultural¹⁰⁹, por el que TVE financiaría series de televisión y películas por ese valor. Incluso se podría encontrar en esos años de gobierno de UCD un cierto intervencionismo estatal, pues a pesar de que TVE era una entidad pública, no hay que olvidar que fue el Estado quien obligó al ente a financiar los proyectos seleccionados sin efectuar ninguna aportación al crédito de 1 300 millones.

El concurso de los 1 300 millones no solo dio lugar a producciones que fueron muy rentables, tanto por su excelente acogida por parte de los espectadores nacionales como por los buenos rendimientos en el mercado exterior. Supuso también el inicio de una tendencia en el cine español alejada en lo temático y en lo estético de los productos que habían ocupado mayoritariamente las pantallas durante los últimos años setenta, como la comedia erótica de trazo grueso o el cine de denuncia social. El artículo segundo de la orden ministerial daba preferencia a los proyectos presentados a concurso que estuvieran basados «en las grandes obras de la literatura española» y este criterio preferente en la selección de los proyectos ha sido visto por buena parte de la crítica como el germen del cine de factura «preciosista» que se consolidó en los años ochenta. José Enrique Monterde incluso lo contempla como una muestra más de una práctica recurrente en la historia del cine español, de modo que con la preferencia por producciones que estuvieran basadas en grandes obras de la literatura española,

se reintroducía una vieja costumbre del fomento cinematográfico español: ante la duda del valor cultural de lo cinematográfico y con vistas a justificar semejante dispendio se pedía ayuda a la Cultura (con mayúsculas), que significaba el referente literario de los proyectos. Con la coartada de la divulgación de las grandes obras de la literatura nacional y la inevitable apariencia de calidad que esa orientación podía otorgar, además de en último término endosar al autor de la obra literaria la responsabilidad de los

¹⁰⁹ Regulado por una orden del Ministerio de Cultura de 1 de agosto de 1979, publicada en el n.º 187 del *BOE*, de 6 de agosto de 1979, pág. 18 494.

contenidos y su interés, se introducía una «costumbre» que iba a florecer en el cine español de toda la década inmediata (Monterde, 1993: 87-88).

En esta misma línea de quienes consideran que el cine español producido en los años ochenta tuvo una tendencia continuista con el cine de los años anteriores, Carlos Losilla defiende la tesis de que es entre los años 1978 y 1982 cuando se produce la conformación de un «deseo de identificación» con el cine europeo, materializado en la instauración de un tono transcendente y en la implantación de un «*look* bonito» en las películas producidas entonces (Losilla, 1989: 38). Por ello, Losilla no considera que la ley Miró supusiera el inicio de ningún cambio en el cine español, sino una continuación lógica con lo anterior. Surgió, en su opinión, para «formalizar y completar la andadura ya iniciada: del establecimiento, fundación y primeros pasos del modo de escritura (1973-1977) a su unificación (1978-1982), para llegar finalmente [...] a la simplificación y sofisticación más absolutas» (Losilla, 1989: 39). La propia Pilar Miró, cinco años después de la entrada en vigor del decreto que ella impulsó, reconocía las ventajas de haber mantenido una cierta continuidad con el modelo anterior cuando afirmaba que «[a] la vista de la rentabilidad nacional de estas producciones y las amplias ventas realizadas en el extranjero, parece ser una fórmula idónea de colaboración tanto para el cine como para la televisión» (Miró, 1988: 31).

Ciertamente, no se puede negar que el gobierno socialista asume conceptualmente el sistema de subvenciones iniciado en los primeros años de la democracia (solo en cuanto al concepto, pues las modificaciones que establece la «Ley Miró» en las subvenciones y en los criterios para concederlas tienen un impacto de gran alcance en el modelo de producción); también es incuestionable que en el modo de escritura del cine de los años ochenta se reconocen los rasgos del cine de «*look* bonito» al que se refiere Carlos Losilla, que surgió a partir de los acuerdos con TVE de 1977 y que convive con otros modelos de escritura durante esos primeros años de democracia. Del mismo modo, si bien el Real Decreto de diciembre de 1983 no alude de forma explícita a la adaptación de grandes obras de la literatura española como garante de calidad, se puede asumir que en los años ochenta también se acude a la literatura como «coartada cultural» para justificar la producción de determinadas

películas. Si a esta aparente continuidad se añade el hecho de que, como se ha visto en el apartado anterior, el daño que ocasionó la «Ley Miró» en el tejido industrial cinematográfico fue severo, podría considerarse más que justificada la valoración negativa que suele hacerse con frecuencia de esta etapa del cine español.

Sin embargo, limitar el alcance de las políticas cinematográficas socialistas en el cine español que se produjo en la década de los años ochenta a una tendencia continuista que acabaría por deteriorar el ya maltrecho estado de la industria cinematográfica es adoptar una visión excesivamente reduccionista. Muy al contrario, estas políticas, si bien comparten con las del gobierno de UCD el deseo último de modernización – europeización – del cine español, responden, sin embargo, a una gestión cuidadosamente definida, que no se supo – o no se pudo – articular en los años anteriores¹¹⁰. Supusieron un cambio sustancial respecto al cine de décadas precedentes, tanto en el modo de producción como en el modelo estético, en coherencia con los objetivos del gobierno socialista de incorporarse al mercado europeo con un producto cultural – el cine en este caso – de calidad reconocible como marca de identidad nacional. El gobierno contó para ello con algo de lo que carecían las actuaciones más o menos acertadas o más o menos coherentes del periodo anterior: una planificación de la cultura, en el sentido que le confiere a este concepto la teoría de los polisistemas de Itamar Even-Zohar. Siguiendo los postulados de la escuela polisistémica como esquema metodológico de análisis se puede observar cómo se despliega la planificación cultural en el cine español de los años ochenta, una planificación que tenía como objetivo último desplazar el repertorio dominante hasta entonces en el polisistema cinematográfico y sustituirlo por otro que respondiera a los fines institucionales del gobierno socialista.

La dominancia de un repertorio no conlleva necesariamente la eliminación de los que son rechazados por la institución; es suficiente con que se facilite la articulación de determinados cambios que estigmaticen las opciones no deseadas para relegar un

¹¹⁰ Enrique Monterde (1993: 85) señala que el gobierno de UCD nunca articuló una política integral de cinematografía. Las actuaciones que se llevaron a cabo en ese periodo, concretadas en una sucesión de leyes, reales decretos y órdenes ministeriales fueron siempre coyunturales y no respondían a un proyecto integral.

repertorio dominante a una situación periférica, de modo que otro repertorio sea canonizado y un nuevo sistema ocupe la posición central de prestigio. De este modo, todos aquellos elementos del polisistema que quieran pertenecer al nuevo sistema dominante tendrán necesariamente que adaptarse al repertorio canonizado o, de lo contrario, quedarán relegados a una posición periférica, no canonizada, no prestigiosa.

Even-Zohar (2010: 19) organiza la estructura del repertorio en dos niveles¹¹¹: el de los elementos individuales, similares a los morfemas y lexemas de la lengua natural, que denomina «repertoremas»¹¹² y el de los modelos, que son la combinación de repertoremas, reglas y relaciones sintagmáticas temporales que se imponen sobre el producto. Even-Zohar reconoce que la identidad de los repertoremas es menos precisa que la de los morfemas o los lexemas y, por ello, no es fácil para el consumidor del hecho cultural identificarlos como unidades discretas. Sin embargo, considera que son imprescindibles para cualquier análisis.

Los modelos tampoco suelen ser utilizados por productores o consumidores de modo discreto, más bien al contrario generalmente se aprehenden, como sucede con los repertoremas, de forma global, como un todo. Even-Zohar los asimila a un pre-conocimiento que indica al productor qué hacer y cuándo hacerlo y que sirve al consumidor para interpretar los acontecimientos a los que se enfrenta (1999a: 35-36; 2010: 20). Este concepto de modelo no es muy diferente del que se establece en otros campos de investigación, como en los estudios cognitivos o en el ámbito de la comunicación lingüística. Funcionan de forma similar a los esquemas de conocimiento e interpretación que se activan en un acto de comunicación: las estructuras cognitivas en que se organiza el conocimiento que el interlocutor tiene almacenado en la

¹¹¹ Partimos de los últimos estudios de Even-Zohar, recogidos en *Papers in Culture Research* (2010), en los que revisa la configuración del repertorio que establecía dos décadas antes (*Polysystem Studies*, 1990) y que incluía un tercer nivel (el de los sintagmas), ahora eliminado.

¹¹² Even-Zohar utiliza el término «culturema» para referirse a los repertoremas de la cultura (1999a:35). Este concepto, utilizado con frecuencia en los estudios culturales, interculturales y traductológicos, suele adquirir una carga ideológica y un valor simbólico en su definición con relación a una cultura concreta, que a veces hace que las diferencias entre culturemas y modelos de un repertorio puedan ser difusas. Por esta razón y para los objetivos de nuestro análisis, preferimos utilizar el término más general de repertorema, limitando así su alcance a una naturaleza esencialmente semiótica y a una función fundamentalmente instrumental.

memoria sobre la lengua, sobre la cultura y sobre el mundo le permiten activar los esquemas de interpretación adecuados para decodificar la información que se le ofrece en un acto comunicativo concreto. La activación de este pre-conocimiento adquiere una gran importancia en el esquema de manifestación cultural que establece Even-Zohar, pues los productores de hechos culturales deberán hacer uso – explícito y consciente, y este hecho supone una diferencia fundamental entre el concepto de modelo polisistémico y el que se articula en otros ámbitos de investigación – de los modelos de referencia adecuados, aquellos que están vinculados al repertorio dominante, si desean que sus productos sean aceptados por el sistema que ocupa en ese momento una posición central. La institución, por su parte, puede intervenir en la configuración de los modelos centrales y canónicos del repertorio a través de una planificación cultural que requiere priorizar opciones, generar otras nuevas o rechazar las existentes, de modo que el repertorio mantenga, adquiera o abandone una posición dominante dentro del sistema.

Even-Zohar (1999a: 73) define el concepto de cultura como un conjunto de opciones que organizan la interacción social. Partiendo de esta concepción de la cultura, que es dinámica, en cuanto que confiere a todos los actores que participan en la interacción social un papel activo en la elección de opciones ante una situación determinada, Even-Zohar entiende la planificación cultural como una intervención intencionada para establecer prioridades en ese conjunto de opciones. Planificar la cultura conlleva, pues, una voluntad explícita de generar nuevas opciones en un repertorio mediante actuaciones que den lugar a una transformación de los repertorios y los modelos existentes (Even-Zohar, 1999a: 76). Gideon Toury, que parte de una concepción de cultura y de planificación cultural idénticas a las que establece Even-Zohar, añade un matiz que, si bien estaba de alguna forma explícito en la definición de éste, adquiere, al hacerlo explícito, una especial relevancia en el alcance de las actuaciones de los planificadores: planificar la cultura puede conllevar, además de introducir nuevas opciones, deshacerse de otras:

In institutionalized cultures, where repertoires already exist (otherwise there would be no reason to regard them as «institutionalized» in the first place), culture planning

would basically amount to an attempt to introduce new options which weren't there before, and/or get rid of old ones, and by so doing effecting changes in an extant set (Toury, 1999).

Señala Even-Zohar que «está suficientemente probado que los planificadores y quienes ejercen el poder pueden hacerse con el dominio o control de una determinada entidad mediante la efectiva puesta en práctica de una planificación» (Even-Zohar, 1999b: 88). Esto es precisamente lo que hizo el gobierno socialista durante la década de 1980 y en esto se diferencian sus políticas cinematográficas de las que precedieron en los años anteriores de transición democrática. El primer objetivo de esa planificación cultural se despliega a través de la «Ley Miró», que sentó las bases para que se pudieran introducir nuevas opciones en el modelo de producción cinematográfica vigente (la más reconocible fue el sistema de subvenciones anticipadas, pero fruto de esta, se producen otras que supondrán cambios sustanciales en el modo de hacer cine en esos años tanto en el modelo de producción como en el régimen de escritura) y, además, allanó el camino para deshacerse de un modelo de cine que suponía un lastre para los fines políticos de europeización del cine español que pretendía el gobierno.

En relación con esta intervención en el repertorio, se pueden recuperar las declaraciones de Pilar Miró tiempo después de la entrada en vigor del decreto de 1983, pues interpretadas ahora bajo el prisma de una planificación estratégica de la actividad cinematográfica adquieren una nueva luz. Miró aludía a los beneficios que había supuesto para el cine la colaboración con TVE y reconocía que la política de subvenciones anticipadas tenía el inconveniente de que quedaran excluidos «los proyectos que presentan alguna conflictividad tanto por tratar la actualidad de forma demasiado crítica como por plantear cualquier tipo de problemas morales con excesiva crudeza» (Miró, 1988: 31). La exclusión de esos proyectos no parece bajo esta nueva perspectiva un daño colateral coyuntural, sino una decisión política plenamente asumida, consecuencia de la intervención de la institución en el repertorio dominante en ese momento para deshacerse de un modelo de cine que no era ni necesario ni deseable para los objetivos estratégicos del gobierno en materia cinematográfica.

Siguiendo con esta interpretación, se puede argumentar que para lograr el cambio de modelo cinematográfico que se pretendía, la planificación cinematográfica que desplegó el gobierno tenía que contemplar en su estrategia la entrada en una etapa desfavorable para la industria, aunque ello supusiera un profundo impacto en el tejido industrial, ineficaz tal como estaba estructurado entonces para el desarrollo cinematográfico que se buscaba, y un perjuicio, en consecuencia, para algunos sectores de peso en la industria, como la distribución y la exhibición. Bajo esta perspectiva, alcanzar los objetivos planificados requería también una drástica reducción de la producción¹¹³. Y si bien para explicar el descenso de películas españolas hay que considerar que hubo una crisis económica mundial que afectó tanto a España como a otros países europeos, y también que parte del público dio la espalda a un cine que le resultaba ajeno al carecer de las tipologías genéricas y discursivas del cine anterior¹¹⁴, lo cierto es que el paquete legislativo impulsado por el gobierno fue sin duda un factor determinante, pues supuso la desaparición de las pequeñas empresas productoras de películas de bajo presupuesto, incapaces de afrontar las nuevas reglas del juego impuestas por la «Ley Miró», que, en un intento de implantar en España el estilo europeo de producción (Hopewell, 1989: 398), promovía productos de mayor entidad industrial (Riambau, 1995: 403).

En definitiva, se puede concluir que el desencanto que para José María Caparrós Lera (1992: 386-389) define la época cinematográfica socialista, valoración compartida por otros estudios críticos con ese periodo, no fue sino un mal necesario para lograr los objetivos de cambio. No deja de ser revelador, en este sentido, que el fin del modelo de producción promovido y protegido por el gobierno durante una década

¹¹³ Solo entre los años 1982 y 1985 se produjo una reducción del 48%; se pasó de 146 películas a 76 (Seguin, 1995: 76). En 1987, el número de películas ya había descendido hasta 69 (Losilla, 1989: 33) y en 1990 fueron 42 (Monterde, 1993: 101).

¹¹⁴ Hay quienes se preguntan, como José Enrique Monterde (1993: 100), si no fue el desinterés del espectador por el cine español de esos años la verdadera causa del descenso de la producción y del cierre de salas. No se puede negar el papel que jugó el abandono por una parte de los espectadores, pero la imposibilidad de supervivencia de las productoras que vivían de la producción de películas de subgéneros una vez puesta en marcha la política de subvenciones anticipadas es un hecho incuestionable. Con su desaparición dejó de producirse un tipo de películas, que constituía, no hay que olvidarlo, un volumen importante de la producción cinematográfica.

coincidiera en el tiempo con la entrada en vigor del Tratado de Maastrich, en 1993. La ley Miró había permitido configurar, durante esos diez años, un cine reconocible y competitivo en el mercado europeo y una vez cumplido el objetivo estratégico del gobierno socialista de situar la marca española en el mismo nivel que las de sus socios europeos, el modelo cinematográfico de los años ochenta estaba plenamente amortizado y era, por lo tanto, prescindible. O dicho de otro modo, los cambios que tuvieron lugar en España en esa década y que conformaron un nuevo modelo social y cultural a principios de los años 90 requerían una nueva intervención en el repertorio dominante para que el sistema central se desplazase a una posición periférica y dejara paso a otro repertorio que tanto los nuevos consumidores como el nuevo mercado o incluso la propia institución estaban demandando.

La existencia de una planificación cultural en el ámbito cinematográfico con unos objetivos institucionales perfectamente definidos permite hacer una nueva lectura del real decreto de diciembre de 1983 para comprobar hasta qué punto la política cinematográfica del gobierno estaba alineada con el objetivo de modernización y de integración en Europa que buscaba el programa político socialista y cómo respondía a una planificación perfectamente orquestada para conseguir ese objetivo:

La expansión del cine español requiere la instrumentalización de nuevas medidas que propicien su adecuada producción y comercialización [...]. Por lo que se refiere a las medidas de ayuda a la financiación de películas se introduce como novedad sin precedentes en nuestro ordenamiento la concesión de subvenciones anticipadas para financiar la producción de películas españolas, que puede alcanzar hasta el 50 por 100 del coste presupuestado de las películas beneficiarias. Con esta medida se busca facilitar la producción de películas de calidad, las proyectadas por nuevos realizadores, las dirigidas a un público infantil o las que tengan carácter experimental.

El sistema actual de subvenciones se mantiene básicamente, pero se introducen importantes correctivos para favorecer las películas de calidad y las de mayor esfuerzo inversor, así como para propiciar la creación de una auténtica industria cinematográfica.¹¹⁵

¹¹⁵ Real Decreto 3304/1983, de 28 de diciembre sobre protección a la cinematografía española, publicado en el n.º 10 del *BOE*, de 12 de enero de 1984, págs. 806-807.

Lo que subyace en estos párrafos es la convicción de que la expansión del cine español y su reconocimiento como marca nacional en los mercados exteriores solamente se lograría articulando un modelo intervencionista que asegurara el control estatal del producto cinematográfico desde el mismo inicio de su gestación. Para ello se intervino en el repertorio modificando, en primera instancia, el sistema de subvenciones, de modo que se concedieran no ya a las películas finalizadas, como contemplaba el Real Decreto de 1977¹¹⁶, o en fase de producción, como articuló la orden ministerial de 1981 sobre crédito cinematográfico¹¹⁷ en un intento de agilizar la financiación por parte del gobierno ucedista, sino sobre los proyectos presentados. Las regulaciones que siguieron al Real Decreto de 1983 sirvieron para institucionalizar un proteccionismo del cine español sin precedentes desde las políticas más severas de protección cinematográfica del franquismo. Quizás la descripción más acertada de la gestión de Pilar Miró al frente de la Dirección General de Cinematografía en esos primeros años del gobierno socialista es la que hace Peter Besas:

Whatever Spanish filmmakers love her or hate her (and there are plenty in the latter category), no one will ever deny that Miró made more waves than anyone before or that she was utterly committed to what she was doing, or trying to do. Not since the days of García Escudero has a government official undertakes such a sweeping program (Besas, 1985: 230).

Desde la Dirección General de Cinematografía y desplegando una política cultural que, de acuerdo con la definición de Toury (1999), implicaba introducir nuevas opciones en el repertorio y deshacerse de otras, Pilar Miró no dudó en, siguiendo la metáfora de Besas, «barrer» del panorama cinematográfico las películas de bajo presupuesto y los subgéneros que habían caracterizado el cine español de los años anteriores, todo ello en aras de homogeneizar bajo un mismo estándar de calidad la

¹¹⁶ Real Decreto 3071/1977, de 11 de noviembre de 1977, por el que se regulan determinadas actividades cinematográficas, publicado en el n.º 287 del *BOE*, de 1 de diciembre de 1977, págs. 26 420-26 423.

¹¹⁷ Orden Ministerial de 9 de junio de 1981 sobre crédito cinematográfico, publicada en el n.º 149 del *BOE*, de 23 de junio de 1981, págs. 14 360-14 361.

producción de un cine que pudiera competir en igualdad de condiciones con los otros cines europeos.

El modelo de cine que se buscaba contrastaba con el cine de consumo rápido que había llenado las pantallas durante la década anterior y que respondía a un sistema de producción que se puede resumir en una afirmación de Pedro Lazaga, uno de los principales exponentes de ese modelo, que no por tener cierto tono de exabrupto deja de reflejar la práctica cinematográfica en esos años: «Las películas hay que rodarlas; si se piensan mucho se estropean».¹¹⁸ El cine que respondía a esta declaración de Lazaga es el que constituyó el repertorio dominante desde principios de los años setenta hasta la promulgación del decreto de 1983 impulsado por Pilar Miró. Era un cine homogéneo en lo estilístico, de marcado tono comercial, que sacrificaba la excelencia del acabado formal y técnico en beneficio del consumo inmediato. Tuvo, sin embargo, una enorme diversidad genérica y temática e incluía la comedia española de tipo popular que, con diferentes vertientes, se extiende sin solución de continuidad desde los años sesenta hasta principios de los ochenta¹¹⁹; el conjunto de subgéneros cinematográficos que afloraron en el tardofranquismo, como el cine erótico de calificación «S», el *spaghetti-western*, el cine de terror hispánico o el *thriller*; y otras tendencias que aparecieron a finales de los años setenta y que duraron hasta bien entrados los años ochenta, como el cine «quinqui». John Hopewell ofrece una descripción que compendia la caracterización que hace de este cine buena parte de los estudios críticos:

Está claro que la transición cinematográfica supuso no tanto la aparición repentina de movimientos nuevos como el aumento de la popularidad de estos. Este hecho comportó una desviación estructural de todas las tendencias del cine español hacia terrenos propios de un cine «*mainstream*» (es decir, comercial) (Hopewell, 1989: 138).

¹¹⁸ Citado en Javier Hernández Ruiz y Pablo Pérez Rubio (2004: 138).

¹¹⁹ Piénsese, por ejemplo, en la película *La tía de Carlos* (Luis María Delgado, 1981) que, aunque rebajada del tono moralizante que tenían las también protagonizadas por Paco Martínez Soria en la segunda mitad de los años sesenta, mantiene, sin embargo los mismos postulados estéticos que *La ciudad no es para mí* (Pedro Lazaga, 1965), producida 16 años antes.

Junto a este repertorio dominante evidentemente coexistían otros en la periferia del polisistema, muchos de los cuales acabaron agotándose de forma lógica al final de la década o durante los primeros años ochenta debido a su origen marcadamente coyuntural. Es el caso del cine de la tercera vía producido por José Luis Dibildos, que respondía a la conocida fórmula de «cine comercial más cine de autor partido por dos» (Hernández, 1976: 237) y se dirigía a una clase media urbana para tratar temas de actualidad desde una perspectiva más progresista que el repertorio dominante. También el cine que Casimiro Torreiro llama «de oposición» (1995: 352-359), surgido en los últimos años de la dictadura, con una manifiesta voluntad autoral y un discurso antifranquista más o menos explícito, que aglutina diferentes propuestas estilísticas y temáticas, y que derivó más tarde, ya en la transición en lo que José Enrique Monterde denominó «cine de reconocimiento», que no buscaba tanto producir una reflexión política en el espectador cuanto su identificación, «remitiendo el sentido político al exterior del film» (1978: 10).

Ni este cine de profundo anclaje en las circunstancias sociopolíticas de los primeros años de transición democrática ni el cine del repertorio dominante de tono popular y factura poco cuidada tenían cabida en los objetivos del gobierno socialista en materia cinematográfica. Para situar el cine español en el mercado exterior, en el mismo nivel que otras cinematografías europeas, era necesario crear un producto homogéneo, alejado de la imagen de cine pobre que ofrecían los subgéneros de cine popular y también de la diversidad de tendencias, géneros y estilos, que impedían todo reconocimiento de un cine con identidad propia, con una dignidad, como señala José Antonio Pérez Bowie (2008: 86), que permitiera a la cinematografía nacional ser exportable y competitiva como producto de marca española.

La estrategia para cualquier posibilidad de cambio tenía necesariamente que contemplar una intervención en el repertorio. Así pues, al contrario de quienes defienden un continuismo con el cine anterior como rasgo definidor del cine de los años ochenta, nuestra tesis es que el gobierno socialista puso en práctica por primera vez desde el año 1975, y además de forma exitosa respecto al logro de sus objetivos de europeización de la cultura española, una planificación estratégica cinematográfica

para hacerse con el dominio de este ámbito cultural. Este periodo de proteccionismo e institucionalización de la producción cinematográfica ha sido con frecuencia equiparado a la década de los años cuarenta (Losilla, 1989; Ballesteros, 2001; Triana-Toribio, 2003; Faulkner, 2004). En ambos casos se persigue la configuración de un cine «nacional», aunque los objetivos fueran bien distintos. Como señala Carlos Losilla (1989), si en el cine del primer franquismo se perseguía ofrecer un producto diferente al que se hacía en Europa como marca diferencial de la identidad nacional, en el cine de los años ochenta se persigue justo lo contrario, la asimilación: «[s]e protege una cinematografía nacional para integrarla en otra (la europea), no para distinguirla de ella; es decir, en defensa del universalismo y no del nacionalismo» (Losilla, 1989: 44). También las intervenciones en el repertorio son, evidentemente, diferentes. En la época franquista se acudió a la censura; en la que nos ocupa había que adoptar otro tipo de estrategias que hicieran el mismo servicio a los objetivos gubernamentales. Núria Triana-Toribio las describe con claridad: «unlike de 1940s, the Ley Miró could not censor what it did not want, but it could demonize, marginalize or discourage» (Triana-Toribio, 2003: 116).

Fuera censurando o marginalizando los modelos de cine que no interesaban a los intereses gubernamentales, el proceso que se puso en marcha en los años cuarenta y en los ochenta fue el mismo: la institución – los gobiernos del franquismo y del PSOE – articula un repertorio dominante y desplaza los existentes a la periferia del sistema o los hace desaparecer para situar en el lugar central el modelo cinematográfico estatal.

Evidentemente, el nuevo repertorio dominante había de ser aceptado por lo que Even-Zohar denomina el sistema de la cultura, que incluye diferentes factores, como el mercado, los grupos de poder y los usuarios potenciales (1997: 357). En el caso del cine español de los años ochenta, con los distribuidores y los exhibidores seriamente perjudicados por la «Ley Miró» y con una progresiva pérdida de espectadores nacionales, no parece que el sistema de la cultura fuera proclive a aceptar el repertorio que la institución pretendía establecer como dominante. Sin embargo, en el cine español de esos años se da una doble paradoja. Por un lado, los grupos de poder en el ámbito cinematográfico, vinculados tradicionalmente con la producción, la distribución

y la exhibición, habían desaparecido a causa de las políticas de subvenciones anticipadas. El Estado, convertido en el principal productor del país, se había convertido en el principal grupo de poder. Por otro lado, el mercado que el gobierno había identificado en su planificación estratégica del cine como prioritario no era el nacional, sino el exterior, Europa fundamentalmente. Y en este sentido, si bien los espectadores nacionales no siempre respondieron de forma entusiasta al nuevo modelo de cine que determinaba el nuevo repertorio¹²⁰, no se puede negar la buena aceptación por parte de los mercados europeos.

En conclusión, el resultado de la planificación de la cultura que en el ámbito cinematográfico desplegó el gobierno socialista durante los diez primeros años de sus legislaturas fue un profundo cambio, que se concretó, como apuntan Barry Jordan y Rikki Tamosunas (1998: 32), en la europeización del cine español, en la reafirmación de la identidad cultural española y en el fomento de una serie de películas de gran calidad con probado potencial comercial en el mercado internacional.

Las intervenciones llevadas a cabo para construir el nuevo repertorio dominante cinematográfico que ocuparía el centro del sistema durante una década se articularon en torno a la identificación del concepto de calidad como un repertorema «canonizador», en cuanto que justifica los criterios para la concesión de subvenciones y establece las reglas que rigen la producción y la construcción del discurso fílmico en las películas que se integran en el polisistema. El concepto de calidad es la base sobre la que se configura el modelo cinematográfico canónico que va a servir de marco de referencia para las películas que se produzcan en esa década dentro del repertorio dominante y que coincide con lo que Esteve Rimbau denomina «cine polivalente» (1995: 424) y Carlos Losilla «modo de escritura institucional» (1989: 41).

¹²⁰ Y aun así, esta afirmación tan recurrida en los estudios sobre esta época del cine español, es muy matizable. No hay que olvidar que *Los santos inocentes* fue el filme de mayor éxito del cine español entre 1983 y 1986, tanto en recaudación como en número de espectadores; y que las adaptaciones que se produjeron entre 1983 y 1990 ocuparon puestos destacados en las listas de películas con mayor recaudación. *Vid.* 5.2.

5.1.3. El concepto de calidad como articulador del modelo cinematográfico canónico

Dice Even-Zohar en relación con la construcción de identidades nacionales que «[e]s un procedimiento común en los grupos humanos el extraer ciertos elementos destacados de un repertorio predominante para delimitar el grupo en cuanto entidad inconfundible e inequívoca. Mediante tal proceso se logra crear un «sentido de sí mismo» o una «identidad colectiva» (1999a: 42; 2010: 26). Puede tratarse de un elemento muy concreto – «diminuto» es el adjetivo con que lo describe Even-Zohar – y tomarse de cualquier ámbito.¹²¹ Las políticas cinematográficas socialistas, en su propósito de configurar un modelo de cine nacional que fuera competitivo en los mercados exteriores, apuestan por el concepto de calidad como el elemento dominante que, actuando de modo muy similar al interpretante intertextual que define Michael Riffaterre¹²², orienta a los directores para que en el proceso de creación se sitúen dentro de los estándares que establece el repertorio, de manera que el producto final pueda ser canonizado por el sistema. Por otro lado, y, al mismo tiempo, la calidad como interpretante sirve para proporcionar a los consumidores las pautas de interpretación del texto fílmico, de modo que lo puedan reconocer como producto del repertorio dominante. La calidad, en suma, debe servir para conferir a productores y consumidores la idea de pertenencia al grupo dominante y para identificar un modelo de cine que permitiera crear en una percepción colectiva de identidad nacional en el ámbito cinematográfico.

La calidad, que se mencionaba ya de forma explícita en el Real Decreto de 1983 – «[c]on esta medida se busca facilitar la producción de películas de calidad»¹²³ –, se configura como un «repertorema canonizador», pues su presencia o ausencia

¹²¹ Pone como ejemplo el sonido de la letra árabe Dâd, que los árabes antiguos convirtieron en su característica distintiva al identificarse como «aquellos que pronuncian la Dâd», implicando, con ello, que nadie más era capaz de utilizar ese sonido. Ciertos alimentos, ropas, gestos o comportamientos socioculturales son otros elementos que Even-Zohar menciona con el mismo fin (1999a: 42; 2010: 26).

¹²² Michael Riffaterre (1978), *Semiotics of poetry*, Indiana University Press: Bloomington and London.

¹²³ Real Decreto 3304/1983, de 28 de diciembre sobre protección a la cinematografía española, publicado en el n.º 10 del *BOE*, de 12 de enero de 1984, pág. 806.

determina la adscripción de las películas que se producen en ese periodo al repertorio dominante y, en consecuencia, al sistema cinematográfico central. Manuel Trenzado Romero (1999: 35) señala que el concepto de calidad, con toda su amplitud y ambigüedad, fue el elemento decisivo del cine de los años ochenta. No podemos estar más de acuerdo con esta afirmación, pues la calidad, como marca o «etiqueta», no solo sirvió a los propósitos del gobierno de crear esa identidad colectiva que señalaba Even-Zohar, en cuanto que permitía reconocer el repertorio dominante e identificar las películas canonizadas. También fue el criterio que previamente utilizaron los planificadores de la cultura para configurar el nuevo repertorio dominante y enviar a una posición periférica otros repertorios, cuando no eliminarlos definitivamente del sistema.

El concepto de calidad adquiere en la planificación cinematográfica que se pone en marcha con la «Ley Miró» para construir el nuevo repertorio dominante una doble dimensión, que apunta de forma general a lo cinematográfico y a lo fílmico. En el primer caso, se define fundamentalmente en relación con el diseño de producción y tiene como objetivo estandarizar un tipo de cine de *look* bonito (Losilla, 1989: 38) o «preciosista», por utilizar una calificación utilizada con frecuencia en los estudios críticos. En el segundo caso, se define en relación con la forma de construir el discurso fílmico y busca homogeneizar el modelo de escritura recuperando para ello el modo de representación institucional del cine clásico con todas sus implicaciones.

5.1.3.1. La calidad como eje estructurador de lo cinematográfico

En su intervención en el modelo dominante impulsado por la política cinematográfica socialista la calidad adquiere desde una perspectiva puramente cinematográfica una naturaleza poliédrica, pues interviene en diferentes ámbitos relacionados con la producción de las películas. Quizás la presencia más reconocible y la de mayor impacto es la propiedad de excelencia en el estándar de producción de factura exquisita, muy cuidada, tanto en la puesta en escena como en la excelencia del soporte técnico. El principal instrumento sobre el que se articuló la intervención de la

calidad en el diseño de producción fue la política de subvenciones anticipadas regulada en la «Ley Miró». Su consecuencia más inmediata fue un notable encarecimiento del coste de las películas subvencionadas¹²⁴, que podían producirse con una mínima inversión inicial, ya que la subvención podía cubrir hasta el 65% del presupuesto final o incluso más, pues no hay que olvidar que a las ayudas estatales se podían sumar las subvenciones de comunidades autónomas.

En esta coyuntura, el cine «barato» de los años setenta que aglutinaba muchos de los subgéneros que surgieron entonces, no tenía, evidentemente, ninguna capacidad para competir con el cine de gran presupuesto impulsado desde el gobierno, motivo por el cual fue desterrado del centro del polisistema. Esta circunstancia también afectaría a otros tipos de cine, como señala Carlos Losilla:

Ya no se puede hacer un cine «humilde», pero tampoco un cine que experimente demasiado, es decir, un cine para minorías, porque eso ni es rentable (lo cual fastidia a distribuidores y exhibidores, que ven esfumarse sus licencias), ni necesariamente debe emplear un gran presupuesto para una realización (lo cual fastidia a los productores, que ven cómo las subvenciones anticipadas se les escapan de las manos) (Losilla, 1989: 40).

Hay, no obstante, otras actuaciones de menor proyección mediática, pero no por ello menos efectivas, que, vinculadas directamente con el aumento del coste de producción, ayudaron a convertir la calidad en el repertorema canonizador por excelencia del repertorio. Manuel Trenzado Romero (1999: 176) alude al primer acuerdo nacional entre las asociaciones de productores cinematográficos y TVE, que se firmó el 28 de septiembre de 1983. En este acuerdo, además de conciertos relativos a la adquisición de los derechos de antena sobre proyectos cinematográficos por parte de TVE (que se comprometía a pagar 1 100 millones de pesetas), a la cuota de pantalla y a las tarifas de emisión, se consensuaron las condiciones técnicas que debían seguir las producciones asociadas y que estaban relacionadas con la iluminación, el contraste

¹²⁴ Entre los años 1980 y 1988, por ejemplo, el coste medio de las películas pasó de 24 millones de pesetas a 132 millones, un incremento de más del 400%.

de densidad de las copias, los valores de las luces externas, el perfecto estado de sincronización entre imagen y sonido, y otras especificaciones que buscaban más allá de asegurar el estándar del *look* bonito, mostrar que el dinero invertido había sido bien utilizado.

La determinación de exhibir en las películas la inversión económica y evitar así toda vinculación del cine producido en esos años con el de factura humilde o descuidada del periodo anterior es otro rasgo definitorio del repertorio dominante. Como consecuencia de ello, aumentan los rodajes en exteriores y el uso de grandes decorados, y se asiste a un despliegue técnico sin precedentes en el cine español desde quizás los años cuarenta – de nuevo se encuentran paralelismos entre ambos momentos de la historia del cine español –. El referente, alejados ya en el tiempo los «nuevos cines» europeos y superado el auge de la corriente del cine de autor, independiente o político de los años setenta, son las grandes superproducciones hollywoodenses, un tipo de cine, por otro lado, cada vez más arraigado en los gustos del espectador medio español.

Los ejemplos que pueden ilustrar esta práctica son numerosos; John Hopewell menciona la secuencia de la cacería en *Los santos inocentes* (Mario Camus, 1984): «múltiples cazadores, detalles de época correctos y naturales, ningún corte seco de planos generales a primeros planos y toda la jauría jadeando en la banda sonora en off» (Hopewell, 1989: 419). Este tipo de secuencias suelen estructurarse mediante un montaje sintético, con profundidad de campo y profusión de planos largos, generales y de conjunto, y cuando aparecen unen su función diegética de introducción temática o contextualización de tramas y personajes a la evidencia de la inversión económica en el diseño de producción.

Los efectos de la «Ley Miró» en el modelo de producción fueron inmediatos. No hace falta esperar a que se estrene en el año 1985 la primera tanda de películas que habían recibido las subvenciones establecidas en el decreto de 1983 para acreditar el fin de la transición cinematográfica española, como defiende Hopewell (1989: 394). El cambio ya se aprecia en algunas de las películas estrenadas en 1983 y 1984. Baste mencionar algunos ejemplos que, con diferencias genéricas y estilísticas muy marcadas

en algunos casos, comparten, sin embargo, la misma factura de diseño de producción: en 1983, *Bearn o la sala de muñecas* (Jaime Chávarri), *La muerte de Mikel* (Imanol Uribe); en 1984, *Los santos inocentes* (Mario Camus), *Últimas tardes con Teresa* (Gonzalo Herralde), *La vaquilla* (Luis García Berlanga). Los propios medios especializados ya se hacían eco, tan solo unos meses después de entrar en vigor la «Ley Miró», de las transformaciones que estaba experimentando el cine español. En la primavera de 1984 la influyente revista *Contracampo* reflexionaba en su editorial sobre los efectos de la «Ley Miró» en la producción cinematográfica:

[P]odemos constatar que, hoy, el cine español, la industria cinematográfica española, no es, sobre todo, el clásico cine de consumo, sino ese cine con ambiciones, muchas veces dudosas, que pretende ofrecer un producto de calidad y que se dirige, no a aquel público indiscriminado, que ya apenas existe, que se ha pasado a la televisión, sino a un público urbano, de cierto nivel cultural, que es hoy el público mayoritario, que acude a las salas de proyección.¹²⁵

Se menciona en el editorial de esta revista una circunstancia externa a las políticas socialistas que, sin embargo, jugó a favor de los objetivos de construcción del repertorio dominante. Se trata del cambio que tuvo lugar en las preferencias y en los comportamientos de los espectadores de las salas de cine tanto en Europa como en Norteamérica con la entrada generalizada del vídeo doméstico en los hogares. Esta «democratización» del acceso al cine facilitó el consumo en vídeo de determinados géneros y tipos de películas, sobre todo de serie B y bajo presupuesto, de modo que el espectador buscó en las salas de cine productos con la calidad técnica que definía las grandes superproducciones, convertidas de forma inmediata en éxitos de taquilla. En el caso de España se añade además otra circunstancia, fruto en parte del cambio de hábitos de consumo, que propicia también el éxito de las políticas institucionales. Se trata del cierre masivo de salas de cine situadas en la periferia de las ciudades que programaban cine de tipo popular¹²⁶. Las salas se concentraron entonces en los centros urbanos, lo que favoreció, como señala Santos Zunzunegui, «la frecuentación

¹²⁵ «Editorial», *Contracampo*, n.º 35, primavera 1984, págs. 4-5.

¹²⁶ Más de 700 salas sobre un total de 3 939 solo en 1982 (Zunzunegui, 1987: 178).

de los cines por un público más culto y más predispuesto a confrontarse con productos que se presenten con determinados avales artístico/populares» (1987: 178). Zunzunegui establece una relación de causa-efecto entre el cierre de cines de barrio y el dominio del cine de calidad que conforma el nuevo repertorio:

Desaparecido este [el cine de barrio], la concentración en las recaudaciones recae en determinados productos que un público de determinado «estatus» económico/cultural está dispuesto a consumir como muestra de su participación en los beneficios de esa cultura literaria que ahora podrá digerir con mayor comodidad traducida en impecables imágenes (Zunzunegui, 1987: 178-179).

La calidad entendida como excelencia en el diseño de producción fue determinante para expulsar del repertorio dominante a determinados géneros cinematográficos que no integraban en sus modelos ese repertorema, de modo que algunas tendencias que habían sido especialmente fecundas en los años anteriores, como el *spaghetti western* o el cine de terror de serie B, terminaron por desaparecer. Pero lo más notable fue que el marbete de calidad como repertorema canonizador condicionó toda una serie de transformaciones genéricas, temáticas y estilísticas en tendencias y en la obra de directores para poder acomodarse al repertorio dominante, logrando en última instancia el objetivo de homogeneización del cine español como producto cultural identitario que había planificado la política cinematográfica impulsada por Pilar Miró.

Se pueden encontrar bastantes muestras ilustrativas de este deslizamiento hacia el centro del polisistema. Un ejemplo representativo es la llamada «comedia madrileña», que había surgido tres años antes de la aparición de la «Ley Miró» y que apenas tuvo recorrido. Este tipo de comedia tenía un tono costumbrista y presentaba situaciones de enredo a través de las cuales se mostraban «formas de vida generadas durante la transición» (Monterde, 1993: 136). Eran películas de poco presupuesto, en las que primaban los diálogos frescos y coloquiales sobre la puesta en escena, la dirección de actores o el montaje, que adquirirían de este modo una factura voluntariamente *amateur*. Tenían, pues, una configuración que las alejaba del repertorio dominante y, por ello, acabaron derivando hacia otro tipo de comedia de

temática más internacional y con una fuerte deuda en lo discursivo con la comedia clásica americana. Los propios directores que fueron abanderados de este tipo de cine evolucionaron hacia temas más universales y, sobre todo, hacia un modelo de producción que respondía al que subvencionaba el gobierno. Basta comparar la producción de dos de los máximos representantes de esta tendencia, Fernando Trueba y Fernando Colomo, que dirigen películas de factura tan distinta como *Ópera prima* (1980) y *Sé infiel y no mires con quien* (1985), y *¿Qué hace - una chica como tú en un sitio como este?* (1978) y *La vida alegre* (1987), respectivamente.

La asimilación al repertorio dominante en esos años afectó también al trabajo de directores que habían filmado sus primeras películas desde posiciones bien distintas tanto a las de repertorio dominante socialista como a las del repertorio que ocupaba el sistema central en la transición. Pedro Almodóvar, por ejemplo, realizó en la segunda mitad de la década de los ochenta dos películas – *Matador* (1986) y *La ley del deseo* (1987) – que, sin abandonar su particular universo creativo, presentan una marca de calidad en la factura técnica muy alejada del cine *underground*, del que el director fue exponente en los primeros años ochenta. La obra de Jaime Chávarri también acusa un deslizamiento desde un repertorio periférico hasta el sistema central. *Dedicataria* (1980) todavía mantenía los rasgos estilísticos de sus primeras obras de los años setenta, pero en su siguiente película, *Bearn o la sala de las muñecas* (1983), se produjo un profundo cambio en su forma de hacer cine y se integró plenamente en el centro del polisistema, hasta el punto de que sus películas de la década de los ochenta van a ser paradigmáticas del modelo canonizado por el repertorio dominante¹²⁷.

La idea de calidad, en esta dimensión cinematográfica, se manifiesta también en la configuración de un sistema actoral y de equipos técnicos del que se nutre con regularidad, en algunos casos incluso con repetición sistemática, el corpus de películas que se integran en el sistema central. Suele hablarse de hecho de una nómina fija de actores en los repartos de las películas, que, en palabras de José Enrique Monterde, «conduce a una tipificación que facilita la lectura transversal de buena parte del cine

¹²⁷ El propio Jaime Chávarri, en una entrevista publicada en *El País* con motivo del estreno de *Dedicataria*, reconocía en esta película el final de una etapa (*El País*, 5 de septiembre de 1980).

producido durante el franquismo» (1993: 22). El repertorio que la política cinematográfica socialista había colocado en posición dominante también acude al concepto de calidad, para configurar un *star system* nacional que se articula a través de cinco intervenciones:

- La incorporación de un elenco de jóvenes actores – Antonio Banderas, Verónica Forqué, Imanol Arias, Jorge Sanz, Assumpta Serna, Gabino Diego, Juan Echanove, etc. – cuya presencia constituía la aportación de nuevas opciones al repertorio y marcaba de este modo una diferencia con el modelo anterior.
- El rechazo de actores muy vinculados a los subgéneros populares de los años sesenta y setenta – Antonio Ozores, Helga Liné, Alfonso del Real, Fernando Esteso, Gracita Morales, Juanito Navarro, etc. –, que no tienen cabida en el nuevo sistema central. Constituyen las opciones eliminadas del repertorio y su ausencia marca también una diferencia con el modelo precedente.
- La asimilación de una serie de actores – Ana Belén, Victoria Abril, Juan Diego, Ángela Molina, Charo López – que se iniciaron en los años setenta y que estaban muy vinculados a los repertorios periféricos. Algunos de estos actores, como Ana Belén o Juan Diego, habían tomado públicamente posiciones políticas de izquierda y esta identificación ideológica adquiriría una suerte de naturaleza intertextual, muy útil a los objetivos de la configuración del repertorio, que facilitaba un filtro ideológico en la lectura de los textos fílmicos. Al mismo tiempo, servía para marcar de nuevo diferencias con los repertorios anteriores o coetáneos que explícita o implícitamente se situaban en posiciones ideológicas conservadoras, las películas de la tercera vía, sin ir más lejos, algunas de las cuales, precisamente, habían sido protagonizadas por Ana Belén.
- La apropiación de actores que habían sido exponentes del modelo de cine popular que constituyó el sistema central en los años sesenta y setenta, y que habían adquirido la etiqueta de «buenos actores» al comenzar a participar en películas adscritas a los sistemas periféricos durante la década de los setenta. El repertorio del cine socialista se apropió de esa etiqueta y utilizó la

«transformación» que experimentaron algunos de los actores emblemáticos del cine de los últimos años del franquismo como marca del nuevo cine de calidad. Los cuatro ejemplos paradigmáticos son José Luis López Vázquez, José Sacristán, Concha Velasco y, sobre todo, Alfredo Landa¹²⁸.

- La integración de actores consolidados del cine español, como Francisco Rabal, Fernando Fernán Gómez, Fernando Rey o Amparo Soler Leal, que aportaban marca de prestigio y permitían incorporar el modelo cinematográfico socialista como parte de la historia del cine español de calidad. En este grupo se incluye también un grupo de respetados actores de teatro – Fernando Guillén, María Luisa Ponte, Juan Diego, José Luis Gómez, Encarna Paso, etc. –, que aparecieron con relativa frecuencia tanto en papeles protagonistas como secundarios.

5.1.3.2. La calidad como eje estructurador de lo fílmico

El alcance de la planificación cinematográfica desplegada por la «Ley Miró» no se limita a la estandarización de un modelo de producción basado en estándares de calidad. El repertorema canonizador interviene también en lo fílmico, articulando ahora un modelo homogéneo de configuración textual. La calidad se identifica en esta dimensión puramente fílmica con un régimen de escritura que reproduce desde la ortodoxia el modo de representación institucional.

El tratamiento de la puesta en escena basada en unos estándares de producción que subrayan la excelencia de la factura técnica y de la representación realista y

¹²⁸ Alfredo Landa había protagonizado *El puente* (José Antonio Bardem, 1977), un papel concomitante con los tipos habituales del landismo, pero que suponía ya una diferencia en el registro interpretativo. Pero fue *El crack* (José Luis Garci, 1981) la película que marcó el cambio de etapa en su carrera. José Luis López Vázquez, que ya había participado en las películas de Marco Ferreri o de Berlanga de finales de los años cincuenta y primeros sesenta, se había convertido, sin embargo, en actor indispensable de las comedias del desarrollismo de los años sesenta. No fue hasta 1970, tras protagonizar *El Jardín de las delicias* (Carlos Saura, 1970) y, sobre todo, *El bosque del lobo* (Pedro Olea, 1970), cuando empezó a ser requerido en películas alejadas del sistema central de ese momento. Concha Velasco, habitual de la comedia ligera y musical en los años sesenta y primeros setenta, consolidó una sólida carrera como actriz dramática a partir de sus colaboraciones con Pedro Olea en *Tormento* (1974) y *Pim, pam, pum... ¡Fuego!* (1975). José Sacristán también se desvinculó de la comedia popular en los años setenta, cuando se convirtió en uno de los actores representativos del cine de la tercera vía. *Españolas en París* (Roberto Bodegas, 1971) marca el inicio de su nueva etapa como actor.

detallada de ambientes y espacios tiene mucha relación con la adopción de un régimen de escritura clásico. Por ejemplo, la composición sintáctica canónica de los planos de situación en escenas de inicio del relato rodadas en exteriores, recurrentes en los filmes de estos años, permite mostrar la calidad del diseño de producción y al mismo tiempo dirige de forma didáctica la mirada del espectador, como recuerdan Francesco Casetti y Federico di Chio (1991: 1019):

[E]n primer lugar se muestra por completo el espacio de la acción (es el llamado *establishing shot*) luego la acción y el espacio se fragmentan en más encuadres (los *breakdown shots*) y finalmente se muestra de nuevo todo el espacio representado en una visión unitaria (el *reestablishing shot*). El espectador, de este modo, sabe siempre lo que está mirando y dónde se encuentra, como si percibiera una acción continua en un espacio fluido (Casetti y di Chio, 1991: 101).

Esta sintaxis didascálica, típica del relato clásico, se evidencia también en la función anticipativa de la narración, que sitúa al personaje en el lugar apropiado dentro del cuadro, mueve la cámara siempre que sea necesario para evitar cualquier salto de *raccord*, o utiliza la música extradiegética como llamada de atención al espectador en la introducción o el subrayado de sucesos o elementos importantes, constatando, en definitiva la presencia constante del autor implícito en la configuración discursiva del relato.

Un análisis detallado de una secuencia de *Las bicicletas son para el verano* servirá para ilustrar este modelo de escritura. La secuencia comienza con un plano de conjunto de tres personajes – María Luisa, Antonia y el hijo de esta, Julio – en la terraza de un edificio, situados armónicamente en el centro del cuadro. Un trávelin prácticamente imperceptible (que evita así la detección de la instancia enunciativa) mantiene la composición centrada de los personajes cuando Julio se mueve hacia la izquierda. María Luisa sale del cuadro por la derecha y un corte de plano da paso a un contraplano que mantiene un perfecto *raccord* sobre el eje espacial, de modo que la perspectiva de la cámara se sitúa a la izquierda del cuadro, en posición simétrica a la de la dirección de salida de María Luisa y de los personajes que avanzan hacia la cámara. Un movimiento de cámara sigue a Antonia hasta que llega a la parte más

ancha de la terraza y un ligero trávelin de retroceso permite abrir el cuadro para que el espectador mantenga siempre la visión completa del escenario.

Julio se sienta en una silla junto a una mesa en primer término a la izquierda del cuadro mientras su madre, a la derecha, se sitúa en segundo término del campo. Esa composición facilita una lectura cómoda de la imagen – de derecha a izquierda, según los cánones occidentales – y destaca el elemento que desencadena el tema de la escena: un ejemplar de la revista «Cinegramas», que Julio saca del bolsillo interior de su americana, en la que aparece una foto de Manolita, la chica de la que está enamorado, en un anuncio de jóvenes que se inician en la interpretación. El inserto de un primer plano de la revista muestra la foto de Manolita y un trávelin de retroceso de la cámara abre el campo para mostrar a los dos personajes de nuevo centrados en el cuadro. La composición del cuadro, academicista y estilizada, convierte la imagen en una suerte de representación pictórica en la que todos los elementos obedecen a un equilibrio típico del bodegón clásico: en el primer plano, las copas alineadas por tamaño, en la esquina de la mesa; tras ellas, una gran fuente de loza; en el fondo del cuadro, una botella de cristal con vino; la revista, desencadenante del suceso que se muestra, en el centro del cuadro; y a cada lado de la mesa los dos personajes. Cuando Antonia se levanta de la mesa, de nuevo un imperceptible trávelin vertical corrige la composición. La cámara la sigue por el fondo del cuadro en un movimiento que sitúa a los personajes en el contracampo. El diálogo que se establece entre ambos personajes en ese momento se articula con el uso del plano contraplano y la escena finaliza con un plano de conjunto que muestra a los personajes en la misma posición en la que estaban antes de comenzar el diálogo.

El perfecto engranaje en el montaje externo e interno de los planos, la cuidada composición de los elementos dentro del cuadro, el uso canónico del *raccord*, todos estos aspectos definen un modelo de escritura fílmica de calidad, que siguen con mayor o menor destreza los filmes que responden al modelo canónico del repertorio dominante.

El régimen de escritura que promueve la política cinematográfica socialista en realidad sigue una tendencia en el cine español desde los años cuarenta, en la que los

filmes que se localizan en los modelos centrales del polisistema responden a una forma de escritura lineal y una progresión del relato basada en relaciones de causalidad típicas del cine comercial. Sin embargo, la diferencia del modelo impuesto por la política cinematográfica socialista respecto a otros anteriores es que ahora esta forma de escritura típica de los cines comerciales no solo se localiza en una posición central del polisistema, es decir, medida en términos cuantitativos, que se corresponde por lo tanto con la del cine popular de los años setenta, sino que también se sitúa en una posición canónica, es decir, medida en términos cualitativos. Y aquí es donde interviene el concepto de calidad como marca identitaria del modelo cinematográfico socialista, y es donde radica la diferencia con los modelos de las décadas precedentes, en las que lo canónico solía ser el modo de representación moderno, como sucede por ejemplo en el llamado Nuevo cine español, en el que José Antonio Pérez Bowie (2013: 27) encuentra rasgos propios de este modo de representación.

Así pues, la política cinematográfica impulsada por la «Ley Miró» consigue crear a través del concepto de calidad un modelo de cine canónico homogéneo – un modo de escritura institucional, tal como lo define Carlos Losilla (1989: 41) –, que será el que sigan todos los filmes producidos durante el periodo socialista que quieran integrarse en el repertorio dominante del polisistema. Carlos Losilla lo resume con precisión:

Si las películas tienen que ser caras y aparentemente de calidad, si en los pueblos o en los barrios ya no hay cines, el Film por excelencia, el único que se producirá y se proyectará en España a partir de la Ley Miró, deberá ser un Film bonito, fino, agradable para la vista y para el oído aunque trate el tema más escabroso. Y eso se conseguirá mediante la unificación definitiva del aparato sintáctico. ¿Qué diferencias gramaticales existen entre *Dragon Rapide* (1986), de Jaime Camino, o *El lute* (1987), de Vicente Aranda? ¿En qué se diferencia *27 horas* (1986), de Montxo Armendáriz, de *El complot dels anells* (1987), de Francesc Bellmunt? La esencia es la misma, la exaltación de un léxico común, ahora refinado, por encima de variedades argumentales e incluso estilísticas (Losilla, 1989: 41).

5.2. Posición y función de las adaptaciones en el polisistema

El repertorio en cuanto que conjunto de normas y elementos que regulan la creación y la recepción de los productos culturales, incluye una serie de modelos que deben seguir necesariamente los creadores de los productos culturales si desean que estos se integren en el sistema canonizado por la institución. En el periodo cinematográfico que nos ocupa, el cine auspiciado por el gobierno socialista contaba con dos modelos que dirigían, en lo cinematográfico, el diseño de producción, y en lo fílmico, el régimen de escritura. Sin embargo, parece necesario disponer también de un modelo de producto textual que sirva de espejo en el que mirarse para la construcción de los filmes. Las adaptaciones cinematográficas adquieren esta función, por varias razones.

En primer lugar porque materializan los postulados con los que de forma implícita la «Ley Miró» definía el marchamo de calidad para los filmes producidos a partir de 1983. Es cierto que en el Real Decreto de diciembre de 1983 sobre protección a la cinematografía española no hay referencia explícita al recurso de la literatura como proveedor de fuentes argumentales, pero la literatura como coartada cultural ya había marcado la tendencia desde el concurso público de los 1 300 millones de 1979.

En segundo lugar porque apenas un año después de ponerse en marcha las políticas cinematográficas socialistas, en 1984, la adaptación de *Los santos inocentes* se convirtió en referente indiscutible del modelo de cine canónico durante toda la década.

Ya un año antes otra adaptación, *Bearn o la sala de las muñecas*, compendia todos los rasgos definitorios del modelo canónico, tanto desde el punto de vista de la producción como de la configuración textual, y quizás con mayor representatividad que el filme de Mario Camus. En lo cinematográfico, el concepto de calidad se manifiesta en dos aspectos: por un lado, en la aplicación ejemplar del *star-system* que se asociará con el modelo canonizado, integrando actores consolidados, como Fernando Rey o Amparo Soler Leal, incorporando nuevos jóvenes actores, como Imanol Arias, y asimilando otros, como Ángela Molina, vinculados en los años

anteriores a repertorios más periféricos; por otro lado, en el despliegue de un exquisito diseño de producción, con profusión de planos largos y planos secuencia que muestran con gran despliegue técnico localizaciones exteriores y una cuidada composición de los escenarios interiores.

En lo fílmico, la calidad se manifiesta en el seguimiento ortodoxo del régimen de escritura canónico: relato lineal a partir de una analepsis que lo introduce, borrado de las marcas enunciativas mediante el uso riguroso del *raccord*, composición armónica de los elementos dentro del cuadro, movimientos de cámara para asegurar la anticipación narrativa. Santos Zunzunegui (1987), en un artículo publicado tan solo cuatro años después del estreno del filme (en el que se muestra, por otro lado, especialmente crítico con las adaptaciones de textos literarios en esos años) comenta que el interés del filme de Jaime Chávarri radica en que en él aparecen con «nitidez ejemplar aspectos tales como ese gusto por la «qualité» que parece ser una de las marcas típicas del cine español en la época del socialismo» (Zunzunegui, 1987: 180).

No obstante, *Bearn o la sala de las muñecas* no alcanzó ni el éxito ni el reconocimiento de *Los santos inocentes*, que es otro criterio que sirve para identificar este último filme como el que inicia la tendencia en el cine español a partir de entonces, pues supone la presencia y el prestigio internacional que el gobierno socialista buscaba para el nuevo modelo de cine español. En el filme de Mario Camus al marchamo de calidad en producción y en configuración textual que compartía con el filme de Jaime Chávarri se sumaba el amplio reconocimiento del público (dos millones de espectadores) y de la crítica nacional e internacional (mención especial del jurado y premio ex aequo de interpretación masculina para sus dos actores principales en el festival de cine de Cannes de 1984), así como el prestigio del autor de la novela que sirve de texto fuente. Como señala Núria Triana-Toribio (2003: 122), *Los santos inocentes* se convirtió en un filme canónico desde el mismo momento en que apareció.

Su influencia en cuanto a factura formal se puede apreciar en otros filmes que no son adaptaciones, pero que tienen postulados formales y de producción idénticos, como *La mitad del cielo* (Manuel Gutiérrez Aragón, 1986), *El año de las luces* (Fernando Trueba) o *Belle époque* (Fernando Trueba, 1992), pero también en otros productos

que, en principio podrían ubicarse en una corriente distinta, como *La vaquilla* (Luis García Berlanga, 1985) o *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (Pedro Almodóvar, 1988).

En tercer lugar, porque si bien la posición de las adaptaciones en el polisistema no fue central desde un punto de vista cuantitativo, pues su número durante el periodo comprendido entre 1983 y 1993 se sitúa en torno al 15% de la producción total de los filmes realizados durante esos años¹²⁹, su posición de dominación en términos de estatus social y cultural es incuestionable. Y ello a pesar de que los estudios críticos, tanto actuales como contemporáneos, no hayan sido especialmente benévolos con las adaptaciones del periodo socialista y de que se haya asentado la creencia de que no contaron con el favor del público nacional. Varias circunstancias confirman sin embargo su dominancia en el polisistema.

Entre los años 1983 y 1985 *Los santos inocentes* y *Las bicicletas son para el verano* ocuparon los puestos primero y tercero, respectivamente, tanto en número de espectadores como en ingresos. En 1986 *Sé infiel y no mires con quién* y *Tiempo de silencio* fueron las películas con mayores ingresos de taquilla¹³⁰. Entre los años 1987 y 1991, *El Lute, camina o revienta*, *El bosque animado* y *Divinas palabras* se situaron entre las diez películas con mayor recaudación; nueve de las veinte películas con más ingresos de taquilla en esos años fueron adaptaciones¹³¹.

Respecto a su estatus cultural, basta con analizar los datos de los premios Goya otorgados por la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España entre los años 1987 (fecha en que se concedieron los primeros premios) y 1994 (año en que se otorgan los premios correspondientes a 1993)¹³², para constatar su prestigio:

¹²⁹ Según la base de datos de películas calificadas del ICAA.

¹³⁰ Según los datos recogidos en Llinás (1987).

¹³¹ Según los datos recogidos en Alberich (1991).

¹³² Los datos de premios obtenidos y películas nominadas no incluyen, obviamente, los correspondientes a mejor guion adaptado, excepto en las ediciones de 1987 y 1988, en las que no había distinción entre guion adaptado y guion original.

- 1987: *El viaje a ninguna parte* obtuvo tres premios Goya, incluyendo el premio a la mejor película. *Tiempo de silencio* y *El hermano bastardo de Dios* tuvieron nominaciones.
- 1988: *El bosque animado* obtuvo cinco premios Goya, incluyendo mejor película, y ocho nominaciones. *Divinas palabras* obtuvo cuatro premios; *La casa de Bernarda Alba*, un premio. *El Lute, camina o revienta*, *Los invitados*, *La estanquera de Vallecas*, *La rusa* y *El pecador impecable* tuvieron nominaciones.
- 1989: *Jarrapellejos*, *El lute II*, *mañana seré libre* y *Sinatra* tuvieron nominaciones.
- 1990: *El sueño del mono loco* obtuvo el Goya a la mejor película y otros tres premios. *Montoyas y Tarantos*, *Si te dicen que caí*, *El Mar y el tiempo* y *Esquilache* obtuvieron premios Goya. *Brumal*, *Bajarse al moro* y *El río que nos lleva* tuvieron nominaciones.
- 1991: *¡Ay, Carmela!* obtuvo diez premios Goya, incluyendo mejor película. *Las edades de Lulú* obtuvo un premio.
- 1992: *El rey pasmado* obtuvo siete premios Goya; *Beltenebros*, dos premios. *Cómo ser mujer y no morir en el intento* tuvo nominaciones.
- 1993: *El maestro de esgrima* obtuvo tres premios Goya (estuvo nominada a mejor película).
- 1994: *Tirano Banderas* obtuvo cinco premios Goya.

A la luz de estos datos, se puede concluir que las adaptaciones cinematográficas ocuparon en la década de 1983 a 1993 posiciones canónicas y dominantes en el polisistema. Carmen Peña Ardid (2008: 113) apunta incluso que el espacio tan destacado que ocuparon en esos años hace que adquirieran las características de un género con identidad propia. En realidad, este argumento es perfectamente asumible, sobre todo teniendo en cuenta que la instauración del modo de representación institucional como esquema del régimen de escritura en estos años, así como el seguimiento de determinadas normas operacionales orientadas hacia la estilización de los elementos del texto fílmico, bien pueden servir a modo de criterios definidores de marcas genéricas de la adaptación.

Por otro lado, las normas preliminares que, tanto en la selección de autores y obras como en el tratamiento de los temas, determinan unos criterios diferenciadores respecto a las prácticas anteriores, así como las diferencias en la producción y en el régimen de escritura respecto a los modelos previos, confieren a las adaptaciones una función primaria, innovadora, dentro del polisistema.

5.3. Normas preliminares. La política de selección de los textos fuente

5.3.1. Selección de autores y textos

El análisis de la política de selección de textos literarios que se adaptan al cine en los años ochenta comparte un discurso muy asentado en los estudios teóricos y críticos que identifica dos tipos de fuentes. Por un lado, textos de autores canónicos de la literatura española, como defienden entre otros Ángel Quintana (2001), Carlos F. Heredero y Antonio Santamarina (2002), Josetxo Cerdán y Javier Pena (2005) o Vicente José Benet (2001); y textos de autores contemporáneos de probado prestigio, que publican en los años setenta e incluso en los propios ochenta y han adquirido, como apunta José Antonio Pérez Bowie (2008: 86), la categoría de «canónicos». Se incluyen en este grupo autores como Camilo José Cela, Ignacio Aldecoa, Antonio Buero Vallejo, Miguel Delibes, Luis Martín Santos, Fernando Fernán-Gómez, Juan Benet, Miguel Delibes, Jesús Fernández Santos, Wenceslao Fernández-Flórez, Juan José Alonso Millán, Eduardo Mendoza, Manuel Vázquez Montalbán, Arturo Pérez Reverte, José Sanchis Sinisterra...

Por otro lado, se identifica un segundo grupo de textos escritos por autores olvidados o denostados por la dictadura, autores republicanos y de la diáspora posterior a 1939, como defiende Casimiro Torreiro (2002), o que habían sido críticos con el régimen franquista, como señala Jean-Claude Seguin (1995). Se incluyen en este grupo autores como Ramón María del Valle-Inclán, Federico García Lorca, Felipe Trigo, Ramón J. Sender, Mercè Rodoreda, Juan Marsé...

Algunos de los escritores que se adaptan pertenecen a las generaciones literarias de principios de siglo, los menos, o de la inmediata postguerra, y otros se integran en

el grupo de la nueva novela que surgió en los primeros años de la democracia, pero el grueso de la nómina que suele identificarse en los estudios pertenece a los grupos generacionales de los años cincuenta y sesenta. En cualquier caso, se trata prácticamente en su totalidad de escritores del siglo XX. Se marca así una diferencia con las adaptaciones del cine de los años setenta, que recurría con relativa frecuencia a autores de la literatura clásica y realista del siglo XIX, en una tendencia todavía muy vinculada a la política de selección de fuentes de los años de la dictadura: en 1973, *El mejor alcalde, el rey* (Rafael Gil); en 1974, *El libro del buen amor* (Tomas Aznar), *La Regenta* (Gonzalo Suárez), *Tormento* (Pedro Olea); en 1975, *El buscón* (Luciano Berriatúa), *Pepita Jiménez* (Rafael Moreno Alba); en 1976, *La lozana andaluza* (Vicente Escrivá), *Doña Perfecta* (César Fernández Ardavín).

En realidad, ya en los primeros años de democracia se había producido un cambio en la selección de textos fuente respecto al cine del tardofranquismo. El concurso de los 1 300 millones para la producción de películas basadas en las grandes obras de la literatura española obedecía a postulados del fomento del cine español similares a los de épocas anteriores, pero el concepto de «grandes obras de la literatura española» había ampliado su campo y situaba ya entonces al lado de Benito Pérez Galdós (de quien se adaptó para televisión *Fortunata y Jacinta*, bajo la dirección de Mario Camus) a otros autores de mediados del siglo XX, como Ramón J. Sender (que proporcionó el texto fuente para la serie de televisión *Crónica del Alba*, dirigida por Antonio José Betancor, luego convertida en dos filmes, *Crónica del alba. Valentina y 1919. Crónica del alba*) y Camilo José Cela (de quien se adaptó *La colmena*, dirigida por Mario Camus).

Hay también bastante consenso en los estudios de las adaptaciones de esta época sobre las razones por las que se seleccionan estos autores. En primer lugar, su prestigio o su posición canónica son una coartada cultural para el reclamo del público y también para justificar el valor cultural y la calidad de las adaptaciones que se realizan. En segundo lugar, la selección de algunos de estos autores obedece al doble propósito del gobierno socialista de recuperarlos para la cultura y esgrimirlos como símbolo de una democracia que recupera a los autores represaliados. Esta es la tesis de Isolina

Ballesteros (2001), compartida con formulaciones muy similares a la suya, por buena parte de los estudios:

El cine español de este periodo se alimenta de textos literarios con un doble propósito recuperador de cultura. Con el patrocinio del Estado, se persigue «culturizar», por medio de todos los recursos al alcance, a una población que ha sufrido casi cuatro décadas de restricciones. Al mismo tiempo, se quiere dar prestigio a un aparato cultural desacreditado, tanto por la mediocridad del producto comercial oficial franquista como por la inaccesibilidad del producto independiente, relegado a circuitos de «arte y ensayo» (Ballesteros, 2001: 158).

En realidad tanto la nómina de autores seleccionados como las razones para su selección ha sido asumidas como rasgos definitorios de la práctica adaptativa durante un periodo amplio, «el cine de los años ochenta», una etiqueta generalista que suele incluir tanto las producciones que se realizan a finales de los años setenta y en los primeros años de la década de los ochenta, como las que se producen bajo las políticas desarrolladas por los gobiernos socialistas durante toda la década de los ochenta hasta los primeros años noventa. Sin embargo, si se limita el periodo de análisis a los años comprendidos entre 1983, cuando el gobierno socialista despliega su política cinematográfica proteccionista, y 1993, cuando una vez conseguidos los objetivos de creación de un modelo homogéneo de producción cinematográfica nacional comienzan a aplicarse políticas de corte más liberal, se puede comprobar que tanto la nómina de autores seleccionados como las razones que justifican esta selección son cuando menos matizables.

El análisis de las 115 adaptaciones que componen el corpus de nuestro estudio ofrece conclusiones que cuestionan algunas de las asunciones que definen la práctica adaptativa durante el periodo hegemónico socialista. En el caso de los escritores «recuperados» para la democracia, su presencia como autores de los textos fuente es cada vez menos frecuente a partir de 1983 y desaparecen a medida que avanza la década. Valle-Inclán aporta tres adaptaciones, *Luces de Bohemia* (Miguel Ángel Díez, 1985), *Divinas palabras* (José Luis García Sánchez, 1987) y *Tirano Banderas* (José Luis García Sánchez, 1993); y Juan Marsé otras tres, *Últimas tardes con Teresa* (Gonzalo

Herralde, 1984), *Si te dicen que caí* (Vicente Aranda, 1989) y *El amante bilingüe* (Vicente Aranda, 1993). Pero la presencia de otros autores exiliados o maltratados por la censura franquista se vuelve puramente testimonial a partir de mediados de la década de los ochenta. De Ramón J. Sender, que había sido uno de los autores adaptados en el concurso de los 1 300 millones del gobierno ucedista, se adaptan *1919. Crónica del Alba* (José Antonio Betancor, 1983), *El rey y la reina* (José Antonio Páramo, 1985) y *Réquiem por un campesino español* (Francesc Betriu, 1985), pero las tres adaptaciones se realizan en los primeros años de gobierno socialista; luego no vuelve a ser adaptado. De Federico García Lorca, un nombre citado en los estudios como ejemplo de autor recuperado para la democracia a través de las adaptaciones de sus obras, tan solo se adapta *La casa de Bernarda Alba* (Mario Camus, 1987).

En cuanto a la adaptación de autores clásicos o canónicos anteriores al siglo XX, se adaptan varios autores extranjeros, como Guy de Mapasant (*El caçador furtiu*, Carles Bempar, 1993), Henry James (*Otra vuelta de tuerca*, Eloy de la Iglesia, 1985; *Los papeles de Aspern*, Jordi Cadena, 1991) o Edgar Alan Poe (*El hundimiento de la casa Usher*, Jesús Franco, 1983), pero ningún autor clásico español. Y tan solo una de 115 adaptaciones realizadas en estos años acude a textos españoles publicados antes de 1900; se trata de *La febre d'or*, novela del escritor catalán finisecular Narcis Oller¹³³. Es significativo el hecho de que estos tres ejemplos, como otros filmes que beben de fuentes argumentales extranjeras anteriores al siglo XX, se vinculen a repertorios periféricos o fronterizos y no sigan, por lo tanto, los modelos canónicos de producción y escritura que marca el repertorio dominante a través del concepto de calidad.

Si se descartan las obras de autores extranjeros (16 obras, un 14% del total de las obras adaptadas), los datos son muy significativos. El 56% de las obras españolas adaptadas se publicaron en la democracia y de estas el 82% corresponde a obras publicadas entre 1983 y 1993. Tan solo el 19% de las obras adaptadas se publicaron en el periodo franquista. De los autores de los distintos grupos generacionales que surgieron en este tiempo, se adapta a Ignacio Aldecoa, Wenceslao Fernández Flórez,

¹³³ La novela de Oller se publicó en lengua catalana, por lo que, en realidad, no hay en el corpus ninguna presencia de autores españoles, clásicos o no, que escriban en español, anteriores al siglo XX.

Llorenç Villalonga, Antonio Buero Vallejo, Luis Martín Santos, Miguel Delibes, Ana María Matute, Juan Benet, Juan José Alonso Millán, Álvaro Pombo, Fernando Fernán-Gómez, y a pocos más. Pero lo más significativo es que son mayoría los autores que teniendo una obra consolidada ya durante los años de la dictadura, en la selección de sus textos se prefieren como fuentes literarias aquellas que publicaron en los últimos años setenta o durante los años ochenta. El caso más destacado es Miguel Delibes, de quien se adaptan *El disputado voto del señor Cayo*, *Los santos inocentes* y *El tesoro*, publicadas en 1978, 1981 y 1985, respectivamente; pero ocurre lo mismo con Fernando Fernán-Gómez, Juan Benet, Juan Marsé, Juan José Alonso Millán o Gonzalo Torrente Ballester.

En el género narrativo, un 49% de las obras españolas adaptadas corresponde a autores que comenzaron a publicar a finales de los años setenta y principios de los ochenta y a otros que, como Manuel Vázquez Montalbán o Álvaro Pombo, son anteriores pero se asimilan a las diferentes tendencias que surgen en los años ochenta (Vázquez Montalbán a la corriente de novela negra, Pombo a la llamada nueva novela de los ochenta). Entre todos ellos destacan especialmente los que se inscriben en la corriente de novela negra¹³⁴ que desde los primeros años de democracia comenzó a ocupar con regularidad posiciones de prestigio, siguiendo la estela que tenía el género en otros países europeos, como Francia o Reino Unido.

Los autores que se integran en esta corriente aportan el 19% del total de las adaptaciones del corpus, una cifra nada desdeñable, sobre todo si se tiene en cuenta que estas novelas representan el 31% del total de los textos fuente publicados entre 1980 y 1993. La selección de autores de novela negra supone un cambio respecto a la política de selección de textos del periodo de la transición, donde la presencia de este género como fuente argumental es bastante más reducida¹³⁵. Se adaptan 19 novelas

¹³⁴ Esta etiqueta incluye la novela criminal, la policíaca, la detectivesca, la novela enigma y la novela negra en su concepción más cercana a la narrativa negra norteamericana. No entramos aquí en el debate terminológico que se plantea en los estudios especializados en torno al concepto.

¹³⁵ Entre los años 1975 y 1983 se adaptan *Demasiado para Gálvez* (Antonio Gonzalo, 1981), a partir de la novela de Jorge Martínez Reverte, y *Asesinato en el Comité Central* (Vicente Aranda, 1982), sobre la novela de Manuel Vázquez Montalbán; *El poder del deseo* (Juan Antonio Bardem, 1975), que adapta la novela de Manuel de Pedrolo, *Juego sucio*; *Tatuaje* (Vicente Aranda, 1976), adaptación de la

negras, entre las que se incluyen obras de cinco autores, Juan Benet, Raúl Núñez, Juan Luis Cebrián, José Luis de Tomas y Alfonso Gross, que se sitúan en los límites genéricos, pero que pueden considerarse a efectos de cómputo porcentual en el corpus:

- Francisco González Ledesma: *Crónica sentimental en rojo*
- Juan Madrid: *Nada que hacer* (con cambio de título en la adaptación: *Al acecho*)
- Andreu Martín¹³⁶: *Prótesis* (con cambio de título: *Fanny Pelopaja*)
- Jorge Martínez Reverte: *Gálvez en Euskadi* y *El mensajero* (con cambio de título: *Cómo levantar mil kilos* y *Terroristas*, respectivamente)
- Antonio Muñoz Molina: *Beltenebros* y *El invierno en Lisboa*
- Carlos Pérez Merinero: *El ángel triste* (es fuente de dos adaptaciones: *Bajo en nicotina* y *Bueno y tierno como un ángel*)
- Félix Rotaeta: *Las pistolas* (con cambio de título: *El placer de matar*)
- Ferrán Torrent: *Un negre amb un saxo*
- Manuel Vázquez Montalbán¹³⁷: *El laberinto griego* y *Los mares del Sur*
- Juan Benet: *El aire de un crimen*. Benet es un autor no especializado que incorpora en esta novela un argumento típico de novela negra, o policíaca, pues es la investigación de un asesinato.
- Raúl Núñez: *La rubia del bar* y *Sinatra. Novela urbana* (esta última con cambio de título: *Sinatra*)
- Juan Luis Cebrián: *La rusa*

novela de Manuel Vázquez Montalbán; *El procedimiento* (Carles Benpar, 1978), adaptación de la novela de Jaume Fuster, *De mica en mica s'omple la pica*; y *La ciudad maldita* (Juan Bosch, 1978), basada en la novela de Dashiell S. Hammett, *Cosecha roja*.

¹³⁶ La novela de Andreu Martín *El mono y el caballo*, se cita a veces como fuente textual del filme de Imanol Uribe, *Adios pequeña* (1986). Sin embargo, tal como señalan Carlos F. Heredero y Antonio Santamarina (2010: 19), si bien Uribe había partido de la novela para elaborar un primer guion, que había encargado al propio Andreu Martín, el resultado no fue satisfactorio y junto con Ricardo Franco elaboró un nuevo guion tan alejado de la novela que no puede decirse que esta haya servido de fuente literaria. De hecho, en los títulos de crédito de la película no aparece ninguna referencia a la novela o a su autor.

¹³⁷ Manuel Vázquez Montalbán ha sido uno de los escritores de novela policíaca más adaptados. Además de las adaptaciones que se hicieron de su obra entre 1983 y 1993, Bigas Luna había adaptado en 1976 *Tatuaje*. En 1999 Mario Gas adaptó *El pianista* y Gerardo Herredo, *Galíndez (El misterio Galíndez, 2003)*. El detective Pepe Carvahlo fue también el personaje central de una serie del mismo nombre que se emitió en TVE en el año 1986, dirigida por Adolfo Aristarian y con participación en los guiones del propio Vázquez Montalbán.

- José Luis de Tomás: *La otra orilla de la droga* (con cambio de título: *Cautivos de la sombra*).
- Alfonso Grosso: *Los invitados*. Esta novela se sitúa entre la ficción y el relato periodístico propio de la novelística norteamericana fronteriza de autores como Truman Capote, Tom Wolfe o Gay Talese.

Excepto *Los invitados* y *Los mares del sur*, que son publicadas en 1978 y 1979, respectivamente, el resto de las otras novelas se publican entre 1983 y 1993. Cabe destacar el hecho de que el tiempo transcurrido entre la publicación de las novelas y el estreno de las adaptaciones es muy corto: de las 19 adaptaciones, 13 se realizan con menos de 4 años de distancia respecto a la publicación de la novela; y ninguna (excepto las de Vázquez Montalbán y Grosso) con más de 8 años de diferencia.

En cuanto al género dramático, las adaptaciones de textos teatrales suponen el 19% del total de las adaptaciones producidas entre los años 1983 y 1993. Son 22 adaptaciones, de las cuales solo dos parten de fuentes extranjeras: la adaptación que dirige Fernando Trueba en 1985 del éxito teatral británico de 1969, *Sé infiel y no mires con quién* (*Move over Mrs. Markham*), de Ray Cooney y John Chapman; y la adaptación de *Los caballeros de la mesa redonda*, de Jean Cocteau, que dirige Adolfo Arrieta con el título de *Merlín* (1990).

Si bien es cierto que durante los años ochenta se adaptan *La casa de Bernarda Alba* y dos obras de Valle-Inclán (*Divinas palabras* y *Luces de bohemia*, además de la novela *Tirano Banderas*), estos van a ser los únicos casos de recuperación de autores teatrales olvidados por la dictadura. De los autores de la segunda generación realista y del teatro simbólico, que surgen en los años sesenta y fueron marginados durante los últimos quince años de dictadura, como Lauro Olmo, José Martín Recuerda, José María Rodríguez Méndez¹³⁸, Manuel Martínez Mediero, Luis Riaza, Alfredo Mañas o Francisco Nieva, entre otros, únicamente *La historia de los Tarantos*, de Alfredo Mañas, será fuente literaria para la adaptación de Vicente Escrivá, *Montoyas y Tarantos* (1989).

¹³⁸ Rodríguez Méndez es junto con Alfredo Mañas, el único autor de este grupo que se adapta una vez finalizada la dictadura. Pedro Olea dirige en 1978 *Flor de Otoño*, adaptación de la obra *Flor de Otoño: una historia del barrio chino*.

Entre los dramaturgos de la generación realista, solo se adapta a Antonio Buero Vallejo y a Alfonso Sastre y su presencia como autores de los textos de partida es puramente testimonial, pues tan solo dos filmes toman sus obras como fuente argumental, *Esquilache* (1989), adaptación de Josefina Molina de *Un soñador para un pueblo*, y *La taberna fantástica* (1991), dirigida por Julián Marcos. De Antonio Gala, a pesar de ser autor de éxito y prolífico, solo se había adaptado en 1975 *Los buenos días perdidos* (Rafael Gil) y esta será la única adaptación de su obra hasta mediados de los años noventa.

La tendencia en la política de selección de obras teatrales es ignorar a los autores que habían sido relativamente frecuentes en las adaptaciones del cine de la dictadura a partir de los años cincuenta. Los casos más elocuentes son los de Miguel Mihura, autor muy visitado por el cine de finales de los años cincuenta y comienzos de los sesenta, y los autores del denominado «teatro público»¹³⁹, que se inicia a mediados de los años cincuenta, como Alfonso Paso, Jaime Salom o el primer Juan José Alonso Millán, cuyas obras se adaptaron con relativa frecuencia durante las últimas décadas del franquismo y aún fueron fuente de alguna adaptación en el cine de la transición¹⁴⁰. De estos autores tan solo se adaptan dos obras de Alonso Millán, *El cianuro... ¿solo o con leche?* (José Ganga, 1993) y *Capullito de alhelí* (Mariano Ozores, 1986), esta última, por otro lado, con los mismos patrones estéticos y de producción que la comedia de trazo grueso de los años setenta, se sitúa en los márgenes del repertorio dominante en los años ochenta. Las obras de Alfonso Paso, el autor más adaptado en la década de los sesenta, desaparecen como fuente de los argumentos cinematográficos¹⁴¹.

¹³⁹ Ruiz Ramón, Francisco (1989), *Historia del teatro español. Siglo XX*, Madrid, Cátedra, pág. 422

¹⁴⁰ De Alfonso Paso se adaptan *El canto de la cigarra* (José María Forqué, 1980) y *El niño de su mamá* (Luis María Delgado, 1980); de Jaime Salom, *La noche de los cien pájaros* (Rafael Romero Marchent, 1976).

¹⁴¹ Entre 1960 y 1970 se adaptaron 27 obras de este autor, con títulos emblemáticos de la comedia popular como *Las que tienen que servir* (José María Forqué, 1967), *¡Cómo está el servicio!* (Mariano Ozores, 1968) o *El abuelo tiene un plan* (1973, Pedro Lazaga), adaptación de *Cosas de papá y mamá*. En los últimos cinco años de la dictadura no hubo ninguna adaptación y después de 1975 solamente se adaptaron *El canto de la cigarra* (José María Forqué, 1980); *Estoy hecho un chaval* (1976, Pedro Lazaga), adaptación de *Juan Jubilado* (1971); *El niño de su mamá* (Luis María Delgado, 1980) y *La zorra y el escorpión* (Manuel Iglesias, 1982).

El grueso de los textos teatrales que se adaptan en los años ochenta corresponde en realidad a éxitos teatrales coetáneos, estrenados con muy pocos años de diferencia respecto de la producción del texto fílmico y escritos por autores que bien se dieron a conocer en los primeros años de la transición o en los propios años ochenta, bien alcanzaron el éxito en esa década: *¡Ay, Carmela!* (Carlos Saura, 1986), de José Sanchis Sinisterra; *La estanquera de Vallecas* (Eloy de la Iglesia, 1987) y *Bajarse al moro* (Fernando Colomo, 1989), de José Luis Alonso de Santos; *Hay que deshacer la casa* (José Luis García Sánchez, 1986), de Sebastián Junyent; *Mala yerba* (José Luis Pérez Tristán, 1991), de Rafael Mendizábal; *Yo me bajo en la próxima, ¿y usted?* (José Sacristán, 1992), de Adolfo Marsillach; *Las bicicletas son para el verano* (Jaime Chávarri, 1984), de Fernando Fernán-Gómez¹⁴².

Así pues, ante los datos expuestos hasta aquí parece necesario cuestionar algunas de las afirmaciones vertidas desde los estudios fílmicos sobre la política de selección de las adaptaciones, afirmaciones que han alimentado la creencia de que los autores seleccionados para los textos fuente son predominantemente autores canónicos, con una trayectoria que avala su prestigio. Y no es que tales afirmaciones sean erróneas; lo que sucede es que al delimitar el campo de estudio a los años de gobierno socialista comprendidos entre 1983 y 1993 el panorama cambia sustancialmente. De este modo, son matizables afirmaciones como la de Ángel Quintana:

[L]a crisis del PSOE coincidió con la crisis del modelo de ilustraciones literarias de prestigio basadas mayoritariamente en los clásicos de la cultura española. Este modelo fue sustituido por un cine literario cuyo punto de partida serían básicamente los *best-sellers* de autores españoles contemporáneos (2001: 11).

A la luz de los datos, no parece que se pueda concluir que las fuentes de las adaptaciones durante el gobierno socialista fueran de forma mayoritaria textos clásicos literarios, ni siquiera cuando el concepto de clásico se haga equivaler con el de

¹⁴² Fernando Fernán-Gómez ya había escrito obras de teatro en los años cincuenta (*Pareja para la eternidad*, 1947; *Marido y medio*, 1959), pero no será hasta los años ochenta (a partir de 1983, con *Del rey Ordás y su infamia*) cuando comience a estrenar con regularidad.

canónico. Por otro lado, es cierto que la selección de fuentes argumentales experimentó un cambio a partir de mediados de los años noventa, pero la diferencia no radica en la contemporaneidad de los textos seleccionados, sino en los tipos de texto, que se abren a otras propuestas fronterizas de lo literario, como el cómic, y a otros temas, que se centran en vivencias más apegadas a las distintas manifestaciones sociales, urbanas principalmente, que surgieron en esos años.

Carlos F. Heredero y Antonio Santamarina (2002), en la misma línea de Ángel Quintana, establecen que en la década de los años noventa en torno a un 63% de los autores cuyos textos son seleccionados como fuentes de las adaptaciones son creadores españoles contemporáneos. Este dato, junto con el hecho de que el 60% de estas obras cuenten historias que transcurren en la época actual representan «dos vectores muy claros y muy nítidamente identificados que introducen, por lo tanto, un vuelco radical y bastante significativo respecto a las tendencias dominantes en las décadas precedentes» (Heredero y Santamarina, 2002: 78-79). Sin embargo, la tendencia en los años ochenta es muy similar. Centrándonos en las adaptaciones producidas únicamente entre los años 1983 y 1989 y desestimando las realizadas entre 1990 y 1993, para no desvirtuar la comparación, encontramos que el 58% de los autores seleccionados para los textos fuentes de las adaptaciones que se producen entre esos años son autores contemporáneos, esto es, autores vivos que publican obras en la década de los años ochenta; en cuanto a las historias, el 66% de las que se vierten en las adaptaciones transcurren en la misma época que en la que se realizan esas adaptaciones. Parece, pues, que los criterios de contemporaneidad de autores y temas no son definidores de las diferencias entre las adaptaciones que se producen en estas dos décadas.

Lo que verdaderamente caracteriza las adaptaciones de los años de gobierno hegemónico socialista es la aplicación de una norma preliminar de selección preferente de «autores *en la democracia*», que dirige la elección de los textos fuente hacia aquellos escritores que han iniciado su actividad literaria en los años en los que el gobierno despliega su política cinematográfica o que habiéndola iniciado en periodos anteriores siguen publicando activa y exitosamente en esos años. Este

comportamiento responde de forma coherente a los objetivos de la política cinematográfica socialista de presentar una imagen moderna, europea, no solo en el diseño de producción de los filmes, sino también en la selección de los textos adaptados, una política que ignora a los autores que publicaron en los años de la dictadura y tienen poca trayectoria en la década de los ochenta o a aquellos de la literatura clásica o decimonónica que fueron adaptados durante la dictadura; pero también desestima a los autores vinculados a la dictadura por ausencia, como puede ser el caso de Ramón J. Sender, que se adapta en los primeros años del socialismo y luego se abandona. Acudir a estos autores ahora para los textos fuente de las adaptaciones sería mantener un vínculo incompatible con la imagen de la nueva cultura que se promueve desde las instituciones públicas, pero también con la voluntad explícita de mantener una desmemoria respecto a los años de dictadura e incluso de transición democrática. Como señala Juan Miguel Company Ramón (2003), «[d]urante todo el mandato socialista [...] la sociedad española ha vivido en un permanente estado de amnesia sobre el pasado reciente».

La norma preliminar de selección de autores que escriben en democracia constata que la coartada cultural no tiene ya necesariamente que sustentarse en el prestigio que confiere la *autoritas* literaria, sino que la «canonicidad» puede venir determinada también desde la crítica literaria y el mundo editorial, que, no hay que olvidarlo, son parte de la institución que gestiona la cultura. Quizás sea esta una de las razones por las que se acude a autores de la nueva novela española, como Antonio Muñoz Molina, Arturo Pérez Reverte o Almudena Grandes, que acumulaban éxitos editoriales, o a los autores de novela negra, que habían tenido una eclosión en la segunda mitad de los años setenta y contaban con el apoyo de la crítica y, sobre todo de las editoriales, que veían el potencial de un género demandado ahora por un público culto.

Desde esta perspectiva, el marchamo culturalista al que alude José Antonio Pérez Bowie (2008) para justificar que queden fuera del modelo promovido por la política gubernamental las producciones cinematográficas «que optan por la adaptación de textos carentes del marchamo culturalista, como relatos policíacos debidos a la pluma

de autores como Andreu Martín, Juan Madrid, Jorge Martínez Reverte, González Ledesma o Vázquez Montalbán» (Pérez Bowie, 2008: 86) adquiere una dimensión más amplia. Y aunque es cierto que estos escritores no tienen el peso canónico de otros autores como Juan Marsé, Miguel Delibes o Luis Martín Santos, por ejemplo, si interpretamos el marchamo de calidad como sello de prestigio entonces las adaptaciones de la novela negra cumplirían las características del modelo que promueve la política cinematográfica gubernamental: calidad en el diseño de producción, régimen clásico de escritura¹⁴³ y prestigio cultural entendido este como éxito de público, de crítica y editorial.

5.3.2. Temas predominantes

De igual manera que en lo referente a la selección de autores y obras se ha conformado una creencia generalizada sobre el comportamiento de las normas preliminares, que requiere una revisión cuando se limitan los márgenes temporales a los primeros diez años de gobierno socialista, en lo temático sucede algo muy parecido. Así se insiste en identificar como una de las temáticas predominantes de las adaptaciones de los años ochenta la revisión de la guerra civil y de la postguerra, con diferentes matizaciones. Se señala que se trata de una visión desdramatizadora (Rodríguez y Gómez, 1997: 208), que aparece en filmes cuyo escenario temporal es la postguerra o en los que se relatan «historias cuyos componentes dramáticos están ligados a la guerra civil y a sus consecuencias» (Castro de Paz y Pena Pérez, 2005: 69).

Una vez limitados los márgenes temporales de estudio, lo cierto es que entre 1983 y 1993 la guerra como eje temático o como contexto en el que situar las historias tiene una presencia anecdótica: *Las bicicletas son para el verano* (Jaime Chávarri, 1984), *Réquiem por un campesino español* (Francesc Betriu, 1985), *¡Ay, Carmela!* (Carlos Saura, 1986), *El hermano bastardo de Dios* (Benito Rabal, 1986). La postguerra

¹⁴³ En el apartado 5.3 se verá cómo las estrategias de mediación que intervienen en los procesos adaptativos de tres novelas negras, *El invierno en Lisboa*, *Crónica sentimental en rojo* y *Prótesis*, dan lugar a productos fílmicos que responden al mismo modelo homogéneo que caracteriza otras adaptaciones de textos más canónicos, como *Los santos inocentes* o *Divinas palabras*, por ejemplo.

sí está presente en más filmes (*Luna de lobos, El sur, El viaje a ninguna parte, Tiempo de silencio, Si te dicen que caí, La viuda del capitán Estrada, Beltenebros, etc.*), pero el tratamiento temático es sustancialmente diferente al de planteamientos de años anteriores. Piénsese, por ejemplo, en *La colmena*, un filme referente del modelo de adaptación durante los años de la transición democrática, lo mismo que *Los santos inocentes* lo es del cine socialista. En aquel filme la estructura abierta de la obra, construida mediante la yuxtaposición de anécdotas y fragmentos de las vidas de los personajes, hace que estos se desdibujen como entidades individuales y permite así que el contexto, que integra a la sociedad española, presentada en el filme como un personaje coral, pase a un primer plano. El tema de las consecuencias de la guerra en la sociedad española adquiere de este modo todo el protagonismo. A diferencia de este tratamiento temático, en el periodo comprendido entre 1983 y 1993 la posguerra aparece únicamente como trasfondo social en el que se sitúan las historias; puede tener más o menos impacto en el devenir de las tramas, pero nunca adquiere rasgos protagónicos.

Manuel Hidalgo (1987) hace una interesante reflexión sobre esta cuestión en relación con el cine producido en España entre 1983 y 1986:

[C]obró auge la idea propiciada por cierta crítica y supuestamente latente en los gustos de los españoles, de que la guerra civil y la posguerra eran, sin haber sido nunca nuevos, temas viejos, repetitivos, antiguos, sin interés. De manera que no ha habido vientos especialmente favorables a esta temática [...] Lo que ha ocurrido, como si respondiera a un propósito deliberado, pero nunca formulado y casi imperceptible, es que la guerra y sus consecuencias han aparecido en muchas películas por alusiones, como temas integrados en otras adscripciones genéricas (Hidalgo, 1987: 162-163).

Quizás lo que sucede en estos años no es tanto que los temas de la guerra y la postguerra no tengan el favor de un público que está totalmente integrado en una democracia ya plenamente consolidada y con voluntad de alejarse emocionalmente de la dictadura. La diferencia respecto a otros acercamientos anteriores al tema es que la historia reciente de España – no solo la guerra y la postguerra, también los años del desarrollismo y del tardofranquismo – se aborda ahora con una mirada que se ubica

siempre en el presente. El tema no «irrumpe» en la historia que se relata para hacer una llamada a la reflexión, como en el cine metafórico de los años ochenta, ni para el reconocimiento, como en el cine de los primeros años de transición. Ahora el tema es simplemente el trasfondo ambiental en el que se desarrolla la historia. En algunas adaptaciones esta forma de afrontar la memoria histórica reciente no hace, en realidad, más que trasladar a la pantalla el mismo tratamiento que se encuentra en el texto literario. José Sanchis Sinisterra explica en el programa de mano del estreno de *¡Ay, Carmela!* que no es la guerra el tema central de su obra: «*¡Ay, Carmela!* no es un obra sobre la guerra civil española, aunque todo parezca indicarlo», sino «una obra sobre el teatro bajo la guerra civil»; son los personajes y no la guerra «quienes se erigen en sustancia y voz de un acontecer dramático *totalmente ficticio*, en soporte y perspectiva *imaginarios* de la tragedia colectiva»¹⁴⁴. Estas declaraciones sobre la presencia y la función dramática de la guerra civil en su obra podrían haber servido perfectamente para el programa de mano de *Las bicicletas son para el verano*, y son de aplicación a las adaptaciones del periodo de estudio que tienen como trasfondo histórico la guerra civil y la postguerra.

El cambio de enfoque respecto a otras adaptaciones anteriores es de gran calado, pues modifica el objetivo. En algunos casos, la revisión del pasado sirve para presentar, por contraste o como consecuencia, una imagen de la situación del presente (Jordan y Tamosunas, 1998; Triana-Toribio, 2003; Faulkner, 2004); en otros casos lo que sucede, como señala Esteve Riambau (1995) es «la adopción de un punto de vista evocativo del pasado a través de personajes infantiles o adolescentes que evolucionan hacia la madurez en un contexto histórico traumático donde predomina la memoria individual sobre la colectiva» (Riambau, 1995: 427). El pasado en ambos casos se muestra mediatizado, bien por una mirada que se sitúa en el presente, bien por la mirada individual de un personaje, infantil o adulto, con la que se puede identificar el espectador sin que ello suponga necesariamente una identificación con lo temático.

¹⁴⁴ Citado en Aznar Soler (2015: 67).

Se produce además otra circunstancia que valida la función testimonial del espectador ante los acontecimientos históricos, y es el recurso a la analepsis para presentar el relato. Barry Jordan y Rikki Morgan-Tamosunas (1998) señalan que este recurso mediante el cual los personajes revisitan y reflexionan sobre el pasado «specifically draws attention to the status of historical memory, showing it to be inevitably subjective, selective and unreliable» (Jordan y Morgan-Tamosunas, 1998: 44).

Siguiendo el argumento de Jordan y Morgan-Tamosunas, el personaje de Carlos Galván en *El viaje a ninguna parte* ofrece la clave hermenéutica para el análisis del tratamiento temático del pasado. La frase con que comienza el relato (tanto en la novela como en la adaptación cinematográfica) – «Hay que recordar... Hay que recordar...» – no es una apelación directa al lector o al espectador, como en un primer momento parece sugerir la configuración discursiva, sino a su propia memoria, que no solo es incapaz de discernir lo real de lo imaginado, sino que en la confrontación entre la historia real y la figurada, termina por optar definitivamente por la segunda, pues, como indica José Luis Castro de Paz (1992: 49), el personaje «solo quiere recordar a aquel otro Galván, al que descubrió Mihura y que estuvo en Venecia con Berlanga, aquel que le permite terminar su vida sin hundirse definitivamente en la locura». Se produce, de este modo, una operación que resume la práctica del periodo socialista, y que consiste en la «(des)memoria» y «borradura» del pasado y su sustitución por unos recuerdos que son verosímiles, pero no necesariamente reales; una práctica que, como señala Cristina Moreiras, es «aceptada y aplaudida por la política cultural» (Moreiras, 2002: 58).

En el análisis de la configuración de los referentes temáticos que adoptaron las adaptaciones – y las manifestaciones culturales en general – en esos años es necesario considerar también el papel que desempeñó la política intervencionista gubernamental. Terersa M. Vilarós (1998) señala en este sentido cómo el sentimiento de pertenencia a Europa que tenía la sociedad española (un sentimiento inducido y fomentado, no cabe duda, por el discurso del gobierno) tiene incidencia en la

configuración de la producción cultural. Vilarós se centra en la literatura, pero su razonamiento es perfectamente aplicable al ámbito cinematográfico:

Un repaso a los textos publicados en la España del postfranquismo evidencia una voluntad de construcción de un pasado histórico, dedicado no solo a no mostrar ninguna de sus lacras sino, más agresivamente, a reconformar este pasado de acuerdo a criterios aceptables desde y para la nueva comunidad europea en la que la España de la posdictadura se está insertando. Dentro de esos criterios, el «lavado de imagen» característico de la España democrática, y promovido en general desde los estamentos oficiales, responde a un proceso de invención cultural (Vilarós, 1998: 240).

La «invención» cultural de la que habla Teresa Vilarós se traduce en el ámbito cinematográfico en la búsqueda de fuentes temáticas que presentan una imagen actual de una España que se equipara a Europa y manifiesta a través de sus productos culturales los mismos modelos sociales. Desde esta perspectiva cobra pleno sentido la notable presencia de autores que publican sus obras en los años ochenta y el alto porcentaje de historias que prefieren la conexión con la realidad del momento en que se producen las adaptaciones (el 66%). De ahí la nutrida presencia en las adaptaciones de novelas negras que tratan temas conectados con la realidad social: personajes en busca de su identidad, denuncia más o menos explícita de los problemas sociales, retrato de la cotidianidad de las ciudades.

Por ello, también al igual que sucediera con la selección de autores, apenas se encuentran temas históricos lejanos en el tiempo: *Crónica del rey pasmado*, de Gonzalo Torrente Ballester (Imanol Uribe, 1991), *Extramuros*, de Jesús Fernández Santos (Miguel Picazo, 1985), *Un soñador para un pueblo*, de Antonio Buero Vallejo (adaptada por Josefina Molina, en *Esquilache*, 1989). Y en estos casos es significativo que el tratamiento de las obras priorice la anécdota sobre la Historia, que se desdibuja tras el relato. La novela de Gonzalo Torrente Ballester, por ejemplo, parte de una leyenda del siglo XVII sobre la presencia demoníaca en el convento de San Plácido de Madrid, para elaborar un relato ficticio en el que los personajes históricos – Felipe IV, Isabel de Borbón, el Conde Duque de Olivares – aparecen sin nombre y son los personajes ficticios los que toman las riendas del relato; un relato que apenas

incorpora referencias a la Historia de España, las suficientes para conferirle la necesaria apariencia de verosimilitud, que no de realismo histórico.

5.4. Normas operacionales. Mecanismos de mediación

5.4.1. Puesta en escena, ambiente y espacio

El trasvase al texto fílmico del ambiente y de la configuración espacial del texto literario está mediatizado de forma determinante por el repertorema canonizador de la calidad, de modo que la puesta en escena de las adaptaciones se supedita, prácticamente sin excepción, a un diseño de producción que tiene como primer fin constatar la inversión económica realizada.

En lo cinematográfico se privilegia el rodaje en localizaciones reales en detrimento de la construcción de decorados de exteriores, totalmente desterrados de las adaptaciones de este periodo. Además de una cuidadosa selección de localizaciones (en *El viaje a ninguna parte*, *Bearn o la sala de las muñecas*, *Divinas palabras* o *¡Ay Carmela!*, por ejemplo) y de la recreación en los espacios exteriores de elementos y objetos correspondientes al momento histórico en el que se desarrolla la acción (en *Las bicicletas son para el verano*, por ejemplo, donde Gil Parrondo al frente de la dirección artística realiza una cuidada reconstrucción de las calles y plazas de Madrid de los años treinta) la producción de estas adaptaciones se caracteriza por la profusión de figurantes perfectamente caracterizados. La inversión económica en la creación de ambientes mediante la dirección de figurantes es especialmente relevante en *¡Ay, Carmela!*, en las primeras secuencias en el bando republicano, la función ante los milicianos y la noche en el improvisado hospital, y sobre todo en las escenas de la detención en la escuela del pueblo, ya en terreno del bando nacional.

En lo fílmico, el uso de planos generales largos, montados de forma sintética, es un recurso habitual para permitir al espectador apreciar la calidad de la producción. Los planos que muestran el largo desfile de republicanos por las calles de Madrid o las escenas en las calles y el metro atrincherados, en *Las bicicletas son para el verano*; las calles y las casas de Belchite destrozadas por los efectos de la guerra en *¡Ay, Carmela!*;

las escenas de la manifestación de los adeptos a Prim en *El maestro de esgrima*; las escenas de caza en *Los santos inocentes*; los planos generales rodados con grúa en la escena en la que Víctor Velasco, Rafael y Laly hacen un alto en el camino y admiran el cañón del río, en *El disputado voto del señor Cayo*; la secuencia inicial de la llegada del barco a Algeciras y la que narra el viaje a Marruecos de Chusa, en *Bajarse al moro*; todos ellos son ejemplos de una explícita ostentación de la calidad artística que condiciona en muchos casos el despliegue de estrategias de expansión mediante las cuales se añaden escenas, como es el caso de estos ejemplos, que no aportan, por otro lado, ningún elemento diegético especialmente significativo para el avance del relato.

Las escenas interiores, muchas veces rodadas también en localizaciones reales, se caracterizan por una exquisita decoración, que cuida hasta el último detalle la mostración de todos los elementos necesarios para conferir al espacio una descripción lo más mimética posible del ambiente de la época en que transcurre la acción (en *Bearn o la sala de las muñecas* o *El maestro de esgrima*, por ejemplo). Las equivalencias en el trasvase de descripciones de espacios interiores suelen producirse sin deslizamientos. El uso de planos secuencia con lentos movimientos de cámara y encuadres muy abiertos permite trasladar al texto fílmico sucesos o diálogos de los personajes al mismo tiempo que se muestran los detalles de las descripciones espaciales del texto literario. Por ejemplo, en la novela *El viaje a ninguna parte* el diálogo entre los actores de la compañía de Galván y el hacendado Zacarías Carpintero, que tiene lugar en la casa de este se introduce mediante una breve descripción del espacio:

La casa del señor Zacarías era de las mejores del lugar, quizá la única buena de verdad. Por dentro, lo que más me llamó la atención fue que estaba toda llena de trastos viejos, baúles, arcones, biombos, armarios, unas bicicletas, lavabos, máquinas de coser y santos, muchos santos por todas partes. Había un Sagrado Corazón, un San José, una Nuestra Señora del Perpetuo Socorro y varios sin identificar.¹⁴⁵

¹⁴⁵ Fernán-Gómez, Fernando (1985), *El viaje a ninguna parte*, Barcelona, Círculo de Lectores, pág. 109.

La solución adoptada en el filme para trasladar sin deslizamientos diálogo y descripción de ambiente es articular la escena en torno a dos largos planos generales sin apenas movimientos de cámara (los imprescindibles para mantener a los personajes dentro del cuadro), que muestran las dos estancias en las que tiene lugar la conversación y sitúan a los personajes en el fondo del campo. De este modo, el espectador puede seguir el diálogo y al mismo tiempo contemplar los numerosos objetos que se amontonan por todas partes: una bicicleta, un gran espejo, un tapiz, una imagen de un sagrado corazón y otra de una virgen, un globo terráqueo, un candelabro de plata..., en la primera estancia; una gran lámpara de araña, una imagen de una virgen, muebles diversos, otra bicicleta, una armadura, un busto de estilo neoclásico..., en la segunda estancia. Los dos planos generales se alternan con planos de conjunto y primeros planos largos, y sus correspondientes contraplanos, que muestran a Zacarías y a los otros tres personajes en el transcurso de la conversación. El cambio de perspectiva y de tamaño de plano permite apreciar más de cerca los objetos que se han visto en los planos generales.

Más allá de una estrategia para poner de manifiesto la voluntad de construir productos de calidad alejados de los estándares de producción más «pobre» de los filmes de género popular que dominaron el repertorio cinematográfico en los años anteriores, hay quienes también ven en las características de la puesta en escena y la configuración de ambientes del cine español en los años ochenta una necesidad de satisfacer los gustos de un público nacional que, tras la apertura democrática, está cada vez más mediatizado por los modelos de producción del cine norteamericano. Esto es lo que defiende John Hopewell (1989), por ejemplo, quien encuentra en varios filmes españoles claras vinculaciones con determinados modelos de la tradición cinematográfica norteamericana¹⁴⁶:

[L]os cineastas españoles no tienen más remedio que satisfacer las demanda de un mercado nacional americanizado para poder cubrir gastos. Ya sea por entusiasmo o por necesidad, el caso es que en muchas de las últimas producciones se han incorporado

¹⁴⁶ El modelo del «recién llegado» en que se basa *Padre nuestro* (Francisco Regeiro, 1985), el del melodrama en *La mitad del cielo* (Manuel Gutiérrez Aragón, 1986), el del inocente que huye en *El lute II: mañana será libre* (Vicente Aranda, 1988).

estilos americanos. El uso del género en la nueva comedia española fue un primer ejemplo de ello. Ahora se está haciendo también un despliegue de técnicas propias de Hollywood.

El intento más común de igualarse al cine norteamericano ha consistido en aumentar la espectacularidad. En las «nuevas» películas españolas no se advierte ninguna señal de la pobreza de la producción (Hopewell, 1989: 419).

Estando de acuerdo con John Hopewell en que el cine exterior tuvo gran influencia en los gustos cinematográficos de los espectadores por los productos «bien hechos» – y a pesar de las matizaciones que puedan hacerse a su argumento, pues quizás los referentes primeros del modelo de producción habría que buscarlos más bien en el mercado europeo, los *heritage films* británicos especialmente –, se puede considerar, sin embargo, que lo que realmente caracteriza el tratamiento de la puesta en escena de las adaptaciones españolas en los años ochenta no es tanto la espectacularidad de las escenas sino el régimen de escritura, que, este sí, responde de forma ortodoxa al modo de representación institucional del cine clásico norteamericano. Se observa en una sintaxis narrativa de factura clásica, fruto de un acatamiento estricto de la figura de la transparencia en la construcción del relato, con el consiguiente borrado de cualquier marca de la enunciación.

La articulación en el montaje de la escala de planos, los movimientos de cámara o el uso estricto del *raccord* obedece al régimen de escritura institucional, que facilita además la constante presencia del espacio en el que se desarrollan las acciones y, en consecuencia, la mostración del diseño de producción de calidad que se pretende. Así, el espacio se define habitualmente mediante el uso de un foco de cámara profundo que permite apreciar el decorado, los personajes y los objetos situados a diferentes distancias de la cámara. Los planos generales y los planos largos de conjunto predominan sobre los primeros planos, y cuando estos se utilizan en montaje de plano contraplano para mostrar diálogos de dos personajes, por ejemplo, la opción es siempre el primer plano largo en detrimento del corto, de forma que parte del espacio se visualice siempre en el cuadro; se insertan también de forma sistemática planos de conjunto que integran de forma continuada el fuera de campo en la escena. La escena

de *El viaje a ninguna parte* descrita más arriba responde a este uso de los códigos cinematográficos, que también se encuentra en otras adaptaciones, como *Bearn o la sala de las muñecas* (el encuentro de Xima con Tonet en la casa de Bearn, mostrado mediante un plano general con gran profundidad de campo para poder seguir a Xima a través de distintas estancias sin mover la cámara), en *Crónica sentimental en rojo* (las diferentes visitas a la casa de los Bassegoda, que se articulan con planos generales largos y lentos trávelins), *El maestro de esgrima* (las escenas de esgrima en las diferentes estancias en las que tienen lugar), o *¡Ay, Carmela!* (la escena de la llegada a la escuela habilitada como cárcel de Paulino, Carmela o Gustavete; o la escena del hospital improvisado por las tropas republicanas).

5.4.1.1. Equivalencias espaciales en adaptaciones de textos teatrales

En la adaptación de obras teatrales el recurso de la aireación es utilizado sin excepción en todas sus posibles manifestaciones. Se manifiesta a través del despliegue de dos estrategias de mediación; por un lado, una estrategia de expansión, que materializa en la pantalla los espacios latentes y da forma a los espacios narrados mediante la inserción de escenas que muestran los sucesos que en el texto dramático son relatados por los personajes. Por otro lado, una estrategia de modificación que transforma los espacios interiores en exteriores, o rompe la unidad espacial del texto dramático multiplicando en el filme el espacio único que se muestra en una escena o un cuadro teatral.

La mostración del espacio latente es un recurso habitual en las adaptaciones de textos cinematográficos en general y aparece, por supuesto, en las adaptaciones de obras de teatro que nos ocupan. Lo normal es que su materialización en el filme no sea sino un recurso para la desteatralización del texto, sin más impacto en el devenir de la historia (el dormitorio de Chusa que se muestra en varias escenas de *Bajarse al moro*, por ejemplo). Pero la incorporación al espacio fílmico de los espacios latentes también puede apoyar o subrayar el desarrollo dramático. Así, en *La estanquera de Vallecas*, la trastienda y la vivienda en el piso superior, que no son mostrados en la obra teatral,

pues mantiene la unidad de espacio, sirven en el texto fílmico para enfatizar el desarrollo de las relaciones entre los personajes. A medida que estas evolucionan las acciones van pasando del espacio público del estanco al espacio privado de la trastienda, hasta finalizar en el espacio íntimo de la vivienda, que es donde se consolida la complicidad emocional entre la estanquera y Leandro.

La muestra más interesante y elaborada de trasvase de espacios narrados al texto fílmico en las adaptaciones analizadas se encuentra, sin duda, en la adaptación de la obra de José Sanchis Sinisterra, *¡Ay, Carmela!* El texto dramático ofrece a través de los diálogos y monólogos de Carmela y Paulino continuas referencias a momentos del pasado previos a la muerte de Carmela, que remiten a espacios indeterminados o no identificados de forma explícita. Pero aportan la información suficiente para que en el proceso de adaptación se despliegue una estrategia de expansión de sucesos que utiliza esas referencias a modo de embriones temáticos alrededor de los cuales se articulan las nuevas secuencias en el filme. Por ejemplo, los celos de Paulino cuando Carmela le cuenta, en el texto teatral, que varios «muertos» han coqueteado con ella sirve de punto de anclaje para desarrollar en el filme la escena en la que Carmela entra en la cabina de un camión para distraer a un soldado republicano mientras Paulino y Gustavete roban gasolina; el final de la obra teatral, en la que Carmela enseña al público polaco a pronunciar la palabra «España» se utiliza como motivo central de la escena en la que Paulino, Carmela y Gustavete están encerrados con las gentes del pueblo y los milicianos polacos en la escuela de Belchite; los comentarios recurrentes de Carmela en el texto teatral respecto a la condición de su vestido de faralaes se utiliza como pretexto en el texto fílmico para desarrollar la escena en la que el teniente Ripamonte les conducen a la tienda del alcalde del pueblo para que busquen telas con las que confeccionar el vestuario de la representación; la alusión al conejo que comió Paulino antes de la función y con el que se indigestó se utiliza para desarrollar la escena en la que los tres personajes se preparan para la función.

La transformación de espacios interiores en exteriores mediante una estrategia de modificación es recurrente en todas las adaptaciones del corpus, hasta el punto de que en algunos casos, como en la adaptación de *Bajarse al moro*, la mayor parte de los

sucesos se muestran en el texto fílmico en espacios exteriores. Esta modificación también puede tener otras funciones además de la constatación de la calidad en el diseño de producción, como es la presentación de los personajes en su contexto. En *Las bicicletas son para el verano* el primer cuadro de la obra, que se desarrolla en el comedor de Doña Dolores se traslada a seis escenarios exteriores: un mercado, donde se encuentran Doña Dolores y su vecina Doña Antonia acompañada por su hijo Julio, que no aparece en la escena de la obra teatral; una calle por la que se dirigen a su casa los tres personajes; la plaza en la que está ubicada la vivienda, en cuyo portal coinciden estos personajes con María, la sirvienta de Doña Dolores, y con Doña María Luisa, la casera de la finca, que tampoco aparece en la escena de la obra teatral; una calle por la que pasan Doña Dolores y su hijo Luisito; otra calle en la que se encuentran con Manolita, la hija, que desciende de un tranvía; y un quiosco en un parque, donde esperan al padre de la familia, Don Luis, mientras toman una horchata.

La transformación de un único espacio interior en seis distintas localizaciones exteriores sirve en primera instancia para presentar a dos personajes secundarios que en el texto literario saldrán más tarde a escena, Julio y Doña María Luisa, pero fundamentalmente responde, aunque parezca paradójico, a una estrategia de repetición o no deslizamiento, pues es la forma que tiene el texto fílmico de trasladar la sucinta pero certera caracterización de la familia protagonista que se hace en el texto literario en la acotación que abre el cuadro: «Es una casa modesta, pero muy cuidada y, se podría decir, adornada. No es la casa de un obrero, sino la de alguien que se cree de la clase media»¹⁴⁷. En el filme se presenta a la madre de la familia comprando en el mercado y quejándose con Doña Antonia de que tiene que cocinar cocido cuando antes ponía para comer pollo con arroz; sin embargo lleva un ramo de flores que ha comprado en el mercado, un gasto que podría parecer superfluo para una familia obrera en la situación económica de la España de 1936, pero que Doña Dolores hace porque «se cree de la clase media». Don Luis también llega al quiosco del parque, donde le espera toda la familia antes de comer, con un paquete de lo que

¹⁴⁷ Fernán-Gómez, Fernando (1984), *Las bicicletas son para el verano*, Madrid, Espasa Calpe, pág. 51.

parecen pasteles. Es a través de todos estos detalles de caracterización que se traslada al filme la acotación del texto literario.

La multiplicación de un único espacio escénico es otra estrategia de modificación que busca romper el encorsetamiento de la escena única teatral y conferir al filme un ritmo más fluido en la representación de las acciones. De nuevo la adaptación de *Las bicicletas son para el verano* sirve para ilustrar esta equivalencia. En las escenas que transcurren en el interior de la vivienda, el texto fílmico mueve constantemente a los personajes por distintas estancias – la buhardilla donde estudia Jaimito, el pasillo, los dormitorios de los personajes, la cocina, el comedor – eliminando así la sensación de claustrofobia que se desprende de la configuración escénica en la obra de teatro. Pero la mostración de espacios múltiples en el filme adquiere también un valor diegético. Eduardo Haro Tecglen (1984) considera que la obra teatral no responde a las características del teatro social:

Los personajes no están especialmente oprimidos y explotados, no luchan por unas determinadas conquistas de clase; ni siquiera luchan, ni sus ideologías están claramente definidas al comenzar la obra: al comenzar la guerra. Van entrando poco a poco en una nueva vía que parece abrirse ante ellos. Es un cambio paulatino, que al principio parece incluso asombrarles, que aceptan con miedo, con reserva pero que acaba por ganarles (Haro Tecglen, 1984: 14).

En el cuadro V el disparo que llega de la calle mientras la familia está cenando se integra con normalidad en una escena de total cotidianidad, como si el asombro por lo que acaba de suceder, que supone la primera incursión directa de la guerra en el entorno familiar, no interrumpiera sus hábitos, ajenos a lo que sucede fuera de la vivienda. Así, ante una explosión que suena lejana, según se describe en una acotación, Doña Dolores pregunta qué ha sido lo que ha producido el ruido y Don Luis responde que ha sido una bomba que ha caído muy lejos. Y como si nada hubiera ocurrido, prosiguen la cena sin luz:

Don Luis. – Bueno, pues vosotros diréis...

Doña Dolores. – A la cocina, vamos a cenar a la cocina. María llévate la sopera (*Ella empieza a recoger los cubiertos.*) Tú, Manoli, lleva los platos...

(En la oscuridad, se mueven todos en dirección a la puerta. Se oye un grito de María.)

María. – ¡Ay!

Doña Dolores. – Nada, señora, que he tropezado.

(Y se oye también la voz de Don Luis.)

Don Luis. – ¡A ver cuándo cojones quiere Dios que acabe esto!¹⁴⁸

Luisito aprovecha la oscuridad para propasarse con la criada (justo antes del altercado, había coqueteado con ella, por lo que la causa de su grito no parece ser el tropiezo que ella comenta). La última frase de Don Luis en esta escena más parece que responda a la incomodidad de tener que haber interrumpido la cena que a la propia guerra. El trasvase de la escena teatral al texto fílmico traslada el diálogo de los personajes de forma literal. Sin embargo, la configuración espacial confiere a la escena un valor dramático importante: aquí los personajes son plenamente conscientes por primera vez de que la guerra les afecta de forma directa. La planificación de la escena muestra a los personajes desplazándose por diferentes estancias de la casa, en una suerte de inútil huida del bombardeo exterior, hasta que ven a través de la ventana de uno de los cuartos el fuego que ha provocado la bomba justo enfrente de su casa. El plano de Don Luis y Luisito desde el contracampo muestra a los dos personajes enfrentándose cara a cara con la guerra.

5.4.1.2. La estilización de la puesta en escena

Las coordenadas espacio-temporales en las que se ubican las historias de los textos literarios y que conforman el ambiente de la obra se trasladan al texto fílmico aparentemente sin deslizamientos. De las adaptaciones analizadas, tan solo *La estanquera de Vallecas* aplica en la adaptación de la obra de teatro una estrategia de transposición temporal que reubica la historia cinco años más tarde y la traslada de 1981 a 1986, de los primeros años de democracia en España a un momento en el que el socialismo está consolidado como fuerza de gobierno. La modificación temporal es mínima, pero implica un cambio en la perspectiva desde la que se aborda el texto,

¹⁴⁸ Fernán-Gómez, Fernando (1984), *Las bicicletas son para el verano*, Madrid: Espasa-Calpe, pág. 108.

como se verá en el apartado 5.4.5.3. En el resto de las adaptaciones todos los elementos que configuran el fondo histórico en el que transcurren los sucesos se articulan en el filme para trasladar el ambiente del texto literario sin modificaciones. Es cierto que algunas adaptaciones, como *Los santos inocentes* o *El disputado voto del señor Cayo*, añaden escenas situadas en un espacio diferente y en un momento temporal posterior, desde el cual se relata la historia. Pero en estos casos las nuevas coordenadas espacio-temporales de la enunciación no modifican las que enmarcan la historia en el texto literario.

La ausencia de deslizamientos en el trasvase de los aspectos ambientales y espaciales son, sin embargo, solo aparentes. La configuración de estos elementos en el texto fílmico responde a una norma de aceptabilidad y no de adecuación, es decir, se realiza según las convenciones de calidad que rigen en el modelo dominante en el repertorio del sistema de llegada. Y el concepto de calidad en su doble dimensión de factura exquisita en la puesta en escena y régimen canónico de construcción fílmica produce una estilización de todos los elementos que aparecen en pantalla y, en consecuencia, del ambiente que se recrea en el filme. En el proceso de adaptación del texto literario esto se traduce en la intervención de una estrategia de transposición que, aunque no reubica los elementos del texto literario en unas coordenadas espacio-temporales diferentes, estiliza hasta tal punto la configuración de ambientes y espacio que les confiere una naturaleza cercana al arquetipo.

Quizás donde más se evidencia este comportamiento es en la representación del mundo rural. La imagen que se muestra en los filmes está condicionada por el contexto de llegada, en concreto por el perfil de un espectador que, como señalan algunos de los estudios del cine de este periodo (Losilla, 1989; Trenzado Romero, 1999; Triana-Toribio, 2003) es esencialmente urbanita. Los cambios de hábitos de consumo cinematográfico que se producen a principios de los años ochenta con la llegada de los equipos de reproducción de vídeo doméstico y el cierre de salas de cine periféricas en las ciudades, habían conformado un tipo de público que, como indica Carlos Losilla (1989: 41), se había situado socialmente en la clase media o en la burguesía ilustrada de las grandes ciudades y espera una imagen exótica del campo

español y de las historias que en él suceden. De este modo, las historias que se desarrollan en entornos rurales se configuran en las adaptaciones como «un «enlatado» de la vida rural para los espectadores de las grandes ciudades que leen tratados y novelas sobre la historia reciente y luego gustan de contemplarlos «fotografiados» (y bien) en la pantalla» (Losilla, 1989: 41).

Así pues, se produce en las adaptaciones de textos literarios de temática rural una homogeneización en la representación de ambientes. Galicia en los tiempos de la Restauración (*Divinas palabras*), Aragón en los años de la Segunda República y la Guerra Civil (*Réquiem por un campesino español*), Extremadura en el desarrollismo de los años sesenta (*Los santos inocentes*) o Castilla en un tiempo prácticamente contemporáneo a la realización de los filmes (*El disputado voto del señor Cayo*); estas cuatro coordenadas espacio-temporales comparten un mismo tratamiento, con independencia de las historias que en ellas se desarrollen. Hasta tal punto que en *Los santos inocentes* y en *El disputado voto del señor Cayo*, por ejemplo, los escenarios pueden ser perfectamente intercambiables (Triana-Toribio, 2003: 124-125).

En las equivalencias entre el texto fuente y su adaptación el tono costumbrista de algunos textos literarios se estiliza hasta despojarse de sus rasgos y convertirse en una imagen arquetípica. En *Divinas palabras*, por ejemplo, el plano de situación que abre el filme compone, en el seguimiento que hace la cámara de la protagonista de la historia y de su hija por el pueblo, una imagen de postal de la sociedad rural gallega de finales del siglo XIX que responde a la que espera el espectador urbano: ambiente brumoso, tonos verdes en el paisaje, escenas costumbristas que muestran tareas de la vida rural, personajes que remiten al modelo arquetípico del campesino gallego de fin del siglo.

El impacto de esta estrategia de transposición junto con la norma de aceptabilidad que ajusta los elementos ambientales y espaciales a las expectativas del público receptor es tal que rebaja de forma considerable, casi hasta su eliminación, el tono esperpéntico y expresionista que define el texto Valle-Inclán. Así, por ejemplo, el primer viaje de Mari-Gaila con el carromato de su sobrino hidrocéfalo por los caminos gallegos hasta la llegada a la feria se representa mediante tres planos generales

sostenidos, unidos por fundido encadenado, y solo con la transición entre el primero y el segundo de un breve plano medio que muestra a Mari-Gaila tirando del carro por un camino. El lento y apenas perceptible trávelin que recorre las verdes praderas por las que camina el personaje, cuya única función es evitar que este se salga del cuadro, remite a una estampa pictórica del mundo rural, subrayada además por una fotografía preciosista y la música de sabor folclórico de Milladoiro. La siguiente escena, que muestra el encuentro de Mari-Gaila con Rosa la Tatula y otros personajes que trabajan en la feria, se compone de varios planos, todos ellos de conjunto, en los que se establece una composición de figuras dentro del cuadro tan perfectamente armónica que bien podrían ser una copia de las postales de costumbres populares que se encuentran en los tratados etnográficos. Se consigue, así el tono estilizado, preciosista, exótico, que se pretende de la imagen rural y se potencia, además, el distanciamiento del espectador respecto de lo representado, otras de las características que definen la adaptaciones del periodo de estudio.

En *El disputado voto del señor Cayo*, la estilización del mundo rural está subrayada además por una visión del campo como fuente de riqueza, libertad o sabiduría, que corresponde, por otro lado, a la que ha plasmado en sus obras el propio Miguel Delibes y que se resumen en el texto literario en la frase que pronuncia Víctor Velasco tras su encuentro con el señor Cayo: «Hemos venido a redimir al redentor». Este sentido último de la obra se reconoce en el texto literario en las tareas que el señor Cayo realiza y en las explicaciones que ofrece a los tres visitantes de la ciudad sobre diferentes aspectos de la vida en el campo: el comportamiento del enjambre, los hábitos de las aves, las peculiaridades del cultivo de productos de la huerta, las propiedades curativas de las plantas, la consideración del río como fuente de vida, la autosuficiencia del campesino en la producción de alimentos, etc.

El trasvase de estos aspectos al texto literario se hace sin apenas deslizamientos, incluso transfiriendo sin modificación muchos de los diálogos entre el señor Cayo y sus interlocutores. Pero la imagen idílica del campo es mucho más acentuada en la adaptación fílmica gracias a la oposición entre esta imagen del mundo rural y la que el filme presenta de la ciudad. La oposición se articula mediante el uso de dos códigos

fílmicos: la fotografía y la planificación. La fotografía en color de los sucesos que tienen lugar en el campo contrasta con el blanco y negro con que se ruedan todas las escenas urbanas añadidas en el filme que se ubican en el tiempo presente desde el que se cuenta la historia. La planificación por su parte, también ofrece un contraste entre los planos largos, contemplativos, con gran profundidad de campo, que transmiten una sensación de calma y serenidad, y la planificación analítica, con planos cortos y muy cerrados, de las escenas que transcurren en el local en el que trabajan los militantes socialistas en la ciudad.

La combinación de planos largos de tono contemplativo con planos cortos montados de forma analítica se encuentra también en *Réquiem por un campesino español*, si bien en esta adaptación el contraste entre ambos tipos de plano tiene una función expresiva que pretende enfatizar las consecuencias de la guerra civil en los habitantes del pueblo. Las escenas en las que se muestran las acciones violentas de los militares franquistas responden a una planificación analítica de planos muy cortos, con saltos de *raccord* y bruscos movimientos de cámara y contrastan con los planos largos contemplativos que caracterizan la primera parte del filme, en la que la imagen del campesino de los años treinta se presenta también de forma distante mediante una imagen estilizada. Luis Quesada (1986), en este sentido, cita la crítica de Francisco Marinero en el periódico *Diario 16* con motivo del estreno del filme, en la que se constataba que «el paisaje en la película no significa nada cuando hubiese podido ser utilizado como elemento dramático para explicar o determinar a los personajes»¹⁴⁹ y añade Quesada que el paisaje «se utiliza más bien como un elemento ‘estético’» (Quesada, 1986: 291). Es por este contraste por lo que la presencia de la guerra civil en la vida de las gentes del pueblo se experimenta de forma tan marcada. La planificación de la escena en la que se convoca al pueblo en la plaza y se le obliga a cantar el «Cara al sol» es muy similar a la que utiliza Eloy de la Iglesia en la escena de la carga de la policía contra los vecinos concentrados en la plaza del estanco en *La estanquera de Vallecas*. En ambos casos, se utiliza este tipo de montaje para hacer una denuncia social, los horrores de la guerra y el desencanto político, respectivamente.

¹⁴⁹ Parafraseada por Luis Quesada (1986: 291).

La banda sonora extradiegética juega un papel muy importante en la estilización de la puesta en escena. Núria Triana-Toribio (2003: 125) alude a los acordes discordantes de violín en la música compuesta por Antón García Abril para *Los santos inocentes* como un ejemplo de evocación de instrumentos musicales tradicionales; los ritmos de percusión que se repiten a lo largo del filme y que tienen la función sintáctica de introducir los cuatro flash-backs de la historia también tienen esta misma capacidad evocadora. La música de Milladoiro cumple la misma función en la banda sonora de *Divinas palabras*. Es significativo, en este caso, que el tema musical con más connotaciones folclóricas aparezca siempre subrayando escenas de transición, en las que se muestran imágenes del paisaje gallego, y no en las que desarrollan los sucesos que hacen avanzar la historia. La ausencia de música también puede servir para subrayar la imagen idealizada del mundo rural, como sucede en *El disputado voto del señor Cayo*, donde los ruidos abstractos, irreconocibles que se escuchan en las imágenes aéreas de Madrid contrastan con toda la gama de sonidos perfectamente reconocibles de los elementos del campo (el zumbido de las abejas, el gorjeo de los pájaros, el sonido de la cascada o del río, etc.).

Aunque la estilización de ambientes y espacios es más destacada en las adaptaciones de obras que ubican la historia en el mundo rural, también se produce en los trasvases de textos con otras temáticas. Luciano G. Egado, en su crítica del filme *Las bicicletas son para el verano* en el periódico *Pueblo* con motivo de su estreno comercial en los cines, señalaba que la fotografía del filme era excesivamente brillante para retratar la miseria en que caían los protagonistas, y consideraba que la versión cinematográfica de la obra requería un tratamiento más neorrealista, «que marcara sus aspectos testimoniales, a expensas de sus aspectos líricos»¹⁵⁰. Pero son precisamente los aspectos líricos, la estilización de la miseria hasta convertirla en un documento visual cercano a la postal, los que se buscan en las equivalencias con el texto literario, en el que sí se señala, a través de las acotaciones o de los propios diálogos, la ausencia progresiva de luz a medida que transcurren las acciones. La

¹⁵⁰ Egado, Luciano G. (1984), «Las bicicletas son para el verano, de Jaime Chávarri», *Pueblo*, 27-1-1984, pág. 28. Citado en García-Abad García (2005: 178).

estrategia de modificación que interviene respecto a este aspecto en la trasposición textual busca producir un distanciamiento del espectador ante la historia que se presenta. Es por ello que, además de la fotografía luminosa y el tratamiento esteticista de la luz (se potencian, por ejemplo, los efectos lumínicos del sol, que se mantiene constante durante prácticamente todo el filme), se recurre a un régimen de escritura que destaca composiciones academicistas dentro del cuadro y borra las marcas de la enunciación en el discurso. Basta comparar el tratamiento fotográfico en este filme con el de otros filmes del tardofranquismo, como *Pim, pam, pum... ¡fuego!* (Pedro Olea, 1975), donde se prefieren tonos apagados y una luz muy poco naturalista, para constatar las diferencias entre los objetivos de lectura de los filmes en ambos periodos, concitativo en los años setenta, meramente contemplativo en los ochenta.

La estilización de ambientes en las adaptaciones de los años ochenta responde a una identificación de los filmes con un producto cultural de factura bonita e imágenes amables, incluso en la mostración de la miseria. John Hopewell alertaba en 1989 del impacto de esta conceptualización:

Una de las principales razones aducidas para justificar la protección estatal es que el cine es «cultura»; pero a menos que los cineasta puedan convencer al público corriente – que es al que las películas del tipo de *Los santos inocentes* van dirigidas – de que la «cultura» incluye también lo feo y lo desapacible, la tendencia a ser visualmente agradable a toda costa irá en aumento (Hopewell, 1989: 422).

Lo cierto es que ni el público corriente, que era un público urbano que no buscaba imágenes desapacibles, ni los propios cineastas, que no querían ofrecer otro tipo de cine – o no podían, pues el modelo referente que aseguraba las subvenciones para sus productos se situaba precisamente en la tendencia que destacaba lo visualmente agradable –, ni la institución que gestionaba la cultura cinematográfica, hicieron nada para evitar la consolidación de este concepto de producto cultural, al menos en el ámbito cinematográfico, durante los años de gobierno hegemónico socialista. En este sentido, el despliegue de la estrategia de transposición de los elementos ambientales y espaciales del texto literario al texto fílmico en las adaptaciones responde al objetivo que identifica Núria Triana-Toribio (2003: 125) en el

cine de los años ochenta de reinterpretación de la tradición cultural española, bajo un prisma, habría que añadir, que busca una imagen estilizada y beneficia lo verosímil sobre lo realista.

La combinación de una estrategia de transposición con otra centrada en el tratamiento del lenguaje fílmico, que ajusta la escritura al modo de representación institucional, permite identificar una norma operacional que podría denominarse de reinterpretación y estilización ambiental, que conlleva una estilización de ambientes y espacios y como consecuencia un distanciamiento del espectador respecto a la historia. Esta norma responde de modo pleno a los objetivos estratégicos de la política cinematográfica socialista de configurar un tipo de producto que fuera agradable a los ojos no solo del espectador nacional urbano, sino también y fundamentalmente, del espectador europeo, que era el objetivo último del mercado cinematográfico identificado por el gobierno. Por ello, además de la evitación de lo desagradable o desapacible, el distanciamiento se produce también respecto a la realidad social o política representada en el filme, especialmente en relación con la representación de la memoria de la guerra, la posguerra y el franquismo.

Este hecho supone una diferencia de calado respecto de otras adaptaciones realizadas en el tardofranquismo y en los primeros años de la democracia, en las que subyace una voluntad de reflexión sobre la contienda y sus consecuencias, o respecto de las adaptaciones de la transición, que responden al cine de reconocimiento que identificó Enrique Monterde (1978: 10). En las adaptaciones de los años ochenta la norma de reinterpretación y estilización ambiental sitúa al espectador en una posición de testigo pasivo de la memoria, no ya tanto para provocar la reflexión o la identificación, que en cualquier caso sería más estética que ideológica, cuanto para que se constate la existencia de un tiempo pasado superado. El contexto histórico, sociopolítico adopta así en los filmes una función meramente ilustradora, como una realidad de postal que se percibe como lejana de la realidad del tiempo de la recepción del filme, sin más pretensión de análisis que el requerido para enmarcar las acciones de los personajes. Entronca, así esta norma con la norma preliminar de política de

selección de los textos fuente, que como se ha visto, privilegia el retrato de la realidad social del momento.

5.4.2. El tiempo del relato

Las equivalencias que se producen en el proceso adaptativo en relación con los aspectos temporales del relato persiguen en prácticamente todas las adaptaciones analizadas asegurar en el texto fílmico la configuración de un relato lineal en el que no haya ninguna transgresión en la exposición cronológica de los sucesos de la historia. Y cuando los sucesos no se enlazan a través de relaciones causales sino que se presentan como fragmentos yuxtapuestos de una historia que se construye sobre el recurso de la elipsis (como sucede en *Las bicicletas son para el verano*, *Los santos inocentes* o *El Sur*), el relato de esos fragmentos también debe responder al orden lineal en la presentación de los sucesos de la historia. Esto no significa que el tiempo de la narración tenga que coincidir con el de la historia o que el recurso de la analepsis no se considere en la construcción del relato, pero en los casos en los que esto sucede el orden cronológico impera sobre cualquier otro esquema anacrónico. Así, en un relato estructurado sobre varios *flash-backs*, como sucede en *El viaje a ninguna parte*, *El disputado voto del señor Cayo* o *Réquiem por un campesino español*, por ejemplo, cada sucesivo salto al pasado se retoma en el momento temporal en el que se dejó el relato al finalizar el *flash-back* anterior.

Este tratamiento del tiempo en los textos fílmicos obliga a desplegar en el proceso adaptativo una estrategia de modificación del orden temporal para corregir en el trasvase de los sucesos las alteraciones temporales significativas que se presenten en el texto literario.

En la adaptación de *El invierno en Lisboa*, por ejemplo, la multiplicidad de planos temporales de la novela, que se superponen en continuos desplazamientos del presente al pasado, dando así una sensación de tiempo «discordante» similar al de la música de jazz, tan presente en el relato, se sacrifica en el filme en beneficio de una narración cronológica de los sucesos que obliga incluso a aplicar otras estrategias de

mediación que mantengan la coherencia causal de los sucesos, como es el caso de la expansión del personaje de Floro Bloom, cuya presencia ampliada en el texto fílmico asegura la unión entre escenas cronológicas que en la novela están narradas desde diferentes perspectivas temporales (el reencuentro de Santiago y Lucrecia en el club de jazz, tras la vuelta de ella de Europa, por ejemplo).

La adaptación de *¡Ay, Carmela!* despliega en relación con el orden de los sucesos de la historia una estrategia de modificación de gran impacto, pues requiere reconstruir en un orden lineal los sucesos narrados por Paulino y Carmela sin ningún orden secuencial a medida que transcurren sus encuentros sobre el escenario del teatro vacío en la obra teatral. No hubiera sido excesivamente difícil partir de la representación de la función frente a las tropas nacionales, que ocupa toda la segunda parte del filme, para relatar la llegada de Paulino y Carmela al pueblo de Belchite mediante uno o varios *flash-backs* (esta parecería, de hecho, la opción más lógica en el trasvase de la obra teatral, en la que también se relatan los sucesos que desencadenan la muerte de Carmela mediante el recurso de la analepsis). Sin embargo, el relato clásico lineal del modelo dominante en el repertorio obliga a una mostración cronológica, que además requiere la intervención de una estrategia de expansión de varios sucesos que en el texto dramático son simplemente enunciados por los personajes: la función ante las milicias republicanas con que se inicia el filme, el paso involuntario al bando nacional y la detención por las tropas franquistas.

El caso contrario, las alteraciones en el orden temporal en el texto fílmico respecto al relato cronológico del texto literario, cuando suceden se limitan a sucesos secundarios que no tienen impacto significativo en el desarrollo lineal de la historia. Suelen ser más frecuentes cuando el relato avanza mediante la yuxtaposición de escenas y a veces adquieren un valor expresivo que aporta al texto fílmico nuevos sentidos connotados. En la obra teatral *Las bicicletas son para el verano* el altercado que Manolita y Luisito tienen con los soldados nacionales en la calle es relatado por Manolita en el cuadro XV, casi al final de la obra; luego Luisito informa a sus padres de que no le permiten matricularse en las asignaturas pendientes. Los golpes que recibe de los soldados se quedan en una simple anécdota, pues en esta escena la información

importante desde el punto de vista diegético es que Pablo, el amigo de Luisito, que llega a continuación a la casa de la familia, está preparado para entrar en la escuela de ingeniería en cuanto llegue a Barcelona y finalice el bachillerato. Esta imagen de un Pablo adulto, «vestido con un traje nuevo» (tal como se indica en la acotación de entrada a escena del personaje), dispuesto a tomar las riendas de su vida, contrasta con la de Luisito, un adolescente que aún no puede terminar el bachillerato y tiene un futuro laboral incierto.

La agresión a Luisito se muestra en el filme y no parece que su función a primera vista sea otra que airear el texto literario. Sin embargo, la intervención de una estrategia de modificación del orden de los sucesos es muy relevante en el desarrollo de la configuración de este personaje. En el trasvase del texto literario hay un deslizamiento que coloca la información que da Luisito sobre la imposibilidad de examinarse en el corto plazo y la vista de Pablo justo antes de la escena del altercado con los soldados. De este modo, al evitar la referencia posterior a la condición juvenil de Luisito, la narración de la agresión en el texto literario se transforma en el texto fílmico en la constatación de su madurez, pues vemos al personaje actuando por primera vez en el relato ante los acontecimientos en lugar de ser testigo pasivo, como había ocurrido hasta entonces. De hecho, la entrada en cuadro de Luisito y Manolita en esta secuencia se produce de espaldas, desde el fuera de campo situado detrás de la cámara, de modo que no se pueden ver sus rostros; van cogidos del brazo y parecen – son – una pareja de adultos. La siguiente escena, la última del filme, muestra a Luisito y a su padre llegando al mismo descampado en el que se inicia el relato; caminan juntos y Luisito le dice a su padre que nadie hizo nada durante la agresión porque, «qué van a hacer; está todo el mundo asustado». Esta frase, que en el texto literario corresponde a Manolita (ella dice: «¿Qué van a hacer? Todos tienen miedo»), ahora en labios de Luisito adquiere un tono reflexivo propio de la edad adulta, que descubre el impacto brutal de la guerra en el personaje, obligado a madurar de golpe y antes de tiempo.

Donde con más frecuencia se producen alteraciones en las relaciones de orden temporal respecto al texto literario es en los insertos de escenas o secuencias prólogo

que contextualizan el relato. La adaptación de *El amante bilingüe* sirve de ilustración de este comportamiento. La novela comienza como sigue:

Una tarde lluviosa del mes de noviembre de 1975, al regresar a casa de forma imprevista, encontré a mi mujer en la cama con otro hombre. Recuerdo que al abrir la puerta del dormitorio, lo primero que vi fue a mí mismo abriendo la puerta del dormitorio; todavía hoy, diez años después de lo ocurrido, cuando ya no soy más que una sombra de lo que fui, cada vez que entro desprevenido en ese dormitorio, el espejo del armario me devuelve puntualmente aquella trémula imagen de la desolación, aquel viejo fantasma que labró mi ruina: un hombre empapado por la lluvia en el umbral de su inmediata destrucción, anonadado por los celos y por la certeza de haberlo perdido todo, incluso la propia estima.¹⁵¹

El inicio del relato en la novela se traslada sin deslizamientos al texto fílmico, donde la voz *over* del protagonista describe lo que sucede en las imágenes:

«Una tarde de noviembre de amargo recuerdo al regresar a casa de forma imprevista»: las imágenes muestran a Juan Marés entrando en su apartamento y apagando la televisión,

«en un instante la más cruel y sarcástica de las evidencias me devolvió la imagen de mi desolación»: Marés recorre el pasillo que conduce a la habitación y el espejo que se encuentra en la pared del fondo le devuelve su imagen,

«la imagen de un hombre anonadado por los celos y por la certeza de haberlo perdido todo, hasta la propia estima»: un movimiento de cámara siguen el eje de su mirada hasta la habitación en la que se encuentra su mujer con otro hombre, ambos desnudos.

Pero antes de trasladar este inicio del relato, el filme añade una secuencia prólogo, previa a los títulos de crédito, en la que se ofrece una información que en la novela aparece inmediatamente después del descubrimiento de la infidelidad, cuando Marés le cuenta al amante charnego de su mujer quiénes eran sus padres y cómo conoció a Norma: «¿Quiere usted saber por qué dichoso azar o extraña casualidad

¹⁵¹ Marsé, Juan (1993), *El amante bilingüe*, Barcelona, RBA, pág. 9.

llegaron a conocerse y enamorarse una muchacha rica y un pelanas como yo, hijo de una ex cantante lírica y del Mago Fu-Ching, un pobre artista de varietés? Se lo contare...»¹⁵². La estrategia de modificación del orden temporal para situar esta escena antes de que comience el relato tiene una función claramente hermenéutica, pues ofrece una valiosa información sobre la diferencia de clases entre Marés y Norma que ayudará a interpretar la relación que se establece entre ellos más tarde en la historia.

En otras adaptaciones las equivalencias en el tiempo del relato se resuelven mediante una repetición del mismo esquema temporal que se encuentra en la novela. Es el caso de *Réquiem por un campesino español*, que articula el relato en el texto literario en torno a varias analepsis que no modifican el orden cronológico de los sucesos recordados por Mosén Millán; en consecuencia en el trasvase al texto fílmico no es necesaria la intervención de ninguna estrategia de modificación del orden temporal.

En cuanto al trasvase de las relaciones temporales de duración, este responde al comportamiento habitual en las adaptaciones, de modo que lo normal es el despliegue de estrategias de compresión que reduzcan la duración de los sucesos del texto literario o que eliminen otros secundarios mediante el recurso de la elipsis. El caso contrario suele obedecer a la voluntad de conferir al texto un valor expresivo. Es lo que sucede en la secuencia de la celebración de la primera comunión del nieto de la marquesa en *Los santos inocentes*. En la novela este suceso se despacha en varios párrafos y tiene en la historia una presencia anecdótica. En el texto fílmico la escena se amplía de forma considerable y adquiere una función dramática que tiene un doble objetivo, presentar la gran distancia que separa a los ricos de los pobres, tanto en condiciones de vida como en comportamientos éticos y sociales, y denunciar la condescendencia y la falta absoluta de empatía de los señoritos con sus trabajadores.¹⁵³

¹⁵² Marsé, Juan (1993), *El amante bilingüe*, Barcelona: RBA, pág. 9.

¹⁵³ La escena constata además el tratamiento maniqueo con que se aborda en este filme la configuración de los personajes pobres y ricos, como se verá más abajo, en el apartado 5.4.4.

A la luz de estos comportamientos se puede concluir que es posible identificar una norma operacional de aseguramiento del relato lineal de los sucesos, que conlleva el despliegue de estrategias de modificación de las relaciones de orden temporal en el relato literario. Responde al modo de representación institucional que promueve un régimen clásico de escritura en el que se prefiere el relato lineal de la historia sobre otras articulaciones temporales más vinculadas al modo de representación moderno, que en el sistema cinematográfico del periodo de estudio se vincula a repertorios periféricos.

5.4.3. La condición genérica

La adopción del modo de representación institucional como marchamo de calidad en la escritura del texto fílmico consigue establecer un modelo común de sintaxis fílmica, pero también trae consigo un difuminado de los rasgos definitorios de los géneros cinematográficos. Los modelos que habían ocupado el repertorio dominante durante los últimos años sesenta y los primeros de la transición – los subgéneros de terror, los *spaghetti western*, las comedias costumbristas o el cine erótico –, que respondían a códigos genéricos muy marcados, se sustituyen ahora por un único modelo canónico que permite la diversidad temática, pero se define por una factura técnica en el diseño de producción que desdibuja en los filmes los rasgos de género muy marcados, multiplicando la aparición de convenciones genéricas y reduciendo las que definen de forma inequívoca determinados géneros, como el cine negro, por ejemplo.

Obviamente existen elementos en el nivel temático que permiten identificar rasgos genéricos, por ejemplo, de cine patrimonial en *Bearn o la sala de las muñecas*, de drama rural en *Los santos inocentes*, de cine policíaco en su vertiente enigma en *Crónica sentimental en rojo* o *El maestro de esgrima*, o de thriller en *Fanny Pelopaja* o *El invierno en Lisboa*. Pero incluso en estos casos, la factura preciosista de la puesta en escena y el tratamiento dulcificante de los personajes, desprovistos, como se verá en el apartado siguiente, de aristas que puedan contribuir a perfilarlos como arquetipos

genéricos, hacen difícil ubicar los filmes en un contenedor de género de forma transparente.

En el proceso adaptativo se produce otra circunstancia que se une a este comportamiento homogeneizador de los textos fílmicos. No hay que olvidar que los géneros literarios no siempre tienen una correspondencia unívoca con los géneros cinematográficos. Cuando esto sucede se produce en el trasvase de un medio a otro, como señala Robert Stam (2005b), una superposición de convenciones genéricas, las del texto fuente y las del texto de llegada. En el proceso de adaptación de los textos analizados las normas que rigen el comportamiento de las equivalencias entre los elementos textuales son siempre de aceptabilidad, lo que significa que es el contenedor genérico del texto de llegada, muy poco marcado desde el punto de vista de una identificación inequívoca del género cinematográfico, el que conducirá los deslizamientos que se produzcan. Incluso cuando las equivalencias no supongan en principio deslizamientos y el género del texto literario tenga coincidencias con el del texto fílmico, la tendencia al difuminado provoca necesariamente modificaciones. La norma de reinterpretación y estilización ambiental que rige los deslizamientos de los elementos contextuales tiene mucho que ver en los deslizamientos genéricos desde el momento en que la estilización del contexto neutraliza determinados aspectos definitorios del género, como por ejemplo, la fotografía «sucia» o el retrato de ambientes sórdidos y personajes marginales que suelen definir el cine negro.

Un ejemplo muy ilustrativo de deslizamiento por el difuminado de las marcas genéricas en el texto fílmico es *El invierno en Lisboa*. En el proceso de adaptación se despliega una estrategia de corrección de estas marcas mediante la cual se borran muchas de las precisas descripciones de espacios de la novela de Antonio Muñoz Molina. Lisboa se muestra en el filme como una ciudad luminosa, con insertos de planos generales que estilizan su retrato, muy distinto del que se describe en la novela. Los paseos perdidos de Santiago Biralbo por la noche lisboeta o su pelea con Malcolm en el tren, descritos en la novela con un preciso estilo genérico, se eliminan en el trasvase al texto fílmico; el encuentro de Biralbo en uno de sus paseos nocturnos con el club Burma y los sucesos que ocurren en este lugar, que en la novela tienen un

tratamiento muy cinematográfico y responden con precisión a los estándares del género negro, se resuelven en el filme con un simple plano medio de Santiago Biralbo llegando al club y un montaje articulado sobre planos generales con gran profundidad de campo que reducen considerablemente el tono misterioso y amenazador que transmite la novela; los tonos anaranjados de la fotografía y los decorados en esta secuencia tampoco contribuyen a la creación del ambiente que caracteriza el cine negro.

Pero lo que más difumina los rasgos genéricos en el proceso adaptativo de este texto literario es, sin duda, el tratamiento de la relación entre los personajes protagonistas. La historia de amor imposible que se narra en la novela se expande en la adaptación fílmica hasta ocupar una posición central, muy distinta de la que tiene en la novela, alrededor de la cual gira ahora toda la trama. Valga como ejemplo la equivalencia que se realiza en la descripción del inicio de la relación amorosa. En el texto literario se describe como una relación de fríos encuentros furtivos en habitaciones de hotel:

Nunca hablaban de las cosas reales, como si el silencio sobre lo que ocurría en sus vidas cuando no estaban juntos los defendiera mejor que las mentiras que ella urdía para ir a buscarlo o que las puertas cerradas de los hoteles a donde acudían para encontrarse durante media hora, porque a ella no siempre le daba tiempo a llegar al apartamento de Biralbo, y los minutos futuros se disolvían en nada tras el primer abrazo. Ella miraba su reloj, se vestía, disimulaba las señales rosadas que le habían quedado en el cuello con unos polvos faciales que Biralbo compró una vez por indicación suya en una tienda donde lo miraron con recelo. Sin resignarse a despedirla en el ascensor bajaba con Lucrecia a la calle y la veía decirle adiós desde la ventanilla trasera de un taxi.¹⁵⁴

En el filme no se describen encuentros entre dos amantes sino el origen de una relación de enamorados. Una larga secuencia compuesta por escenas yuxtapuestas, sin ninguna relación de causalidad y sin diálogos, subrayadas por la canción de amor «Magic Summer», traslada desde la novela la descripción de los encuentros en una habitación de hotel y, al final de la secuencia, Biralbo también observa a Lucrecia

¹⁵⁴ Muñoz Molina, Antonio (2006), *El invierno en Lisboa*, Barcelona, Seix Barral, pág. 34.

marcharse en un taxi; pero el filme expande los sucesos y muestra a los enamorados paseando con tranquilidad por las calles de San Sebastián, haciendo el amor y besándose apasionadamente en el apartamento de Santiago, o compartiendo momentos de ocio con Billy Swann, Floro Bloom y otros amigos. La modificación del final del relato, con el reencuentro de la pareja y la muerte de Toussaints Morton, el único obstáculo que les impedía ser felices, confirma que los deslizamientos que se producen en la adaptación respecto a la relación de la pareja responden a una estrategia de corrección genérica que confiere al texto fílmico un tono mucho más cercano al *thriller* romántico que al cine negro.

Ejemplos de este tipo de deslizamientos genéricos se pueden encontrar también en *Fanny Pelopaja*, donde los rasgos del género negro ortodoxo que definen la novela de Andreu Martín se deslizan hacia el thriller de acción en la adaptación de Vicente Aranda; o en *Divinas palabras*, donde la dimensión trágica de la obra teatral y el retrato deformado de los personajes y sus acciones se estilizan hasta tal punto que la «tragicomedia de aldea» que Valle-Inclán explícitamente señala como contenedor genérico del texto teatral se desdibuja para adecuarse al drama romántico de tono costumbrista que articula los elementos textuales en la adaptación fílmica.

La norma de aceptabilidad también dirige el comportamiento de la adaptación cuando el género del texto fuente no coincide con el repositorio genérico desde el que se aborda la construcción del texto fílmico. En estos casos impera el género del texto de llegada. La configuración de la adaptación *Bajarse al moro*, por ejemplo, reproduce muchos aspectos del modelo genérico de la comedia de enredo clásica americana y este esquema condiciona el trasvase del texto fuente.

Eduardo Haro Tecglen (1997) considera que tanto esta obra como *La estanquera de Vallecas* comparten con la tradición sainetesca del teatro español el tono cómico, pero a diferencia del sainete, que se construye sobre la resignación de sus personajes con su suerte y el alcance de la felicidad a condición de no aspirar a un mundo mejor al que no pertenecen, en las obras de Alonso de Santos hay otra valoración de la ilusión, que no está vinculada al determinismo:

Las víctimas del antiguo sainete estaban presas en su clase social estanca, impermeable, mientras que las de Alonso de Santos han elegido y siguen eligiendo y, aunque sus antecedentes de clase y familia estén presentes, incluso materializados por personajes, no son ellos quienes les determinan, sino su vocación y la aparición de lo posible en forma de trampa. [...] Engañadas por una cierta utopía humilde, [las gentes de estas obras] se desengañan unos, y aceptan vivir otros en el engaño sabiendo lo que es. Sería un error creer que la bella escena con que termina es un final feliz, o la clásica concesión a la esperanza y al optimismo histórico que durante tanto tiempo ha contribuido con su consolidación al desconsuelo de hoy. El diálogo en torno al niño que ha de nacer es una trampa. Pero no una clásica trampa de autor: una trampa de la vida (Haro Tecglen, 1997: 12).

En el filme la supresión del discurso utópico de Jaimito y su sustitución por una escena reconciliadora (Chusa, su hijo y Jaimito pasean por las calles de Lavapiés) no modifica el mensaje profundo de la obra que señala Haro Tecglen y que sitúa al espectador ante la trampa de la vida que cada uno ha elegido vivir. Pero sí modifica el cierre del relato, que en el filme conduce a un final feliz. Ello es posible porque el texto fílmico se articula desde su inicio como una comedia que sigue el esquema argumental de las comedias del cine clásico americano: se presentan unos personajes cuyo mundo se ve modificado por la presencia de un suceso que les cambia la vida – la llegada del personaje de Elena, en este caso –; el suceso finaliza – Elena se va y Chusa descubre que Alberto no es la persona que pensaba –; y los personajes vuelven a su mundo, ahora mejorado por algo que deriva de ese suceso – Chusa es feliz con su hijo –. Para que el esquema de comedia funcione es necesario suprimir el discurso final de Jaimito y la intervención de Chusa en la obra de teatro, pues de lo contrario el esquema de retorno a la situación inicial mejorada no sería posible:

Jaimito. – [...] Esto es cosa de esta gente de ahora que está podrida. Cuando este sea mayor será totalmente diferente. Mira, para entonces ya nadie tendrá que ir a la mili, ni habrá ejército, ni bombas ni coñas de esas. Ni habrá Móstoles, ni te meterán en la cárcel, ni nada de nada. Si se te cae un ojo, te pondrán otro enseguida pero o de cristal, como este, no, de verdad, de los buenos, de los que se ve. Y si alguien se entera de que va a tener un niño, sin o quiere tenerle, todas las facilidades, pero sin irse a Inglaterra ni

rollos de esos malos. Aquí, a las claras y por la seguridad social. Y si lo quiere tener, pues ningún problema, estupendo, todos encantados. [...] porque todo estará organizado justo al revés de como está ahora, y la gente podrá ser feliz de un vez, y bien. A gusto.

Chusa. – Sí, jauja¹⁵⁵.

La transposición genérica se obtiene mediante dos estrategias: añadiendo escenas cómicas, como la escena de Alberto desnudo persiguiendo a Chusa por la terraza o el robo de las ruedas del coche de la policía; e incluyendo nuevos personajes que protagonizan anécdotas a modo de tramas secundarias, como la madre de Elena (persiguiéndola en un coche camuflado de tiburón), el vecino anciano del edificio de enfrente (que sufre la música de sus vecinos y acabará siendo detenido por la policía) o el vecino cura (que se ve afectado sin buscarlo en los acontecimientos de la historia), personajes todos ellos perfectamente identificables con arquetipos de la comedia hollywoodense. De hecho, los personajes del vecino al que le molesta la música y del cura tienen claros paralelismos en su función diegética con el vecino oriental interpretado por Mickey Rooney en *Desayuno con diamantes* (Blake Edwards, 1961).

La modificación de rasgos genéricos también se localiza en la adaptación de *La estanquera de Vallecas*, donde la mostración del espacio latente del exterior del estanco y su desarrollo argumental vincula el filme con el cine quinquí de finales de los años setenta y principios de los ochenta, del que el propio Eloy de la Iglesia fue uno de sus principales exponentes. La vinculación no solo se determina por la crítica explícita a los estamentos sociales, típica de este cine, sino también por la presencia de dos actores habituales en el cine quinquí, José Luis Manzano y José Luis Fernández «Pirri». El primero, que interpreta a Tocho, repite en el filme en cierto modo el personaje de marginado social de había encarnado en *Navajeros* (1982), *Colegas* (1981) o *El pico* (1982), todas ellas dirigidas por Eloy de la Iglesia. Desde el punto de vista técnico, las secuencias rodadas en la plaza se montan de forma analítica, con abundancia de primeros planos y continuas rupturas del campo visual, que confieren al filme una factura de cine «barato».

¹⁵⁵ Alonso de Santos, José Luis (1997), *Bajarse al moro*, Madrid, Visor, págs. 94-95.

Este tipo de planificación poco academicista, así como el tratamiento voluntariamente descuidado del encuadre, el tipo de montaje, o el uso del cine como vehículo para la crítica social son rasgos definidores del cine de Eloy de la Iglesia, el único de los directores de las adaptaciones analizadas que al mantener su estilo, muy vinculado con el cine de años anteriores, sitúa su adaptación en las fronteras del repertorio dominante, más cerca, de hecho, de los repertorios periféricos en los que se integran otras adaptaciones que también tienen claras deudas textuales con el cine de los años setenta y primeros ochenta, como las que dirigen Jesús Franco o Mariano Ozores, por ejemplo.

Se puede identificar la intervención en el proceso de traslado de los elementos textuales literarios de una norma operacional de difuminado de convenciones genéricas, que busca la configuración última de un producto de tono neutro, no excesivamente marcado culturalmente, que sea fácilmente exportable a los mercados exteriores. Esta norma determina también el despliegue de las estrategias de estilización de ambientes y personajes, desde el momento en que es a través de la recreación de ambientes y espacios y de la configuración de los personajes que se definen los rasgos definitorios de los géneros cinematográficos. La presencia de esta norma no implica una modificación radical del género del texto de partida, pero sí un difuminado de los rasgos que lo caracterizan en el trasvase al texto de llegada, donde los deslizamientos se plantean no en el nivel del género cinematográfico sino en el de la genericidad. Las estrategias de mediación no son, pues, tanto de modificación como de corrección de rasgos genéricos. El efecto del género al que se refiere Michel Serceau (1999: 12) se manifiesta en los procesos de trasvase de los elementos literarios en la corrección de los que se muestran claramente marcados como definidores de convenciones genéricas muy identificables (el esperpento valleinclaniano o la novela negra, en el caso de *Divinas palabras* o de *El invierno en Lisboa*, por ejemplo). Los motivos de esta corrección de marcas de género en la conformación de la textualidad de los filmes habría que buscarlos en la voluntad de los gestores culturales gubernamentales de romper con los modelos genéricos tan marcados de las décadas anteriores.

5.4.4. Los personajes

El tratamiento de los personajes en su trasvase del texto literario al texto fílmico se caracteriza fundamentalmente por seguir la tendencia habitual de la práctica adaptativa en la aplicación de una estrategia de compresión que implica tres tipos de intervención:

- La eliminación de personajes secundarios que no aportan ningún elemento clave para el desarrollo del hilo argumental de la historia: los personajes de Dacio y La Lupe, los porqueros del cortijo donde trabaja Azarías antes de ser despedido, en *Los santos inocentes*; los dos hermanos de Adriana en *Brumal*; el personaje de la amiga de Estrella en *El Sur*.
- La condensación de dos o más personajes en uno solo: los personajes de Quirce y Rogelio se condensan en uno en *Los santos inocentes*; en *Las bicicletas son para el verano*, los vecinos Doña Marcela y Don Simón, el hijo de ambos, Ambrosio, y su mujer, Laura, se condensan en una única pareja, que asume las intervenciones de los cuatro personajes en la obra de teatro; los personajes de Josefa y Agustina en *El Sur* se condensan en el personaje de Casilda.
- La reducción de la presencia de un personaje, bien porque disminuye su frecuencia de aparición en el relato (la jueza Olvido Montal, en *Crónica sentimental en rojo*), bien porque se minimiza su peso en el desarrollo de la historia (el periodista Carlos Bey, en este mismo filme). En *Los santos inocentes*, por ejemplo, el personaje de Facundo, el porquero del cortijo donde vive la familia de Paco el Bajo, se reduce en el texto fílmico hasta quedar limitado a un mero figurante, cuya única función en el relato es ilustrar la miseria moral de la Marquesa cuando esta pone más interés en conocer el estado de los puercos que en saber cómo están los hijos del porquero («No me iré del cortijo sin verlos [a los puercos]... y a los niños»).

La compresión de personajes no solo obedece a criterios de economía narrativa por la necesaria adecuación del relato al tiempo de duración estándar de la película. Puede responder también a otras razones derivadas de la propia definición de

personajes en el texto fílmico o a otras estrategias que intervienen en otras categorías de comparación y determinan de forma indirecta su configuración. Por ejemplo, Patricia Santoro (1996: 163) ve en el silencio de agresiva contención de Quirce y en la expresión seria de Nieves en el filme claros signos que predicen su ruptura con las circunstancias sociales y económicas que oprimieron a sus padres. Partiendo de esta caracterización, la condensación de los dos hermanos en el texto fílmico asegura que se prescinde en la definición del personaje de algunos rasgos del carácter de Rogelio, que se describe en la novela como una persona extrovertida y risueña, y que no responderían, por lo tanto, al comportamiento distante que tienen los dos hermanos con todos los personajes que pertenecen a la clase social opresora. En *El invierno en Lisboa* la eliminación del personaje sin nombre que narra la historia en la novela es determinante en la simplificación de la estructura narrativa que adopta el relato en su traslado al texto fílmico. Y en *El sur*, las secuencias yuxtapuestas de los recuerdos del personaje de Estrella articulan el relato como un recuento de recuerdos de la relación con su padre y no tanto como el desarrollo de sucesos causales. Por ello los personajes secundarios que no están vinculados directamente con esta relación se eliminan (Mari-Nieves) o se reducen considerablemente (Carioco, Casilda – condensación de Josefa y Agustina en la novela – o la propia madre de Estrella, cuya función en el filme se concentra en ser mera proveedora de información sobre el pasado de Agustín, sin más peso diegético).

La expansión de personajes secundarios también es una estrategia de mediación que se localiza en algunas de las adaptaciones analizadas. En este caso la expansión se define no tanto cuantitativa cuanto cualitativamente, en relación con su relevancia en la historia. En *El invierno en Lisboa* el personaje de Floro Bloom, que tiene escasa presencia en la novela adquiere gran relevancia en el filme, pues su papel es fundamental para el desarrollo dramático de la historia. Él es quien hace de intermediario en la compra del Cézanne, que es el *macguffin* del relato fílmico; es el confidente de la relación entre Jim y Lucrecia y quien hace posible la clausura del relato en los términos en los que lo plantea la adaptación fílmica, al matar a Toussaints Morton y liberar así a la pareja de su persecutor. En este mismo filme, el personaje de

Bernardo Ulhman Ramires, apenas una anécdota en la novela, aparece varias veces con la función de mantener el interés en el *macfuffin* del cuadro de Cézanne y asegurar así la continuidad causal de los sucesos del relato. En *Brumal* el personaje de la madre de Adriana adquiere carácter protagónico en la primera parte del filme y se dibuja como determinante en la configuración de la personalidad de su hija.

En otras adaptaciones la ampliación de la relevancia de un personaje secundario no tiene sin embargo una incidencia sustancial en el desarrollo de la historia y habría que interpretarla como una concesión a los imperativos de la producción cinematográfica, que acude a la política del *star-system* derivada del concepto de calidad en busca de actores de prestigio que sirvan de reclamo para una mejor venta del producto. Es lo que sucede, por ejemplo, con los personajes de la marquesa y su hija en *Los santos inocentes*, interpretados por Mary Carrillo y Maribel Martín, respectivamente; el personaje de la madre de Juan Marés, interpretado por Julieta Serrano en *El amante bilingüe*; o el personaje de Bárbara Titana en *Bearn o la sala de las muñecas*, interpretado por Juana Ginzo. Pero esta práctica de la elección de actores de prestigio no solo afecta a los personajes secundarios. En *Divinas palabras*, por ejemplo, el carácter coral de la obra de Valle-Inclán se pierde en la adaptación fílmica en beneficio de la pareja protagonista, interpretada por Imanol Arias y Ana Belén, cuya presencia en la historia se amplía considerablemente, sobre todo el personaje de Mari-Gaila, sobre la que recae todo el peso del filme (Ochando Madrigal, 2002: 452).

La extensión de personajes en la adaptación de obras teatrales se manifiesta mediante la inclusión en la historia de personajes narrados o vinculados a espacios latentes. Así, la novia prostituta del hijo mayor de Doña Antonia en *Las bicicletas son para el verano*, un personaje narrado de cuya existencia en la obra teatral se sabe por lo poco que de ella le cuenta Doña Antonia a Doña Dolores, se corporeiza en el relato fílmico en un papel sin voz pero central en el desarrollo de una de las tramas secundarias del filme, la que narra el enrolamiento de Pedro en las tropas milicianas y las consecuencias de su participación en la guerra. En *Bajarse al moro* se encuentran ejemplos de los dos procedimientos. El personaje de Nazario, al que Chusa se refiere de forma anecdótica en un par de ocasiones en el texto literario adquiere en el texto

fílmico en un personaje valor dramático, pues es, junto con el conocido drogadicto de Jaimito, el único elemento que presenta de forma explícita los estragos de la droga en la sociedad Española de los años ochenta, y pone de este modo el contrapunto dramático al tono de comedia que define todo el filme. El personaje de la cajera del supermercado, antigua novia de Jaimito, es una interesante e inteligente muestra del trasvase al texto fílmico de una historia narrada por este personaje. La incorporación en la adaptación fílmica de personajes que se localizan en espacios latentes en el texto escénico se concreta en *Bajarse al moro* en el personaje del vecino, que cumple en el filme una función de gran impacto, pues su configuración como personaje arquetípico de las comedias de equívocos americanas es uno de los elementos de que se sirve el filme para transformar el material de la obra de teatro con arreglo a las condiciones genéricas de la comedia clásica.

La encarnación en el texto fílmico de personajes latentes en el texto teatral se encuentra también en la adaptación de *¡Ay, Carmela!*, que actualiza tres personajes que no aparecen en escena en el texto dramático, pero que manifiestan su presencia diegética a través de las apelaciones que les hacen desde escena Carmela y Paulino: Gustavete, que gestiona la música de la gramola que se escucha fuera de escena; el teniente Ripamonte, que maneja la luces que inciden sobre el escenario; y el público que asiste a la función, los militares del bando nacional y los milicianos polacos a los que van a fusilar, a los que se refieren Paulino y Carmela en diferentes momentos y a los que se dirige esta de forma explícita al final de la obra. Es necesario tener en cuenta que el espacio escénico, como señala Magdalena Cueto Pérez (2012: 633) constituye el medio de acceso a un mundo ficcional que incluye «lo que va a ser mostrado (dentro) y lo que va a formar parte del universo diegético no visible (fuera)». Advierte Cueto Pérez que

en la nómina de *dramatis personae* únicamente figuran los personajes que entran a formar parte del espacio escénico, y por lo tanto serán encarnados por actores en el curso de la representación, y nunca los personajes «invisibles», aunque desempeñen una función decisiva en el conflicto, como Pepe el Romano en *La casa de Bernarda Alba* (Cueto Pérez, 2012: 632).

En este sentido, la configuración de estos tres personajes «invisibles» en el texto fílmico no responde sino a la actualización en la pantalla de unos personajes que existen en la virtualidad del texto dramático y que se integran plenamente en el universo diegético de la obra. El personaje coral de milicianos polacos, de hecho, va a tener en el conflicto dramático la misma función decisiva que confiere Cueto al personaje de Pepe en *Romano* en la obra de García Lorca.

El resto de personajes que aparecen en el filme – el capitán que les detiene cuando cruzan al bando nacional, el teniente que les interroga en Belchite y el soldado italiano que les vigila – no tienen, sin embargo, ningún peso diegético y se podrían considerar meros «figurantes con frase». Se podría concluir, pues, que en relación con el tratamiento de personajes, la adaptación se produce sin deslizamientos significativos, pues los tres personajes latentes en el texto dramático se trasladan a la pantalla encarnados por actores, pero manteniendo las mismas funciones diegéticas que en la obra teatral.

Los cambios de nombre de los personajes apenas se producen en las adaptaciones y cuando suceden no son pertinentes y por lo tanto se pueden desestimar como deslizamientos en sentido estricto. Santiago Biralbo cambia de nombre en *El invierno en Lisboa* y pasa a llamarse Jim; en este mismo filme, el marido de Lucrecia, Malcolm, cambia de nacionalidad (de norteamericana a española) y adopta el nombre de Marco. Hay pocos casos más, la traslación de los nombres de los personajes principales se produce sin deslizamientos. Las razones habría que buscarlas en la coartada cultural. En el caso de las adaptaciones de obras canónicas, como *Divinas palabras* o *Réquiem por un campesino español*, porque el cambio de nombres de personajes que están asentados en el acervo cultural español, como Mari-Gaila, Séptimo Miao, Mosén Millán o Paco el del molino, no sería aceptable desde el punto de vista de las expectativas del espectador (lo mismo sucede en otras adaptaciones de textos canónicos que mantienen los nombres de los personajes: *Max Estrella*, *Bernarda Alba* y sus hijas, *el Pijoaparte*). En la otras adaptaciones, porque la escasa distancia temporal que separa la publicación del relato o la representación de la obra teatral y el estreno del filme es suficientemente corta como para que los nombres de los

personajes se retengan en la memoria del espectador que ha leído los textos fuente o que ha estado expuesto a ellos a través del aparato crítico y publicitario (no hay que olvidar que muchos de los textos literarios publicados o estrenados en los años ochenta fueron rotundos éxitos de público y crítica; piénsese en *Los santos inocentes*, *La estanquera de Vallecas*, *¡Ay, Carmela!* o *El invierno en Lisboa*, por ejemplo).

Solamente en una de las adaptaciones analizadas, *El sur*, el cambio de nombre de la protagonista – el personaje de Adriana se llama Estrella en el filme – tiene valor expresivo. En el filme todos los elementos significantes se construyen sobre un eje semántico que gira en torno a la oposición luz / oscuridad, que, a su vez, refiere a la vida y la muerte. El padre viene del sur, tierra de luz, pero su presencia en el espacio fílmico, sin embargo, está siempre vinculada a zonas oscuras (sus retiros en la penumbra de su habitación, su refugio en el cine para ver una película que se llama precisamente «Flor en la sombra», la espera por el tren en la oscuridad de la habitación de la pensión...) y cuando entra en el campo visual de la pantalla lo hace desde el ángulo más oscuro del cuadro (su aparición al fondo del campo en la Iglesia, por ejemplo, en la escena de la primera comunión, saliendo literalmente de la oscuridad). Estrella, por su parte, adquiere a través de su nombre connotaciones lumínicas y se configura como el único atisbo de luz para su padre, su única razón para vivir una vez que Irene Ríos, su amor localizado en algún lugar del sur, le pide que no vuelva a contactar con ella (es significativo que el encuentro con la Irene actriz se produzca en el cine Arcadia, un nombre que remite directamente a la felicidad que el padre de Estrella no es capaz de encontrar en su vida real).

La estrategia de modificación no produce ningún cambio de sexo en el trasvase de la configuración de personajes entre el texto literario y el fílmico, a excepción del protagonista de la novela de Andreu Martín, *Prótesis*. En su adaptación fílmica el personaje protagonista en la novela adopta el género femenino y se rebaja considerablemente la naturaleza violenta de su personalidad. La novela lo presenta como una persona autodestructiva sin ninguna concesión al determinismo social, sin embargo en el trasvase al texto fílmico Fanny adquiere una condición de víctima, propiciada por la relación que mantuvo en el pasado con el policía Salvador Gallego,

que se va haciendo más evidente a medida que transcurre el filme y se confirma definitivamente con su ingreso en el psiquiátrico al final del relato. El cambio de sexo del protagonista acentúa la relación de dependencia sexual y psicológica entre los dos personajes principales y permite plasmarla en la pantalla de forma directa. De otro modo, hubiera sido muy difícil mostrar en la pantalla en el año 1984 la enfermiza y violenta relación homosexual que presenta la novela.

La forma en que se aplican en el texto literario las estrategias de expansión o comprensión de personajes sigue el comportamiento habitual de la práctica común a todas las adaptaciones fílmicas. Sin embargo, sí se puede identificar una norma que podríamos denominar de redimensionamiento de personajes, que aparece en todas las adaptaciones y rige el funcionamiento de las estrategias de mediación. Esta norma despliega una estrategia de corrección, que determina las equivalencias en el tratamiento del carácter o la personalidad de los personajes, como en el caso del filme *Fanny Pelopaja*. La aplicación de esta estrategia de corrección busca dibujar un retrato «heroico» de los personajes protagonistas, minimizando cualquier rasgo que enturbie los aspectos positivos de su personalidad. Ello no significa, sin embargo, que los personajes se configuren en el texto fílmico como unidimensionales, pero sí adquieren una caracterización idealizada, similar a la que se pretende en la definición de ambientes y espacios. De este modo, los rasgos negativos que tienen los personajes en los textos fuente se reducen considerablemente o directamente se suprimen: la avaricia e hipocresía de Mari-Gaila en *Divinas palabras*; la soberbia de Juan Marés en *El amante bilingüe*; la crueldad de Miguel Vargas en *Prótesis*; el desprecio por las minorías étnicas y sociales del comisario Méndez en *Crónica sentimental en rojo*; el cinismo de Tonet en *Bearn o la sala de las muñecas*; la indolencia de Santiago Biralbo en *El invierno en Lisboa*; el carácter iracundo de Laly en *El disputado voto del señor Cayo*. Sirvan dos ejemplos como ilustración.

En *Las bicicletas son para el verano* el personaje de Don Luis en el texto teatral se dibuja en un momento de la obra como un hombre mujeriego. El diálogo que mantiene con Laura, uno de los personajes que se elimina en la adaptación, así lo sugiere:

Laura. – (*Que está ahora cerca de Don Luis.*) Qué calor hace hoy, ¿verdad?

Don Luis. – Pues a usted, Laura, el calor no le sienta nada mal. Y además lo comunica.

Laura. – Cállese, Luis, no empiece.¹⁵⁶

En el filme, sin embargo, la imagen que se transfiere de Don Luis es la de un padre de familia de conducta intachable. Al desaparecer el personaje de Laura en el texto fílmico este diálogo se elimina.

Del mismo modo, el carácter iracundo con que se retrata a Laly en varios momentos de la novela *El disputado voto del señor Cayo* se elimina en el traspaso al texto fílmico. Así, en uno de los diálogos que se trasladan de forma literal se suprime una frase dicha por Laly que contrasta con la imagen dulce y equilibrada que se proyecta en el texto fílmico:

Ella le apartó, tirando de sus cabellos, con una mueca de repugnancia:

- No te acerques a mí, cacho puto, ¿me oyes?"¹⁵⁷

La relación de los personajes protagonistas con sus antagonistas llega a adquirir, por esta tendencia a «bonhomizar» la naturaleza de los primeros, un cierto maniqueísmo. Quizás sea en *Los santos inocentes* donde más se evidencia. Núria Triana-Toribio (2003: 125) comenta que en el filme los únicos personajes que dicen tacos son los señoritos, un detalle menor que, sin embargo, es síntoma de cierta artificiosidad de los diálogos purificados en los filmes de los años ochenta. Más allá de la anécdota, este rasgo responde a una estrategia de corrección en el trasvase de los personajes al texto fílmico que Triana-Toribio atribuye a la búsqueda de una homogeneización en la factura de producción de los filmes de la década. Adrián Huici (1999) indica que en la novela los ricos se presentan casi siempre desde una visión negativa, sin atenuantes ni matices:

Precisamente esta polarización (pobres buenos vs. ricos malos) no solo implica un juicio ético por parte del autor, sino que, en cierto modo, incita a una lectura valorativa que, en un sentido amplio, podría considerarse como una intención propagandística. Delibes

¹⁵⁶ Fernán-Gómez, Fernando (1984), *Las bicicletas son para el verano*, Madrid, Espasa Calpe, pág. 82.

¹⁵⁷ Delibes, Miguel (1979), *El disputado voto del señor Cayo*, Barcelona, Destino, pág. 163.

quiere que juzguemos con severidad la conducta de los señores y, para ello, exaspera la dicotomización de su universo casi hasta el maniqueísmo, la oposición entre blanco y negro, sin muchas posibilidades intermedias (Huici, 1999: 83).

Señala Huici que este maniqueísmo se radicaliza en el trasvase al texto fílmico y pone como ejemplo el deseo de Nieves de hacer la primera comunión. En el filme se elimina toda referencia a este tema, pues un personaje que pertenece al mundo de los pobres, de los oprimidos, no puede «cruzar» la línea que separa de forma tajante ambos mundos (Huici, 1999: 92).

Se puede concluir, pues, que existe una tendencia general a estilizar a los personajes en el traslado al texto literario, hasta tal punto que, como apunta Sally Faulkner (2004: 63) respecto a los personajes del ámbito rural, estos se funden con el medio. Para ilustrarlo alude Faulkner muy acertadamente a la escena de apertura de *Los santos inocentes*, donde la figura de Azarías «corriendo el cárabo» se fusiona literalmente con el campo:

Firstly, mise en scène draws a parallel between man and land, as Rabal wears ragged, earth-coloured clothes [...]. This affinity between Azarías and rural space is also indicated by camera-work: as he runs along the crest of a hill, the camera follows him in a tracking shot which matches his speed and allows us to glimpse him through the foliage. Furthermore, there is an acoustic match between his cries and the owl's hoots. Finally, the subjectivity depicted here continues as the theme music of the film gradually begins. The drumbeats and percussion of the soundtrack match the sound of Azarías's footsteps (Faulkner, 2004: 63).

La estilización de los rasgos caracterizadores de los personajes tiene en los antagonistas el efecto contrario que en los protagonistas. Si en estos se potencian los rasgos positivos, en aquellos se acentúan los negativos. El policía de *La estanquera de Vallecas*, Marco y Toussaints Morton en *El invierno en Lisboa*, Norma en *El amante bilingüe*, el señorito Iván en *Los santos inocentes*, el padre Villaescusa en *El rey pasmado*. Todos ellos se construyen en el filme intensificando sus rasgos negativos y especialmente aquellos que afectan de modo directo a los protagonistas del relato,

como la falta de empatía y la crueldad del señorito Iván respecto a Paco el Bajo y Azarías o el clasismo que demuestra Norma en su relación con Juan Marés.

En *El rey pasmado* el fanatismo religioso que define al padre Villaescusa se potencia en la adaptación con la interpretación de tono caricaturesco que hace Juan Diego del personaje, fruto sin duda de una cuidada dirección de actores, pues, su histrionismo contrasta con la contención del resto de las interpretaciones. Hay una secuencia de especial significación en la caracterización arquetípica de este personaje. Se trata de la procesión de penitentes encabezada por Villaescusa. En la novela este suceso cierra el relato del encuentro del Valido con su prima, la camarera mayor de la reina, a quien lleva en carroza a su casa:

Habían llegado a un cruce, y por la calle que cruzaba, pasaban dos filas de frailes con antorchas, y, en el medio, penitentes con maderos, con cadenas en los pies, con disciplinas que les marcaban de sangre las espaldas. Rezaban a media voz, y, cada cuantas avemarías, quejas, gritos de dolor, exclamaciones:

– ¡Ten piedad de nosotros, Señor! ¡Aparta de nosotros esa serpiente maligna! ¡No castigues a tu pueblo inocente!

Cerraba la doble fila el padre Villaescusa, de sobrepelliz y bonete, con una cruz negra alzada que apoyaba en su cintura. Tardaron en pasar un rato. Después la carroza del Valido siguió su camino, hacia el hogar de la duquesa.¹⁵⁸

La inclusión de la procesión en la novela tiene una mera función de mantenimiento del tono fantástico que impregna la obra desde su inicio, cuando se relata la aparición de una serpiente que adopta diferentes manifestaciones en distintos lugares de Madrid. En la adaptación interviene una estrategia de modificación del orden del relato, que ubica esta escena después de la que presenta la visita del demonio al padre Villaescusa, que en la novela se relata antes del encuentro del Valido con su prima. Las tres escenas se unen por yuxtaposición en el relato fílmico, sin relación causal entre ellas. De este modo, la procesión, que no se conecta temáticamente con la presencia del demonio en forma de serpiente (aquí las oraciones

¹⁵⁸ Torrente Ballester, Gonzalo (1989), *Crónica del rey pasmado*, Barcelona, Planeta, págs. 139-140.

se dicen en latín y adoptan la forma de un responso convencional) adquiere una función iterativa (es una más de las procesiones que promueve el fraile) que enfatiza el fundamentalismo religioso del padre Villaescusa, a quien, además se muestra rezando a gritos, no a media voz, como en la novela. El contraste de esta escena con la anterior, en la que la visita del demonio al padre Rivadesella se presenta sin ningún dramatismo, como algo habitual, y con la siguiente, que muestra el ambiente relajado y frívolo de las gentes de palacio escuchando música y bailando, enfatiza aún más el retrato negativo estilizado del padre Villaescusa.

Un interesante procedimiento de caracterización de personajes se encuentra en la adaptación de *¡Ay, Carmela!* El personaje de Paulino se traslada sin ningún deslizamiento respecto a su configuración en el texto dramático; Carmela le llama «cagón» en la obra teatral y en el filme y este calificativo es el que define su personalidad en ambos textos. El personaje de Carmela, que en la obra de teatro se presenta ya desde su aparición en escena con una conciencia ideológica definida (está muerta, por lo que se presenta en escena con las mismas creencias que tenía cuando la fusilaron), experimenta en el texto fílmico una clara evolución desde la ausencia de conciencia política hasta el compromiso con la causa de los vencidos que le ocasiona la muerte al final del relato. Pero el maniqueísmo en la configuración de los personajes protagonistas y antagonistas que se produce en otras adaptaciones no se manifiesta aquí en los personajes de Paulino y Carmela, ni siquiera en el del teniente Ripamonte, que se configura con un retrato entre amable y ridículo. Los personajes colectivos de los milicianos republicanos y los militares del bando nacional son los que se conforman en el filme con rasgos definidores estilizados y opuestos. El procedimiento utilizado es la planificación de las secuencias en las que aparecen, que se articula de forma muy diferente en las funciones de teatro que hacen Carmela y Paulino en cada bando. La función para los milicianos republicanos, representada en un escenario improvisado en el interior de un edificio, se muestra mediante un montaje de planos muy cortos y movimientos de cámara que acompañan el baile de Carmela, como si se rodasen con cámara en mano; los planos de Carmela y Paulino sobre el escenario adoptan la perspectiva del público, pero alternan planos frontales de conjunto con otras

angulaciones; el público se muestra desde la perspectiva del escenario, sin que haya correspondencia de campo contracampo, con insertos de primeros planos y planos de conjunto que permiten apreciar los rostros. En los planos generales del público la cámara se sitúa al fondo del escenario, de modo que los cómicos y el público se muestran en el mismo campo visual, rompiéndose así la cuarta pared. El montaje de la secuencia evidencia la complicidad de Paulino y Carmela con el público republicano y permite que el espectador también se identifique con él. Por el contrario, la función que representan Carmela y Paulino ante los militares nacionales se articula mediante el uso de planos generales largos y ángulos picados, que muestran al público en la distancia, sentado en el perfecto orden que aseguran las butacas del teatro. El escenario se muestra también con planos largos tomados desde el patio de butacas, en un montaje simétrico de campo contracampo. Y cuando la mostración de lo que sucede en el escenario se hace con planos más cortos, estos se sitúan siempre en la perspectiva del público y de los laterales del escenario, evidenciando que se está filmando una representación; o se presentan composiciones que resultan extrañas al espectador, como los varios primeros planos de Paulino con el fondo de las banderas fascistas, filmados en ángulo contrapicado y cortando su rostro a altura del cuello. El uso de este tipo de planificación impide la identificación del espectador tanto con lo representado sobre el escenario como con el público que asiste al espectáculo, que adquiere una configuración de masa distante.

En relación con el tratamiento de los personajes en el proceso de adaptación, el hecho de que la estilización de ambientes que se produce en las adaptaciones analizadas también afecte a la configuración de los personajes en su trasvase al texto fílmico nos permite identificar una norma operacional que se sitúa jerárquicamente por encima de la norma de reinterpretación y estilización ambiental y de la norma de redimensionamiento de personajes, que se podría denominar norma de estilización de los existentes de la historia.

5.4.5. Los sucesos y la historia

La tendencia en las adaptaciones de los años ochenta en relación con el trasvase de los sucesos de la historia es la habitual en la práctica adaptativa en general. Cuando el texto fuente es una novela se tiende a suprimir sucesos secundarios o recurrentes (la salida de Quirce de batida con el señorito Iván, que en el filme se resuelve con una elipsis, por ejemplo); cuando se trata de un relato corto, la tendencia es añadir nuevos sucesos que complementen el relato sin que ello suponga una transgresión de la historia (por ejemplo, en *El Sur*, la visita de Milagros para la comunión de Estrella, la estancia en el padre en la pensión de la estación, o la sesión del cine Arcadia). En el caso de la adaptación de obras teatrales, como se ha visto en el apartado 5.4.1.1, se aplica la estrategia de expansión de espacios latentes o narrados.

Un comportamiento sistemático que se aprecia en todas las adaptaciones analizadas es la tendencia a trasladar sin deslizamientos, de forma literal, los diálogos de los personajes. La estrategia de repetición que se despliega aquí es particularmente consistente en las adaptaciones de textos teatrales, en las que la compresión de los diálogos de los personajes es mucho menos frecuente que la repetición sin deslizamientos. Pero esta estrategia también se manifiesta en el traslado de diálogos en las novelas. En la adaptación de *El disputado voto del señor Cayo*, un relato muy corto que no requiere, por lo tanto, de excesiva presencia de la estrategia de compresión de los sucesos de la historia, se trasladan prácticamente todos los diálogos de la novela al filme sin apenas deslizamientos significativos. En *Réquiem por un campesino español* el diálogo que mantienen don Valeriano, Cástulo y el centurión con Mosén Millán para que este les confiese dónde se esconde Paco, así como los diálogos entre Mosén Millán y Paco cuando aquel le convence de que se entregue y luego en la confesión que tiene lugar antes del fusilamiento, se trasladan de forma literal al texto fílmico, hasta el punto de que algunas de las descripciones que en la novela acompañan a los diálogos funcionan como acotaciones que se utilizan para conformar el contexto ambiental en el filme (los ladridos lejanos o el habla atropellada de Mosén Millán cuando pide a Paco que se arrepienta de sus pecados y le da la absolución).

Sucede también con notable frecuencia que la comprensión de sucesos que se produce mediante un resumen o una condensación no vaya acompañada de una condensación de los diálogos, de modo que en lugar de modificarlos mediante una paráfrasis, por ejemplo, el procedimiento es eliminar partes del diálogo que supongan digresiones o referencias a tramas secundarias y trasladar de forma literal los diálogos que ofrecen información pertinente para el devenir del relato. En *El rey pasmado*, por ejemplo, la conversación entre el demonio y el padre Villaviciosa se traslada al texto fílmico bastante comprimida, eliminando breves digresiones sobre cuestiones teológicas (la naturaleza del infierno, la conveniencia de que las disputas teológicas se desarrollen en lengua romance o en latín, o la ausencia de clase social o creencia religiosa de los hombres a los ojos de Dios y a los del demonio), así como una parte de la conversación en la que hablan sobre las supuestas manifestaciones del demonio que las gentes de Madrid habían observado la noche anterior (las referencias a este asunto, que en la novela se introducen de forma recurrente en diferentes momentos del relato, están suprimidas en el texto fílmico, por lo que esta parte del diálogo entre el demonio y el padre Rivadesella tampoco se traslada al filme). Sin embargo, el diálogo que versa sobre el deseo del rey de ver a la reina desnuda y la creencia del clero de que este pecado puede influir en la llegada de la armada a Cádiz y en la derrota de las tropas españolas en Flandes, que es el tema en torno al cual se construye el relato, se repite en el texto fílmico de forma prácticamente literal, modificando tan solo varias expresiones que en el traslado a la pantalla podrían resultar excesivamente literarias.

Este comportamiento homogéneo respecto al traslado sin deslizamiento de los diálogos de los textos literarios, dramáticos y narrativos, al texto fílmico quizás tenga que ver con la coartada cultural y obedezca a la voluntad de dejar la huella reconocible del autor literario en el filme a través de los únicos elementos del material literario que pueden trasvasarse sin necesidad de ajustes en los códigos semióticos. En cualquier caso, pone de manifiesto la fiabilidad del mediador en el proceso adaptativo en lo que se refiere al traslado de estos elementos del texto literario.

5.4.5.1. Equivalencias en la apertura del relato

En todos los filmes analizados se observa una necesidad de comenzar el relato con una exposición de las coordenadas espacio-temporales en las que discurrirá la historia y con una presentación de los principales personajes. Ello conlleva un deslizamiento respecto a los comienzos abruptos de los textos fuente, en los que el contexto de la historia se descubre a medida que avanza el relato. La contextualización de la historia en el texto fílmico sigue varios procedimientos:

- Mediante la inclusión de marcas peritextuales de diferente tamaño, desde simples títulos superpuestos a la imagen que indican una fecha o un lugar, como en *El sur* o en *¡Ay, Carmela!*, por ejemplo, hasta textos más elaborados que sitúan la acción en el contexto histórico y pueden incluso adelantar los acontecimientos de la historia, como sucede en *Las bicicletas son para el verano*.
- A través del uso de planos de situación que presentan ambientes, escenarios o personajes, como en *Divinas palabras* o *Bearn* o *la sala de las muñecas*, por ejemplo. Suelen seguir el esquema habitual en el cine clásico: gran plano general, fundido a plano general corto y fundido a plano de conjunto. No es frecuente el procedimiento, muy recurrido en el cine actual, de mostrar una imagen o una escena que presente un suceso o un acontecimiento que desencadena la historia. Entre las adaptaciones analizadas sucede únicamente en *Crónica sentimental en rojo*.
- Por medio de la inserción de una escena o una secuencia que, a modo de prólogo, narra sucesos que ayudan a contextualizar la historia o a interpretar lo que vendrá a continuación. Pueden hacer referencia al pasado de los protagonistas, como en *El amante bilingüe*, o actuar como prolepsis, como en *Las bicicletas son para el verano*. La escena de apertura puede ser el resultado de una estrategia de modificación del orden temporal del relato, como en el caso de *El amante bilingüe*, o de una estrategia de expansión por la que se añade una nueva escena, como sucede en *El viaje a ninguna parte*.

a) Las marcas peritextuales

Uno de los recursos más habituales de contextualización del relato es la superposición de títulos sobre las escenas iniciales del filme, que informan del lugar donde se sitúa la acción o del momento temporal en el que transcurre. Los títulos pueden sustituirse por un texto breve que describe el contexto histórico, como ocurre en *Las bicicletas son para el verano*, donde en varios párrafos se informa del asedio a que estuvo sometida la ciudad de Madrid por el bando nacional durante la guerra civil. El texto en este caso no solo sirve para contextualizar la imagen que se muestra en plano fijo – una pancarta en las calles de una ciudad con la leyenda «¡No pasarán!» –, sino que se articula como una suerte de prolepsis, pues adelanta los acontecimientos que condicionarán la historia de la familia protagonista del relato.

b) Los planos de situación

Los planos de situación en el inicio del filme están muy vinculados a la norma de reinterpretación y estilización ambiental, pues el contexto que se presenta suele estar también estilizado. La transición de los planos de situación desde el plano general hasta los planos más cortos finaliza casi siempre en un plano de conjunto o un primer plano, que introduce a uno o más personajes principales de la historia. Los planos de situación se utilizan en *Divinas palabras* (planos generales del campo gallego y fundido a plano de conjunto en el que aparece Mari-Gaila), *Bajarse al moro* (planos generales de la llegada del barco que llega a Algeciras desde Marruecos y transiciones siguiendo a Chusa mientras baja del barco y llega a la cola de la aduana, donde se la puede ver con más detalle en un plano largo de conjunto), *La estanquera de Vallecas* (planos generales y de conjunto que muestran a los dos atracadores en el metro de Madrid y saliendo en la parada de metro de Puente de Vallecas), *El invierno en Lisboa* (trávelin en plano general de la bahía de San Sebastián y del local Lady Bird que finaliza mostrando el coche en el que llega Lucrecia), *El disputado voto del señor Cayo* (planos aéreos de Madrid y planos de conjunto que finalizan en un primer plano del personaje de Rafael), *Bearn o la sala de las muñecas* (largos planos generales de unos jardines y

un campo, en los que se adivina la figura de un sacerdote que pasea por ellos; la cámara le acompaña hasta su llegada a una casa solariega, de la que salen varias personas vestidas de luto, al estilo burgués de finales del siglo XIX) y *¡Ay, Carmela!* (plano general largo con trávelin del pueblo en el que actúan Paulino y Carmela, seguido de siete planos generales que muestran diferentes rincones del pueblo, en los que se aprecian los estragos de las bombas de la guerra; el último plano muestra mediante un trávelin carteles propagandísticos del bando republicano y finaliza en la furgoneta de Paulino y Carmela, en el que se lee el letrero de la compañía, «Carmela y Paulino, *varietés* a lo fino»).

Además de contextualizar la historia o presentar a los personajes, una función que adquieren algunos planos de situación es determinar ya desde el inicio del filme el ambiente que va a caracterizar el relato. Un ejemplo significativo se encuentra en la secuencia de inicio de *¡Ay, Carmela!*, en la que, como señala Peter L. Podol, se presenta el tono monocromático de la fotografía que va a utilizarse durante todo el filme para retratar en los espacios exteriores el impacto de la guerra:

[l]a escena carece de color casi por completo; estableciéndose de esta forma un contraste entre la monotonía de la vida durante la Guerra Civil y el color y la vitalidad de las escenas de teatro realizas por Camela, Paulino y Gustavete para su público [...] Este contraste visual tan chocante retorna con mayor impacto en la conclusión de la película, cuando después del acribillamiento de Carmela, sigue la visita de Paulino y Gustavete a la sepultura un día lluvioso y gris [...] Saura utiliza el sonido y el color, dos elementos primarios del cine, para estructurar su película de manera coherente y conmovedora, lo cual intensifica el impacto emocional sobre el espectador (Podol, 2001: 309).

Un derivado de los planos de situación es la introducción de una escena o una imagen que muestra el suceso desencadenante de la historia. Es lo que sucede en la adaptación de *Crónica sentimental en rojo*, en la que se aplica una estrategia de modificación del orden temporal del relato. La aparición del cadáver sin pecho de la joven en la playa, que desencadena toda la investigación del comisario Méndez, no aparece en la novela hasta el capítulo tercero. En el filme este suceso, mostrado mediante una imagen congelada del cuerpo de una joven a la orilla del mar, sirve de

fondo para el paso de los títulos de crédito. Una vez finalizados estos, la imagen deja de ser fija y una voz *over* con tono neutro informa de la aparición del cuerpo en la playa, en un estilo discursivo similar al de una noticia de sucesos («A primeras horas de la mañana del martes 28 de mayo fue hallado en la playa de San Salvador, partido judicial de El Vendrell, el cuerpo sin vida de una mujer»).

En realidad esta presentación está más cerca de los códigos peritextuales que de los planos de situación o de las escenas prólogo, pues la voz *over* en realidad no hace otra cosa que «etiquetar» la imagen que se muestra, por lo que cumple la misma función que un rótulo que se hubiera superpuesto sobre la imagen. Un fundido encadenado da paso a la primera escena del filme, en la que aparece el comisario Méndez y de nuevo la voz *over* adquiere una función contextualizadora, al conectar la historia que se va a narrar con su protagonista («Dos días más tarde, en la Jefatura Superior de Policía de Barcelona se recibía una llamada telefónica para el comisario Méndez procedente de la población de El Vendrell»).

En cualquier caso, este procedimiento no es el habitual en las adaptaciones analizadas. Lo más frecuente es la inserción de planos largos de situación, articulados además con arreglo a la configuración que tienen en el relato fílmico clásico que sigue el modo de representación institucional (la escena se abre con plano general, desde el que se pasa a planos medios cortos). *Divinas palabras* responde a esta práctica de forma ortodoxa. Si en el texto teatral Mari-Gaila no aparece hasta la escena tercera, en el filme de García Sánchez se introducirá ya en la secuencia de inicio. Mediante tres planos generales de situación unidos por fundidos encadenados se muestra un brumoso paisaje gallego; un nuevo fundido da paso a un inserto de un cruceiro, de modo que si el paisaje y la música extradiegética del grupo Milladoiro no hubieran sido suficientes para marcar las coordenadas espaciales, este plano adquiere una función puramente didáctica e informa de manera inequívoca al espectador de que lo que se muestra es una aldea gallega. De nuevo un fundido encadenado da entrada a un plano de conjunto en el que aparece Mari-Gaila ubicada en el centro del cuadro; un personaje que entra en el campo la saluda por su nombre, facilitando así la identificación del personaje incluso antes de comenzar el relato. Su presentación se

completa con una marca peritextual que informa además de que Mari-Gaila es la protagonista de la historia, pues, no por casualidad, en la secuencia de créditos con los nombres de los actores, el nombre de Ana Belén aparece justo encima de la figura del personaje. A partir de aquí la cámara sigue en plano general a Mari-Gaila y a su hija por la aldea, permitiendo la entrada y salida de figurantes en el campo y ofreciendo así información sobre las coordenadas temporales de la historia.

Los planos generales de situación pueden ir acompañados por una voz *over* que describe o comenta lo que muestra la imagen y ayuda de este modo al espectador a identificar las coordenadas espacio-temporales. Es lo que sucede en *El invierno en Lisboa*. Un plano general con un largo trávelin lateral muestra una imagen nocturna de la bahía de San Sebastián y en el recorrido descubre en primer plano un local situado en el puerto con un letrero luminoso, «Lady Bird». Al mismo tiempo que transcurre el trávelin se escucha una voz *over* que dice: «Aquel verano en San Sebastián, antes del invierno en Lisboa, fue un verano maravilloso. Bill Swan volvió a tocar cuando todo el mundo le creía acabado y yo estaba en su banda. El viejo mito y el pianista desconocido llenando noche tras noche el local de Floro, el Lady Bird». La mención del Lady Bird coincide con la imagen del letrero luminoso. La voz finaliza su discurso con la frase «Fue entonces cuando conocí a Lucrecia» y en ese momento un nuevo movimiento de cámara permite ver cómo desde el fondo del campo llega un coche al local. Un corte a un plano de conjunto muestra a una mujer que baja del coche.

Puede ocurrir que tras los primeros planos de situación se introduzca una escena o una secuencia que complete la información que proporcionan esos planos de apertura. En este caso, se produce un deslizamiento respecto al texto literario, bien porque se modifica el orden temporal de los sucesos, bien porque se añade un nuevo suceso en el relato del texto fílmico. En *El invierno en Lisboa*, por ejemplo, en la escena que sigue a los planos de situación iniciales, Bill Swann, a punto de comenzar a tocar una pieza, presenta a sus músicos; el que toca el piano se llama Jim, y esta presentación permite poner rostro y nombre a la voz *over* y descubrir que se trata de un narrador autodiegético (diferente, pues, al narrador homodiegético de la novela). Un plano de Lucrecia y un contraplano de Jim, montados a través de un *raccord* sobre

el eje de la mirada de aquella permiten adivinar que ha habido una atracción entre ellos. Así pues, ya desde la primera secuencia el espectador sabe quiénes son los protagonistas y dónde se ubica la escena, lo que le permite activar un esquema de interpretación a través del cual podrá aventurar que va a desarrollarse una historia romántica entre ambos.

En otras ocasiones, como sucede en *El disputado voto del señor Cayo*, los planos de situación se extienden hasta el inicio de la primera secuencia y presentan una información que será determinante en el desarrollo de la historia o, como en este caso, en la articulación temporal del relato. La nota que se muestra en primer plano justo antes de que se inicie la primera secuencia, en la que se lee que «V. V. ha muerto», informa con una gran economía narrativa, de la noticia que será la excusa para el relato que rememorarán dos de los personajes de la historia.

c) Las escenas prólogo

La inclusión de escenas que funcionan como prólogo a la narración implica la intervención de una estrategia de mediación en el trasvase del texto literario, que puede adoptar diferentes articulaciones, desde la simple repetición del prólogo que se incluye en el texto literario hasta la modificación del orden de los acontecimientos en el relato, presentando sucesos que dirigen la lectura de las primeras escenas del film o que configuran las características esenciales de los personajes. Al primer caso responde las secuencias iniciales de *Las bicicletas son para el verano* y *El viaje a ninguna parte*, aunque en ambas adaptaciones las equivalencias tienen diferentes valores expresivos. El segundo caso se puede ilustrar con las secuencias prólogo de *Brumal* y *Fanny Pelopaja*.

Las bicicletas son para el verano combina el uso de una marca peritextual (el texto sobre la guerra civil que se incluye en la primera imagen fija del filme) con una secuencia que traslada sin modificaciones la escena de prólogo de la obra teatral. En los diálogos de los dos personajes que participan en la secuencia – Luisito y Pablo – únicamente se sustituyen los locativos que en el texto literario refieren a espacios

latentes por deícticos que indican en el filme posiciones de ese espacio ahora incorporado al campo visual:

Esto podría ser un buen campo de batalla. En aquel bosquecillo [«Allí»] está emboscada la infantería. Por la explanada [«aquí»] avanzan los tanques. Los tanques y la infantería son alemanes. Y allí, en aquella casa que están construyendo [«Ahí»], se han parapetado los franceses.¹⁵⁹

Francisco Gutiérrez Carbajo (2008a: 224) considera el prólogo de la obra de teatro, en el que Luis y Pablo hablan de películas y novelas de guerra, un recurso a la prolepsis, el anuncio de lo que sucederá después. En el filme la prolepsis se intensifica con el añadido de una escena que muestra en cámara lenta y con una fotografía de tono sepia a los dos jóvenes jugando a pelearse como si fueran soldados mientras se suceden los títulos de crédito. En el inicio de la escena un sonido extradiegético de disparos se superpone hasta anularlo al sonido que hacen Luisito y Pablo imitando los disparos de sus imaginarios fusiles. Entre los primeros planos destaca uno en el que se detiene la imagen para mostrar a Luisito con su cuerpo en un escorzo que tienen la misma composición que la famosa fotografía de Robert Capa, «Muerte de un miliciano». Esta misma composición se repetirá en cámara lenta desde diferentes encuadres. La fotografía, tomada en septiembre de 1936, a los pocos meses de comenzar la guerra, funciona como un interpretante intertextual que muestra el conflicto como algo inmediato en el tiempo y al mismo tiempo, personaliza la información que se aporta en el texto de inicio del filme, pues la ciudad que sufre «el duro asedio de las fuerzas nacionalistas» se personifica en la figura de Luisito y, por extensión, en su familia. Esta escena que apela directamente al imaginario cultural del espectador y a su memoria histórica a través de la fotografía de Capa, adquiere una gran fuerza expresiva e intensifica la función proléptica del prólogo.

Algo similar sucede en *El viaje a ninguna parte*. La novela comienza con un monólogo en primera persona en el que el personaje Carlos Galván recuerda el

¹⁵⁹ Fernán-Gómez, Fernando (1984), *Las bicicletas son para el verano*, Madrid, Espasa-Calpe, pág. 47.

momento de su pasado en el que consigue la fama como actor después de años de andar por los pueblos de España con la compañía de su padre:

Hay que recordar... Hay que recordar... [...] Estos que cantan son el Trío Calaveras, y la canción, un bolero, se llama *Caminemos*.

¡No, no es el Trío Calaveras! ¡Son Los Panchos! Han pasado ya tantos años... Pero son ellos, estoy seguro.

Sí, Los Panchos... A Los Calaveras los vi solo una vez, cuando se despedían de Casablanca, una «sala de fiestas», como se llamaban entonces. Aquella noche, después de cerrar, nos quedamos unos cuantos con «Los Calaveras». En aquel tiempo obligaban a cerrar esos sitios muy pronto. Cosas de Franco, que como él no salía de noche... [...] Aquella noche estaban en Casablanca Jorge Mistral, Lola Flores y la que he dicho antes, María Asquerino. Qué hermosura de mujer, Maruja, la llamaban entonces.

Yo en persona, casi no conocía a nadie. Eran artistas de Madrid, y yo hasta hacía poco no había salido de los pueblos. Creo recordar que me había llevado a Casablanca Miguel Mihura, que acababa de descubrirme. Descubrimiento tardío, porque yo andaba ya por los cuarenta años, pero al que debo mis mayores éxitos y los años más felices de mi vida. Hasta entonces siempre había trabajado en la compañía de mi padre, un gran actor que no tuvo suerte; enamorado siempre, como yo, de su profesión, la más bella que existe. [...] Bueno es lo mismo. Lo que quería contar es cuando se presentó mi hijo, aquel zangolotino.¹⁶⁰

El filme comienza con un primer plano del personaje, anciano tarareando la canción de los Panchos, que suena en *off*. Sus palabras son prácticamente la reproducción literal del texto de la novela:

Hay que recordar, hay que recordar. Estos que cantan son el Trío Calaveras y el bolero se llama «Caminemos». No, son Los Panchos. Han *pasao* ya tantos años. A Los Calaveras los vi en una sala de fiestas muy lujosa. Después de cerrar nos quedamos unos cuantos. En aquel tiempo obligaban a cerrar estos sitios muy pronto. Cosas de Franco, que como él no sale de noche. Estaban María Asquerino, Jorge Mistral, Lola Flores, Rabal. Yo en persona no conocía a casi ninguno porque hasta hacía poco no había salido de los pueblos.

¹⁶⁰ Fernán-Gómez, Fernando (1985), *El viaje a ninguna parte*, Barcelona, Círculo de Lectores, págs. 7-8.

El discurso del Carlos Galván se interrumpe para dar paso a los títulos de crédito y cuando estos finalizan Galván lo recupera, ahora en voz *over*, adquiriendo así la condición de narrador autodiegético:

Acababa de descubrirme Miguel Mihura. Descubrimiento tardío, pero al que debo mis mayores éxitos y los años más felices de mi vida. Pero no es eso lo que quería contar ahora, sino cuando se presentó de repente mi hijo. Aquel zangolotino. A veces me falla la memoria.

Esta segunda parte del discurso se escucha mientras las imágenes muestran el autocar de pasajeros que acaba de llegar a la plaza de un pueblo y que la cámara ha seguido por una carretera secundaria durante la secuencia de presentación de los títulos de crédito. Un movimiento de cámara conduce al espectador al interior de la habitación de una fonda en la que se desarrolla la primera secuencia del filme, el encuentro entre Galván y su hijo, que se traslada también sin deslizamientos desde el texto literario.

La estrategia de repetición textual que se despliega en el trasvase del inicio de la novela al filme se combina con una estrategia de expansión, pues las imágenes que sirven de entrada a los títulos de crédito interpretan la escueta información que ofrece Carlos Galván sobre los años transcurridos en la compañía de su padre – «hasta entonces siempre había trabajado en la compañía de mi padre, un gran actor que no tuvo suerte» –. La escena se articula mediante un complejo montaje de cuatro series de planos yuxtapuestos que se muestran de forma alterna: planos generales del autocar en su recorrido por una carretera que transcurre por un paisaje mesetario inhóspito; planos generales de un grupo de personas que recorren caminos que transcurren por el mismo paisaje; planos medios de las sombras que esas personas proyectan sobre el camino; y planos detalle de diferentes manos que realizan varias actividades: hojear un libreto teatral, encender la luz de una bombilla, servir vino en unos vasos, abrir una fiambra en cuyo interior se adivina una tortilla de patatas, echar agua de una jarra en un lavabo, hacer y cerrar una maleta, engominar unos decorados de papel. Estas series de planos confieren a la secuencia un valor temporal iterativo y muestran el día a día de la compañía de teatro y la miseria que vivió Galván

antes de hacerse famoso. Tienen además un extraordinario valor expresivo, pues más allá de servir para contextualizar la escueta información que se ofrece en el inicio de la novela, funcionan a modo de prolepsis, como un resumen de lo que el relato narrará a continuación.

La indefinición de coordenadas espaciales y temporales apunta a que no se trata aquí de contextualizar históricamente el relato, sino de hacerlo históricamente verosímil, presentando para ello un paisaje indeterminado, pero que se vincula sin mayores problemas de identificación con las llanuras de Castilla o de La Mancha, y un tiempo también indeterminado, pero que se identifica con los años de la inmediata postguerra, gracias a la mención de actores que fueron famosos en los años cincuenta – María Asquerino, Jorge Mistral, Lola Flores, Francisco Rabal –, cuando Carlos Galván ya había abandonado la compañía familiar.

En el filme *Brumal* la escena prólogo sobre la que se pasan los títulos de crédito contextualiza el relato mediante la mostración de un momento determinante del pasado del personaje protagonista, cuando ella y su madre abandonan el pueblo y se trasladan a vivir a la ciudad. El largo plano que abre el filme se articula en un principio como un plano de situación que mediante un lento trávelin de acercamiento desde un plano largo general permite conocer los rasgos de la protagonista de la historia, Adriana, y de su madre. Sin embargo, un corte de plano que muestra el contracampo inicia una secuencia en la que, mediante largos planos generales que marcan ya el tono contemplativo y melancólico del filme, se presentan algunas claves hermenéuticas del relato: el recelo de los pasajeros del autocar cuando suben a él Adriana y su madre, la llegada de ambas a la ciudad, o el acto de la madre de darle la vuelta al abrigo como gesto simbólico del pasado que dejan atrás, subrayado por ella misma cuando dice, al final de la secuencia, «Adriana, hoy empezamos una nueva vida». La secuencia supone una notable expansión de la duración temporal respecto al texto literario, donde este suceso se cuenta en una escueta frase, muy avanzado ya el relato: «Abandonamos la aldea cuando yo contaba siete años, recorrimos algunos pueblos y nos instalamos, por fin, en una ciudad a cientos de kilómetros de nuestro

lugar de origen»¹⁶¹. Este tipo de estrategias en las secuencias prólogo que trasladan sucesos del relato literario no son las habituales, pues lo normal es que en ellas se produzca una comprensión de los elementos del texto fuente, como sucede, por ejemplo, en el prólogo de la adaptación de *El amante bilingüe*.

En *Fanny Pelopaja* también se introduce una secuencia prólogo previa a la primera escena del filme, en la que se traslada el inicio de la novela *Prótesis* mediante una estrategia de repetición, sin apenas deslizamientos de contenido. El texto literario presenta al protagonista del relato sin ningún tipo de contextualización:

Miguel Vargas Reinoso tiene su sonrisa de calavera metida en un vaso de cristal, con agua y una pastilla de Corega-Tabs. Se pasa horas y horas mirándola, cada noche, desde que se la arranca de las encías hasta que la devuelve a su sitio, en la boca. [...] Luego, Miguel Vargas se mira a los ojos. Su interés se centra solo en los labios hundidos y deformes.¹⁶²

Los títulos de crédito del filme comienzan con un plano detalle de una dentadura metida en un vaso con agua. Un trávelin de alejamiento abre el cuadro mientras suena un despertador y la cámara descubre a una mujer, todavía en la cama, recién despertada. La cámara la sigue hasta el cuarto de baño, donde la mujer se coloca la dentadura delante del espejo. Se repite, pues, la escena sin deslizamientos y, por lo tanto, también sin contextualización. Pero la norma operacional que rige el modelo dominante en el repertorio no permitiría un comienzo tan abrupto del filme, por lo que se recurre a una escena prólogo en la que una voz *over* presenta al personaje protagonista. La función de esta escena, sin embargo, va más allá de la mera presentación del personaje. Actúa como una prolepsis que no solo avanza dos sucesos que ocurrirán más adelante (el asalto de Fanny a la psicóloga y a su acompañante, en una secuencia que repetirá los mismos planos que se muestran en la escena prólogo, y el atraco al furgón blindado), sino que muestra también el final del filme, la imagen de Fanny en el interior de un edificio mirando ensimismada al exterior a través de una

¹⁶¹ Fernández Cubas, Cristina (2014), *Mi hermana Elba y Los atillos de Brumal*, Barcelona, Tusquets, pág. 153.

¹⁶² Martín, Andreu (2007), *Prótesis*, Barcelona, La otra orilla, págs. 9-10.

ventana, aunque en esta escena inicial el punto de vista de la narradora se proyecta mediante una focalización interna que descontextualiza la imagen de Fanny y evita así descubrir el desenlace.

La escena prólogo también puede configurarse aplicando una estrategia de comprensión, como sucede en *El rey pasmado*. El relato de la aparición de serpientes en distintos lugares de Madrid, de las voces angustiosas que salían de una casa en Las Vistillas y del socavón que apareció en la calle del Pez, con que comienza la novela se traslada al filme muy condensado, manteniendo la forma narrativa, pues no se muestra en pantalla sino que se pone en boca de un mendigo que lo cuenta a un grupo de personas en la calle. El filme comienza directamente con una imagen del párroco de San Martín que, al mirar la luna por un catalejo descubre la presencia de brujas que vuelan a su alrededor. En este caso la escena prólogo no informa sobre las coordenadas espacio-temporales, que, como sucede en la novela, solamente se adivinan por referencias indirectas que permiten identificar al rey con Felipe IV y a su valido con el Conde Duque de Olivares (en el filme el parecido físico de los actores Gabino Diego y Javier Gurruchaga con los retratos que existen de los personajes es el índice más evidente). La función de la escena está más orientada a descubrir para el espectador los rasgos genéricos que configurarán el relato, que se construye como una narración ficticia y no como una representación realista de un periodo de la Historia de España.

Las estrategias de mediación que se despliegan en el trasvase de los inicios de las obras literarias en las adaptaciones analizadas permiten identificar una norma operacional que se podría denominar de contextualización didascálica del relato. El adjetivo es del todo pertinente, pues en realidad no se pretende ofrecer una contextualización histórica (la indefinición de coordenadas espaciales es común a algunas de las adaptaciones y en otras hay una ausencia de referencias explícitas al contexto social o político del momento en el que transcurre la historia). Sea mediante el uso de planos de situación o de escenas o secuencias que funcionan como prólogo, y con independencia de que se produzcan deslizamientos o no respecto al texto literario, la función de esta norma es activar en el espectador esquemas de conocimiento que orienten y optimicen la interpretación del relato

5.4.5.2. Equivalencias en la clausura del relato

Del mismo modo que se observa una necesidad de contextualizar los relatos mediante prólogos que den pistas sobre la historia o imágenes que sitúen la acción en coordenadas espacio-temporales, también se aprecia una voluntad por clausurar en los textos fílmicos los relatos que en las fuentes literarias se dejan abiertos. Se establecen para ello dos posibles estrategias de mediación. La primera conlleva una expansión de la historia, añadiendo para ello un nuevo suceso que cierra la cadena causal de acontecimientos (*Crónica sentimental en rojo*, por ejemplo), si bien es más frecuente que el añadido recupere a los personajes en un tiempo futuro para mostrar qué ha sido de ellos. La vinculación del momento futuro en el texto fílmico con el final de la historia pasada del texto literario puede hacerse mediante dos procedimientos: con una elipsis temporal que continúa el relato lineal de la historia (*Bajarse al moro*, por ejemplo), o a través de un *flash-back* desde el que se inicia el relato del texto fílmico y muestra al mismo tiempo a los personajes en el futuro (*Los santos inocentes* o *El disputado voto del señor Cayo*, por ejemplo). La segunda estrategia es la simple modificación de los sucesos que cierran el relato (como sucede en *Fanny Pelopaja*) y puede conllevar también una estrategia de corrección, como en *El invierno en Lisboa*, donde el final abierto de la novela se sustituye por un final feliz en coherencia con el tono romántico de que se reviste en el texto fílmico la relación entre los protagonistas de la historia.

La clausura del relato mediante una estrategia expansión de la historia con un suceso que cierra la cadena causal de acontecimientos se encuentra en la adaptación de *Crónica sentimental en rojo*. La novela de Francisco González Ledesma se cierra con un final abierto en el que Ricardo Arce, a punto de entrar en la cárcel tras haberse inculpado del crimen cometido por Blanca Bassegoda, informa al inspector Méndez de que Blanca tiene cáncer de pecho y no queda otro remedio que extirparlo; le pide a Méndez que no detenga a Blanca y que busque un pintor que le haga un retrato con el pecho cortado. El filme añade una escena en la que se muestra el momento en el que comunican a Blanca el diagnóstico médico, narrado por Ricardo Arce en la novela, y un largo plano secuencia de clausura en el que la cámara recorre lentamente la casa

familiar de los Bassegoda para descubrir un retrato de Blanca posando con un solo pecho desnudo y cerrando así el relato.

En *El rey pasmado* el cierre del relato actualiza en la pantalla lo que en la novela solamente se infiere. En el texto literario una elipsis narrativa, que abandona el relato cuando el rey entra en la celda del convento para tener el encuentro sexual con la reina y lo recupera una vez este encuentro ha finalizado, es el único indicio que tiene el lector de que por fin el rey ha podido ver a la reina desnuda. El filme responde a la necesidad de clausura explícita del relato común a las adaptaciones analizadas, y añade una última escena en la que se muestra al rey mirando a través de un espejo el cuerpo desnudo de la reina. Esta escena cierra el relato de forma circular, pues la imagen de la reina tumbada de espaldas en la cama con las medias rojas que el rey le ha pedido que se ponga remite a la escena del inicio del filme en la que este observa también a través de un espejo, en una clara referencia intertextual al cuadro de Velázquez, *La Venus del espejo*, a Marfisa dormida con medias rojas. Esta visión, que es la que origina su deseo de ver a la reina desnuda, provoca el rostro pasmado que tiene el rey a lo largo del filme y desencadena los sucesos que se narran. Con su reproducción en la clausura del filme se muestra el deseo cumplido, se asegura el final causal de los sucesos, y se produce la desaparición del rostro pasmado, como constata el caché con que finaliza el filme y que encuadra el rostro del rey sonriendo por primera vez. El epílogo metaficticio de la novela en el que Torrente Ballester convierte a Góngora en personaje se elimina en el texto fílmico no ya solo porque sea un ejemplo de esos elementos difíciles de aprehender que Cattrysse señalaba como susceptibles de supresión en el traslado al texto fílmico, sino sobre todo porque impediría una clausura canónica del relato de acuerdo con el modelo que rige en el repertorio dominante.

El añadido de un suceso de clausura del relato puede deberse también a la imposición del modelo genérico del texto de llegada sobre el del texto de partida. Es lo que sucede en *El maestro de esgrima*. La novela finaliza con una suerte de epílogo descriptivo que, siguiendo la misma estructura del resto de la novela, alterna la descripción de la estocada que acabó con la vida de Adela de Otero con la del

ambiente y el estado de ánimo de Jaime Astarloa al descubrir, por fin, la estocada perfecta. Es un final que clausura el relato, una vez atados todos los cabos de la intriga policial y muerta la asesina de Luis de Ayala. Este epílogo reflexivo es otro ejemplo de elemento de difícil aprehensión cognitiva y por ello se elimina en la adaptación fílmica. En realidad el filme finaliza con una imagen, sobre la que se pasan los títulos de crédito, de Jaime Astarloa con ojos llorosos sentado delante de la chimenea mientras contempla cómo se queman los manuscritos del tratado de esgrima que decide no escribir. No se puede decir que esta escena sea una repetición del epílogo de la novela, pues las causas de la melancólica mirada de Jaime en el filme son aquí otras (la pérdida de Adela y la constatación del paso del tiempo). En el filme, el relato se extiende tras la muerte de Adela de Otero y se añade una última secuencia en la que el jefe de policía, Jenaro Campillo, visita a Jaime para informarle de que el traidor Salanova ha sido detenido y puesto en manos de Prim. Esta secuencia no aporta ninguna información adicional a la historia ni tampoco supone un cierre desde el punto de vista causal; su añadido responde a la aplicación en el texto fílmico de uno de los rasgos definidores del género cinematográfico policíaco de tipo enigma, donde el relato concluye siempre con una escena en la que a modo de coda el personaje que dirige la investigación hace un resumen de los hechos y/o informa del destino que espera a los malhechores (recuérdense las adaptaciones de las novelas de Agatha Christie protagonizadas por Miss Marple o por Hércules Poirot).

El añadido de sucesos en un tiempo futuro conlleva siempre una comparación con el momento histórico en el que se enmarca la historia. El fin último de esta estrategia no es tanto ampliar la historia cuanto vincularla con un futuro que muestra la evolución vital de los personajes o su progreso social. Tanto la adaptación de *Los santos inocentes* como la de *El disputado voto del señor Cayo* utilizan esta estrategia. El relato en los dos filmes se articula en torno a una sucesión de flash-backs narrados desde el presente de los personajes. La distancia temporal es muy corta, apenas unos años en el primer caso, cuatro años en el segundo.

En *Los santos inocentes* la historia de los dos hermanos tras su marcha de la finca donde todavía viven sus padres quiere ser una continuación de la historia de la novela,

desde una perspectiva sociológica. De algún modo se completan las expectativas del espectador que quisiera saber qué ha sucedido con la familia de Paco el Bajo tras el asesinato del señorito Iván. El propio Mario Camus ha comentado en más de una ocasión que fue esta necesidad de saber desde la que se partió (con el beneplácito de Miguel Delibes) para comenzar a construir el guion¹⁶³. La excusa diegética para articular el relato es la visita de Quirce, una vez licenciado del servicio militar, a los miembros de su familia: a Azarías, internado en un centro psiquiátrico; a su hermana, que ahora trabaja en una fábrica en la ciudad; y a sus padres, que han vuelto a la cabaña de La Raya y, alejados de todo contacto humano, vuelven a llevar la misma vida miserable que tenían cuando comenzó la historia. Los sucesos añadidos en el filme confirman la posición que adopta el autor implícito en la novela de Delibes respecto a sus personajes. Si en ella hay una incuestionable vinculación emocional con los oprimidos, el filme les concede a los dos hijos de Paco y Régula la posibilidad de un futuro si no mejor (algo que no sabemos, pues el filme solamente les sitúa en un contexto social sin dar más información sobre la integración de los personajes en él), sí al menos más prometedor que el de sus padres o el de ellos mismos si se hubieran quedado en el cortijo. Los hijos de los oprimidos se redimen¹⁶⁴ de este modo en el filme.

El disputado voto del señor Cayo tiene el mismo planteamiento narrativo de *Los santos inocentes*¹⁶⁵, también aquí se parte del momento presente como respuesta al interés por conocer el futuro de los protagonistas de la novela. Antonio Giménez Rico cuenta que era necesario alargar el relato tan breve de Delibes y es entonces cuando se plantea con Manuel Matji, el coguionista, el añadido del tiempo presente:

La novela, publicada en 1977, se refería, como sabéis, a unos jóvenes socialistas, recién salidos de la clandestinidad, dispuestos a cambiar el mundo. Pero diez años después, en el 86, qué sentido tenía esa historia. Qué había sido de aquellos jóvenes entusiastas, dispuestos a comerse el mundo o al menos a cambiarlo de arriba abajo, al cabo de diez

¹⁶³ En una entrevista realizada Por Antonio Weinrichter en *Dirigido por...* (1984), (111: 96-100).

¹⁶⁴ Es el propio Miguel Delibes (1985) quien habla de personajes «redimidos» para referirse a la nueva perspectiva temporal que añade el filme de Mario Camus a su novela.

¹⁶⁵ No en vano ambas comparten el mismo guionista, Manuel Matji.

años, una vez instalados en el poder. Y contestando a esta sencilla pregunta es como Manolo Matji – coguionista – y yo dimos con las claves de la adaptación (Giménez Rico, 1997: 175).

La historia del viaje de los tres militantes del PSOE a la serranía burgalesa durante una tarde de campaña electoral se presenta en el filme mediante tres *flash-backs* desde el presente de 1986, cuatro años después de la historia de la novela. En este caso, la excusa diegética para iniciar el relato es la muerte de Víctor Velasco, el candidato a senador protagonista de la historia, lo que propicia el encuentro de los otros dos personajes que viajaron con él a la serranía burgalesa, Rafa, que introduce los *flash-backs* primero y tercero, y Laly, que introduce el segundo. El objetivo de la estrategia de expansión de los sucesos es aquí distinto al de *Los santos inocentes*, pues si en este filme se quiere ofrecer una mirada positiva con la mostración de una mejora de condiciones sociales, la adaptación de Antonio Giménez Rico se centra en el desencanto social y político de la España de 1986, a punto de finalizar la primera legislatura socialista y lo contrapone con la ilusión con que se abordaron las primeras elecciones democráticas de España tras la dictadura.

La clausura del relato mediante la recuperación de los personajes en un momento temporal futuro también puede hacerse sin acudir a la alteración del orden temporal, sino mediante la modificación de la duración, a través de una elipsis que recupera a los personajes en el futuro. Es la estrategia de clausura que se utiliza en la adaptación de la obra teatral de José Luis Alonso de Santos, *Bajarse al moro*. Aquí se añade un último suceso que cierra la historia sin abandonar la secuencia causal de acontecimientos, que había quedado inconclusa en el texto dramático (Chusa le dice a Jaimito que no tiene confirmación de su embarazo y que en caso de que esté embarazada el aborto es una opción que contempla). El filme recupera a los personajes con el hijo de Chusa, a finales de un diciembre no lejano en el tiempo, paseando por una calle del barrio madrileño de Lavapiés. Como sucediera con la clausura fílmica en la adaptación de *Los santos inocentes*, el cierre de la historia propone un final más amable que el del texto literario, acorde con el esquema genérico de comedia que define el filme.

Otro procedimiento de clausura que se utiliza en las adaptaciones es la transformación de los elementos de cierre del relato, como ocurre en *Bearn o la sala de las muñecas*, *Prótesis* y *El invierno en Lisboa*.

En la novela *Bearn o la sala de las muñecas* Juan Mayol informa a Miguel Gelabert de que ha quemado el contenido de la sala de las muñecas y de que le envía las memorias del señor de Bearn para que se las enseñe al cardenal y este decida qué hacer con ellas. En la adaptación este último episodio se modifica, pues Juan quema las memorias de Tonet junto con las muñecas y los archivos de documentos masones. Se cierra así toda posibilidad de saber, a través de la lectura de las memorias, si Juan es el hijo ilegítimo del señor de Bearn y se invalida al mismo tiempo cualquier continuidad en la historia de Bearn, que se clausura con la marcha de Juan de la casa.

También en la adaptación de *Prótesis* interviene una estrategia de modificación de los sucesos que cierran la novela. En el filme *Fanny Pelopaja* el final de la historia supone respecto a la fuente literaria una modificación sustancial del cierre del relato. Si en esta se describe la violenta pelea en el bosque entre Miguel y el Gallego, que finaliza con la muerte de este, y se narra el posterior asesinato de Miguel a manos de la Nena, en el filme el desenlace se resuelve con el asesinato del Gallego a manos de Fanny Pelopaja mientras hacen el amor (una escena que en realidad no se muestra, pues se resuelve mediante una elipsis temporal) y el internamiento de esta en un centro psiquiátrico. La última imagen, que muestra a Fanny en el centro psiquiátrico mirando a cámara a través de la ventana es idéntica a la que se mostró al inicio del filme. Esta repetición permite reconsiderar el comportamiento de Fanny a lo largo del relato, pues de algún modo la constatación de su desequilibrio mental justifica sus acciones. Todo lo contrario de lo que ocurre con el personaje de la novela, al que no se le hace la más mínima concesión. Teniendo esto en cuenta, se puede concluir que la estrategia de modificación de los elementos literarios está mediatizada por otra estrategia de corrección que interviene en todos los deslizamientos que se producen en el proceso adaptativo de esta novela, desde el propio título hasta el cambio de sexo del personaje.

La conjunción de una estrategia de modificación con otra de corrección se produce también en la adaptación de *El invierno en Lisboa*. En la novela la condición irreal que ha definido a Lucrecia desde su primera aparición en el club Lady Bird – *phantom lady*, así se refiere a ella Floro Bloom en referencia a la película de cine negro de Robert Siodmak – conduce y justifica el final abierto y melancólico, típico del género negro. La desaparición de Santiago Biralbo sin dejar noticia de su destino y esa última imagen de Lucrecia confundándose entre la multitud, «como si nunca hubiera existido», que cierra la novela, confirman el final de una relación irrecuperable. En el filme el trasvase del cierre del relato se realiza acudiendo a varias estrategias de mediación que están interrelacionadas. En primer lugar, se produce una expansión de los sucesos del relato, añadiendo para ello una nueva secuencia en el filme, en la que Lucrecia espera a Santiago en el club de jazz en compañía de Floro; la intervención de esta estrategia está motivada por otra estrategia de modificación del final del relato, con la muerte de Toussaints Morton a manos de Floro Bloom y el reencuentro definitivo de la pareja; por último ambas estrategias responden a una estrategia de corrección de nivel superior, que, como se ha visto en el apartado 5.4.3., supone una transformación de los rasgos genéricos del filme para alejarlos del género negro en que se ubica la novela.

Las estrategias de mediación que se despliegan en el trasvase de los cierres de las obras literarias en las adaptaciones analizadas permiten identificar una norma operacional de clausura del relato, que dirige las equivalencias de trasvase del texto literario en dos direcciones. En el caso de los textos fuente en los que el final del relato supone un cierre de la historia se despliega una estrategia de repetición o no deslizamiento (es lo que sucede en *Brumal* o *La estanquera de Vallecas*, por ejemplo). En aquellos casos en los que los textos fuente presentan finales abiertos, como en *El invierno en Lisboa*, *Crónica sentimental en rojo* o *Bajarse al moro*, intervienen diferentes estrategias que producen equivalencias con deslizamientos para cerrar la historia en el texto fílmico.

5.4.5.3. Equivalencias en los sucesos del relato

Las adaptaciones analizadas tampoco difieren del comportamiento general en la práctica adaptativa respecto a la reducción de los sucesos que componen la historia en el texto literario. Así, es habitual el despliegue de una estrategia de compresión que implica dos tipos de intervención:

- el resumen de los sucesos o la mutilación de algunos de sus elementos, mediante la reducción de la duración temporal o la supresión de acciones o personajes.
- la eliminación de sucesos secundarios que no tienen incidencia o impacto significativo en el devenir de la historia; de acciones que presentan problemas de ejecución técnica en el trasvase al texto fílmico; o de los elementos de difícil comprensión cognitiva que señala Patrick Cattrysse.

En relación con este último tipo de intervención, una tendencia común en prácticamente todas las adaptaciones analizadas es la supresión de digresiones sobre cuestiones filosóficas o políticas que distraigan del desarrollo lineal de la historia. La estrategia de compresión que interviene en estos casos se evidencia especialmente en las adaptaciones de *Bearn o la sala de las muñecas* y de *El amante bilingüe*. En el primer caso, se eliminan todas las reflexiones que hace Tonet sobre diferentes cuestiones culturales (la música wagneriana o la obra de Jean de La Fontaine, por ejemplo) o sociopolíticas (las digresiones sobre el socialismo y sobre la sociedad francesa, que ocupan buena parte del capítulo IX en la novela)¹⁶⁶. En el segundo caso, se reducen de forma considerable las críticas explícitas e implícitas a la política lingüística de gobierno catalán, que en el filme adquieren un valor más cercano a lo anecdótico¹⁶⁷.

¹⁶⁶ En *Bearn o la sala de las muñecas* se trata de forma explícita el tema de la masonería, pero en este caso su inclusión obedece a condicionantes de la producción, pues la viuda de Llorenç Villalonga puso como condición para la cesión de los derechos de adaptación que no se excluyera el capítulo sobre la masonería, que había sido censurado por el franquismo en las primeras ediciones de la obra.

¹⁶⁷ El trasvase de estos elementos relacionados con la política lingüística, tema polémico en Cataluña en el momento del estreno de la película, se hace con gran eficacia, pues el espectador que disponga de las claves de interpretación necesarias podrá encontrar en el filme alusiones que pasarían de otro modo desapercibidas. Por ejemplo, en la primera secuencia del filme, en el televisor encendido

Los sucesos que puedan perjudicar la labor de idealización de ambientes en el trasvase al texto fílmico también son eliminados de forma sistemática. En *Divinas palabras*, por ejemplo, se suprime la escena final en la que se le aparece a Mari-Gaila la cabeza del sobrino, o la escena en la que Mari-Gaila es transportada por los aires hasta su casa por el trasgo cabrío. La supresión se resuelve en el filme mediante un simple corte de plano que pone de manifiesto una elipsis temporal. Como comenta Emilia Ochando Madrigal, la supresión de estas escenas «sacrifica la espectacularidad del texto dramático en aras de un mayor realismo cinematográfico, confiriéndole un aire costumbrista y folclórico, muy alejado en su estética y en su intención del original valleinclanesco» (Ochando Madrigal, 2002: 453).

No obstante, no es la presencia de elementos fantásticos lo que se modifica en el traslado de estos elementos a las adaptaciones, sino su tratamiento para minimizar su impacto en la configuración de rasgos genéricos. Así, en *El rey pasmado*, los elementos fantásticos de la novela se trasladan al filme pero lo hacen mediante estrategias de compresión y de corrección que producen deslizamientos orientados a mostrar su presencia de forma mucho menos explícita que en la novela. El personaje del conde de Peña Andrada se identifica en la novela de forma explícita con el demonio. Así, por ejemplo, Doña Paca, al descubrir que el conde ha desaparecido de detrás de la puerta, donde se esconde cuando Villaescusa llega para registrar su habitación, es consciente de que se ha acostado con el demonio: «Pegó un grito: «¡Es el demonio!», un grito lleno de pavor. «¡Me acosté con el demonio!» Y corrió desmelenada por sus estancias, doña Paca de Távora, gritando: «¡Es el demonio, es el demonio!», hasta acabar tirada en la cama, rezando y gimiendo»¹⁶⁸. Del mismo modo, en la huida del conde, el padre Almeida, Marfisa y Lucrecia, Almeida hace notar al conde que las dos mujeres se han dormido y este responde «Las he dormido»¹⁶⁹. En el filme, aunque son varias las referencias que invitan a identificar al conde con el demonio (por ejemplo, en la

ante el que se detiene un instante Juan Marés cuando llega a su casa emite un episodio de un programa de dibujos animados que la Generalitat de Cataluña utilizó para enseñar catalán. El personaje de este programa se llama Norma, igual que el personaje femenino del relato.

¹⁶⁸ Torrente Ballester, Gonzalo (1989), *Crónica del rey pasmado*, Barcelona, Planeta, pág. 169.

¹⁶⁹ *Ibidem*, pág. 220.

escena de la aparición del demonio al padre Villaviciosa, a pesar de que el rostro de aquel está desdibujado por la oscuridad y de que su voz está distorsionada, se adivinan los rasgos de Peña Andrada), no se hace explícita la identificación. Las alusiones a la aparición de las serpientes y a las acciones que tanto el Santo Oficio como el padre Villaescusa realizan para combatir las presencias malignas en Madrid están suprimidas o apenas mencionadas en el filme. Todos estos deslizamientos responden a la estilización del ambiente y los sucesos de la historia, que, en este caso, prioriza rasgos genéricos de comedia sobre otros que pudieran conferir al filme un tono fantástico.

En los procesos de adaptación se despliega también de forma sistemática una estrategia de compresión de elementos contextuales históricos explícitos. A través de ella se reducen los datos históricos, de modo que el filme muestra el contexto de una época reconocible pero con unas coordenadas espacio-temporales indeterminadas. Esta estrategia es más permisiva en las adaptaciones de textos que sitúan la historia en periodos alejados en el tiempo, como *El maestro de esgrima*, por ejemplo, donde las intrigas políticas previas al Sexenio Democrático de finales del siglo XIX son parte de la trama y las posiciones entre los partidarios de Prim y los defensores del gobierno isabelino, que en la novela constituyen buena parte de los diálogos de la tertulia de Jaime Astarloa e informan al lector del desarrollo de la insurrección en Madrid para derrocar a Isabel II, se trasladan también al texto fílmico aunque considerablemente comprimidos.

Solamente hay una excepción a esta norma de compresión del contexto histórico en las adaptaciones analizadas: *La estanquera de Vallecas*, en la que el tratamiento del contexto social adquiere una función de denuncia. En este caso además el deslizamiento se produce en sentido inverso, pues la estrategia de mediación que se despliega en el trasvase al texto fílmico no es de compresión sino de expansión.

Comenta Fermín Cabal (2010: 9) que a diferencia de otras obras de Alonso de Santos, como *Del laberinto al treinta* o en *La última pirueta*, en las que la distorsión de la realidad para crear otro referente «abiertamente fantástico, con leyes y convenciones propias» (Cabal, 2010: 9) las revisten de un tono sainetesco, tanto *La estanquera de Vallecas* como *Bajarse al moro*, «se refieren directamente a una

realidad sociológica que no está enunciada virtualmente en el texto dramático, pero a la que se alude tácitamente a través de la conciencia que de ella tiene el espectador» (Cabal, 2010: 9).

En la adaptación de *Bajarse al moro* la realidad social no se presenta para la reflexión del espectador. Más allá de la muerte del drogadicto conocido de Jaimito o del encuentro de Chusa en Marruecos con su antiguo novio, Nazario, el tratamiento de la realidad social de la España de 1986 responde al patrón de estilización común al resto de las adaptaciones y se convierte así tan solo en un escenario en el que encuadrar la historia. Sin embargo, en la adaptación de *La estanquera de Vallecas* Eloy de la Iglesia intensifica de tal modo la presencia de la realidad social que los sucesos que tiene lugar en el exterior del estanco adquieren una naturaleza protagónica casi del mismo peso que la historia que sucede en el interior. Se produce así una estrategia de extensión de gran calado, pues se desarrollan toda una serie de acciones, que tienen además una continuidad causal, y de caracteres, que lejos de ser figurantes adquieren pleno estatus de personajes secundarios. Interviene también una estrategia de corrección, que explicita de forma ostentosa la denuncia social que en el texto teatral está presente, como señala Fermín Cabal, solo de forma tácita, a través de la historia de los atracadores. Esta circunstancia aleja la adaptación de Eloy de la Iglesia de la práctica de estilización del contexto social como forma de distanciamiento respecto de la historia inmediata que caracteriza las otras adaptaciones analizadas.

En el texto teatral, el espacio latente apenas se menciona y solo cumple la función de recordar cada cierto tiempo que la relación que se establece entre los cuatro personajes en el interior del estanco es posible porque dos de ellos están asediados por la policía. Las prolijas acotaciones que describen el ambiente de lo que sucede en el espacio escénico contrastan con la casi inexistente descripción del espacio latente. Tan solo hay tres apuntes en todo el texto: una al principio de la obra («Es un día cualquiera en una hora cualquiera y se escuchan fuera los miles de ruidos que van y vienen a lo suyo») y otras dos en las que simplemente se constata lo que se escucha desde el espacio escénico, en el cuadro IV («Se oye cierto revuelo y consultas a la superioridad») y al final de la obra, cuando Leonardo se entrega a la policía («Se

oyen coches y sirenas que arrancan. Luego silencio, cuchicheos de gentes y finalmente, poco a poco, se van reestableciendo los ruidos de siempre»). La intervención del exterior en el espacio escénico se reduce a las contadas voces que increpan a los atracadores desde fuera de escena en el primer cuadro de la obra, a las breves intervenciones de la policía y al discurso del gobernador. Las alusiones a los ruidos «que van y vienen a lo suyo» y al restablecimiento de «los ruidos de siempre» al principio y al final de la obra caracterizan un desarrollo del conflicto dramático sin testigos externos.

En el filme sucede todo lo contrario. El espacio latente del exterior del estanco se materializa a través de 37 escenas y secuencias de diferente duración que se van alternando con el relato de lo que ocurre en el interior. Los sucesos que ocurren en este espacio – la plaza en la que está ubicado el estanco – se desarrollan como una historia independiente, sin ninguna vinculación dramática con la historia de los cuatro personajes principales más allá de la conexión inicial, el atraco al estanco. Las alusiones explícitas a la peligrosidad del barrio, al mundo de la droga, al paro, a la inanición y corrupción de la policía, a las políticas sociales ineficaces del gobierno socialista; la caracterización estereotipada de algunos personajes (el comisario cocainómano o el político populista que tiene un parecido nada casual con Alfonso Guerra, por ejemplo); así como la larga secuencia en la que la policía carga contra los vecinos concentrados en la plaza sirven de pretexto para crear anécdotas de tono costumbrista con una marcada denuncia social; son características que sitúan el filme más cerca del cine quinqué de los años setenta y vienen a avalar su ubicación en repertorios periféricos del polisistema.

El orden temporal de los sucesos se traslada del texto literario al texto fílmico con muy pocos deslizamientos. Cuando ocurre suele responder al mantenimiento de la tensión dramática, como sucede, por ejemplo, en *Réquiem por un campesino español*. En la novela tras la detención de Paco los militares franquistas convocan a los vecinos en el pueblo y cantan el himno nacional. Esta escena se muestra en el filme con anterioridad, de modo que entre la escena de la detención de Paco y la de su fusilamiento tan solo se incluye un primer plano de Mosén Millán recordando. De esta

forma se mantienen el tono dramático y se enfatiza el sentimiento de culpa del párroco, que está presente en primer término durante ambas escenas sin ningún otro elemento que distraiga la atención del espectador.

5.4.6. Instancias narrativas y punto de vista

El repertorio dominante en el cine producido en el periodo de estudio marca diferencias con los modelos de las décadas precedentes también en la forma de contar las historias. Quizás aquí es donde se hace más evidente el nuevo modelo cinematográfico que persiguen las políticas socialistas. El referente narrativo que se busca no es el de las estructuras complejas de algunas de las novelas que se adaptan, como *Tiempo de silencio* o *Si te dicen que caí*, sino un estilo lineal con omniscencia narrativa, que, como señala Enrique Monterde (1986: 42) «remite directamente a las formas narrativas de la novela decimonónica», de modo que las novelas que se eligen como fuente argumental se trasladan al medio fílmico tamizadas «por la estética galdosiana o como máximo barojiana» (Monterde, 1986: 42). Las adaptaciones desarrollan así tramas argumentales con un orden temporal causal, alejadas de las prácticas de algunas tendencias del cine de los años sesenta y setenta, como el cine metafórico, y caracterizadas tanto por una «disolución progresiva de las marcas estilísticas», como señala Vicente José Benet (2012: 374), como por la unificación del aparato sintáctico mediante el uso sistemático del modo de representación institucional, como apunta Carlos Losilla (1989: 41).

Juan Miguel Company Ramón (1989: 82) considera que esta forma de escritura, que define como una «ilustración en superficie», es la principal característica de las adaptaciones que se producen en el cine español desde los primeros años de la transición:

Un primer diagnóstico crítico sobre las adaptaciones literarias en el cine español nos señalaría, como principal característica de las mismas, esa denodada búsqueda de los efectos de máxima legibilidad-visibilidad de la narración, en detrimento de todas las posibles violencias enunciativas que perturban el texto literario, en su mayor parte

emanadas de la inspiración del sujeto de la enunciación en el enunciado o de las marcas enunciativas dejadas por el narrador en el relato (Company Ramón, 1989: 82).

En el modelo de escritura que caracteriza las adaptaciones de los años ochenta sucede además otra circunstancia, pues sin dejar de seguir de forma ortodoxa el modo de representación institucional, lo que significa en última instancia el borrado de las marcas de la enunciación en el nivel de la composición sintáctica, se establece un juego entre lo narrado y lo mostrado, entre la narración omnisciente y la mirada subjetiva de los personajes, que no está presente en los años anteriores, no al menos con la homogeneidad que caracteriza a las adaptaciones de nuestro periodo de estudio.

Se encuentra así en las adaptaciones analizadas una dualidad en las instancias narrativas que de alguna forma hace posible una articulación del relato en dos planos narrativos. Por un lado, uno que adopta el punto de vista de un personaje y que no tiene que suponer necesariamente la existencia de focalización interna, que coincide en una gran mayoría de las adaptaciones analizadas con un narrador autodiegético que se materializa en el discurso mediante el recurso de la voz *over* (*Bearn o la sala de las muñecas, El amante bilingüe, El viaje a ninguna parte, El sur*), aunque también puede ser heterodiegético, como en *Fanny Pelopaja*.

Por otro lado, un plano narrativo que, sin requerir la presencia de una voz narrativa omnisciente (de hecho, la voz *over* narradora en primera persona se mantiene constante en todos los casos en los que aparece) va articulando un relato de los hechos desde un punto de vista objetivo que corre paralelo a la narración subjetiva con voz *over*. El procedimiento que se utiliza para ello es la recurrencia de pequeñas rupturas del punto de vista a lo largo de todo el relato, que apuntan a la existencia de una mirada espectral, dirigida por un autor implícito, que corrige, puntualiza o contradice el punto de vista del narrador. De esta forma se consigue uno de los efectos que caracteriza el discurso fílmico de estas adaptaciones: la historia se presenta a los espectadores revestida de una verosimilitud que no necesariamente tiene que corresponder con la realidad, pues lo que se pretende no es la reflexión, ni siquiera el reconocimiento que define el cine de la transición, sino un distanciamiento respecto a

una realidad social estilizada ante la que el espectador adquiere una posición pasiva, de mero testigo de lo representado.

El marchamo de calidad en el diseño de producción y el régimen clásico de escritura que rige el modelo canónico impuesto por la política cinematográfica institucional contribuyen sobremanera a este modo de construir el relato, pues la profusión de planos generales en detrimento de encuadres más cortos, propios de puntos de vista más subjetivos, mediatiza la mirada, que se vuelve objetiva para apreciar de forma global el relato. El resultado es, como señalan Casetti y di Chio, «que el destinador se neutraliza, actuando sin mostrarse explícitamente, y el destinatario se sitúa en una posición oculta, como un simple testigo» (Casetti y di Chio, 1991: 220).

Quizás el filme donde con mayor nitidez se aprecia la presencia de los dos niveles discursivos sea *El Sur*. El trasvase de la instancia narrativa se realiza aparentemente sin deslizamientos significativos. El narrador intradieгético de la novela, el personaje de Adriana, se repite en el texto fílmico, donde el personaje de Estrella mediatiza la mirada desde la que se muestran los sucesos, subrayados a su vez por su propia voz al comentar las imágenes en diferentes momentos del relato. Solo hay una diferencia entre la configuración del narrador en ambos textos, en la novela el discurso apela directamente al personaje del padre muerto, ya desde el mismo inicio del relato – «Mañana, en cuanto amanezca, iré a visitar tu tumbal, papá»¹⁷⁰ –, que se configura como una epístola en la que Adriana vierte sus sentimientos, sus recuerdos y sus reflexiones. En el filme la voz narrativa adopta un estilo autobiográfico, como se aprecia en su primera intervención, y marca el tono lírico que tiene el relato: «Aquel amanecer, cuando encontré su péndulo debajo de mi almohada sentí que esa vez todo era diferente, que él ya nunca volvería a casa».

La configuración del relato en el texto fílmico, sin embargo, se realiza aplicando una estrategia de expansión que añade una nueva instancia narrativa de naturaleza omnisciente, a través de la cual se ofrece una visión del padre de Estrella paralela y complementaria a la que muestra la mirada de este personaje. La presencia del

¹⁷⁰ García Morales, Adelaida (1985), *El Sur seguido de Bene*, Barcelona, Anagrama, pág. 5.

segundo relato se manifiesta a través de una focalización espectral desde la que se abordan determinadas escenas, dando así al espectador una «ventaja cognitiva» (Gaudreault y Jost, 1995: 151), que le permite reconstruir esa otra realidad que sirve de contrapunto a la historia que recuerda Estrella.

Son varios los momentos en que se rompe el punto de vista narrativo. Al comenzar el relato, Estrella habla de una época de su vida en la que viajó de un lugar a otro con sus padres; sin embargo la cámara descubre a la niña dormida antes de que la voz narradora introduzca la secuencia. De este modo, se presenta una realidad ya existente antes de que Estrella la mediatice con su mirada. A medida que el relato van apareciendo más rupturas del punto de vista (por ejemplo, Agustín es mostrado en el hospital y en la habitación de la pensión de la estación, en dos escenas a las que no tiene acceso su hija). La ruptura de punto de vista más evidente es la secuencia del cine Arcadia, un momento del relato de gran importancia diegética, pues ofrece información sobre el pasado de Agustín¹⁷¹, al que la mirada de Estrella no tiene acceso porque literalmente se le prohíbe la entrada (la película no era autorizada para todos los públicos y la taquillera no deja entrar a la niña). Más tarde la voz *over* de Estrella será sustituida por la de Irene Ríos, que revela el contenido de la carta que Agustín lee en el café. A partir de este momento la ruptura del punto de vista se irá haciendo más frecuente y el pasado de su padre cada vez menos difuso y más distante de la imagen que de él ha creado Estrella. Este procedimiento en realidad viene a constatar lo que la propia narradora advierte en la segunda escena del filme: «Me contaron que mi padre adivinó que yo iba a ser una niña. Es lo primero que de él me viene a la memoria, una imagen muy intensa que, en realidad, yo inventé».

Desde el punto de vista del desarrollo de las relaciones entre padre e hija las dos dimensiones narrativas se contraponen en dos secuencias fundamentales que ofrecen las claves hermeneúicas del relato. La primera es el baile entre Agustín y su hija el día de su primera comunión; la segunda la última conversación que mantienen en el Gran

¹⁷¹ La secuencia está montada utilizando el plano – contraplano, de modo que el fuera de campo de la mirada de Irene Ríos es la imagen de Agustín y viceversa. El *raccord* sobre el eje de la mirada permite que Agustín se apropie de las réplicas que el amante celoso le da a Irene Ríos en la película.

Hotel. La secuencia del banquete de la primera comunión está introducida por un primer plano del personaje de Estrella que cierra la secuencia anterior mirando a cámara y focalizando así el punto de vista de la siguiente secuencia. En esta, montada como un plano secuencia, un *trávelin* de alejamiento desde el primer plano de la silla donde reposa el velo del vestido de primera comunión muestra a los invitados e inmediatamente los deja fuera de campo para centrarse en el baile de Estrella y su padre, que ocupa el cuadro durante todo el tiempo que dura la secuencia, hasta que de nuevo un *trávelin* de acercamiento vuelve a mostrar a los invitados para finalizar la secuencia donde comenzó, con el primer plano del velo. Las tomas de ángulo bajo, en contrapicado, enfatizan la estatura de Agustín y subrayan así la admiración que le profesa su hija. Los movimientos de cámara se articulan como los de un péndulo (*trávelin* de alejamiento y panorámica oscilante de izquierda a derecha y viceversa), remitiendo así al carácter mágico que Estrella encuentra en la habilidad del padre para encontrar agua con ese instrumento. El primer plano del velo que abre y cierra la secuencia adquiere un valor simbólico y enfatiza la estrecha relación entre el padre y la hija, pues en una escena anterior, Milagros (la niñera de Agustín, invitada a la comunión) le dice a Estrella que parece una novia con el vestido de primera comunión.

La secuencia en el comedor del Gran Hotel está rodada, por el contrario, con planos largos que muestran a los personajes en el fondo del campo enfatizando así el punto de vista objetivo. La larga conversación entre padre e hija está montada en plano contraplano sin que en ningún momento se muestre a ambos personajes compartiendo el mismo campo. La música del pasodoble «En *er* mundo», que en la escena de la primera comunión sirvió para unir a los personajes, subraya ahora la distancia que les separa (el padre le dice a su hija que se trata del mismo pasodoble que tocaron en su comunión, pero ella no lo recuerda). Cuando Estrella se acerca a la puerta del salón y mira por el cristal el banquete de boda que está teniendo lugar en la sala contigua, la cámara cambia de eje, asciende en vertical y muestra en ángulo cenital a una pareja de novios bailando. Este plano confirma definitivamente la presencia de un narrador cuyo punto de vista no es el de Estrella.

En *El viaje a ninguna parte* también se produce una doble perspectiva en la narración para evidenciar la presencia de dos niveles de información sobre la historia que se relata. El primer plano del anciano Carlos Galván mirando a cámara que abre el filme y la primera escena tras los títulos de crédito le confirman como narrador autodiegético y parecen constatar la intervención de una estrategia de modificación de la instancia narrativa, pues se elimina del texto fílmico el narrador omnisciente que glosa y comenta el discurso de Carlos Galván en la novela. En el texto fílmico la voz *over* del personaje aparece de forma recurrente a lo largo de todo el relato, de modo que no se pueda dudar del punto de vista desde el que se cuenta la historia.

Sin embargo, algunas rupturas del punto de vista en el filme en las primeras secuencias (la escenificación de la primera representación a la que asiste Carlitos, que se muestra desde su perspectiva, los planos objetivos que muestran a la familia por los caminos, el anuncio de la llegada a un pueblo por el pregonero, o el encuentro de Carlitos y Rosa en el sótano) señalan la existencia de un autor implícito que permite la aparición de focalizaciones espectatoriales. Más tarde, en el segundo salto temporal al presente de la narración, que muestra a Carlos Galván anciano en el patio de una residencia de ancianos hablando con otros compañeros, se descubre ya abiertamente la presencia de un narrador omnisciente que rompe la mirada subjetiva del relato, y que irá apareciendo con más frecuencia en las escenas que se desarrollan en el presente, a medida que transcurre el filme. Así pues, el aparente deslizamiento en el trasvase de las instancias narrativas de la novela al filme en realidad no es sino una estrategia de repetición o no deslizamiento, desde el momento en que también el filme utiliza, como la novela, una narración híbrida.

Una diferencia en el enfoque del relato entre novela y filme es que en aquella el narrador omnisciente cuestiona la veracidad de la historia que cuenta Carlos Galván ya desde el tercer capítulo de la novela:

Guarda el jubilado Galván muchísimos recortes de prensa en unas maletas que tiene en su cuarto del asilo. Pero aquellos recortes no pueden ayudarle a recordar los tiempos de caminos y posadas.

Hace muchos años, muchos, durante los que pasaron muchas cosas, tantas que es difícil recordarlas todas, ¿era Carlos Galván cómico de la lengua por los caminos de La Mancha y de La Llanada en la compañía de su tía Julia Iniesta y de su padre, Arturo Galván? Trabajaban, además con él su prima, Rosa del Valle, su amante, Juanita Plaza, y Sergio Maldonado, el único que no era de la familia? Lo cierto es que al cabo del tiempo, esforzándose, así lo recuerda.¹⁷²

En el filme, sin embargo, no se plantea ninguna duda sobre la veracidad de la historia hasta ya avanzado el relato, cuando Carlos Galván le cuenta a su interlocutor la (falsa) visita del presidente Kennedy a España. En ese momento, la instancia narrativa omnisciente interviene, como en la novela, para cuestionar la veracidad de los sucesos que cuenta el personaje (el trasvase de los elementos narrativos se hace también en este caso sin deslizamientos pertinentes). La música extradiegética discordante que suena en esta escena, y que sustituye ahora a la melodía diegética de la canción *Caminemos* que ha sonado en las escenas de entrevista anteriores, aparece también en la siguiente escena, en la que Carlos recrea el paso de Kennedy por el pueblo en el que trabajaba la compañía. La recreación de ese momento de su pasado reproduce de forma prácticamente idéntica la escena de la llegada de los americanos a Villar del Río en el filme *Bienvenido Mr. Marshall*, sin duda la referencia cinematográfica que toma Galván para construir en su memoria el falso recuerdo de ese momento. La música discordante que suena justo en el momento en que pasa la comitiva de Kennedy por las calles del pueblo evidencia la presencia de una instancia narrativa que contradice el relato subjetivo del personaje.

No son estos los únicos ejemplos de esta doble enunciación en las adaptaciones analizadas. Se encuentra también en *Fanny Pelopaja*, *El amante bilingüe*, *Bearn o la sala de las muñecas* y *El disputado voto del señor Cayo*.

En *El invierno en Lisboa* la adaptación al texto fílmico de la instancia narrativa no se articula, como en los casos anteriores, mediante una estrategia de expansión. Aquí intervienen dos estrategias distintas; por un lado, una estrategia de modificación, que

¹⁷² Fernán-Gómez, Fernando (1985), *El viaje a ninguna parte*, Barcelona, Círculo de Lectores, pág. 42.

sustituye el narrador heterodiegético de la novela por un aparente narrador autodiegético en el filme. Y decimos aparente porque a través de una segunda estrategia de corrección, se produce en el filme la desautorización flagrante de la voz del narrador autodiegético ya desde el mismo inicio del relato. El autor implícito maneja entonces el relato a su antojo y se concreta en un narrador omnisciente que solo cede la voz narrativa al personaje de Santiago Biralbo al principio y al final del relato, en ambos casos como un simple parafraseador de lo que la mirada objetiva muestra en la pantalla. Esta configuración de la instancia narrativa se aprecia con claridad en los planos de situación que abren el relato, analizados en el apartado 5.4.5.1. En esta escena, de modo muy significativo, el plano que muestra la llegada de Lucrecia al club de jazz Lady está comentada por la narración de Santiago Biralbo, que informa de que fue en un verano en San Sebastián cuando conoció a Lucrecia. Pero el comentario de Biralbo no tiene correspondencia con la imagen que se muestra en la pantalla, pues este conoce a Lucrecia más tarde en el relato. De este modo se constata que las imágenes de apertura del filme no corresponden a la mirada subjetiva de Santiago sino al punto de vista neutro de un narrador extradiegético, que será el que se adopte en el resto del relato.

La reducción del complejo esquema narrativo de la novela no solo impide cualquier intento de trasladar el estilo indirecto libre de la novela (mediante el uso de raccords sobre el eje de la mirada, por ejemplo, que permitieran focalizar la narración desde el punto de vista del personaje, un recurso que no aparece en el filme), sino que reduce considerablemente el retrato de Santiago Biralbo. Comenta Emilio Alarcos Llorach que en la novela de Muñoz Molina «la visión que de Biralbo obtiene el lector resulta del conjunto de perspectivas varias – la propia del protagonista, la de los otros personajes, la analítica del narrador –; de su composición surge más viva la figura del pianista» (Alarcos Llorach, 1992: 419). En la adaptación fílmica, sin embargo, la simplificación de las perspectivas narrativas incide en la composición cercana a lo unidimensional que define al personaje.

El mismo esquema adaptativo de *El invierno en Lisboa* se establece en la adaptación de la novela *Prótesis*, donde también se despliegan estrategias de

modificación que reducen el juego narrativo de la novela. El filme se abre y se cierra con una narración en primera persona de un personaje tangencial en la historia, la psicóloga a la que ataca Fanny en un momento del relato y que se hará cargo de su expediente cuando ingrese en el centro psiquiátrico. Lo curioso es que esta voz narrativa no interviene en el relato de los sucesos de la historia ni tampoco cede el testigo de su voz a un narrador objetivo. En este caso, el punto de vista que adoptará el relato será el del personaje protagonista. De este modo, la voz narrativa de la psicóloga, limitada al prólogo y al epílogo del filme, adquiere una función notarial, que de alguna forma da fe en primera persona del destino final de Fanny.

En la adaptación de *Los santos inocentes* se produce una simplificación en los recursos de construcción del relato. Barry Jordan y Rikki Morgan-Tamosunas (2001) señalan, por ejemplo, cómo la cuidadosa reconstrucción léxica, fonética y sintáctica del habla de Azarías que caracteriza el discurso indirecto libre de la novela se pierde en la adaptación fílmica:

[T]his perspective is limited to occasional point-of-view shots from Azarias's perspective, and the establishment of psychological empathy with the character at certain key moments such as the point at which his pet kite is shot dead by the *señorito*. The dominant point of view is that of a detached, omniscient observer, reinforced by an episodic narrative structure comprising sections, each bearing the name of its central carácter. The crucial sharing of Azarías's perspective on events is displaced, however, by a kind of spectatorial superiority (Jordan y Morgan-Tamosunas, 2001: 35-36).

La superioridad espectadorial a la que aluden Jordan y Morgan-Tamosunas no significa que el filme adopte una focalización espectadorial, como sucede en otras adaptaciones narradas en primera persona, como *El sur*. Aquí la narración es siempre omnisciente y el recurso de la imagen congelada del rostro de los cuatro personajes que estructuran los flash-backs del relato (Quirce, Nieves, Paco el Bajo y Azarías) es puramente estilístico. Cada uno de estos personajes se constituye en el eje sobre el que se articulan los sucesos que se narran, pero ello no significa que se adopte su punto de vista.

Sin embargo, aparece en el relato fílmico la misma dualidad discursiva del modelo narrativo de otras adaptaciones. Y si bien es cierto que la adaptación no despliega recursos para intentar trasladar con códigos fílmicos el estilo indirecto libre de la novela, sí se identifica un comportamiento de la cámara que permite obtener un resultado similar a la narración híbrida del texto literario (la voz narrativa omnisciente del autor implícito y la del narrador implícito que coincide con la de los personajes). Patricia J. Santoro (1996) lo describe de la siguiente manera:

[T]he camera necessarily expresses a «subjective» stance by choosing to frame particular people, objects, or actions in such a way as to support the thesis of the film. It is in this [...] sense that the film version of *Los santos inocentes* is able to recreate the novel's hybrid narrator, for the camera's subjective stance works to imitate the peasant voice of that narrator (Santoro, 1996: 167-168).

A la luz de todos estos ejemplos, se puede decir que en el trasvase de las instancias narrativas y del punto de vista del relato impera una norma operacional que podríamos denominar de control sobre la mirada subjetiva, que articula el despliegue de la estrategias de mediación necesarias, de comprensión y de modificación fundamentalmente, para asegurar la presencia de una voz narrativa que se sitúa en un nivel superior al de los narradores diegéticos o al punto de vista de los personajes, de modo que todas las perspectivas subjetivas están validadas – para confirmarlas o corregirlas – por esa instancia narrativa superior.

5.4.7. El borrado de la marca autoral en la adaptación

Se han identificado ocho normas operacionales en el análisis de los dieciocho filmes seleccionados del corpus de adaptaciones producidas entre 1983 y 1993:

- norma de estilización de los existentes de la historia, que rige otras dos normas de rango inferior, la norma de reinterpretación y estilización ambiental y la norma de redimensionamiento de los personajes;
- norma de aseguramiento del relato lineal de los sucesos
- norma de contextualización didascálica del relato

- norma de clausura del relato;
- norma de control sobre la mirada subjetiva;
- norma de difuminado de las convenciones genéricas.

Todas ellas rigen las estrategias de mediación que intervienen sobre las categorías de comparación que se han definido para el análisis y determinan la articulación de los códigos fílmicos en la construcción textual en una misma dirección: conformar un producto de calidad en la factura técnica y con una conformación de la textualidad que sigue el modo de representación institucional de forma ortodoxa.

En la configuración temática, en la construcción de ambientes y personajes o en la adscripción genérica estas normas minimizan la presencia de rasgos textuales marcados que pudieran situar al texto fílmico fuera de los márgenes del tipo de producto neutro que se persigue: un tipo de filme «universalizado», con un mínimo anclaje sociocultural. Las equivalencias que se producen en el traslado de los elementos literarios aseguran que el filme obedece a un modelo homogéneo, de modo que los deslizamientos o las repeticiones obedecen siempre al mantenimiento del estándar temático y formal definido en el repertorio. Este comportamiento da lugar a la presencia de una última norma operacional, que se podría denominar de borrado de marcas autorales, mediante la cual se desdibujan también las huellas del director-autor en el texto, quien asume el modelo cinematográfico homogéneo previsto por la institución y pierde su sello estilístico.

La estilización de los elementos formales y temáticos, y el régimen de escritura acorde con el modo de representación institucional suponen el «emborronamiento de los contornos personales», como lo define Manuel Hidalgo (1987: 165), que habían definido la obra previa de directores como Jaime Chávarri, Vicente Aranda, José Luis García Sánchez o Fernando Colomo, cuatro casos en los que se aprecia de modo muy evidente la renuncia a la marca de autoría. El borrado de marcas autorales es especialmente significativo el caso de José Luis García Sánchez, un director que en *Las truchas*, realizada en el año 1978, usa de forma sistemática el plano secuencia y la ruptura de la composición del campo para contar una historia coral en la que busca una visión deformadora de la realidad filtrada por lo esperpéntico y lo grotesco,

paradójicamente justo lo contrario del tono academicista que define su adaptación de la obra de Valle-Inclán, *Divinas palabras*. Jaime Chávarri también abandona su estilo personal cuando dirige las adaptaciones que se le encargan a partir de *Bearn o la sala de las muñecas*. Ignasi Bosch (1984: 31), en su crítica de *Las bicicletas son para el verano* al hilo del estreno comercial, comenta que Chávarri, «[c]omo si aceptara con todas consecuencias su papel de «encargado» [...] parece aceptar su carácter de intermediario, borrarse detrás de la poderosa presencia de otro autor. Hace un trabajo funcional»¹⁷³.

Bosch atribuye a la pérdida de las marcas autorales los malos resultados que encuentra en esta adaptación. Sin entrar a valorar la calidad del filme respecto al texto teatral (entraríamos peligrosamente en el terreno del discurso de la fidelidad), lo que sucede es que la poderosa presencia del otro autor que encuentra Bosch en el texto fílmico no es la de Fernando Fernán-Gómez, sino la de una instancia adaptadora heterogénea, constituida por múltiples intervinientes, en la que el director es un integrante más. La institución es aquí el poderoso autor que, a través del modelo de producción impuesto por su política cinematográfica, condiciona en última instancia la actuación del director y dirige su forma de escritura. Sucede tanto en esta como en las otras adaptaciones que se producen en el periodo de estudio, en las que, paradójicamente, la libertad de los directores en la toma de decisiones respecto al producto fílmico, toda vez que se ha neutralizado el papel de los productores a través del modelo de subvenciones anticipadas, está ahora condicionada por el productor Estado. El director puede dejar huellas concretas de su autoría, pero siempre partiendo de la premisa de que la instancia adaptadora no responde a una *politique des auteurs*, muy al contrario, la fuerte presencia de la institución como interviniente en el proceso adaptativo y en la configuración del producto final anula el sello de

¹⁷³ Lo cierto es que tanto Jaime Chávarri como los otros tres «autores» citados pierden las señas de identidad que habían caracterizado su cine anterior a 1983 también cuando no dirigen adaptaciones. Piénsese en *El río de oro* o *Las cosas del querer*, en el caso de Chávarri; en *La vida alegre*, de Fernando Colomo; en *El vuelo de la paloma* o *La corte del faraón*, de José Luis García Sánchez; o en *Amantes*, de Vicente Aranda. Lo que viene a confirmar que el modelo hegemónico impuesto por la política cinematográfica socialista afecta a todo el cine que durante la década en que se mantuvo esa política quiere situarse en posiciones centrales y canónicas del polisistema.

autor, hasta el punto incluso de que los directores podrían ser intercambiables entre los diferentes filmes sin que se apreciaran modificaciones sustanciales en el resultado final.

Víctor Erice es quizás el único director que mantiene en *El sur* las marcas de autoría que definieron su cine en *El espíritu de la colmena* (1973) sin que ello suponga una ubicación en los márgenes del repertorio dominante, como ocurre con Eloy de la Iglesia. En lo temático, recupera las reflexiones que ya había vertido en este filme: el acceso al conocimiento, la incapacidad para expresar los sentimientos, la oposición entre lo individual y lo social (Arocena, 1996: 37), la imposibilidad de recuperación del pasado, ni siquiera a través de la memoria. En lo fílmico se encuentran los rasgos caracterizadores de su cine: la preferencia por el plano secuencia y los planos largos, contemplativos, el fundido encadenado como signo de puntuación que asegura transiciones reposadas entre escenas, la delimitación del espacio interior dentro del campo mediante el uso de elementos lumínicos y cromáticos, el tratamiento pictórico de los espacios exteriores, la estilización de los personajes. Características estas que están en aceptable consonancia con el modelo de cine preciosista que siguen las adaptaciones del periodo de estudio (salvando, obviamente, todas las evidentes diferencias, pues los postulados de su cine están más cerca del primer Wenders o de Tarkovski que del *heritage film* británico).

La presencia de la institución en la instancia adaptadora determina el papel individual del director como mediador, que se ve obligado a adoptar un grado de máxima fiabilidad en el acto de comunicación del texto fuente al espectador. Esta circunstancia es clave para entender cómo interviene el modelo cinematográfico de referencia del repertorio en la práctica adaptativa. La fiabilidad del director mediador viene determinada porque su actuación en el acto de mediación ha de seguir en el proceso de adaptación las pautas que determina el repertorema de calidad que domina el repertorio y al mismo tiempo debe respetar el contrato tácito que establece con las expectativas del receptor espectador, quien, a su vez acude al repertorio en busca del esquema de interpretación para la lectura del filme. Es por ello que los mecanismos de mediación que se ponen en marcha en el proceso de adaptación se

adecúan indefectiblemente al modelo que va a dominar de forma canónica durante los años que impera en el cine español la política cinematográfica desplegada por el gobierno socialista. Aquí radica la diferencia entre las adaptaciones que se producen en estos años y las que se realizaron en los años anteriores y posteriores. La práctica adaptativa está tan mediatizada por la intervención del modelo establecido por las políticas cinematográficas gubernamentales que las características que identifican las adaptaciones de este periodo – la máxima fiabilidad del adaptador en el proceso adaptativo, el sello de calidad en el acabado del producto, la neutralización del anclaje sociocultural mediante la estilización de los elementos textuales y el régimen de escritura clásico – permiten definir las como adaptaciones de Estado.

6. Conclusiones

El desarrollo de nuestra investigación sobre los mecanismos de mediación que intervienen en las adaptaciones cinematográficas producidas durante los años del gobierno hegemónico socialista, de 1983 a 1993, ha requerido abordar con carácter previo dos procesos: definir conceptualmente el término adaptación y configurar un modelo metodológico para el análisis, adecuado a los objetivos de nuestra investigación. El primer proceso nos ha permitido obtener conclusiones respecto a la eficacia de determinadas conceptualizaciones de la adaptación cinematográfica. El segundo ha concluido con un esquema de análisis que ha resultado ser rentable para el estudio de las adaptaciones.

Para definir el concepto de adaptación, hemos realizado en primer lugar un análisis general del concepto que definieron los estudios fílmicos hasta las últimas décadas del siglo XX y que toma como eje de su análisis el discurso de la fidelidad y de la dependencia jerárquica del texto fílmico respecto al texto literario. La marca de *autoritas* que se le confería al medio literario condicionaba cualquier resultado de estudio comparativo, que devenía necesariamente sesgado. Por otro lado, los enfoques teóricos que se distanciaban del concepto de fidelidad como articulador del análisis, si bien hicieron incuestionables aportaciones al ámbito adaptativo, estaban sin embargo muy marcados por la teoría que sustentaba sus análisis, de corte estructuralista y semiótico. En consecuencia, el enfoque eminentemente textual desestimaba el papel fundamental del contexto en los modos en que se articulaban las relaciones intersemióticas entre ambos textos, el literario y el fílmico, así como en las formas que adoptaban sus productos textuales, las adaptaciones cinematográficas.

Analizar las corrientes pragmáticas que miran fuera del texto para considerar los condicionantes del entorno ha situado como premisa conceptual el hecho de que los textos son productos de su tiempo y, por ello, las descripciones de los mecanismos de transferencia que se despliegan en el complejo proceso adaptativo requieren una

perspectiva que ha de situarse prioritariamente en el contexto de llegada y no en el de partida. La consideración del proceso adaptativo como un acto de comunicación que sitúa en otro contexto temporal y con otras condiciones ambientales el intercambio comunicativo original entre el escritor y el lector del texto literario nos ha permitido analizar las figuras de emisor y receptor desde una dimensión amplia.

La perspectiva que adoptamos supera la limitación que supone para el análisis de la práctica adaptativa partir de un esquema comunicativo restringido a la comunicación individual entre un único emisor, el director, que es al mismo tiempo lector y mediador, y un único receptor, que se define como una masa indeterminada de espectadores. Al «salir» del texto hemos podido definir una instancia adaptadora pluriforme, que en primer lugar redefine la figura del director, redimensionada necesariamente en el ámbito cinematográfico para integrar a todas las personas que participan en la producción de un filme; pero también para incluir desde una consideración amplia de la política cultural a todos los agentes implicados de una forma u otra en la gestión de los productos culturales, aquellos que constituyen lo que en términos polisistémicos ha venido en llamarse institución y que condiciona en mayor o menor medida las decisiones que se adopten durante el proceso de transferencia del texto literario al texto fílmico. Del mismo modo, hemos definido una instancia receptora, también de naturaleza heterogénea, que se identifica con el concepto de comunidad interpretativa, e incluye junto a los receptores directos del texto fílmico, los espectadores, a los receptores indirectos, esto es, el aparato crítico en general, los medios de comunicación, los distribuidores y exhibidores, e incluso la propia institución en su doble naturaleza de gestora y receptora de productos culturales. Todos ellos aportan su bagaje cultural, ideológico, social, que condiciona las expectativas y la actitud hacia el producto que reciben.

La visión de la adaptación como acto comunicativo nos ha llevado a reflexionar sobre la actividad comunicativa preferente que se realiza en ese acto, la mediación, que amplía el sentido limitado de «copia literal» del texto literario, propio de los enfoques inmanentistas – y evita, al mismo tiempo, el riesgo de caer en el discurso de la fidelidad –. La actividad comunicativa de mediación abre las posibilidades de

intervención del mediador en el proceso adaptativo, que puede limitarse a una función puramente «amanuense», pero también dejar su huella autoral en forma de paráfrasis, resumen, glosa..., produciendo de este modo deslizamientos hermenéuticos en el texto fílmico respecto al texto fuente.

Partiendo de las definiciones que ofrecen del concepto de adaptación Linda Hutcheon y Patrick Cattrysse hemos establecido tres principios definidores de la adaptación cinematográfica. Ello nos ha permitido distinguirla de otras prácticas de naturaleza intertextual que a veces son consideradas adaptaciones y dificultan la delimitación conceptual. Son los siguientes: la adaptación ha de reconocerse como tal tanto por la instancia adaptadora como por la receptora; la relación entre el texto literario y el texto fílmico ha de ir más allá de la simple cita intertextual o de la derivación hacia otro relato a partir de un pretexto argumental, de modo que el texto literario en su conjunto ha de reconocerse en el texto fílmico; la relación que se establece entre ambos textos debe ser unívoca, es decir, entre un único texto fuente y un único texto de llegada. Estos tres principios definidores, junto con los criterios de adscripción de la adaptación al cine nacional español, de duración (solamente hemos considerado largometrajes) y de exclusión de filmes de animación, nos ha permitido establecer un corpus de 115 adaptaciones realizadas entre los años 1983 y 1993.

Una vez definidos los límites desde los que abordamos el concepto de adaptación y establecido el corpus de estudio, el siguiente paso de nuestro trabajo ha sido configurar un esquema metodológico que nos permitiera obtener resultados consistentes. El modelo que propone Patrick Cattrysse desde su teoría de los estudios descriptivos de la adaptación ha servido para realizar el análisis de las políticas de selección de textos fuente durante el periodo de estudio. El resultado de nuestro análisis sobre el corpus de 115 adaptaciones ha revelado la necesidad de reconsiderar algunas creencias asentadas en los estudios sobre las adaptaciones de este periodo, sin duda fundamentadas en el hecho de que los márgenes temporales son más amplios que los que nosotros hemos establecido y suelen incluir también en el campo de estudio las adaptaciones producidas en España durante los años de transición democrática que van de 1975 a 1982. Al limitar temporalmente la investigación hemos

constatado que los grandes autores clásicos de la literatura española no tienen presencia en las adaptaciones del periodo socialista; del mismo modo, los escritores exiliados o denostados por el régimen franquista, que son el otro grupo que suele citarse como fuente argumental frecuente de las adaptaciones de la democracia, apenas tienen presencia una vez transcurridos los primeros años de la década que nos ocupa.

Nuestro análisis concluye que más del cincuenta por ciento de los textos seleccionados fueron publicados en democracia y de estos, más del ochenta por ciento se publicó entre los años 1983 y 1993. Es significativo el hecho de que autores canónicos que aportan la coartada cultural al cine de estos años, con trayectorias consolidadas ya en el tardofranquismo, como Miguel Delibes, Juan Marsé, Juan Benet o Gonzalo Torrente Ballester, por ejemplo, estén presentes en los textos seleccionados fundamentalmente por las obras que escribieron en la democracia, en algunos casos incluso con una diferencia de muy pocos años entre la publicación de las obras y el estreno de sus adaptaciones. Otro dato significativo es el referente a las fechas de producción de las obras seleccionadas. Así, en el género narrativo aproximadamente un 50% de las obras seleccionadas corresponde a jóvenes autores que comenzaron a publicar a finales de los años setenta y principios de los años ochenta. En el género dramático la mayoría de los textos seleccionados son estrenos producidos con muy poca distancia temporal respecto a sus adaptaciones cinematográficas, escritos también por autores que alcanzaban el éxito en esos años. Todos estos datos nos han permitido concluir que las adaptaciones de textos literarios producidas en España entre 1983 y 1993 tuvieron en común la preferencia por obras coetáneas como fuentes argumentales. Por otro lado, se aprecia una clara voluntad de distanciarse de autores vinculados a la dictadura y a los años inmediatamente posteriores al inicio de la democracia. La conclusión que podemos obtener de estos comportamientos es que la voluntad manifestada por el gobierno socialista de ofrecer una imagen actual y moderna de la cultura Española se ve refrendada por la política de selección de textos literarios, desde el momento en que las preferencias se decantan hacia autores que son una muestra de la cultura española del momento.

Las mismas conclusiones obtenidas respecto a la selección de autores y textos fuente se pueden aplicar a los temas preponderantes en las obras seleccionadas. También en este caso existe la asunción de que los temas del cine de gran parte de las dos primeras décadas de la democracia ofrecen una revisión de la memoria reciente de España, con especial incidencia en la guerra civil y la inmediata postguerra. Si bien es cierto que estos dos momentos históricos pueden asumirse como una de las líneas temáticas del cine español desde 1975 hasta finales de los años ochenta, en el ámbito de las adaptaciones y dentro de los márgenes temporales de nuestro estudio, el panorama es bien diferente. La presencia de la guerra y la inmediata postguerra como temas centrales de las historias es anecdótica. Por otro lado, hemos observado dos diferencias respecto a acercamientos anteriores, por un lado, que la mirada se realiza siempre desde el presente democrático; por otro lado, que el tema se manifiesta sin ningún tipo de llamada explícita al determinismo social. La historia española pasada deja de cobrar el protagonismo que tenía en adaptaciones anteriores para mostrarse como simple telón de fondo sobre el que se representan las acciones de los personajes.

El aire moderno, la imagen europea que el gobierno socialista buscaba para los productos culturales es sin duda la razón por la que las preferencias temáticas en el periodo de estudio, más del 65%, se centra en cuestiones relacionadas con la sociedad urbana coetánea. Esto es lo que justifica la proliferación de adaptaciones de novela negra, un género que se caracteriza, entre otros aspectos, por tratar temas muy conectados con la realidad social.

Para realizar el análisis de los mecanismos que se producen durante el proceso adaptativo hemos adaptado el esquema metodológico de Patrick Catrysse a las características de nuestro estudio. Catrysse ofrece un constructo conceptual que, como él mismo señala, ha de materializarse en especificaciones concretas de análisis. Nosotros hemos configurado un modelo que ha resultado ser satisfactorio para nuestros objetivos. Lo hemos articulado sobre tres ejes que funcionan de forma interrelacionada. El primero lo constituyen las categorías de comparación, que nos han permitido establecer conclusiones sobre la observación sistemática de

comportamientos comunes en un número limitado de elementos. Hemos definido seis categorías para tal fin: puesta en escena, ambiente y espacio; tiempo del relato; condición genérica; personajes; sucesos e historia; e instancias narrativas y punto de vista.

El segundo eje se articula en torno a las estrategias de mediación que se despliegan en el proceso adaptativo y que intervienen en las categorías de comparación produciendo equivalencias que dan lugar a deslizamientos respecto al texto o a repeticiones de los elementos literarios en la adaptación. Hemos identificado siete estrategias de mediación: comprensión, expansión, corrección, transposición, modificación, repetición y autoría.

Por último, el tercer eje corresponde a los códigos semióticos que confluyen en el texto fílmico – visuales, sonoros y sintácticos –, que se interrelacionan de diferentes maneras de acuerdo con los requerimientos de las estrategias de mediación que intervienen en cada una de las categorías de comparación.

Los resultados del análisis de las dieciocho adaptaciones seleccionadas vienen a confirmar nuestra principal hipótesis de investigación, que la política cinematográfica socialista tuvo el impacto deseado por el gobierno en la configuración de un modelo textual que permitiera producir un tipo de adaptación caracterizado por tener un marchamo de calidad homogeneizador. Las nueve normas operacionales que hemos identificado así parecen demostrarlo.

En el diseño de producción y configuración de ambientes, hemos identificado una norma de reinterpretación y estilización ambiental, que deriva directamente del repertorema de calidad. Esta norma activa mecanismos de mediación a través de los cuales los ambientes y espacios de las adaptaciones se muestran con un grado de estilización – coincide con las etiquetas de *look* bonito, caligráfico o ilustrativo aplicadas al cine de esos años por los estudios – que tiene como principal objetivo el distanciamiento del espectador respecto a la historia. Responde al fin gubernamental de exportar un producto cultural que fuera valorado por el espectador de los mercados exteriores, fundamentalmente el europeo.

Este mismo objetivo se puede encontrar en la norma de redimensionamiento de personajes, que aparece en todas las adaptaciones analizadas y corrige los rasgos de los personajes de los textos literarios para presentar en las adaptaciones un retrato estilizado, liberado de aspectos marcadamente negativos, que da lugar a una configuración cercana al arquetipo. Estas dos normas se subsumen en otra de rango superior que estiliza de forma sistemática los existentes de la historia.

Las otras seis normas responden a la ortodoxia del régimen clásico de escritura, un modelo que adoptan las adaptaciones de acuerdo con el concepto de calidad impulsado por la política cinematográfica gubernamental a través de su intervención en el repertorio. Así, la norma de aseguramiento del relato lineal de los sucesos promueve los deslizamientos respecto al discurso literario para asegurar la relación causal de los sucesos del relato en el texto fílmico.

El relato literario requiere en el texto fílmico un cierre clásico que clausure la secuencia causal de sucesos, la norma de clausura del relato interviene produciendo deslizamientos respecto a la fuente literaria cuando en esta los finales del relato son abiertos. Lo habitual es incluir un epílogo de cierre que presenta nuevos sucesos respecto al texto de origen.

La norma de contextualización didascálica del relato adelanta elementos de la historia para activar en el espectador esquemas de interpretación que aseguren un seguimiento fluido del relato. Ello implica normalmente dos tipos de intervenciones, bien el despliegue de una estrategia de extensión que da lugar al añadido de escenas o secuencias prólogo, bien la intervención de una estrategia de modificación de las relaciones temporales de orden en el texto literario para incluir en el texto fílmico un recurso de prolepsis que avanza un suceso posterior de la historia.

Una norma de control sobre la mirada objetiva promueve en el texto fílmico la presencia de una instancia narrativa superior que ofrece una perspectiva paralela que ofrece una visión objetiva, distanciada de la historia y, de algún modo, desmitificadora del punto de vista de los narradores diegéticos.

La norma de difuminado de las convenciones genéricas, que suaviza los rasgos genéricos en los elementos textuales (en la configuración del ambiente y el espacio, en la caracterización de personajes), busca presentar un acabado de tono neutro alejado de las marcadas características genéricas de los productos cinematográficos de las décadas anteriores.

Por último, la norma de borrado de marcas autorales, la más mediatizada por la política cultural del gobierno socialista, difumina ahora la huella del director-autor en el texto fílmico, que es neutralizado por una instancia adaptadora superior homogénea y homogeneizadora, hasta el punto que bien podría decirse que es la que de alguna forma asume la configuración de todas las adaptaciones del periodo, al menos todas las que responden al modelo imperante en el repertorio dominante del polisistema cinematográfico.

A la luz de la descripción de las normas preliminares y operacionales podemos concluir que durante los años del gobierno hegemónico socialista, comprendido entre 1983 y 1993, la práctica adaptativa responde a unas características homogéneas tanto en la selección de textos fuente como en la articulación de estrategias de mediación que se despliegan durante el proceso adaptativo. El resultado final es un producto muy identificable que responde a las características del modelo que se define en el repertorio dominante del polisistema. En lo cinematográfico, se asegura la excelencia en el diseño de producción; en lo fílmico, se instaura un régimen clásico de escritura que seguía de forma ortodoxa el modo de representación institucional. Todas las adaptaciones que no respondan a este modelo regido por el repertorema canonizador de la calidad, como se hemos comprobado en el análisis de *La estanquera de Vallecas*, se integrarán en repertorios periféricos.

Así mismo, el marchamo de calidad que aporta a la adaptación cinematográfica el recurso al texto literario como fuente argumental de los relatos y la posición de dominancia cultural de las adaptaciones en el polisistema (*Los santos inocentes* es la muestra más reconocida) nos permite concluir, con todas las reservas que requieren las limitaciones de nuestra investigación, que la adaptación cinematográfica fue el modelo canónico que sirvió de referencia tanto para las pautas de creación como para

las claves de lectura del cine que se integró en el repertorio que dominó el polisistema cinematográfico español durante los diez primeros años de gobierno socialista. Fue un modelo tan efímero como necesario para los intereses de modernización del cine español que perseguían las políticas culturales socialistas, unas políticas que intervinieron durante esos años de tal forma en la articulación de la práctica adaptativa que bien se pueden denominar los productos cinematográficos resultantes adaptaciones de Estado.

El acercamiento a las adaptaciones cinematográficas de textos literarios en el periodo de estudio no se agota obviamente con este trabajo, que se presenta como un punto de partida para abordar otras líneas de investigación que complementen nuestras perspectivas de análisis y completen aquellos aspectos de nuestro trabajo que sin duda pueden alcanzar mayor desarrollo. Entre las diferentes posibilidades queremos destacar tres.

En primer lugar, el estudio de indicadores paratextuales vinculados a las adaptaciones en el momento de su producción y recepción; es este un proyecto que requiere una labor documentalista que superaba los márgenes temporales y logísticos de que disponíamos para nuestro trabajo. Un análisis sistemático de las campañas de promoción comercial a través de los medios de comunicación y de las revistas especializadas, así como de la recepción de las adaptaciones por parte de la crítica cinematográfica permitirá configurar una imagen más certera de la función y la posición de las adaptaciones en el polisistema.

En segundo lugar, la ampliación o acotación del campo de descripción de las normas operacionales, aumentando el número de muestras de análisis. No creemos que los resultados difieran sustancialmente de los obtenidos con las adaptaciones que hemos analizado, pero sí abre las puertas a otras perspectivas de estudio complementarias, por ejemplo, el comportamiento de las equivalencias entre el texto literario y la adaptación respecto al modelo dominante en aquellas adaptaciones que se sitúan en repertorios periféricos (el caso de las adaptaciones de Jesús Franco, Mariano Ozores, por ejemplo) o fronterizos (las de Ventura Pons), o la existencia de

señas identitarias, más allá de las de la lengua, en las adaptaciones realizadas en Cataluña.

Por último, una línea de investigación que no está directamente vinculada con las adaptaciones del periodo socialista, sino con la definición conceptual de la adaptación y que nosotros hemos tratado tangencialmente en este trabajo. Se trata de la fiabilidad del adaptador en su papel de mediador entre el texto fuente y el público receptor. La fiabilidad y la fidelidad comparten peligrosas zonas concomitantes, pero precisamente aquí está el reto de su estudio. El concepto de fiabilidad abordado desde la perspectiva de las relaciones que se establecen entre el grado de manipulación del adaptador y los filtros de expectativas que despliega el público receptor en unas condiciones contextuales determinadas es un aspecto apenas estudiado por los estudios cinematográficos, que arrojaría, sin embargo mucha luz sobre las relaciones intersemióticas entre los textos fílmicos y los literarios.

Referencias bibliográficas

- Abuín González, Anxo (2012), *El teatro en el cine. Estudio de una relación intermedial*, Madrid, Cátedra.
- Alarcos Llorach, Emilio (1992), «Antonio Muñoz Molina: la invención de la memoria», en Villanueva (1992: 416-422).
- Alberich, Ferrán (1991), *4 años de cine español (1987-1990)*, Madrid, Comunidad de Madrid, Imagfic.
- Álvarez Lugrís, Alberto y Fernández Ocampo, Anxo (coords.) (1999), *Anovar/anosar: estudios de traducción e interpretación*, Vigo, Servicio de Publicacións da Universidade de Vigo. <http://www.tau.ac.il/~tourney/works/gt-plan.htm> [última consulta: enero 2014]
- Álvarez, Román y Vidal, María del Carmen África (eds.) (1996), *Translation, power, subversion*, Clevedon, Multilingual Matters.
- Amell, Samuel y García Castañeda, Salvador (eds.) (1988), *La cultura española en el postfranquismo. Diez años de cine, cultura y literatura en España (1975-1985)*, Madrid, Playor.
- Andrew, Dudley (1980), «The well-worn muse: adaptation in film history and theory», en Conger y Welsch (1980: 9-17)
- Andrew, Dudley (1984) *Concepts of film theory*, Nueva York, Oxford University Press.
- Ansola González, Txomin (2004), «El decreto Miró: una propuesta ambiciosa pero fallida para impulsar el cine español de los 80», *Archivos de la Filmoteca*, 48: 103-121.
- Arnheim, Rudolf (1990), *El cine como arte*, Barcelona, Paidós.
- Arocena, Carmen (1996), *Víctor Erice*, Madrid: Cátedra.
- Ayala, Francisco (1988), *El escritor y el cine*, Madrid, Aguilar [1966].
- Aznar Soler, José (2015), «Introducción» a *¡Ay, Carmela!*, Madrid, Cátedra, 9-111.
- Baby, Françoise (1980), «Du littéraire au cinématographique: une problématique de l'adaptation», *Études littéraires*, 13 (1): 11-41. <http://id.erudit.org/iderudit/500508ar> [última consulta: julio 2014]
- Baldelli, Pío (1966), *El cine y la obra literaria*, La Habana, Ediciones ICAIC [1964].
- Ballesteros, Isolina (2001), *Cine (ins)urgente. Textos filmicos y contextos culturales de la España postfranquista*, Madrid, Fundamentos.

- Barricelli, Jean Pierre y Gibaldi, Joseph (eds.) (1982), *Interrelations of literature*, Nueva York, The Modern Language Association of America.
- Bazin, André (2014), *¿Qué es el cine?*, Madrid, Rialp [1958].
- Becerra, Carmen y Luna, Carmen (eds.) (2009), *Intermediaciones. Las mediaciones en el cine, la novela y el teatro*, Vigo, Academia del Hispanismo.
- Benet, Vicente José (2001), «El malestar del entretenimiento», *Archivos de la Filmoteca*, 39: 41-53.
- Benet, Vicente José (2012), *El cine español. Una historia cultural*, Barcelona, Paidós.
- Besas, Peter (1985), *Behind the Spanish lens. Spanish cinema under fascism and democracy*, Denver, Arden Press.
- Bettetini, Gianfranco (1984), *La conversación audiovisual*, Madrid, Cátedra.
- Bluestone, George (1957), *Novels into film*, Berkeley, Los Ángeles y Londres, University of California Press.
- Bobes Naves, María del Carmen (1987), *Semiología de la obra dramática*, Madrid, Taurus.
- Bobes Naves, María del Carmen (2006), «El proceso de transducción escénica», *Dialogía. Revista de lingüística, literatura y cultura*, 1: 35-53
<http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-proceso-de-transduccion-escenica-0/> [última consulta: agosto 2015]
- Bordwell, David (1985), *Narration in the fiction film*, Londres, Routledge.
- Bordwell, David, Staiger, Janet y Thompson, Kristin (1997), *El cine clásico de Hollywood*, Barcelona, Paidós.
- Bosch, Ignasi (1984), «Bicicletas con soda», *Contracampo*, 35: 28-31.
- Boyum, Joy Gould (1985), *Double exposure. Fiction into film*, Nueva York, Universe Books.
- Brady, Ben (1994), *Principles of adaptation for film and televisión*, Austin, University of Texas Press.
- Bravo Gozalo, José María (coord.) (1993), *La literatura en lengua inglesa y el cine*, Valladolid, Universidad de Valladolid.
- Burch, Noël (1987), *El tragaluz del infinito*, Madrid, Cátedra.
- Cabal, Fermín (2010) «Prólogo a la segunda edición», *La estanquera de Vallecas*, Madrid, Antonio Machado, 8-11.

- Cahir, Linda Costanzo (2006), *Literature into film. Theory and practical approaches*, Jefferson y Londres, McFarland & Company.
- Cano González, Ana María (ed.) (2010), *Homenaxe al profesor Xosé Lluis García Arias, Lletres asturienes. Anexu I*, Oviedo, Academia de la Llingua Asturiana.
- Caparrós Lera, José María (1992), *El cine español de la democracia. De la muerte de Franco al «cambio» socialista (1975-1989)*, Barcelona, Anthropos.
- Caparrós Lera, José María (2005), *La pantalla popular. El cine español durante el gobierno de la derecha (1996-2003)*, Madrid, Akal.
- Cardwell, Sarah (2002), *Adaptation revisited: televisión and the classic novel*, Mánchester, Manchester University Press.
- Cardwell, Sarah (2003), «About time: theorizing adaptation, temporality, and tense», *Literature Film Quarterly*, 31 (2): 82-92.
- Carroll, Noël (1998), *Una filosofía del arte de masas*, Madrid, Antonio Machado.
- Cartmell, Deborah y Whelehan, Imelda (2007), «Introduction. Literature on screen: a synoptic wiew», en Cartmell y Whelehan (2007: 1-12)
- Cartmell, Deborah y Whelehan, Imelda (eds.) (2007), *The Cambridge companion to literature on screen*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Casetti, Francesco (2004), «Adaptation and mis-adaptations. Film, literature, and social discourses», en Stam y Raengo (2004: 81-91).
- Casetti, Francesco y di Chio, Federico (1991), *Cómo analizar un film*, Barcelona, Paidós [1990].
- Castro de Paz, José Luis (1992), «Un narrador mentiroso. Viaje a ninguna parte», *Vértigo. Revista de cine*, 3: 47-49 <http://hdl.handle.net/10251/42940> [última consulta: diciembre 2015].
- Castro de Paz, José Luis, Couto Cantero, Pilar y Paz Gago, José María (eds.) (1999), *Cien años de cine. Historia, teoría y análisis del texto fílmico*, Madrid, Visor Libros y Universidade da Coruña.
- Castro de Paz, José Luis [et al.] (eds.) (2005), *La nueva memoria. Historia(s) del cine español (1939-2000)*, A Coruña, Vía Láctea.
- Castro de Paz, José Luis y Pena Pérez, Jaime J. (2005), *Cine español. Otro trayecto histórico. Nuevos puntos de vista. Una aproximación sintética*, Valencia, Ediciones de la Filmoteca.
- Cattrysse, Patrick (1992a), «Film (adaptation) as translation. Some methodological proposals», *Target*, 4 (1): 53-70.

- Cattrysse, Patrick (1992b), *Pour une theorie de l'adaptation filmique. Le film noir américain*, Berna, Peter Lang.
- Cattrysse, Patrick (1994), «The study of film adaptation: a state of the art and some 'new' functional proposals», en Eguíluz [et al.] (1994: 37-55).
- Cattrysse, Patrick (2014), *Descriptive adaptation studies*, Antwerp y Apeldoorn, Garant.
- Cerdán, Josetxo y Pena, Jaime (2005), «Variaciones sobre la incertidumbre (1984-2000)», en Castro de Paz [et al.] (2005: 255-330).
- Chatman, Seymour (1978), *Story and discourse. Narrative structure in fiction and film*, Ithaca y Londres, Cornell University Press.
- Chatman, Seymour (1980), «What novels can do that films can't (and viceversa)», *Critical Inquiry*, 7 (1): 121-140.
- Chatman, Seymour (1990), *Coming to terms. The rhetoric of narrative in fiction and film*, Ithaca, Cornell University Press.
- Chesterman, Andrew (1997), *Memes of translation. The spread of ideas in translation theory*, Amsterdam y Philadelphia, John Benjamins.
- Company Ramón, Juan Miguel (1989) «La conquista del tiempo. Las adaptaciones literarias en el cine español», en Hurtado y Picó (1989: 79-88).
- Company Ramón, Juan Miguel (1998), «Un pijama bajo el abrigo: un cine en el crepúsculo», *Cuadernos de la Academia*, 2: 325-334, consultado en Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor-din/el-pijama-bajo-el-abrigo-un-cine-en-el-crepusculo--0/html/> [última consulta: noviembre 2015].
- Conger, Syndy y Welsch, Janice R. (eds.) (1980), *Narrative strategies: original essays in film and prose fiction*, Macomb, Western Illinois University.
- Corrigan, Timothy (2007), «Literature on screen, a history: in the gap», en Cartmell, Deborah y Whelehan, Imelda (2007: 29-43).
- Coseriu, Eugenio (1985), «Lo erróneo y lo acertado en la teoría de la traducción», *El hombre y su lenguaje*, Madrid, Gredos, 214-239 [1976].
- Couto Cantero, Pilar (1999), «Teoría de la transposición cinematográfica. En defensa de los nuevos soportes. Discurso literario vs. discurso fílmico», en Castro de Paz, Couto Cantero y Paz Gago (1999: 317-324).
- Cueto Pérez, Magdalena (2010), «Del teatro al cine: *La barca sin pescador*», en Cano (2010: 773-792).

- Cueto Pérez, Magdalena (2012), «Mundos dramáticos. Hacia una retórica de la autenticación ficcional», *Castilla. Estudios de Literatura*, 3: 629-645 <http://www5.uva.es/castilla> [última consulta: diciembre 2015].
- Delibes, Miguel (1985), «Novela y cine», *La vanguardia*, 2 de julio de 1985: 5.
- Eco, Umberto (1970), *La definición del arte*, Madrid, Martínez Roca [1968].
- Eco, Umberto (1993), *Lector in fabula*, Barcelona, Lumen [1979].
- Eguíluz, Federico [et al.] (eds.) (1994), *Transvases culturales: literatura, cine, traducción*, Vitoria, Universidad del País Vasco.
- Elliott, Kamilla (2003), *Rethinking the novel/film debate*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Even-Zohar, Itamar (1990), «Polysystem Theory», *Poetics Today (Polysystem Theory)*, 11 (1): 9-26.
- Even-Zohar, Itamar (1999a), «Factores y dependencias en la cultura. Una revisión de la teoría de los polisistemas», en Iglesias Santos (1999: 23-52) [1997].
- Even-Zohar, Itamar (1999b), «Planificación de la cultura y mercado», en Iglesias Santos (1999: 71-96) [1994].
- Even-Zohar, Itamar (2010), «Factors and dependencies in culture», *Papers in culture research*, Tel Aviv, Unit of Culture Research, 15.34 http://www.tau.ac.il/~itamarez/works/books/EZ-CR-2005_2010.pdf [última consulta: enero 2016].
- Faro Forteza, Agustín (2006), *Películas de libros*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza.
- Faulkner, Sally (2004), *Literary adaptations in Spanish cinema*, Londres, Tamesis.
- Fell, John L. (1977), *El filme y la tradición narrativa*, Buenos Aires, Ediciones Tres tiempos [1974].
- Fernández, Luis Miguel (2000), *Don Juan en el cine español. Hacia una teoría de la recreación fílmica*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela.
- Fernández Colorado, Luis (2002), «Voces y sombras en una república de las letras. Escritores y cinema en España (1931-1939)», *Cuadernos de la Academia*, 11/12: 39-55.
- Fernández Nistal, Purificación (1993), «Tipología de las adaptaciones cinematográficas de obras literarias inglesas», en Bravo Gozalo (1993: 29-40).

- Feenstra, Pietsie y Hermans, Hub. (dir.) (2008), *Miradas sobre pasado y presente en el cine español (1990-2005)*, Amsterdam y Nueva York, Editions Rodopi.
- Fish, Stanley (1980), *Is there a text in this class?*, Cambridge, Harvard University Press.
- Frago Pérez, Marta (2005), «Reflexiones sobre la adaptación desde una perspectiva iconológica», *Comunicación y sociedad*, 18 (2): 49-82.
http://www.unav.es/fcom/communication-society/es/articulo.php?art_id=71 [última consulta: marzo 2014]
- Fumaroli, Marc (2007), *El estado cultural (ensayo sobre una religión moderna)*, Barcelona, Acantilado.
- Fusi, Juan Pablo y Palafox, Jordi (1997), *España: 1808-1996. El desafío de la modernidad*, Madrid, Espasa Calpe.
- Fuzzellier, Etienne (1964) *Cinéma et littérature*, Paris, Editions du Cerf.
- García, Alain (1990), *L'adaptation du roman au film*, Paris, Diffusion.
- García-Abad García, María Teresa (2005), *Intermedios. Estudios sobre literatura, teatro y cine*, Madrid: Fundamentos.
- García Jiménez, Jesús (1993), *Narrativa audiovisual*, Madrid, Cátedra.
- García Templado, José (1997), «La homología estructural en las adaptaciones cinematográficas», *Signa*, 6: 259-271.
- Gaudreault, André y Jost, François (1995), *El relato cinematográfico*, Barcelona, Paidós [1990].
- Gaudreault, André y Marion, Philippe (2004), «Transécriture and narrative mediatics. The stakes of intermediality», en Stam y Raengo (2004: 58-70).
- Geduld, Harry M. (ed.) (1981), *Los escritores frente al cine*, Madrid, Fundamentos [1972].
- Giménez Rico, Antonio (1997), «Mi experiencia personal con Miguel Delibes», *República de las letras*, 54: 171-176.
- Gimferrer, Pere (1985), *Cine y literatura*, Barcelona, Planeta.
- Graham, Helen y Sánchez, Antonio (1995), «The politics of 1992», en Labanyi y Graham (1995: 406-418).
- Guarinos, Virginia (1996), *Teatro y cine*, Sevilla, Padilla.
- Gubern, Roman [et al.] (1995), *Historia del cine español*, Madrid, Cátedra.

- Gutiérrez Carbajo, Francisco (2008a), «Algunos textos narrativos y teatrales sobre la guerra civil española y sus adaptaciones cinematográficas», *Península. Revista de estudios ibéricos*, 5: 213-230.
- Gutiérrez Carbajo, Francisco (2008b), «El teatro en el cine español del siglo XX: narratividad y dramatización», en Romera Castillo (2008: 57-77).
- Haro Tecglen, Eduardo (1984), «Introducción», *Las bicicletas son para el verano*, Madrid, Espasa Calpe, 9-40.
- Haro Tecglen, Eduardo (1997), «Prólogo», *Bajarse al moro*, Madrid, Visor, 7-16.
- Helbo, André (1997), *L'adaptation. Du théâtre au cinéma*, París, Armand Collin.
- Henderson, Brian (1983), «Tense, mood and voice in film», *Film Quarterly*, 36 (4): 4-17.
- Heredero, Carlos F. (2002), «El abrigo, el sacacorchos y el valor de cambio. Adaptaciones literarias en los años cincuenta», *Cuadernos de la Academia*, 11/12: 77-102.
- Heredero, Carlos F. y Santamarina, Antonio (2002), *Semillas de futuro. Cine español 1990-2001*, Madrid, Sociedad Estatal España Nuevo Milenio.
- Heredero, Carlos F. y Santamarina, Antonio (2010), *Biblioteca del cine español. Fuentes literarias 1900-2005*, Madrid, Cátedra y Filmoteca Española.
- Hernández, Marta (1976), *El aparato cinematográfico español*, Madrid, Akal.
- Hernández Ruiz, Javier y Pérez Rubio, Pablo (2004), *Voces en la niebla. El cine durante la transición española (1973-1982)*, Barcelona, Paidós.
- Hidalgo, Manuel (1987), «Cine español 1982-1986. Dentro y fuera de la ley», en Llinás (1987: 150-173)
- Hopewell, John (1989), *El cine español después de Franco. 1973-1988*, Madrid, El arquero.
- Huici, Adrián (1999), *Cine, literatura y propaganda. De los santos inocentes a El día de la bestia*, Sevilla, Alfar.
- Hurtado, José y Picó, Francisco M. (coord.) (1989), *Escritos sobre el cine español (1973-1987)*, Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana.
- Hutcheon, Linda (2013), *A theory of adaptation*, Londres y Nueva York, Routledge.
- Iglesias Santos, Montserrat (ed.) (1999), *Teoría de los polisistemas*, Madrid, Arco-Libros.
- Jaime, Antoine (2000), *Literatura y cine en España (1975-1995)*, Madrid, Cátedra.

- Jordan, Barry y Morgan-Tamosunas, Rikki (1998), *Contemporary Spanish cinema*, Mánchester y Nueva York, Manchester University Press.
- Klein, Michael y Parker, Gillian (1981), «Film and literature», en Klein y Parker (1981: 1-13).
- Klein, Michael y Parker, Gilliam (eds.) (1981), *The English novel and the movies*, Nueva York, Frederick Ungar.
- Kranz, David L. (2007), «Trying harder: probability, objectivity, and rationality in adaptation studies», en Welsh y Lev (2007: 77-102).
- Labanyi, Jo y Graham, Helen (eds.) (1995), *Spanish Cultural Studies. An Introduction*, Oxford, Oxford University Press.
- Laffay, Albert (1996), *Lógica del cine. Creación y espectáculo*, Barcelona, Labor [1964].
- Lefevere, André (1996), «Translation and canon formation: nine decades of drama in the Unites States», en Álvarez y Vidal (1996: 138-155).
- Leitch, Thomas (2003), «Twelve fallacies in contemporary adaptation theory», *Criticism*, 45 (2): 149-171.
- Leitch, Thomas (2007), *Film adaptation and its discontents*, Baltimore, The Johns Hopkins University.
- Leitch, Thomas (2008), «Adaptation studies at a crossroads», *Adaptation*, 1 (1): 63-77 <http://adaptation.oxfordjournals.org>, [última consulta: septiembre 2013].
- Lindsay, Vachel (1995), *El arte de la imagen en movimiento*, Oviedo, Fundación de Cultura del Ayuntamiento de Oviedo [1915].
- Llinás, Francisco (coord.) (1987), *4 años de cine español (1983-1986)*, Madrid, Imagfic, Dicrefilm.
- Losilla, Carlos (1989), «Legislación, industria y escritura», en Hurtado y Picó (1989: 33-43).
- Losilla, Carlos (2002), «Las ilusiones perdidas. Adaptaciones literarias y modelo institucional en el cine español entre 1975 y 1989», *Cuadernos de la Academia*, 11/12: 117-146.
- Lotman, Yuri M. (1979), *Estética y semiótica del cine*, Barcelona, Gustavo Gili [1973].
- Lotman, Yuri M. (1996), «Para la construcción de una teoría de la interacción de las culturas (el aspecto semiótico)», *La semiosfera I*, Madrid, Cátedra, 41-52.
- Mainer, José-Carlos (2000), «La vida de la cultura», en Mainer y Juliá (2000: 81-250).

- Mainer, José-Carlos y Juliá, Santos (2000), *El aprendizaje de la libertad. 1973-1986*, Madrid, Alianza.
- Manvell, Roger (1979), *Theater and film. A comparative study of the two forms of dramatic art, and the problems of adaptation of stage plays into films*, Rutherford, Fairleigh Dickinson University Press.
- Manzano Espinosa, Cristina (2008), *La adaptación como metamorfosis. Transferencias entre el cine y la literatura*, Madrid, Fragua.
- Marcus, Millicent (1993), *Filmmaking by the book: Italian cinema and literary adaptation*, Baltimore, Maryland y Londres, The Johns Hopkins University Press.
- Marsé, Juan (1964) «El paladar exquisito de la cabra», *El País*, 13 de noviembre de 1994.
- Marzo, Jorge Luis y Badia, Teresa (2006), «Las políticas culturales en el Estado español (1985-2005)», <http://www.soymenos.net> [última consulta: diciembre 2013].
- Mast, Gerald (1982), «Literature and film», en Barricelli y Gibaldi (1982: 278-306).
- McFarlane, Brian (1996), *Novel to film. An introduction to the theory of adaptation*, Oxford, Oxford University Press.
- McFarlane, Brian (2007), «Reading film and literature», en Cartmell y Whelehan (2007: 15-28).
- Metz, Christian (1977), *The imaginary signifier*, Bloomington, Indiana University Press.
- Metz, Christian (2002), *Ensayos sobre la significación en el cine*, Barcelona, Paidós, 2 tomos [1968].
- Mínguez Arranz, Norberto (1998), *La novela y el cine. Análisis comparado de dos discursos narrativos*, Valencia, Ediciones La Mirada.
- Mínguez Arranz, Norberto (dir.) (2002), *Literatura española y cine*, Madrid, Editorial Complutense.
- Miró, Pilar (1988), «Diez años de cine español», en Amell y García Castañeda (1988: 27-32).
- Mitry, Jean (1971), «Remarks on the problem of cinematic adaptation», *The Bulletin of the Midwest Modern Language Association*, 1 (1): 1-9.
- Mitry, Jean (1984), *Estética y psicología del cine*, Madrid, Siglo XXI, 2 tomos [1963].
- Moncho Aguirre, Juan de Mata (2011), *Teatro capturado por la cámara. Obras teatrales españolas en el cine (1898-2009)*, Alicante, Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert.

- Monterde, José Enrique (1978) «Crónicas de la transición. Cine político español 1973-1978», *Dirigido por...*, 78: 8-14.
- Monterde, José Enrique (1986), «La mirada interior: después de...», *Dirigido por...*, 138: 35-43.
- Monterde, José Enrique (1993), *Veinte años de cine español (1973-1992): un cine bajo la paradoja*, Barcelona, Paidós.
- Moreiras Menor, Cristina (2002), *Cultura herida. Literatura y cine en la España democrática*, Madrid, Ediciones Libertarias.
- Mouren, Yannick (1993), «Le film comme hypertexte», *Poétique*, 93: 114-122.
- Naremore, James (2000), «Introduction: film and the reign of adaptation», en Naremore (2000: 1-16).
- Naremore, James (ed.) (2000), *Film adaptation*, New Jersey, Rutgers University Press.
- Neira Piñeiro, María del Rosario (2003), *Introducción al discurso narrativo fílmico*, Madrid, Arco Libros.
- Neira Piñeiro, María del Rosario (2009), «De texto dramático a guion cinematográfico: dos versiones fílmicas de *Gaslight (Luz de gas)* de Patrick Hamilton», en Becerra y Luna (2009: 147-158).
- Ochando Madrigal, Emilia (2002), «Valle-Inclán y el *teatro nuevo*», en Romera Castillo, Gutiérrez Carbajo y Romero López (eds.) (2004: 447-454).
- Orr, Christopher (1984), «The discourse of adaptation», *Wide Angle*, 6 (2): 72-76.
- Palmer, R. Barton (2004), «The sociological turn of adaptation studies. The example of *film noir*», en Stam y Raengo (2004: 258-277).
- Paz Gago, José María (2004), «Propuestas para un replanteamiento metodológico en el estudio de las relaciones de literatura y cine. El método comparativo semiótico-textual», *Signa*, 13: 199-232. <http://www.cervantesvirtual.com/obra/propuestas-para-un-replanteamiento-metodolgico-en-el-estudio-de-las-relaciones-de-literatura-y-cine-el-mtodo-comparativo-semicitextual-0/> [última consulta: mayo 2014]
- Peña Ardid, Carmen (1992), *Literatura y cine*, Madrid, Cátedra.
- Peña Ardid, Carmen (1999), «Introducción», en Peña Ardid (1999: 5-20).
- Peña Ardid, Carmen (ed.) (1999), *Encuentros sobre literatura y cine*, Teruel y Zaragoza, Instituto de Estudios Turolenses y Caja de ahorros de la Inmaculada.
- Peña Ardid, Carmen (2008), «La novela en el cine español a comienzos del siglo XXI. Mercados y encrucijadas de la adaptación», en Romera Castillo (2008: 313-359).

- Pérez Bowie, José Antonio (2001), «Teatro en verso y cine: una relación conflictiva», *Anales de la literatura contemporánea*, 26 (1): 317-335.
- Pérez Bowie, José Antonio (2003), «La teoría sobre la adaptación cinematográfica de textos literarios. Estado de la cuestión», en Pérez Bowie (2003: 11-30).
- Pérez Bowie, José Antonio (ed.) (2003), *La adaptación cinematográfica de textos literarios. Teoría y práctica*, Salamanca, Plaza Universitaria Ediciones.
- Pérez Bowie, José Antonio (2008), *Leer el cine. La teoría literaria en la teoría cinematográfica*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.
- Pérez Bowie, José Antonio (2010), «Sobre reescritura y nociones conexas: un estado de la cuestión», en Pérez Bowie (2010: 21-43).
- Pérez Bowie, José Antonio (ed.) (2010), *Reescrituras fílmicas: nuevos territorios de la adaptación*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.
- Pérez Bowie, José Antonio (2011), «Las determinaciones genéricas en los procesos adaptativos», *Arbor*, 187 (748): 305-315.
- Pérez Bowie, José Antonio (2013), «El discurso teórico en torno a la adaptación cinematográfica durante el tardofranquismo», en Pérez Bowie (ed.) (2013: 13-93).
- Pérez Bowie, José Antonio (ed.) (2013), *La noche se mueve. La adaptación en el cine del tardofranquismo*, Madrid, Los libros de la catarata.
- Pérez Bowie, José Antonio y González García, Fernando (2010), *El mercado vigilado. La adaptación en el cine español de los 50*, Murcia, Filmoteca Regional de Murcia.
- Pérez Perucha, Julio (1979), «Breves consideraciones en torno al primer Congreso democrático del cine español», *Contracampo*, 1: 21-23.
- Podol, Peter L. (2001), «El teatro en el cine y el cine en el teatro de la España contemporánea», *Anales de la literatura española contemporánea*, 26 (1): 299-315.
- Quesada, Luis (1986), *La novela española y el cine*, Madrid, Ediciones JC.
- Quintana, Ángel (2001), «El cine como realidad y el mundo como representación: algunos síntomas de los noventa», *Archivos de la Filmoteca*, 39: 9-25.
- Ray, Robert B. (2000), «The field of 'literature and film'», en Naremore (2000: 38-53).
- Riambau, Esteve (1995), «El periodo «socialista» (1982-1992)», en Gubern [et al.] (1995: 399-450).
- Ríos Carratalá, Juan A. y Sanderson, John D. (eds.) (1999), *Relaciones entre el cine y la literatura: el teatro en el cine*, Alicante, Universidad de Alicante.

- Rodríguez, Eduardo y Gómez, Concha (1997), «El cine de la democracia (1978-1995)», *Cuadernos de la Academia*, 1: 185-224.
- Rodríguez López-Vázquez, Alfredo (1999), «*Thérèse Raquin*: texto literario y texto fílmico», en Castro de Paz, Couto Cantero y Paz Gago (1999: 271-275).
- Rodríguez Merchán, Eduardo y Fernández-Hoya, Gema (2008), «La definitiva renovación generacional (1990-2005)», en Feenstra y Hermans (2008: 23-35).
- Romera Castillo, José, Gutiérrez Carbajo, Francisco y Romero López, Dolores (ed.) (2002), *Del teatro al cine y la televisión en la segunda mitad del siglo XX*, Madrid, Visor.
- Romera Castillo (ed.) 2008), *Teatro, novela y cine en los inicios del siglo XXI*, Madrid, Visor.
- Salas, Eduardo A. (2002), «Reflexiones sobre la escenografía en los procesos de recepción teatral y cinematográfica», en Romera Castillo, Gutiérrez Carbajo y Romero López (2002: 523-531).
- Sánchez Noriega, José Luis (1999), «Un modelo teórico-práctico de análisis de adaptación cinematográfica», en Ríos Carratalá y Sanderson (1999: 59-74).
- Sánchez Noriega, José Luis (2000), *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*, Barcelona, Paidós.
- Sánchez Noriega, José Luis (2002), «Indagación desmitificadora del primado estético de la literatura frente al cine», en Mínguez Arranz (2002: 97-112).
- Sanders, Julie (2006), *Adaptation and appropriation*, Londres, Routledge.
- Santamaría, J. M. [et al.] (eds.) (1997), *Trasvases culturales: literatura, cine, traducción 2*, Vitoria, Facultad de Filología.
- Santoro, Patricia J. (1996), *Novel into film. The case of La familia de Pascual Duarte and Los santos inocentes*, Nueva York y Londres, University of Delaware Press y Associated University Presses.
- Seguin, Jean-Claude (1995), *Historia del cine español*, Madrid, Acanto.
- Serceau, Michel (1999), *L'adaptation cinématographique des textes littéraires*, Lieja, Éditions du Céfal.
- Stam, Robert (2005a), «Introduction: The theory and practice of adaptation», en Stam y Raengo (2005: 1-52).
- Stam, Robert (2005b), *Literature through film. Realism, magic and the art of adaptation*, Oxford, Blackwell.

- Stam, Robert y Raengo, Alessandra (eds.) (2004), *A companion to literature and film*, Malden, Blackwell Publishing.
- Stam, Robert y Raengo, Alessandra (eds.) (2005), *Literature and film. A guide to the theory and practice of film adaptation*, Malden, Blackwell Publishing.
- Shklovski, Viktor (1971), «Literatura y cine», en *Cine y lenguaje*, Barcelona, Anagrama, 27-82 [1923].
- Sinyard, Neil (1986), *Filming literature. The art of screen adaptation*, Londres y Sídney, Croom Helm.
- Sontag, Susan (1984), «De la novela al cine», *Revista de Occidente*, 40: 21-31.
- Sorlin, Pierre (1985), *Sociología del cine*, México, Fondo de cultura económica [1977].
- Strong, Jeremy (1997), «The mimetic fallacy. Why adaptations disappoint», en Santamaría [et al.] (1997: 351-358).
- Subouraud, Frédéric (2010), *La adaptación*, Barcelona, Paidós [2006].
- Torreiro, Casimiro (1995), «Del tardofranquismo a la democracia (1969-1982)», en Gubern [et al.] (1995: 341-390).
- Torreiro, Casimiro (2002), «Una cierta normalidad. El paisaje de las adaptaciones en los años noventa», *Cuadernos de la Academia*, 11/12: 147-164.
- Toury, Gideon (1980), *In search of a theory of translation*, Tel Aviv, Porter Institute for Poetics and Semiotics.
- Toury, Gideon (1985), «A rationale for descriptive translation studies», en Hermans (1985: 16-41).
- Toury, Gideon (1995), *Descriptive translation studies and beyond*, Amsterdam y Filadelfia, John Benjamins Publishing Company.
- Toury, Gideon (1998), «A handful of paragraphs on 'translation' and 'norms'», *Current issues in language and society*, 5 (1-2): 10-32.
- Toury, Gideon (1999), «Culture planning and translation», en Álvarez Lugrís y Fernández Ocampo (1999: 13-25).
- Trenzado Romero, Manuel (1999), *Cultura de masas y cambio político: el cine español de la transición*, Madrid, Centro de Investigaciones Sociológicas y Siglo XXI.
- Triana-Toribio, Núria (2003), *Spanish national cinema*, Londres, Routledge.
- Truffaut, François (1996), *El cine según Hitchcock*, Madrid, Alianza editorial [1983].
- Urrutia, Jorge (1983), *Imago litterae. Cine. Literatura*, Sevilla, Alfar.

- Utrera Macías, Rafael (1981), *Modernismo y 98 frente a cinematógrafo*, Sevilla, Publicaciones de la Universidad.
- Utrera Macías, Rafael (1986), *Escritores y cinema en España. Un acercamiento histórico*, Madrid, Ediciones JC.
- Vanoye, Francis (1989), *Récit écrit, récit filmique*, París, Nathan.
- Vanoye, Francis (1996), *Guiones modelo y modelos de guion*, Barcelona, Paidós [1991].
- Vallés Copeiro del Villar, Antonio (1992), *Historia de la política del fomento del cine español*, Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana.
- Verrone, William (2013), *Adaptation and the avant-garde*, Nueva York y Londres, Bloomsbury.
- Villanueva, Darío (1992), «Los marcos de la literatura española (1975-1990): esbozo de un sistema», en Villanueva (1992: 2-40).
- Villanueva, Darío (coord.) (1992), *Historia y crítica de la literatura española. Vol. 9. Los nuevos nombres: 1975-1990*, Barcelona, Crítica.
- Villanueva, Darío (1999), «Novela y cine, signos de narración», en Peña Ardid (1999: 185-209).
- Vilarós, Teresa M. (198), *El mono del desencanto. Una crítica cultural de la transición española (1973-1993)*, Madrid, Siglo XXI.
- Wagner, Geoffrey (1975), *The novel and the cinema*, Rutherford, Farleigh Dickinson University Press.
- Welsh, James M. y Lev, Peter (eds.) (2007), *The literature/film reader. Issues of adaptation*, Plymouth, The Scarecrow Press.
- Zatlin, Phyllis (2005), *Theatrical translation and film adaptation. A practitioner's view*, Clevedon, Buffalo y Toronto, Multilingual Matters.
- Zecchi, Barbara (2012), «Introducción», en Zecchi (2012: 19-62).
- Zecchi, Barbara (ed.) (2012), *Teoría y práctica de la adaptación fílmica*, Madrid, Editorial Complutense.
- Zumalde Arregi, Imanol (1996), «Adaptación cinematográfica y teoría de la traducción», *Letras de Deusto*, 26 (70): 205-219.
- Zunzunegui, Santos, (1987), «Informe general sobre algunas cuestiones de interés para una proyección pública o el cine español en la época del socialismo (1983-1986)», en Llinás (1987: 174-194).

Anexo. Corpus de las adaptaciones cinematográficas realizadas en España entre los años 1983 y 1993

TÍTULO	AÑO	DIRECTOR	TEXTO FUENTE	AUTOR
<i>1919, crónica del alba</i>	1983	Betancor, Antonio José	<i>Crónica del alba</i>	Sender, Ramón J.
<i>¡Ay, Carmela!</i>	1990	Saura, Carlos	<i>¡Ay, Carmela!</i>	Sanchis Sinisterra, José
<i>El aire de un crimen</i>	1988	Isasi-Isamendi, Antonio	<i>El aire de un crimen</i>	Benet, Juan
<i>Al acecho</i>	1988	Herrero, Gerardo	<i>Nada que hacer</i>	Madrid, Juan
<i>El amante bilingüe</i>	1993	Aranda, Vicente	<i>El amante bilingüe</i>	Marsé, Juan
<i>Asalto al Banco Central</i>	1983	Lapeira, Santiago	<i>El asalto al banco central</i>	Speratti, Alberto
<i>Las autonomías</i>	1983	Gil, Rafael	<i>Las autonomías</i>	Vizcaíno Casas, Fernando
<i>Bajarse al moro</i>	1989	Colomo, Fernando	<i>Bajarse al moro</i>	Santos, José Luis Alonso de
<i>Bajo en nicotina</i>	1984	Arigot, Raúl	<i>El ángel triste</i>	Pérez Merinero, Carlos A.
<i>Bar-cel-ona</i>	1986	Llagostera, Ferrán	<i>El barcelonata</i>	Albanell, Josep
<i>Bearn o la sala de las muñecas</i>	1983	Chávarri, Jaime	<i>Bearn o la sala de las muñecas</i>	Villalonga, Llorenç
<i>Beltenebros</i>	1991	Miró, Pilar	<i>Beltenebros</i>	Muñoz Molina, Antonio
<i>Las bicicletas son para el verano</i>	1984	Chávarri, Jaime	<i>Las bicicletas son para el verano</i>	Fernán-Gómez, Fernando
<i>El bosque animado</i>	1987	Cuerda, José Luis	<i>El bosque animado</i>	Fernández Flórez, Wenceslao
<i>Brumal</i>	1988	Andrew, Cristina	<i>Los atillos de Brumal</i>	Fernández Cubas, Cristina

TÍTULO	AÑO	DIRECTOR	TEXTO FUENTE	AUTOR
<i>Bueno y tierno como un ángel</i>	1988	Blanco, José María	<i>El ángel triste</i>	Pérez Merinero, Carlos A.
<i>El caçador furtiu/ El cazador furtivo</i>	1993	Benpar, Carles	<i>Bel ami</i>	Maupassant, Guy de
<i>Capullito de alhelí</i>	1986	Ozores, Mariano	<i>Capullito de alhelí</i>	Alonso Millán, Juan José
<i>La casa de Bernarda Alba</i>	1987	Camus, Mario	<i>La casa de Bernarda Alba</i>	García Lorca, Federico
<i>Cautivos de la sombra</i>	1993	Elorrieta, Javier	<i>La otra orilla de la droga</i>	De Tomás, José Luis
<i>Chechu y familia</i>	1992	Sáenz de Heredia, Álvaro	<i>Cassette</i>	Azcona, Rafael
<i>La chica de la piscina</i>	1986	Fernández, Ramón	<i>La muchacha sin retorno</i>	Moncada, Santiago
<i>El cianuro... ¿solo o con leche?</i>	1993	Ganga, José	<i>El cianuro... ¿solo o con leche?</i>	Alonso Millán, Juan José
<i>El cielo sube</i>	1991	Recha, Marc	<i>Oceanografía del tedi</i>	D'Ors, Eugeni
<i>Cómo levantar mil kilos</i>	1991	Hernández, Antonio	<i>Gálvez en Euskadi</i>	Martínez Reverte, Jorge
<i>Cómo ser mujer y no morir en el intento</i>	1991	Ana Belén	<i>Cómo ser mujer y no morir en el intento</i>	Rico-Godoy, Carmen
<i>Crónica sentimental en rojo</i>	1986	Rovira Beleta, Francisco	<i>Crónica sentimental en rojo</i>	González Ledesma, Francisco
<i>Els de davant / Los de enfrente</i>	1993	Garay, Jesús	<i>Les gens d'en face</i>	Simenon, Georges
<i>La diputada</i>	1988	Aguirre, Javier	<i>La diputada</i>	Álvarez Blanco, Germán
<i>Dispara</i>	1993	Saura, Carlos	<i>Spara che ti passa</i>	Scerbanenco, Giorgio
<i>El disputado voto del sr. Cayo</i>	1986	Giménez-Rico, Antonio	<i>El disputado voto del sr. Cayo</i>	Delibes, Miguel

TÍTULO	AÑO	DIRECTOR	TEXTO FUENTE	AUTOR
<i>Divinas palabras</i>	1987	García Sánchez, José Luis	<i>Divinas palabras</i>	del Valle Inclán, Ramón M ^a
<i>Dos mejor que uno</i>	1984	Llorente, Ángel	<i>El señor del huerto</i>	Olaizola, José Luis
<i>Las edades de Lulú</i>	1990	Lunas, Bigas	<i>Las edades de Lulú</i>	Grandes, Almudena
<i>Escrito en las estrellas</i>	1991	Reguant, Ricard	<i>Escrito en las estrellas</i>	Mas-Griera, Albert
<i>Esquilache</i>	1989	Molina, Josefina	<i>Un soñador para un pueblo</i>	Buero Vallejo, Antonio
<i>La estanquera de Vallecas</i>	1987	De la Iglesia, Eloy	<i>La estanquera de Vallecas</i>	Alonso de Santos, José Luis
<i>Extramuros</i>	1985	Picazo, Miguel	<i>Extramuros</i>	Fernández Santos, Jesús
<i>Fanny Pelopaja</i>	1984	Aranda, Vicente	<i>Prótesis</i>	Martín, Andreu
<i>La fiebre del oro</i>	1992	Herralde, Gonzalo	<i>La fiebre del oro</i>	Oller, Narcis
<i>El fraile</i>	1989	Francisco Lara Polop	<i>The monk</i>	Matthew Lewis
<i>Gallego</i>	1988	Gómez, Manuel Octavio	<i>Gallego</i>	Barnet, Miguel
<i>Garum, fantástica contradicción</i>	1989	Muñoz, Tomás	<i>Procés de contradicció suficient</i>	Pedrolo, Manuel de
<i>El gran Serafín</i>	1987	Ulloque, José María	<i>El gran Serafín</i>	Bioy Casares, Adolfo
<i>Gran sol</i>	1988	Llagostera, Ferrán	<i>Gran sol</i>	Aldecoa, Ignacio
<i>Hay que deshacer la casa</i>	1986	García Sánchez, José Luis	<i>Hay que deshacer la casa</i>	Junyent, Sebastián
<i>El hermano bastardo de Dios</i>	1986	Rabal, Benito	<i>El hermano bastardo de Dios</i>	Coll, José Luis
<i>El hundimiento de la casa Usher</i>	1983	Jesús Franco	<i>El hundimiento de la casa Usher</i>	Alan Poe, Edgar
<i>El invierno en Lisboa</i>	1991	Zorrilla, José Antonio	<i>El invierno en Lisboa</i>	Muñoz Molina, Antonio
<i>Los invitados</i>	1987	Barrera, Víctor	<i>Los invitados</i>	Grosso, Alfonso

TÍTULO	AÑO	DIRECTOR	TEXTO FUENTE	AUTOR
<i>Jarrapellejos</i>	1987	Giménez-Rico, Antonio	<i>Jarrapellejos</i>	Trigo, Felipe
<i>El juego de los mensajes invisibles</i>	1991	Pinzas, Juan	<i>El hijo adoptivo</i>	Pombo, Alvaro
<i>El laberinto griego</i>	1993	Alcázar, Rafael	<i>El laberinto griego</i>	Vázquez Montalbán, Manuel
<i>Laura a la ciutat dels sants / Laura en la ciudad de los santos</i>	1987	Herralde, Gonzalo	<i>Laura a la ciutat dels sants</i>	Llor, Miquel
<i>L'escot / El escote</i>	1987	Verdaguer, Toni	<i>Amorrada al piló</i>	Jaén, María
<i>La Lola se va a los puertos</i>	1993	Molina, Josefina	<i>La Lola se va a los puertos</i>	Machado, Antonio y Manuel
<i>Luces de bohemia</i>	1985	Díez, Miguel Ángel	<i>Luces de bohemia</i>	Del Valle Inclán, Ramón M ^a
<i>Luna de lobos</i>	1987	Sánchez Valdés, Julio	<i>Luna de lobos</i>	Llamazares, Julio
<i>El Lute II, mañana seré libre</i>	1988	Aranda, Vicente	<i>El lute II, mañana seré libre</i>	Sánchez, Eleuterio
<i>El Lute, camina o revienta</i>	1987	Aranda, Vicente	<i>El lute, camina o revienta</i>	Sánchez, Eleuterio
<i>El maestro de esgrima</i>	1992	Olea, Pedro	<i>El maestro de esgrima</i>	Pérez Reverte, Arturo
<i>Mala yerba</i>	1991	Tristán, José Luis P.	<i>Mala yerba</i>	Mendizábal, Rafael
<i>La mansión de Cthulhu</i>	1991	Piquer, Juan	<i>Los mitos de Cthulhu</i>	Lovecraft, Howard Philips
<i>El mar y el tiempo</i>	1989	Fernán Gómez, Fernando	<i>El mar y el tiempo</i>	Fernán-Gómez, Fernando
<i>Marcelino Pan y vino</i>	1991	Comencini, Luigi	<i>Marcelino pan y vino</i>	Sánchez Silva, José M ^a
<i>Los mares del sur</i>	1991	Esteban, Manel	<i>Los mares del sur</i>	Vázquez Montalbán, Manuel
<i>Merlín</i>	1990	Arrieta, Adolfo	<i>Les chevaliers de la table ronde</i>	Cocteau, Jean

TÍTULO	AÑO	DIRECTOR	TEXTO FUENTE	AUTOR
<i>Montoyas y tarantos</i>	1989	Escribá, Vicente	<i>La historia de los tarantos</i>	Mañas, Alfredo
<i>La noche más larga</i>	1991	García Sánchez, José Luis	<i>El día que murió Franco</i>	Ramírez, Pedro J.
<i>Oficio de muchachos</i>	1987	Romero Marchent, Carlos	<i>Oficio de muchachos</i>	Arce Lago, Manuel
<i>Otra vuelta de tuerca</i>	1985	Iglesia, Eloy de la	<i>Otra vuelta de tuerca</i>	James, Henry
<i>Els papers d'Aspern / Los papeles de Aspern</i>	1991	Cadena, Jordi	<i>Los papeles de Aspern</i>	James, Henry
<i>El pecador impecable</i>	1987	Martínez Torres, Augusto	<i>El pecador impecable</i>	Hidalgo, Manuel
<i>El placer de matar</i>	1988	Rotaeta, Félix	<i>Las pistolas</i>	Rotaeta, Félix
<i>El polizón del Ulises</i>	1987	Aguirre, Javier	<i>El polizón del Ulises</i>	María Matute, Ana
<i>La punyalada / La puñalada</i>	1989	Grau, Jorge	<i>La punyalada</i>	Vayreda, Marià
<i>Putxa misèria! / ¡Putxa miseria!</i>	1989	Pons, Ventura	<i>¡Putxa miseria!</i>	Arnal Torres, Rafael y Satorre, Trinitat
<i>Qui t'estima Babel? / ¿Quién te quiere Babel?</i>	1987	Ferré, Ignasi P.	<i>La imbécil</i>	Company González, Merce
<i>Réquiem por un campesino español</i>	1985	Betriu, Francesc	<i>Réquiem por un campesino español</i>	Sender, Ramón J.
<i>El rey pasmado</i>	1991	Uribe, Imanol	<i>Crónica del rey pasmado</i>	Torrente Ballester, Gonzalo
<i>El rey y la reina</i>	1985	Páramo, José Antonio	<i>El rey y la reina</i>	Sender, Ramón J.
<i>El río que nos lleva</i>	1989	Real, Antonio del	<i>El río que nos lleva</i>	Sampedro, José Luis
<i>La rossa del bar / La rubia del bar</i>	1986	Pons, Ventura	<i>La rubia del bar</i>	Núñez, Raúl
<i>La rusa</i>	1987	Camus, Mario	<i>La rusa</i>	Cebrián, Juan Luis

TÍTULO	AÑO	DIRECTOR	TEXTO FUENTE	AUTOR
<i>Sangre y arena</i>	1989	Elorrieta, Javier	<i>Sangre y arena</i>	Blasco Ibáñez, Vicente
<i>Los santos inocentes</i>	1984	Camus, Mario	<i>Los santos inocentes</i>	Delibes, Miguel
<i>Sauna</i>	1990	Andreu Martín	<i>Sauna</i>	Jaén, María
<i>Sé infiel y no mires con quien</i>	1985	Trueba, Fernando	<i>Move over Mrs. Markaham</i>	Cooney, Ray y Chapman, Roy
<i>La senyora / La señora</i>	1987	Cadena, Jordi	<i>La senyora</i>	Mus, Antoni
<i>El señor Galíndez</i>	1984	Khun, Rodolfo	<i>El señor Galíndez</i>	Pavlovsky, Eduardo
<i>Si te dicen que caí</i>	1989	Aranda, Vicente	<i>Si te dicen que caí</i>	Marsé, Juan
<i>Sinatra</i>	1988	Betriu, Francesc	<i>Sinatra. Novela urbana</i>	Núñez, Raúl
<i>Slugs-Muerte viscosa</i>	1988	Piquer, Juan	<i>Las babosas</i>	Hutson, Shaun
<i>Solitud / Soledad</i>	1991	Guardiet, Romá	<i>Solitud</i>	Català, Víctor
<i>El sueño del mono loco</i>	1989	Trueba, Fernando	<i>Le revé du singe fou</i>	Frank, Christopher
<i>El sur</i>	1983	Erice, Víctor	<i>El Sur</i>	García Morales, Adelaida
<i>La taberna fantástica</i>	1991	Marcos, Julián	<i>la taberna fantástica</i>	Sastre, Alfonso
<i>La Teranyina / La telaraña</i>	1990	Verdager, Antoni	<i>La teranyina</i>	Cabré, Jaume
<i>Terranova</i>	1991	Llagostera, Ferrán	<i>La mar es mala mujer</i>	Guerra Garrido, Raúl
<i>Terroristas</i>	1986	Gonzalo, Antonio	<i>El mensajero</i>	Martínez Reverte, Jorge
<i>El tesoro</i>	1988	Mercero, Antonio	<i>El tesoro</i>	Delibes, Miguel
<i>Tiempo de silencio</i>	1986	Aranda, Vicente	<i>Tiempo de silencio</i>	Martín Santos, Luis
<i>Tierno verano de lujuria y azoteas</i>	1993	Chávarri, Jaime	<i>La última palabra</i>	Sorozábal, Pablo

TÍTULO	AÑO	DIRECTOR	TEXTO FUENTE	AUTOR
<i>Tirano Banderas</i>	1993	García Sánchez, José Luis	<i>Tirano banderas</i>	Del Valle Inclán, Ramón M ^a
<i>El túnel</i>	1987	Drove, Antonio	<i>El túnel</i>	Sábato, Ernesto
<i>Últimas tardes con Teresa</i>	1984	Herralde, Gonzalo	<i>Últimas tardes con Teresa</i>	Marsé, Juan
<i>Un negre amb un saxo / Un negro con un saxo</i>	1988	Bellmunt, Francesc	<i>Un negre amb un saxo</i>	Torrent, Ferrán
<i>Un submarí a les tovalles / Un submarino en el mantel</i>	1991	Ferré, Ignasi P.	<i>Un submarí a les tovalles</i>	Barril, Joan
<i>Urxa</i>	1989	García Pinal, Alfredo y Carlos A. López Piñeiro	<i>Homes tras da corda</i>	González Reigosa, Carlos
<i>La veritat oculta / La verdad oculta</i>	1987	Benpar, Carles	<i>Cròniques de la veritat oculta</i>	Calders, Pere
<i>El viaje a ninguna parte</i>	1986	Fernán-Gómez, Fernando	<i>El viaje a ninguna parte</i>	Fernán-Gómez, Fernando
<i>Violines y trompetas</i>	1984	Romero Marchent, Carlos	<i>Violines y trompetas</i>	Santiago Moncada
<i>La viuda del capitán Estrada</i>	1991	Cuerda, José Luis	<i>Una historia madrileña</i>	Pedro García Montalvo
<i>Yo me bajo en la próxima, ¿y usted?</i>	1992	Sacristán, José	<i>Yo me bajo en la próxima, ¿y usted?</i>	Marsillach, Adolfo
<i>Yo, el Vaquilla</i>	1985	De la Loma, José Antonio	<i>Yo el vaquilla: memorias</i>	El Vaquilla

