

*Las adaptaciones cinematográficas:  
Propuesta clasificatoria*



*Demetrio E. Brisset*

*GIIAC (UCM) - UMA*

## Las adaptaciones cinematográficas: propuesta clasificatoria

En nuestra hipercomunicada sociedad del tercer milenio, podemos considerar que la actividad con mayor influencia social es la ejercida por los medios audiovisuales. Al mismo tiempo que su desigual globalización, otra característica es ser multimediática, tanto en lo que respecta a las empresas propietarias y la política aplicada en las mediaciones como a las vías de contacto desarrolladas entre las diversas tecnologías audiovisuales.

Ahora mismo, y bajo el entorno común de internet, conviven dentro de los mismos programas informáticos el comic, la fotografía y el vídeo; la transmisión de fotos a través del teléfono móvil comparte campo electromagnético con la señal que conduce las imágenes y sonidos digitales a la sala cinematográfica. Está a punto de sustitución el celuloide por el vídeo de alta definición, para las más complejas de las obras o textos audiovisuales, esos filmes de larga duración ya dependientes de las pantallas de DVD, vídeos y televisión. Se experimenta un intenso intercambio de historias, reales o de ficción. Y para abastecer de material narrativo a la amplia demanda de las industrias y talleres de producción audiovisual, en gran parte se sigue acudiendo a la literatura impresa.

El problema que se plantea es materializar el texto original literario a través de las tecnologías de las artes audiovisuales; se trata de transformar un sistema de signos en otro, con el que no comparte los materiales expresivos. **Podemos partir de que toda adaptación es fruto de una lectura y una interpretación subjetiva, y de que no se reduce a una traducción literal, sino que debería ser una nueva creación.** El ya desgastado concepto de *respeto al original* se puede sustituir por una nueva visión del mundo donde supuestamente transcurre dicha historia, propuesta por el realizador audiovisual, que puede aportar una nueva estética y reforzar la materia y forma del discurso. **El proceso que se desarrolla es una transferencia signíca entre dos estructuras comunicativas diversas**, que pueden estar inmersas en el mismo u otro sistema cultural: se puede considerar que lo que se efectúa es *crear trans-signos*.

Por otro lado, tenemos un **actual auge de los estudios teóricos sobre las adaptaciones**, con interesantes y serias investigaciones en el estado español. En este 2003 se publicaron en Salamanca una serie de ensayos sobre el tema, entre los cuales un "estado de la cuestión" teórico a cargo de J<sup>o</sup> A. Pérez Bowie, quien resalta diversas tipologías elaboradas, a las que luego volveremos. En cuanto a las nuevas vías, destaca la de Patryck Cattrysse (1992)<sup>i</sup>, el cual "aborda la cuestión de la adaptación cinematográfica desde la teoría de los polisistemas formulada respecto a la literatura por Even-Zohar", y diferencia entre la adaptación como texto terminado y como proceso de transferencia, buscando las equivalencias realizadas. También se interesa por la acogida del filme como tal adaptación por sus receptores. En esta línea avanzan Luis M. Fernández y varios coautores de *Lecturas, imágenes*, publicado en Vigo en 2001 y a los que más tarde nos referiremos.

En nuestra base de partida también se tendrá en cuenta a M<sup>a</sup> C. Ropars (1990) cuando considera a toda adaptación como un proceso de reescritura; a Michael Serceau (1999) cuando se refiere a la intersección de modos diferentes de semiotización, dentro de los que se efectúa una transferencia, que como señala François Vanoye (1991) además es histórico-cultural; así como diferentes enfoques narratológicos (especialmente Genette) y socio-dialógicos.

Aquí presentaremos un avance de una investigación en curso<sup>ii</sup>, y dentro del universo de las obras audiovisuales nos centraremos en las relaciones que se pueden establecer entre los filmes, entendidos como textos fílmicos y sus fuentes literarias, a partir de la comparación entre la estructura de sus respectivos relatos. También propondremos otra clasificación del repertorio de modificaciones que se pueden practicar durante su proceso de transferencia.

## 1. LA ADAPTACIÓN FÍLMICA

Antes de finalizar el siglo XIX ya se filman adaptaciones de textos literarios, destacando como precursores filmes **en 1897 dos versiones del Fausto**: la francesa de Méliès y Hatot y la británica de Smith; al año siguiente se filma en México *Don Juan Tenorio*; poco después se llevan a las pantallas las historias de *Don Quijote* y de su paisana *Carmen*.

Un caso destacable es el de las **Pasiones de Jesús**: todavía en el siglo XIX se rodaron varias, incluyendo una por el mago Méliès; en 1906 Alice Guy, la primera directora de cine y a cargo de la Gaumont, realizó su *Vida de Cristo* con gran despliegue de medios (300 actores y 25 escenarios). Desde entonces se han filmado numerosas variantes de esta biografía, desde el superespectáculo en cinemascopio de Nicholas Ray (*Rey de reyes*, 1961) hasta el materialista y 'arte povera' *Evangelio según Mateo* (1964), con el que Pier P. Pasolini intentó seguir la orientación nacional-popular neomarxista de Gramsci. En cuanto a otros mitos, un policíaco descendiente faústico es *El amigo americano* de Win Wenders (1976), mientras que una variante de *La Ilíada* es *Le mépris* de Jean-Luc Godard (1963). Pueden ser incontables los bisnietos de **Romeo y Julieta**, sabiendo que sobre **Frankenstein** se rodaron 27 filmes a partir de 1902; Don Quijote apareció 8 veces desde 1905; el **Dr. Hekyll y Mr. Hyde** en 14 filmes desde 1908; la **Dama de las camelias** en 8 filmes desde 1909; **los Tres mosqueteros** en 19 filmes a partir de 1909; mientras que **Napoleón** fue plasmado en 50 filmes desde 1910.

Desde sus inicios pues, una gran parte del cine ha consistido en actualizar viejas y conocidas historias de nuestra colectiva memoria cultural.

\* El término de **adaptación fílmica**, en su sentido inicial, según Vanoye (1996:16) proviene de la actividad a la que se dedicaban especialistas en traducir una historia a la continuidad o al *découpage* técnico, que trabajaban en los departamentos de lectura (búsqueda de temas, examen de novelas y obras dramáticas) y de escritura del guión, que desde la década de los 20 funcionan en las grandes compañías productoras de cine.

Para Alain García, "en el cine todo es adaptación [aunque] sólo se considerará como adaptación digna de este nombre la que se apoye en un *gran* texto literario; la adaptación demasiado sumisa al texto *traiciona* al cine, y la adaptación demasiado libre *traiciona* a la literatura; sólo la *transposición* [...] no traiciona ni a uno ni a otra, situándose en los confines de estas dos formas de expresión artística" (1990:203).

Por último, el concepto de *transfert histórico-cultural* aplicado por Vanoye (1991:144), y que veremos más adelante. Por su parte, García Jiménez sostiene que en las adaptaciones, como parte que son de los *transferts narrativos* (junto con las versiones y traducciones) se da "una 'migración de motivos' narrativos de una estructura lingüística a otra, o, al menos, a otra estructura significativa. Se supone que en esa migración el o los motivos se modifican en razón, no sólo de la sustancia significativa o expresiva, sino también de la estructura de significación" (1993:61).

## 2. CONCEPTOS DE INTERÉS

Desde la narratología, se puede partir de cómo Bordwell (1985) aborda la narración como un proceso que no es, en sus objetivos básicos, específico para ningún medio. Como proceso dinámico, la narración despliega los materiales y procedimientos de cada medio para sus fines.

Ahora bien, si aceptamos una diferencia esencial entre palabra e imagen: que la primera sugiere (función inductiva) mientras que la imagen muestra (función ostensiva), podemos considerar con Fernández Suárez que en su aproximación al texto literario, el lector va llenando sucesivamente lo que Ingarden denomina 'lugares de indeterminación', es decir, cubre las lagunas de información del texto, imaginando las características físicas y psicológicas que no se aportan. Pero nuestra intervención sobre el texto no se limita a llenar estos vacíos, sino que la obra es también interpretada a través del tamiz de la experiencia personal y de la tradición: el texto del receptor es resultado de nuestra lectura. La

transferencia de un medio a otro implica simultáneamente derivación y creación. Nuestra interpretación se halla mediatizada por otra interpretación. En cuanto "al proceso de adaptación cinematográfica es también, como en el teatro, un proceso de 'transducción', siendo el significado de la obra afectado por el hecho de ser representada" (2001:516).

Este proceso se podría considerar como de "recreación" fílmica antes que de "adaptación", en lo que insiste J<sup>o</sup> M<sup>a</sup> Fernández, para quien lo es "todo fenómeno que se presenta y/o es percibido como una adaptación fílmica por los consumidores y/o la institución del sistema receptor en un contexto histórico particular" (2003:63).

Y se puede conectar con lo que Bazin decía sobre la *refracción* de una novela en el cine, casi nunca bien conseguida

Para Christopher Orr (1984)<sup>iii</sup> la cuestión no es la fidelidad, sino cómo la fuente y su tratamiento sirven a la ideología del filme. Según este autor debemos plantearnos: ¿Por qué el director escogió dicho texto? ¿Por qué en ese momento? ¿Qué le ha motivado a transferir unos elementos narrativos de la novela y no otros? y ¿qué le ha llevado a introducir nuevos elementos no presentes en el original?

## **2.1 La diégesis**

Resulta útil el manejo del término *diégesis* para abordar el problema teórico de las adaptaciones fílmicas. En 1953, Etienne Souriau rescató el término aristotélico para designar la 'historia contada' de un film, después de lo cual fue utilizado por Gérard Genette en el análisis literario y de ahí lo retomó Christian Metz para la teoría fílmica. Para Stam, "diégesis (más o menos sinónimo del término de Genette 'histoire') se refiere a los hechos contados y a los personajes de una narración, es decir, el significado del contenido narrativo, los personajes y las acciones tomados como si estuvieran 'en sí mismos', sin referencia a la mediación discursiva" (1999:58).

Con tales premisas, la diégesis de una determinada novela y la de su adaptación fílmica pueden ser idénticas en muchos aspectos, pero la mediación

artística y genérica en la novela y el film es muy diferente. La misma diégesis puede ser mostrada por una amplia gama de significantes materiales y medios narrativos. En el cine sería la narración en sí misma, más el espacio ficcional, las dimensiones temporales e incluso la historia tal como es recibida y sentida por el espectador. Es por tanto una construcción imaginaria, el universo espacio-temporal asumido en el que tiene lugar la narración. Metz insiste en que todos sus elementos deben existir al mismo nivel de realidad.

La autonomía de la estructura narrativa es la que permite que las formas narrativas sean incorporadas por cualquier medio de comunicación. Así, al trasladar una novela al cine, aunque cambie totalmente su estructura superficial en el relato audiovisual, su forma narrativa puede mantenerse similarmente reconocible.

## 2.2 Los polisistemas

Interesantes modos de tratar la problemática de los filmes basados en obras literarias se aportan en el reciente libro colectivo *Lecturas: imágenes*:

Aquí se considera que **la recreación fílmica es una transformación intertextual similar a la traducción, y se aplican algunas de las teorías que la abordan, como la de los polisistemas**, heredera del formalismo ruso y del estructuralismo praguense y desarrollada por el israelí Even-Zohar en la década de los setenta para los estudios de mediaciones interlingüísticas. Esta teoría se construye a partir de la noción de *polisistema*, "un conglomerado de sistemas semióticos -lengua, literatura y cultura- organizados en centro y periferia, donde cada elemento está relacionado con el resto del conjunto de tal manera que el cambio de posición de uno de ellos provocará una reacción en cadena en todos los demás. El centro de cada sistema se corresponde con la posición privilegiada y valorada socialmente, mientras que la periferia está ocupada por elementos marginales" (Pereira y Lorenzo, 2001:312).

Para Even-Zohar, la literatura "es un sistema socio-cultural de naturaleza semiótica que se define de un modo funcional por medio de las relaciones entre los distintos componentes del sistema literario y de las de éste con otras series

sociales con las que está en contacto, lo que da lugar a una especie de 'policronía dinámica', basada en las oposiciones que establecen el conjunto de relaciones estratificadas que conforman el polisistema". Y se debe establecer si el comportamiento es adecuado ('normas de adecuación' al texto de partida o si es aceptable ('normas de aceptabilidad' del polisistema de llegada) (Fernández, M., 2001:54).

Por su parte, Antonio J. Gil se pregunta si no será ya el subsistema de las adaptaciones cinematográficas de textos 'literarios' un género tan literario como los demás (2001:532).

Finalmente, **podemos aceptar que toda adaptación consiste en transponer o transferir una forma de expresión a otra**. Esta traslación forzosa sitúa al guionista adaptador ante unos problemas que Vanoye (1996:126-146) clasifica en tres categorías: **a) problemas técnicos** (reducir, concentrar, dilatar esos "momentos privilegiados" de los que habla Truffaut), que responden a los condicionamientos derivados de la naturaleza *espectacular* del cine con su *puesta en escena*, como son la audiovisualización, la secuencialización y dialoguización, y la dramatización; **b) opciones estéticas**, según estilos que se pueden agrupar en clásicos y modernos; **c) apropiación de la obra original por parte del adaptador**, ese *transfert* que no se limita a la transferencia semiótica de un sistema de expresión a otro, sino que es **una transferencia histórico-cultural**, ya que los contextos son diferentes: se trata de "un proceso de integración, de asimilación de la obra (o de ciertos aspectos de ella) adaptado al punto de vista, a la visión, a la estética y la ideología propias del contexto de adaptación y de los adaptadores".

En el caso del teatro, que en tantas ocasiones ha suministrado la base de partida textual, su adaptación plantea problemas específicos, ya que la obra teatral existe por un texto y unas representaciones, por lo que se debe incluir también una *apropiación escenográfica*, ya que las opciones estéticas manifestarán una dependencia más o menos importante con respecto al espacio-tiempo escénico, al decorado, al trabajo del actor, etc. Dejaremos su estudio específico para otra ocasión.



### 2.3 La intertextualidad

Como base de partida, tenemos que no se puede proceder al estudio de un artefacto cultural como si se tratase de una isla perdida, sujeta a un autosuficiente aislamiento. Hay que tener en cuenta la relación necesaria de cualquier expresión cultural con otras expresiones, eso que Bajtin define como *dialogismo*, considerada dicha expresión como cualquier 'complejo de signos'.

Siguiendo a Stam (1999:232-3), "el concepto de dialogismo sugiere que cada texto forma una intersección de superficies textuales. Todos los textos son estructuras de formas anónimas insertadas en el lenguaje, variaciones sobre esas fórmulas, citas conscientes o inconscientes, confluencias e inversiones de otros textos". Así, para Kristeva, todo texto forma un 'mosaico de citas', que no se pueden reducir a meras influencias. Por su parte, para Michael Riffaterre se trata de: "La percepción por el lector de las relaciones entre un texto y todos los otros textos que le han precedido o seguido".

Por último, para Zunzunegui (1996:52) la *intertextualidad* es un espacio de ecos y relaciones que sitúan a toda obra en el centro de una red de cuya adecuada identificación depende una notable dimensión del efecto estético de una película. Y del 'emocional', podemos añadir.

Así, **el intertexto de un filme se puede considerar que consiste en:** los géneros con los que se relaciona; los filmes sobre motivos y temas similares; los filmes basados en el autor del relato relato literario; los otros filmes del director; los del guionista; los de su nacionalidad de producción; los de ese período histórico; los situados en el mismo ámbito geográfico; los de los protagonistas; etc. Se trataría de todas las 'series' dentro de las que este texto concreto está situado. Se puede hacer corresponder con los *marcos intertextuales* de Eco, o sea, los diversos marcos de referencia invocados en el lector, que autorizan y orientan la representación. La *intertextualidad* es un valioso concepto teórico en la medida en que conecta al texto concreto con otros sistemas de representación.

## 2.4 La hipertextualidad

Por otro lado, para este tipo de investigación puede ser muy útil avanzar desde lo que Kristeva llamaba *intertextualidad*, esa " transposición de uno o más sistemas de signos a otros, acompañada por una nueva articulación de la posición enunciativa y denotativa" a lo que Genette considera **hipertextualidad, que sería la relación entre un texto, al que designa como 'hipertexto', con un texto anterior o 'hipotexto' que el primero transforma, modifica, elabora o amplía.** Así, una adaptación fílmica sería un hipertexto derivado de la novela o cuento - hipotexto- preexistente, que ha sido transformado por operaciones de selección, añadido, modificación y actualización. Al trasladar la obra literaria al cine, aunque cambie totalmente su forma expresiva, su estructura significativa se mantiene similarmente reconocible. Entre los especialistas, se alaban como adaptaciones ejemplares la del *Diario de un cura rural* (de la novela de Bernanos al film de Bresson) y de *El Proceso* (de Kafka a Welles).

## 3. MODIFICACIONES FÍLMICAS

Pasemos ahora a considerar las diversas posibilidades de intervención inter-textual. Por un lado tenemos el caso de los relatos cortos, que se deberán ampliar para cubrir con la duración estandar de los filmes comerciales. Por otro, cuando el hipotexto a filmar es una novela, será necesario sintetizarla, salvo que se siga el singular ejemplo de Erich Von Stroheim cuando rodó desde la primera a la última página de *Greed (Avaricia)*, obteniendo tantas horas de metraje que le resultó inviable montar un filme para el circuito de distribución, quedando gravemente mutilada esta obra rupturista al ser reducida a un tiempo de proyección normal.

Comenzaremos por las modificaciones del relato original efectuadas en el guión literario del filme, para seguir luego con los otros cambios que se pueden ejecutar durante el rodaje y posterior montaje.

### 3.1 Cambios en el guión respecto al hipotexto literario

Respecto a las *acciones, personajes, elementos y conceptos*, se pueden llevar a cabo:

SUPRESIONES, ADICIONES, CAMBIOS, TRASLADOS EN EL ORDEN DEL RELATO y DESDOBLAMIENTOS o CONCENTRACIONES.

### 3.2 Variaciones del rodaje respecto al guión

Las mismas posibilidades

### 3.3 Material filmado, pero suprimido en el montaje

Y en una misma obra fílmica pueden intervenir todas las actuaciones.

## 4. TIPOLOGÍAS DE ADAPTACIONES FÍLMICAS

En el estudio sobre cualquier fenómeno, es necesario clasificarlo o distinguir entre las posibles categorías en las que se puede dividir. Sobre las adaptaciones se han elaborado numerosas tipologías, desde la precursora y más bien difusa de Pío Baldelli, basada en los grados de autonomía respecto al texto original, con su crítica al "híbrido que pretenda dinamizar el estático texto teatral o literario con las acrobacias de la cámara y la variación de los escenarios", y su opinión de que "el director traduce en visibilidad las sugerencias verbales del texto" (1966:34 y 216), hasta otras más ajustadas, pero que apenas se alejan del debate sobre la *fidelidad o infidelidad* del filme al texto de partida.

Entre las **diversas propuestas** se pueden destacar las de:

G. Wagner (1975), quien distingue entre: transposición, comentario, analogía.

D. Andrew (1984): fidelidad de transformación, intersección, préstamo.

G. Bettetini (1986): traducción, transposición, ideológica, desplazamiento, pretexto.

A. García (1990): fidelidad, transposición, libre.

Purificación Fernández (1993), -centrada en la relación del cine con la literatura inglesa-: transposición, reinterpretación, re-elaboración analógica.

A. Helbo (1997), -relacionando cine con teatro-: grado cero, reconstrucción, reconstrucción creativa, creación.

En resumen, según Pérez Bowie, "los intentos de distinguir entre los diversos grados de fidelidad que el filme guarda en relación con el texto-fuente, llevan a diversas tipologías, que vienen a ser variantes más o menos matizadas de la tríada 'ilustración / recreación / creación'" (2003:12).

En lo que respecta a ese tipo de adaptación puramente fílmica que es el *remake*, término que surge a mediados de los cuarenta en un Hollywood ya industrializado, y que se aplica a filmes que oscilan entre la creación y el plagio, para Protopopoff "sería un simple modo de adaptación, puesto que existe transposición, sea de época y de lugar (contenido), sea de planificación y montaje (forma). En todos los casos, en relación a su modelo aporta novedades, visibles por el espectador [...] cambios a todos los niveles: estético, sociológico; psicológico, intelectual, moral". Para casos múltiples como el de *Ben-Hur* (filmado en 1907, 1926 y 1959) se pregunta hasta qué versión se aplica el término.

Luego clasifica los *remakes*, según su naturaleza, en tres categorías:

- a) Inspirados en un filme.
- b) Inspirados en una obra no cinematográfica y un filme a la vez.
- c) Inspirados 'únicamente' en una obra no cinematográfica. (1989:17)

\* Finalizaremos esta ponencia con una nueva propuesta que amplíe el marco de referencia con nuevos ejes de separación. Nos fijaremos en el proceso de construcción de una *visibilidad* del universo diegético compartido, que se manifiesta en la creación plástica de una red de *trans-signos* o sistemas de equivalencia literario-audiovisual, de diversa densidad semántica.

Para ello, **vamos a diferenciar y agrupar los diferentes elementos de la estructura de relaciones entre hipotextos literarios y sus "transferencias creativas" o adaptaciones que los convierten en hipertextos audiovisuales, en una escala de creciente densidad de signos compartidos, mediante un sencillo esquema en el que no se incluyen las subdivisiones de las categorías<sup>iv</sup>**. Por último, cada una de ellas se ejemplifica con un filme prestigioso.

## CLASIFICACIÓN DE LOS TEXTOS FÍLMICOS RESPECTO A LAS ADAPTACIONES:

- A) CARENTES DE HIPOTEXTO
- 1- IMPROVISACIÓN : Prácticamente sin guión  
Modelo: *8 1/2* (1963) de F. Fellini
  - 2- INVENCION : Según guión del propio realizador  
Modelo: *Fresas salvajes* (1958) de I. Bergman
- B) APENAS SE RELACIONAN CON EL HIPOTEXTO
- 3- INSPIRACIÓN : Lejana influencia  
Modelo: *La regla del juego* (1939) de J. Renoir
- C) PARTEN DE UN HIPOTEXTO CONCRETO
- 4- VERSIÓN : Se reconstruye libremente la historia  
Modelo: *Apocalypse now* (1979) de F. Ford Coppola
  - 5- RENOVACIÓN : Se modifica ligeramente la historia  
Modelo: *El Proceso* (1963) de O. Welles
  - 6- RECREACIÓN : Se representa la historia con aportaciones  
Modelo: *Las Hurdes* (1933) de L. Buñuel
  - 7- ILUSTRACIÓN : Fidelidad absoluta  
Modelo: *Avaricia* (1924) de E. von Stroheim
- D) PARTEN DE DOS O MÁS HIPOTEXTOS
- 8- REFUNDICIÓN : Se integran diversas historias  
Modelo: *Campanadas a medianoche* (1965) de O. Welles
- E) DOS O MÁS FILMES CON EL MISMO HIPOTEXTO
- 9- MULTIPLICACIÓN : Filmes aislados o conectados  
Modelo: *Amistades peligrosas* (1988) de S. Frears y *Valmont* (1990) de M. Forman.
  - 10- REPETICIÓN : Se rehace un filme anterior o "remake".  
Modelo: *El hombre que sabía demasiado* (1934 y 1956) de A. Hitchcock

## 5. DOS EJEMPLOS

Para terminar con un par de ejemplos, de la categoría **recreaciones**, veremos primero la que **de *El gatopardo* de Giuseppe de Lampedusa (1958) hace poco después Luchino Visconti (1963)**:

El cap. II de la novela sitúa la acción en el gran salón del palacio siciliano de los Salina, mientras reciben a los invitados a su solemne cena de recibimiento.

Trans-signos señalables:

- 1a) "Se abrió la puerta y entró Angélica. La 1ª impresión fue de **sorpresa y deslumbramiento**. Los Salina se quedaron sin respiración, aturridos por tanta belleza [...] Tancredi sonreía embelesado"
- 2a) Avanzaba "con la calma invencible de la mujer segura de su belleza. Sólo muchos meses más tarde se supo que mientras hacía aquella entrada triunfal estaba tan **angustiada** que poco faltó para que se desmayara"
- 3a) "'Es una dicha para nosotros, señorita Angélica, acoger tan **hermosa flor** en nuestra casa' "

El filme muestra la situación según la descripción literaria, aunque añade un breve diálogo del padre de Angélica, destacando como imágenes:

- 1b) Se anuncia la aparición de Angélica por la expresión de inquietante sorpresa de su futura rival, pasando luego a primeros planos de las asombradas caras de los varones Salina. Al surgir desde la oscuridad, el rostro de Angélica parece resplandecer.
- 2b) A pesar de la dificultad de transferir el juego temporal en la frase, un leve mohín al morderse el labio la actriz nos transmite su sensación de angustia.
- 3b) La metáfora literaria de la belleza como flor se convierte en visual al colocar un inmenso juego floral sobre la mesa, junto al que pasa Angélica y con el que luego se llega a integrar plásticamente, mientras se mantiene como metáfora verbal al pronunciarla el príncipe.

El mismo Visconti aborda el problema técnico de la visualización, respecto

a su adaptación poco posterior de *El extranjero* de Camus (1967), pero que también se podría aplicar al *Gatopardo*. Según dice, se debe buscar: "hacer más evidente y más visual la psicología del protagonista [...] exteriorizar y concretar en imágenes y hechos, todos los pensamientos y razonamientos"<sup>v</sup>.

\* El segundo ejemplo consistirá en la conversión de *Las amistades peligrosas*, desde la novela de Choderlos de Laclos (1782) al filme de Stephen Frears (1988).

La carta 173 cuenta que la maligna Sra. de Merteuil fue públicamente reprobada y humillada en el teatro, y "la noche siguiente cayó enferma [...] se le han detectado viruelas malignas y de muy mala especie".

Dos cartas después, en la última del libro se nos informa que dicha aristócrata "salió de las viruelas horriblemente desfigurada, y particularmente ha perdido un ojo [...] dicen que realmente está hecha un monstruo [...] enferma todavía, ha partido esta anoche, sola".

En el filme, tras mostrarnos a la anti-heroína conmocionada por el abucheo, que se tambalea huyendo de su palco hasta desaparecer de cuadro, pasamos por corte a verla desmaquillarse, en primer plano casi frontal, que en lento travelling pasa a gran primer plano, convirtiéndose su acto cosmético en desfiguración del rostro, que termina fundido en total negrura.

Creo que se ha conseguido crear un trans-signo de gran densidad semántica.

## **BIBLIOGRAFÍA:**

BALDELLI, P. (1966), *El cine y la obra literaria*, La Habana, ICAIC.

BORDWELL, D. (1985), *La narración en el cine de ficción*, Barcelona, Paidós.

BRISSET, D.E. (2001): "'Las Hurdes' desde la antropología visual", en CASTRO, A. (Ed.), *ObsesionESbuñuel*, Madrid, Ocho y Medio, pp. 264-309.

FERNÁNDEZ, L.M. (2003): "La recreación fílmica como encrucijada de textos y como fenómeno histórico", en PÉREZ BOWIE, J<sup>o</sup> A. (Ed), *La adaptación*

- cinematográfica de textos literarios. Teoría y práctica*, Plaza Univ., Salamanca, pp. 57-66.
- FERNÁNDEZ, L.M. (2001): "Una aproximación a la teoría de la recreación fílmica", en BECERRA, C. et al. (Ed.), *Lecturas: imágenes*, Universidad de Vigo, pp. 53-70.
- FERNÁNDEZ NISTAL, P. (1993): "Tipología de las adaptaciones cinematográficas de obras literarias inglesas", en BRAVO GOZALO, J<sup>o</sup> M<sup>a</sup> (Coord.), *La literatura en Lengua Inglesa y el Cine*, ICE, Univ. de Valladolid, pp. 29-40.
- FERNÁNDEZ SUÁREZ, M. (2001): "La adaptación y la mediatización sémica", *ibídem*, pp. 515-523.
- ORR, C. (1984): "The discourse on adaptation", *Wide Angle* 6/2, 1984, pp. 72-76.
- GARCÍA, A. (1990): *L'adaptation du roman au film*, París, I.F. Diffusion.
- GARCÍA JIMÉNEZ, J. (1993): *Narrativa Audiovisual*, Cátedra, Madrid.
- PEREIRA, A.M<sup>a</sup> y LORENZO, L. (2001): "Guionistas y Traductores" en BECERRA, C. et al. (Ed.), *Lecturas: imágenes*, U. de Vigo, pp. 311-318.
- PÉREZ BOWIE, J<sup>o</sup> A. (2003): "La teoría sobre la adaptación cinematográfica de textos literarios. Estado de la cuestión" en PÉREZ BOWIE, J<sup>o</sup> A. (Ed), *La adaptación cinematográfica de textos literarios. Teoría y práctica*, Plaza Univ., Salamanca, pp. 11-30.
- PROTOPOPOFF, D. (1989): "Qu'est-ce qu'un remake" en *CinemAction* núm. 53, pp.13-17.
- STAM, R. et al., (1999): *Nuevos conceptos de la teoría del cine*, Barcelona, Paidós.
- VANOYE, F. (1996): *Guiones modelo y modelos de guión*, Barcelona, Paidós.
- VV.AA. (1989): "Le remake et l'adaptation", *CinemAction* núm. 53.
- ZUNZUNEGUI, S. (1996): *La mirada cercana. Microanálisis fílmico*, Barcelona, Paidós.



## NOTAS:

- 
- i . *Pour une théorie de l'adaptation filmique, Le film noir américain*, Berna, Peter Lang.
  - ii. Después de realizar un estudio comparativo entre la tesis doctoral de Legendre y el filme de Buñuel que fue su plasmación icónica, desarrollé otro sobre los procesos de transferencia entre relato novelístico y fílmico en filmes de Orson Welles, operando sobre sus estructuras narrativas desde la semiótica, y destacando la incidencia de las aportaciones autobiográficas y su *resonancia*. La siguiente etapa es comparar los procesos de adaptación cuando los hipotextos son de ficción y no ficción.
  - iii . Pp. 72-76, según resume M<sup>e</sup> López Abeijón en *Lecturas, imágenes*, 2001:179.
  - iv. Se trata de un aumento de la presencia de trans-signos, lo que repercute en mayor número de similitudes semánticas conseguidas entre los dos textos. En cuanto al esquema, se ha optado por la sencillez antes que la complejidad, por lo que no se introducen subdivisiones. De hecho, en cada relación de hipertextualidad se pueden separar los textos según su realización en una época y en una cultura que pueden ser cercanas o lejanas (como el caso de *El gatopardo*, distantes 5 años, por lo que su relación es de estricta contemporaneidad); y según el director también sea guionista, o no. Otras posibles subdivisiones de las categorías serían: para la 'Refundición', que los hipotextos sean del mismo o diverso autor; para la 'Repetición', que el *remake* sea el mismo relato fílmico por el mismo autor (como en el modelo) o por dos autores distintos (como en el trasplante de *Abre los ojos* (2000) de A. Amenábar al hollywoodense *Vanilla sky* (2001) de C. Crowe; o diversos relatos fílmicos basados en la misma historia, realizados por el mismo autor (*El último refugio* (1941) y *Juntos hasta la muerte* (1949) de R. Walsh) o por autores distintos (*Los siete samurais* (1954) de A. Kurosawa y *Los siete magníficos* (1960) de J. Sturges). Una nueva posibilidad es la de los filmes que se editan en DVD con "the director's cut" o nuevo montaje hecho por el/los realizadores, que añaden escenas no incorporadas a la copia comercial, y en el caso de *Appocalypse now*, esta nueva versión "redux" llegó a las pantallas como filme autónomo. También se podría incluir una nueva categoría: la 'Inversión', que agrupe los raros casos en los que primero se elaboraron el guión y el filme, y más tarde se publicó la novela (como en *Mr. Arkadin* (1954) de O. Welles, o más cercano, *Kamchatka*, filme de M. Piñeiro en 2002 y novela de M. Figueras en 2003).
  - v . Según Questerbert, cit. por VANOYE (1996:132).