

Cid, Adriana C.

Pasajes de la literatura al cine; algunas reflexiones sobre la problemática de la transposición fílmica

Letras N° 63-64, 2011

Este documento está disponible en la Biblioteca Digital de la Universidad Católica Argentina, repositorio institucional desarrollado por la Biblioteca Central "San Benito Abad". Su objetivo es difundir y preservar la producción intelectual de la institución.

La Biblioteca posee la autorización del autor para su divulgación en línea.

Cómo citar el documento:

Cid, Adriana C. "Pasajes de la literatura al cine : algunas reflexiones sobre la problemática de la transposición fílmica" [en línea]. *Letras*, 63-64 (2011). Disponible en: <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/revistas/pasajes-literatura-cine-algunas-reflexiones.pdf> [Fecha de consulta:.....]

Pasajes de la literatura al cine; algunas reflexiones sobre la problemática de la transposición filmica

Adriana C. Cid

*Universidad Católica Argentina
Universidad del Salvador*

Resumen: En este artículo propongo reflexionar sobre aspectos en los vínculos entre literatura y cine que aún hoy despiertan controversias o arrojan más preguntas que respuestas. Algunos de ellos son el marco disciplinar y metodológico, ciertos problemas de terminología, así como el criterio de clasificación de las transposiciones filmicas. Para concluir, esbozo una propuesta de tipología de transposición.

Palabras claves: Literatura Comparada – Cine y Literatura – Transposición filmica – Tipologías de transposición filmica

Summary: In this paper, we intend to reflect about some aspects of the links between literature and film that even today arouse controversy or pose more questions than answers. Some of them are the disciplinary and methodological framework, certain problems with terminology, as well as the criterion for classification of film transpositions. Finally, we draft a proposal for a typology of transposition.

Key words: Comparative Literature – Film and Literature – Film transposition – Typologies of film transposition.

“La verdadera crítica de los lenguajes no consiste en juzgarlos, sino en distinguirlos.”

Roland Barthes

Ya tempranamente, en la década del '30 del siglo pasado, el célebre realizador y teórico del cine Sergei Eisenstein advirtió que toda transposición filmica constituye la reelaboración crítica del (hipo)texto literario. De esta manera quedaba explícitamente reconocida la autonomía de ambas manifestaciones artísticas, la literatura y el cine.

ADRIANA C. CID

Sin embargo la cuestión de la transposición cinematográfica ha suscitado variadas controversias que aún no se han extinguido del todo. Resulta sintomática al respecto, la observación que realizaron poco tiempo atrás Michael Braun y Werner Kamp, dos reconocidos investigadores alemanes. Según su criterio, todavía persisten en la crítica, debates inadmisibles en torno a la fidelidad al texto literario, y por tanto, ellos postulan la necesidad de una reorientación de la discusión hacia el potencial estético de las obras artísticas en cuestión (BRAUN/KAMP: 2006, 8).

También en el ámbito de lengua hispana, se alzan voces como la de Enric Sullà por ejemplo, catedrático de la Universitat Autònoma de Barcelona, que proponen prescindir del criterio de fidelidad y adoptar un enfoque que se centre en las operaciones propias del proceso transpositivo (SULLÀ: 2002, 138 y 142).

Éstas son sólo algunas de las cuestiones abiertas, que merecen ser consideradas hoy, por los teóricos e investigadores.

El marco disciplinar y metodológico; de la orfandad a la complejidad asumida

En los umbrales del siglo XXI, afirma la destacada especialista española Carmen Peña-Ardid: “el estudioso de las relaciones entre el cine y la literatura sabe que tiene ante sí un amplio campo de investigación. Sin embargo, sabe también de su orfandad metodológica y disciplinaria.” (PEÑA-ARDID: 1999, 13).

En mi opinión, la obra de Peña-Ardid contribuyó en gran medida a superar esa orfandad que ella advertía. Sin embargo se observan aún estudios asistemáticos o poco sólidos, que justifican la reflexión teórica explícita.

Podríamos ensayar una primera respuesta a la cuestión disciplinar y confirmar que —como evidencian Congresos y publicaciones especializados— los estudios de literatura y cine se inscriben con bastante naturalidad en el ámbito de la Literatura Comparada¹. Ya hace décadas que la Comparatística abandonó el terreno homogéneo de la literatura para abrirse a una espectacular diversificación, dentro de la que se insertan las interdiscursividades (VEGA/CARBONELL: 1998, 138). Pero si la Literatura Comparada —según afirma Yves Chevrel— es “una disciplina

¹ Desde mediados de los años '50 del siglo XX, se inició en la Literatura Comparada un camino de apertura hacia otros lenguajes y disciplinas, que se fue profundizando más y más hasta alcanzar al cine. Por aquellos tiempos, Horst Frenz y Henry H.H. Remak acuñaron la expresión *Comparative Arts*, para referirse a la rama de la Comparatística que pretendían introducir y estaría dedicada al estudio de las relaciones recíprocas entre la literatura y las demás artes, especialmente la música y la pintura. Llevaría sin embargo décadas a los representantes de la nueva vertiente de la Literatura Comparada, instaurar estos estudios a la par de los ya más tradicionales de tematología y genología. Recién en los años '80, los estudios interdiscursivos de literatura y cine adoptaron carta de ciudadanía dentro del ámbito de la Comparatística.

Pasajes de la literatura al cine; alguna reflexiones...

con vocación transversal” (CHEVREL: 1989, 109), también ha sido definida numerosas veces como “disciplina en crisis”, que se problematiza a sí misma y continúa preguntándose por sus posibilidades y sus límites. El subcampo de la interdiscursividad literatura/cine, que se afianzó durante la década del '80 del siglo pasado, no constituye una excepción. Parece oportuno entonces, realizar un balance y extraer conclusiones que puedan significar un aporte.

Acaso la primera observación que se impone sea la de la complejidad del objeto de estudio. La literatura y el cine configuran dos lenguajes diversos que articulan dos discursos heterogéneos. Por tanto, el análisis de sus relaciones exige del investigador no sólo competencia en ambos, sino también ductilidad y apertura.

Tanto la epistemología de la ciencia como la teoría de la literatura comparada ofrecen posibilidades de reflexión sobre el modo de indagar estos objetos complejos, para evitar así caer en la frustración, la improvisación o el diletantismo.

Rolando García, físico y epistemólogo argentino radicado en México, trabajó para Naciones Unidas y tuvo bajo su dirección importantes programas internacionales de naturaleza interdisciplinar². Precisamente durante el desarrollo de uno de ellos, referido a la problemática del cambio climático, García cuestionó la validez de las metodologías convencionales. A medida que él y su equipo profundizaban en el proyecto, tropezaban con la insuficiencia de la perspectiva única y con la sumatoria de discursos científicos incapaces de una integración dialogal. A partir de esta encrucijada, García comenzó a elaborar la teoría del cambio climático como “objeto complejo”, que requeriría de un enfoque interdisciplinario y sistémico, superador e integrador de discursos, y no de un abordaje meramente multidisciplinario, limitado a compartimentos estancos.

Creo que resultaría provechoso incorporar esta teoría del objeto de estudio complejo, como marco epistémico de los vínculos entre literatura y cine.

Considerar las mencionadas relaciones de hipertextualidad —en el sentido de Gérard Genette— como un sistema complejo implicaría en primer lugar aceptar la interdisciplinariedad, pero además, asumir las consecuencias (cf. GARCÍA: 2006, 19 ss.). Complejidad e interdisciplina suponen un desafío, ya que parten de la capacidad de descentración del investigador, quien debe mostrarse flexible para conceder espacio a la otra disciplina en cuestión, distinta de la que él proviene (GARCÍA: 2006, 24 ss.; 101). Por otra parte, este espacio del “entre” exige a todos y cada uno de los saberes participantes, diversas fases de diferenciación e integración (GARCÍA: 2006, 101).

² Rolando García es asimismo profesor titular del Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades de la Universidad Autónoma de México, miembro de la Academia Mexicana de Ciencias y profesor emérito de la Universidad de Buenos Aires.

ADRIANA C. CID

Paralelamente, también la Comparatística se ha ejercitado en nuevos horizontes interdisciplinarios y se ha cuestionado a sí misma desde ellos. El eximio comparatista italiano Armando Gnisci por ejemplo, define a la Literatura Comparada como “disciplina del encuentro con el otro desde la igualdad y la reciprocidad” (GNISCI: 1998, 189), como “gran y multidireccional diálogo de las diferencias”, y reconoce entonces la descentralización, como propia de la esencia de este saber (GNISCI: 2002, 19). Tal concepción del comparatismo invita a los especialistas a desplegar todo su potencial de plasticidad. En opinión de Gnisci, el comparatista no sólo debe poseer “conciencia muy aguda”, sino también asumir un compromiso que no implica ciertamente deconstrucción y debilitamiento, sino reinención en el diálogo (GNISCI: 2002, 19).

También la Comparatística entonces, como confluencia de discursos, estaría sometida a la dinámica de los sistemas complejos, postulada por el físico y epistemólogo argentino, con la consiguiente desestructuración y reestructuración³.

Parece prudente preguntarse ahora, por la articulación (inter)disciplinaria. Nuevamente propongo recurrir a García, quien subraya la importancia de disponer de un marco epistémico compartido: “En el estudio interdisciplinario de los sistemas complejos, la articulación de las disciplinas comienza en el mismo punto de partida de la investigación a través de un marco epistémico común.” (GARCÍA: 2006, 105). Ya en búsqueda consciente de este marco, se perfila, de manera espontánea, la Semiótica Comparada, no sólo por ser adecuada, sino también por reunir tradición y vigencia⁴. Como advierte Umberto Eco, todo proceso cultural en tanto proceso de comunicación permite un abordaje semiótico. Apelar a la Semiótica Comparada como herramienta que contribuya a esclarecer los vínculos entre el cine y la literatura, presupone entender al film como lenguaje específico, semejante al lenguaje literario y a la vez diferente de él, que posee —al igual que éste— determinados significantes organizados entre sí a modo de discurso y articulados para constituir un texto, con el consiguiente valor significativo que habrá que ponderar al momento del análisis. Por otra parte también implica reconocer la singularidad de cada uno de estos lenguajes, más allá de la función estética o artística común a ambos.

³ Los conceptos de desestructuración y reestructuración como propios de la dinámica de los sistemas complejos son introducidos por García (GARCÍA: 2006, 61 ss.).

⁴ Como ya se ha mencionado, el estudio sistemático de los vínculos entre cine y literatura se emprende con vigor en la década del '80 del siglo pasado. Ciertamente existen antes de esa fecha aportes valiosos, como los de Christian Metz, François Jost, Gianfranco Bettetini, Jorge Urrutia, entre otros, pero se trata de estudios aislados que tardaron en despertar ecos. Es particularmente en ese período entonces, cuando comienzan a indagarse los textos literarios y filmicos no en un análisis autónomo, sino desde relaciones de hipertextualidad en sentido genettiano. De esta manera, el texto filmico es considerado reelaboración de un modelo anterior.

Pasajes de la literatura al cine; alguna reflexiones...

Si los estudios semiológicos han dejado su impronta indiscutible en el campo de la literatura, expresada en la voz de importantes especialistas, también es posible observar su correlato en las investigaciones sobre cine. Más aún: un relevamiento de las mismas permite concluir que la reflexión semiótica ha sido la dominante, de manera tal que resulta insoslayable.

Conviene recordar asimismo que el método semiótico suele desembocar en el campo específico de la Narratología Comparada, que —como testimonia Peña-Ardid— posee ya una auténtica tradición en la tarea de establecer contrapuntos y correspondencias entre la literatura y el cine. Baste mencionar a modo de ejemplo, los invalorable aportes de André Gaudreault, Alain Bergalá, François Jost, etc.

Luego de estas consideraciones, se podrá advertir que todo objeto complejo conlleva cierta complejidad metodológica, expresada —en ocasiones— en la confluencia de métodos diversos. En el caso concreto de los vínculos entre literatura y cine, quisiera destacar por último, como excelente complemento, a la Estética de la Recepción. Frecuentemente el estudioso dispone de material extratextual, proveniente de entrevistas a los cineastas o de diarios de filmación, que aporta información sobre la génesis del film y contribuye a enriquecer el análisis. La Estética de la Recepción, tanto en la línea personalista de Wolfgang Iser, como en la más histórica de Hans-Robert Jauss, se muestra particularmente útil al momento de evaluar este material e indagar las lecturas personales y socio-culturales de los textos.

En síntesis, parece legítimo emprender el análisis de estas particulares relaciones de hipertextualidad al cobijo de la Literatura Comparada y desde la interpretación de la transposición filmica como objeto de estudio complejo. Resulta aconsejable apelar para ello, a una confluencia de métodos que, por otra parte, no resultan ajenos a quienes provenimos del ámbito de la literatura.

Del texto (in)adaptado a la transposición filmica; ¿una cuestión terminológica?

Al igual que las problemáticas de la disciplina y del método, también algunas cuestiones terminológicas ambiguas o vacilantes se imponen al investigador como materia de reflexión. Reviste particular interés por su recurrencia, la alternancia e indiferenciación de las denominaciones adaptación y transposición.

Al realizar un rastreo de los estudios teóricos recientes más relevantes sobre la conversión de un texto literario a un texto filmico, se evidencia en los especialistas, una marcada preferencia por el término transposición. Éste viene a desplazar al más ampliamente difundido de adaptación para referirse al mencionado proceso. La elección de la terminología no es arbitraria. Mientras el vocablo transposi-

ADRIANA C. CID

ción coloca el acento en el proceso (creador) que se opera en el pasaje del medio literario al medio filmico, el término adaptación no está exento de cierta connotación negativa. Argumenta en este sentido el investigador argentino Eduardo Russo:

La idea de una *adaptación* ya parece establecer la necesidad de que algo del relato en su formulación ajena al cine se adecue, se domestique, cambie al mudar de continente. Como si más allá de una formulación manifiesta como *original*, se encontrasen posibilidades de traslación que de una manera u otra convocaran a una cierta inadecuación que acecha en ese cambio de lugar (RUSSO: 1995, 23)⁵.

La mayoría de los estudiosos actuales compartiría la visión aquí planteada. Sin embargo resulta curioso y hasta contradictorio, el hecho de que, paralelamente a la defensa teórica que se hace del término transposición, se observe un relegamiento del mismo en la aplicación práctica. Un especialista de la talla de José Luis Sánchez Noriega por ejemplo, defiende con argumentos poco convincentes el empleo indistinto de los términos adaptar, trasladar y transponer, así como la noción de adaptación, aun “a sabiendas de las limitaciones del propio concepto” (sic). Concluye asimismo que “se puede defender esta denominación” aunque haya quien la impugne “porque, además de ser la más empleada, sirve para referirnos a textos literarios y filmicos que cuenten la misma historia” (SÁNCHEZ NORIEGA: 2000, 47). Cuesta asentir sin más a tales afirmaciones.

Otro caso testigo de la vacilación en el empleo del término transposición, aunque —en teoría— se lo prefiera como más neutro y como mejor descriptor del proceso transmedial, lo configuran los diccionarios especializados. Tanto Eduardo Russo entre nosotros, como los prestigiosos especialistas franceses Jacques Aumont y Michel Marie, explicarán el concepto de transposición bajo la entrada correspondiente a adaptación. Se buscará en vano el artículo sobre transposición.⁶

Al privilegiar la denominación de transposición sólo en el plano teórico, pero hacer concesiones al vocablo más difundido optando en la práctica por él, se acaba validando el término que se juzga inadecuado o poco pertinente. Propongo por tanto, la opción consciente por el concepto de transposición.

⁵ El resultado de los términos adaptación y original corresponde al autor.

⁶ El artículo de Aumont y Marie genera cierta perplejidad. Por un lado, los autores presentan a la transposición fílmica como una serie de operaciones de transcodificación, pero por otro, constatan que los estudios sobre versiones fílmicas de textos literarios suelen constituir una “descripción a menudo evaluativa que permite apreciar el grado de fidelidad” (AUMONT/MARIE: 2006, 18).

Pasajes de la literatura al cine; alguna reflexiones...

¿Literatura y cine, “relaciones peligrosas”; ética o estética?

Otro síntoma de que el debate sobre transposición filmica aún no está resuelto lo constituye la recurrente mención al falso eje fidelidad/traición —o a alguna de sus variantes—, aunque sólo sea con la intención de refutarlo⁷.

Si bien, como señala Hans-Bernhard Moeller, el foco crítico de la teoría de la transposición se ha alejado de la clasificación de las películas de acuerdo con el grado de fidelidad a la fuente literaria, para acercarse más al concepto de transposición como transformación e —incluso— interpretación, en el imaginario del público espectador y de la crítica masiva, se perpetúan aquellas viejas nociones (MOELLER: 1998, 64-69).

Aun más incomprensible que la postura del público y de los críticos de espectáculos, resulta el hecho de que los estudiosos del tema oscilen entre la refutación teórica de un esquema perimido y la aceptación práctica de esa cuestionable relación axial, y que no ofrezcan —en sus propuestas tipológicas— una alternativa a la misma.

Sánchez Noriega, en su —por lo demás— esclarecedor estudio sobre las transposiciones fílmicas, concluye de manera criteriosa:

Una adaptación no defraudará [...], si el proceso de adaptación ha sido llevado a cabo manteniendo las cualidades cinematográficas del film, es decir, si se ha realizado una película auténtica. Porque el rechazo de las malas adaptaciones ha de hacerse no por su infidelidad, sino por la escasa entidad artística de las películas o por la desproporción existente entre el nivel estético del original y el de la adaptación; y ello se hará desde un juicio exclusivamente cinematográfico que valore el guión, la interpretación, la puesta en escena, la fotografía, la música, etc. [...]

Por tanto, cuando se dice que la película es *peor* que la novela se hace referencia a ese desequilibrio estético (SÁNCHEZ NORIEGA: 2000, 56)⁸.

Pese a estas consideraciones previas, al momento de esbozar una tipología de la transposición cinematográfica, Sánchez Noriega acude a la consabida dialéctica fidelidad/creatividad⁹. Apelando a esta nomenclatura, ciertamente el estudioso

⁷ Esta falaz relación axial ha tentado en sus especulaciones incluso a eminentes especialistas. Pere Gimferrer por ejemplo, en un intento de defender la autonomía del cine, opone a la “fidelidad estéril” la “infidelidad fecunda”. Por su parte, Jean-Claude Carrière y Pascal Bonitzer, desde la perspectiva del guionista, retoman el estudio de Gimferrer y alertan sobre dos peligros en el proceso de transposición filmica: en un extremo, la “fidelidad idólatra”, y en el otro, la “total falta de respeto”.

⁸ El destacado en cursiva corresponde al autor.

⁹ Sobre el eje dialéctico fidelidad/creatividad, el autor traza cuatro modalidades distintas: a) adaptación como ilustración; b) adaptación como transposición; c) adaptación como interpretación, y d) adaptación libre. Si recordamos que en el mismo estudio, advertía que utilizaría los términos adaptación y transposición como sinónimos, sus consideraciones resultan aun más confusas, ya que atribuye sólo al tipo b) la condición de adaptación como transposición.

ADRIANA C. CID

español logra eludir el término descalificador de traición, como extremo del eje, al reemplazarlo por el hoy *a priori* tan valorado de creatividad. Sin embargo las coordenadas aquí trazadas suscitan algunos interrogantes, tales como: ¿en caso de que la transposición filmica se acerque más al extremo de la “fidelidad”, no sería entonces “creativa”? O, en una ligera variante, ¿si la transposición filmica se apartara del extremo de la “fidelidad”, debería ser catalogada sin más como “creativa”?

Como se podrá observar, se trata de una categorización polémica y poco clarificadora.

Igualmente paradójica en esta oscilación entre rechazo del paradigma fidelidad/traición por impropio y perimido, pero asunción del mismo, como criterio de distinción tipológica, se muestra la propuesta del estudioso argentino Sergio Wolf. Al preguntarse por la fidelidad al texto, Wolf ejerce una crítica acre:

Es moneda de cambio que los acercamientos y distancias con el texto de origen sean juzgados con la vara de la “fidelidad”. [...] De tal modo, quienes supuestamente se acercan más al origen reciben como premio el aval de académicos y críticos, mientras que quienes supuestamente se alejan de ese origen reciben como castigo el desdén inquisidor de académicos y críticos. En realidad, esta voluntad inmanentista y policíaca no debería sorprender, ya que es un efecto de esa conspicua tradición de seguir considerando al cine como el menor en el escalafón de las bellas artes. Al mismo tiempo, lo que hace esta concepción es esquivar el análisis de los resultados del trabajo y de los motivos de cercanías y distancias (WOLF: 2001, 84-85).

Afirmaciones tan lúcidas no se corresponden con la conclusión a la que se arriba poco más adelante, que verdaderamente sorprende:

Pero más allá de las objeciones terminológicas, de todos modos, podría recuperarse la palabra “fidelidad”, aunque entendiéndola como sinónimo de relación, de vínculo entre la letra del texto y las imágenes y los sonidos del film, como remisión a la lógica que se priorizó en la transposición respecto de las operaciones y el sentido de los resultados. [...] Es obvio que no estamos planteando una microscopía de la deuda con el texto (WOLF: 2001, 86).

Cabría preguntarse cuál es el sentido de “recuperar” un término que —con razón— se ha objetado, cuál es el sentido de “recuperar” un concepto que se considera superado y que, para hacerlo, es tergiversado en su acepción. ¿Cuál es, en última instancia, el motivo que justifique el hecho de aferrarse a categorías éticas —como son fidelidad/traición— para referirse a fenómenos estéticos?

Pasajes de la literatura al cine; alguna reflexiones...

La refutación teórica de dichos términos no encuentra su correlato en la praxis. Los seis modelos de transposición que distingue Wolf se articulan en base a la relación axial fidelidad/traición, incluso trasladando figurativamente conceptos inusuales en la crítica, como el de adulterio. El investigador argentino establece las siguientes modalidades: a) la fidelidad posible o la lectura adecuada; b) la fidelidad insignificante o la lectura aplicada; c) el posible adulterio o la lectura inadecuada; d) la intersección de universos entre director y escritor; e) la relectura o el texto reinventado; f) la transposición encubierta o las versiones no declaradas.

También en este caso surgen objeciones válidas. Por enunciar sólo algunas: ¿cuál es el criterio para distinguir en un proceso transpositivo lectura de relectura?; ¿acaso no funcionan como sinónimos?; ¿acaso toda transposición no encarna —en el sentido eisensteiniano— una particular relectura del texto literario? Por otra parte, ¿cuál es el criterio que permite distinguir la lectura adecuada de la aplicada y de la inadecuada? Y si nos detenemos en el tipo d), definido como intersección de universos, surge acuciante la pregunta acerca de si no es acaso toda transposición la resultante de una intersección de universos. Así planteada la cuestión, restringir este concepto a una particular modalidad de transposición, resultaría confuso y arbitrario.

Quisiera ubicar por último, dentro de esta serie de clasificaciones tipológicas, la referencia a la contribución del investigador español Agustín Faro Forteza. Este especialista lleva a cabo un interesante relevamiento de los estudios más destacados sobre las relaciones cine/literatura y la problemática de la transposición filmica, para luego proponer una tipología. Faro Forteza distingue dos grandes modos de transposición, en los que a su vez, reconoce tres subgrupos diferentes. Un trabajo enjundioso y sistemático concluye sin embargo en tipologías articuladas sobre el eje fidelidad/libertad¹⁰. Nuevamente me permito formular algunos cuestionamientos. Como ya se ha objetado, ¿no resulta impertinente evaluar hechos estéticos apelando a categorías éticas? Por otra parte, ¿el realizador que se inclina por una transposición más “fiel” no actúa desde su libertad?

Considero que también en este aspecto sería deseable reunir de manera coherente la teoría y la práctica y desarticular definitivamente una relación axial que se ha demostrado improcedente y caduca.

¹⁰Faro Forteza diferencia los siguientes dos grandes modos de transposición: la adaptación iteracional, que se ajusta con “fidelidad” al texto literario, y la libre adaptación, que es la resultante de una mayor “independencia” con respecto al hipotexto.

ADRIANA C. CID

Literatura refundida o el olvido del origen

Andréi Tarkovski, uno de los realizadores más sensibles, que —al igual que Pasolini— concebía al film como la conjunción de un núcleo estético y poético a la vez, se preguntó por los vínculos entre literatura y cine. Lector entusiasta e hijo de un poeta, asume sin embargo una actitud libre de prejuicios estériles e insiste en la singularidad y autonomía de ambas manifestaciones artísticas. Con radicalidad y énfasis afirma: “La literatura ha de ser refundida hasta ser arte cinematográfico. Lo que significa que deja de ser literatura una vez que la película está hecha” (TARKOVSKI: 1996, 81).

El director ruso compara al cineasta con el escultor, que intuye en el bloque de mármol en bruto, los contornos de la futura escultura, y reclama para él, la libertad inherente a todo artista. Aun cuando el realizador parta de un hipotexto literario, para la plasmación de su película gozará de una libertad inconmensurable, que sólo habrá de someterse a “las leyes específicas del cine” (TARKOVSKI: 1996, 81-85).

Esta síntesis admirable que ofrece Tarkovski del cine como arte y del cineasta como artista logra desprender al hipertexto filmico, de falsos conceptos, tanto de subordinación y sujeción, como de falta de originalidad.

Considero que sólo desde este horizonte trazado por el creador de *Andréi Rubliov*, corresponde explorar las relaciones entre literatura y cine. De esta manera, no sólo se reconoce a la película como un nuevo lenguaje, distinto del literario, articulado en una gramática propia y poseedor de una estética específica, sino que nos acercamos a la noción de textos en diálogo o —formulado en otros términos— al concepto genettiano de palimpsesto.

Por tanto, toda transposición fílmica habrá de ser comprendida como resultante de un complejo proceso creador, de transformación transmedial, que no se limita a meras operaciones mecánicas de trasvase, sino que lleva impreso el sello inconfundible de su autor¹¹. En cierto momento de la génesis y realización del film o previo a él, se produce —casi mágicamente, estoy tentada de afirmar— una intersección de horizontes entre ambos artistas, el escritor y el cineasta, y de ese encuentro, brota una (re)lectura singular del texto literario. Lejos de renunciar a sus preocupaciones y a su estilo, el director cinematográfico despliega en este proyecto, sobre el folio literario que lo ha subyugado, su propio cosmos personal.

No se trata entonces de relaciones jerárquicas de prestigio, en las que el cine aparecería como un arte menor que se nutre de la literatura para afianzarse, sino de identidades distintas que establecen una relación especular e independiente a la vez.

¹¹ Paradigmáticas en este sentido son las películas de Orson Welles, Lucchino Visconti o Reiner-Werner Fassbinder, por mencionar sólo tres de los grandes cineastas que reelaboraron piezas literarias y les impusieron su impronta.

Pasajes de la literatura al cine; alguna reflexiones...

Cada obra de expresión artística conserva su peculiaridad y su esencia. Mientras el escritor teje su relato con componentes lingüísticos, el realizador cinematográfico construye el suyo mediante elementos icónicos que, conjugados, logran lo que Michel Chion denominó “sincretismo audiovisual” (CHION: 1997, 216). Recuperando conceptos de Gaudreault, podría afirmarse que el texto literario exhibe un predominio de la narración, en tanto que en el film prevalece la mostración.

Para cerrar este apartado, parece oportuno preguntarnos por los criterios que permitirían al estudioso en particular y al público en general, evaluar una transposición lograda. Sin duda la condición primera e irrenunciable debería ser la calidad estética del film, es decir su carácter de obra de arte. Y en íntima relación con ella, consignaría como segunda condición, esa particularidad de “literatura refundida” que exige Tarkovski. El crítico de cine y catedrático español Juan Hernández Les se inscribe también en esta misma línea cuando concluye: “El secreto de una buena adaptación reside en que el film ha de hacernos olvidar de sus orígenes” (HERNÁNDEZ LES: 2005, 139)¹².

Proximidad/distancia; hacia una relación axial superadora

Con el sustento de lo hasta aquí planteado, quisiera acercar, a modo de corolario, una propuesta tipológica de transposiciones cinematográficas.

No pretendo arribar a categorizaciones rígidas ni a clasificaciones definitivas, sino más bien esbozar algunas modalidades tentativas, susceptibles de ser revisadas y matizadas. Adopto a tal fin, un enfoque descriptivo, basado en ejemplos filmicos concretos, cuyos hipotextos provienen del ámbito de la literatura en lengua alemana. Ello se debe a que la Germanística constituye mi ámbito originario de trabajo e investigación. Sin embargo nada obsta —en mi opinión— para que esta tipología pueda aplicarse también, a otras áreas lingüístico-culturales.

Acaso no resulte ocioso advertir asimismo, que para la selección de los ejemplos, he tenido en cuenta la calidad artística de los mismos. De estas reflexiones sobre los vínculos entre literatura y cine, se desprende que sólo aquellas obras estéticamente valiosas ameritan transformarse en objeto de estudio para el investigador¹³.

¹² Por tratarse de una cita textual, se impone mantener el término original de adaptación. Sigo este criterio —como es lógico— en todas las citas.

¹³ Quisiera hacer aquí una breve referencia a la emblemática película *Metrópolis*, de Fritz Lang, basada en una novela de discutible calidad estética. Si bien no parece pertinente dedicar un estudio a las convergencias y divergencias entre ambos textos, ya que uno de ellos es prescindible, el potencial artístico del film habilita diversos abordajes, incluso desde la Comparatística. He trabajado este caso peculiar, en un artículo titulado “Estereotipo y estética expresionista en *Metrópolis*, de Fritz Lang, o el triunfo de la imagen”.

ADRIANA C. CID

Partiendo entonces de la premisa del potencial artístico de los textos en cuestión, propongo explorar el abanico de las transposiciones filmicas desde una perspectiva que contemple la gradación de proximidad y distancia¹⁴. De esta manera, se lograría desarticular el paradigma inapropiado y obsoleto de fidelidad/traición, reemplazándolo por uno más neutro y acorde a categorías estéticas, a la vez que superar la persistente dicotomía entre teoría y praxis que se observa en el campo de la crítica.

En este intento de sistematización, distingo cuatro modalidades: a) transposición de máxima proximidad o transposición iteracional; b) transposición de proximidad relativa o transposición como reorientación; c) transposición de distancia relativa o transposición como distanciamiento estético-reflexivo; d) transposición de máxima distancia o transposición intercultural.

a) Transposición de máxima proximidad o transposición iteracional:

La transposición iteracional replica el hipotexto literario en la mayoría de sus componentes —constelación de personajes, ambientación temporo-espacial, historia, organización secuencial, diálogos—, pero llevando a cabo un estéticamente logrado trasvase transmedial¹⁵. De esta manera, el hipertexto resultante se acerca de manera notable al texto literario de base, sin embargo despliega su condición filmica.

Si bien las películas pertenecientes a esta modalidad llevan —como toda obra de arte— la impronta de su realizador, el hecho de que opten por una cercanía tan marcada con el hipotexto, hace que sus ejemplos resulten escasísimos.

Por otra parte, debido al carácter sintético y a la acotación temporal del cine, la mayoría de estas transposiciones surge de la reelaboración de textos dramáticos o de narrativa breve¹⁶.

Un film paradigmático dentro de esta modalidad es *Woyzeck* (1979), de Werner Herzog, que lleva a la pantalla cinematográfica la célebre pieza teatral homónima de Georg Büchner.

Aunque autodidacta, el realizador alemán domina magníficamente su oficio y es consciente tanto de las posibilidades como de los límites del cine.

¹⁴ Como se recordará, Wolf hace referencia a ella, pero la abandona apenas enunciada, para transitar nuevamente el eje fidelidad/traición.

¹⁵ Recupero de la clasificación elaborada por Faro Forteza el adjetivo iteracional, porque considero que permite visualizar con claridad la relación de proximidad con el hipotexto.

¹⁶ Excluyo por supuesto de esta modalidad iteracional, a lo que peyorativamente se conoce como “teatro filmado”, ya que en tales casos, se trata de intentos fallidos, que no han alcanzado la transcodificación.

Pasajes de la literatura al cine; alguna reflexiones...

Con idéntica disposición en cuadros yuxtapuestos que el drama de Büchner, Herzog reelabora su *Woyzeck* en un lenguaje eminentemente filmico, apelando al contrapunto como principio compositivo privilegiado. Además de aprovechar el montaje en yuxtaposición de escenas para marcar contrastes ya presentes en el hipotexto, el cineasta, a lo largo de todo el film, establece un significativo juego contrapuntístico entre banda visual y banda sonora. Ya Eisenstein declaraba su preferencia por esta particular modalidad de contrapunto, ya que —a su juicio— lograba efectos más dramáticos que la redundancia. Lentos largos barrocos acompañan como música extradiegética por ejemplo, las escenas de la locura de Woyzeck o del asesinato de Marie a manos del protagonista.

Otro elemento que revela al cineasta consumado lo constituye la primacía de lo icónico por sobre lo lingüístico. Herzog no desestima los diálogos ni los monólogos büchnerianos; muy por el contrario, suele replicarlos de manera textual, pero los refuerza plásticamente y dramáticamente, mediante las imágenes. Así por ejemplo, en una de las secuencias del film se reproduce el diálogo entre Woyzeck y el capitán; sin embargo, la situación del soldado humillado y sometido por sus superiores estaba ya anticipada, sin recurrir a parlamentos, en una expansión del texto dramático que abre el film. A la par que se proyectan los créditos iniciales, se presentan distintos planos de Woyzeck, vestido con uniforme, mientras es obligado a realizar hasta el límite de sus fuerzas, ejercicios físicos militares. Como nota altamente cinematográfica, el plano detalle de una bota que aplasta al protagonista y primeros planos de su rostro, desencajado por el agotamiento y el dolor, inician la caracterización de Woyzeck y de su entorno deshumanizado. La renuncia a lo lingüístico es total; la banda sonora sólo deja oír acordes contrapuntísticos de música extradiegética.

En diversas secuencias de la película, los parlamentos son potenciados por las imágenes, y se entrelaza así un doble relato: por un lado, mediante los diálogos y monólogos que Herzog recoge del hipotexto, pero por otro, mediante la síntesis y densidad de las imágenes y la amalgama contrapuntística entre el plano visual y el sonoro.

Otro rasgo destacado del film es la utilización dramática del fueracampo, que se plasma en la escena del asesinato de Marie, oculta a los ojos del espectador. También aquí se suprime el componente lingüístico, y sólo la música armoniosa de Albinoni inunda al espectador. Entretanto, un plano detalle de la mano de Woyzeck mientras empuña un cuchillo y se mueve espasmódica, en cámara lenta, con intención de asestar numerosas puñaladas a Marie, abarca toda la pantalla y se erige entonces en el campo visual completo. El cuerpo de la mujer apuñalada, víctima de los celos y la locura de su amante, se mantiene en un fueracampo de poderosísimo efecto. Sin duda es ésta, una de las escenas más logradas del film.

ADRIANA C. CID

Para recapitular, podría afirmarse que el director de *Fitzcarraldo* diseña su texto como homenaje y reactualización de la obra del gran dramaturgo alemán del siglo XIX, pero lo hace en códigos inconfundiblemente filmicos.

Pese a la asombrosa similitud que exhiben ambos textos en la composición de los personajes, en la organización secuencial y en los parlamentos, los respectivos lenguajes y facturas son disímiles. Un acabado proceso de transcodificación aleja al espectador del escenario teatral para sumergirlo de lleno en el universo filmico.

b) Transposición de proximidad relativa o transposición como reorientación:

La transposición como reorientación presenta una relectura del texto literario que coloca ciertos acentos, modifica elementos de manera más o menos pronunciada y llega a plantearse —incluso— decididas diferencias.

Se trata de la modalidad más frecuente y, sin duda, de la más variada, ya que abarca un amplio espectro de películas, que exhiben mayor o menor cercanía con respecto al hipotexto literario.¹⁷

The Reader (2008), coproducción norteamericano-alemana del realizador británico Stephen Daldry, constituye un ejemplo ilustrativo de esta tipología transpositiva.

Si bien la línea argumental y la constelación de personajes coinciden con la novela *El lector* (1995), del escritor alemán Bernhard Schlink, significativos añadidos, supresiones y expansiones de segmentos narrativos, así como la focalización del relato imprimen al film un carácter propio y lo diferencian del hipotexto¹⁸.

Mientras la novela de Schlink puede ser interpretada como un *Antibildungsroman*, la película de Daldry se plantea desde el inicio como una atípica historia de amor y como seguimiento de la trayectoria vital del protagonista, que culmina en un algo pálido y abierto *happy-ending*¹⁹.

El relato literario está construido desde la focalización interna de Michael Berg, un hombre de alrededor de cincuenta años, quien en su adolescencia, mantuvo una relación sentimental con Hanna Schmitz, exguardia de un campo de concentra-

¹⁷ De hecho, en esta fase de mi proyecto aún me pregunto si dentro de esta modalidad, no podrían distinguirse algunos subtipos. Me refiero por ejemplo a la reorientación como fusión de hipotextos, como es el caso de *Fausto*, de Friedrich Murnau, que, sobre la base del *Fausto I*, de Goethe, reúne también al *Fausto*, de Christopher Marlowe, y a la *Historia o Libro popular de Juan Fausto*, de autor anónimo del siglo XVI.

Asimismo se podrían establecer grados diversos de proximidad con respecto al hipotexto.

¹⁸ Aquí sólo puedo presentar una somera síntesis. Me ocupo en detalle de estos aspectos en un artículo que se encuentra actualmente en prensa, titulado "Lecturas de *El lector*: de la novela de Bernhard Schlink al film de Stephen Daldry", surgido de una ponencia presentada en el seno de la "Asociación Latinoamericana de Germanistas" (ALEG).

¹⁹ En otro artículo titulado "*El lector*, de Bernhard Schlink, como *Antibildungsroman*, o un Ulises sin Ítaca", propongo la lectura de dicha novela como contrafactura de la clásica novela de formación alemana.

Pasajes de la literatura al cine; alguna reflexiones...

ción, veinte años mayor que él. Diez años después del suicidio de Hanna, Michael intenta reconstruir esa historia mediante la escritura. Con maestría, Schlink se vale de la focalización para dejar al descubierto las imposibilidades del personaje, convertido en narrador autodiegético. Todo el relato está impregnado de una ambivalencia discursiva, propia de las contradicciones internas de Michael y de la puesta en marcha del mecanismo psíquico de negación. El personaje se muestra permanentemente escindido entre su percepción —por momentos, lúcida— de la ominosidad de lo vivido y el intento de negación y racionalización que acaba distorsionando la realidad. Aunque a Michael se le ofrece la posibilidad de un aprendizaje, éste, al menos en la instancia del relato, queda trunco²⁰ El protagonista permanece abroquelado en la huida de la realidad, y el proceso de escritura entonces, no es más que el intento frustrado de liberarse de la sombra de Hanna.

El relato filmico, por el contrario, asume sólo parcialmente la focalización interna desde Michael, y en general se lo hace para enfatizar el camino interior que el personaje va recorriendo. Desde el inicio, Daldry articulará el film apelando a un doble *image system* vinculado con el héroe: el de las aberturas y el de los medios de transporte²¹ De esta manera, por un lado, se subrayan tanto el carácter introspectivo como el intento de apertura de Michael, y por otro, se alude al viaje simbólico que realiza a lo largo del film. La lucha interna del protagonista entonces, no tiene cabida en el relato cinematográfico, que adopta un tono mucho más neutro.

Paralelamente, también la selección y organización del material narrativo permite visualizar las divergencias entre ambos textos. Acaso donde éstas quedan más expuestas sea en la secuencia final del film. Se trata de un añadido que supone una expansión del vínculo de Michael con su hija. Ambos se dirigen en auto, a una pequeña iglesia pueblerina, dentro de cuyo predio está ubicada la tumba de Hanna. En este marco, se insinúa el comienzo de un diálogo entre el protagonista y su hija, en el que probablemente, se develará el secreto de toda una vida. La imagen de ambos se disuelve en un fundido a negro sobre el que comienzan a proyectarse los créditos finales.

La novela entonces construye un relato transido de ambigüedad, más abierto y menos esperanzado, en tanto que la película coloca el acento en el itinerario interior del protagonista y en una historia sentimental ciertamente problemática y controvertida, pero de la que Michael parece —finalmente— haber podido emanciparse.

²⁰ Parece interesante recordar que el título en alemán, *Der Vorleser*, significa literalmente “el que lee en voz alta” o “el que lee frente a otro”. En este sentido, ya el paratexto se constituye en indicio para el lector, de que Michael ha quedado fijado en su rol de lector de Hanna y, en última instancia, anclado en el pasado y en aquella relación.

²¹ El *image system* es una microestrategia narrativa que consiste en la mostración de objetos en diferentes momentos y contextos, a modo de isotopía, a los que se asigna carga simbólica. (FUMAGALLI: 2004, 98)

ADRIANA C. CID

Ambos textos comparten sin duda, el tratamiento de la problemática del nazismo, como un tiempo histórico ominoso, que, en sus consecuencias, aún sigue abierto en la sociedad alemana.

c) Transposición de distancia relativa o transposición como distanciamiento estético-reflexivo:

En esta modalidad de transposición la distancia se observa en el plano estético, asumiendo la función de estrategia compositiva anti-ilusionista, con la intención de generar un espectador activo, propenso a la reflexión. Como habrá de suponerse, se trata de técnicas de distanciamiento de cuño brechtiano, que buscan quebrar lo que se dio en llamar “la ilusión filmica” (PÉREZ LA ROTTA: 2003, 15)²². Por sus características específicas, se trata de una tipología poco frecuente, cuyos ejemplos suelen presentar, como contrapartida, notable cercanía con el hipotexto literario.

Si toda película, según explica Francesco Casetti, construye a su espectador, las pertenecientes a esta modalidad lo hacen de un modo más enfático, ya que procuran sacarlo del rol convencional de contemplador pasivo, para transformarlo en “interlocutor activo”, que se deja interpelar por el relato filmico y reflexiona en pos de él (CASETTI: 1996, 22-23).

Dado que el esquema compositivo de esta modalidad de transposición se basa en la exhibición del aparato formal, en un intento de subrayar la condición de film, podría hablarse de “cine al desnudo”.

El castillo (1997), de Michael Haneke, película que reelabora la novela homónima de Franz Kafka, constituye un logrado ejemplo de esta tipología²³.

El director austriaco recupera del hipotexto, no sólo la constelación de personajes, sino también la línea argumental, el ordenamiento secuencial conforme a capítulos e incluso diálogos enteros. Pero a diferencia de otros cineastas, que procuran borrar las marcas de enunciación para construir la ilusión filmica, Haneke las expone y las deconstruye como artificios.

Por un lado entonces, el espectador sabe desde los créditos iniciales, que asiste a la proyección de un film basado en la novela de Kafka, pero por otro, es reclamado permanentemente en su condición de espectador activo, mediante procedi-

²² Conviene aclarar que el teatro y el cine apelan a técnicas diversas, ya que son lenguajes diversos también. El cineasta buscará idéntico efecto de distanciamiento, pero a partir del código filmico.

²³ De esta película del director austriaco, ya me he ocupado con cierto detenimiento, en un artículo titulado “Búsqueda, fragmento y desconcierto; *El castillo*, de Kafka, desde la relectura filmica de Michael Haneke”.

No puedo dejar de mencionar tampoco, como uno de los ejemplos más magistrales de esta modalidad transpositiva, la *Effi Briest*, de Faßbinder, que recrea la novela homónima de Theodor Fontane, conocida comúnmente como la *Madame Bovary* alemana.

Pasajes de la literatura al cine; alguna reflexiones...

mientos distanciadores que producen desconcierto. Toda la película está jalonada por una puntuación exhibida de largos fundidos a negro, por una cámara fija que insiste en el congelamiento de la imagen y en recurrentes y exagerados primeros planos, y por la alternancia de mimesis y diégesis, ya que los diálogos de los personajes se interrumpen, y el relato se continúa por medio de la voz *over* de un narrador extradiegético no identificable por el espectador.

Aun cuando el fundido “manifiesta siempre la presencia de la enunciación” (AUMONT/MARIE: 2006, 105), el tratamiento que le da aquí Haneke enfatiza esa presencia. Generalmente este modo de encadenamiento sirve de enlace y transición gradual entre secuencias; por el contrario, en *El castillo*, marca cesura y corte abrupto del relato, ya que se inserta fragmentando las secuencias e introduciendo así, una elipsis inesperada. Asimismo, como el fundido se prolonga más de lo habitual, despierta en el espectador, incluso la sospecha de una falla técnica.

Por su parte, la cámara fija, convertida en una constante del film, confiere a éste un matiz abstracto y artificioso.

También la voz *over* de un narrador, que —en varias ocasiones— enmascara y quiebra los diálogos entre personajes, genera un efecto de extrañamiento y obliga al espectador, a tomar conciencia de que está asistiendo a la proyección de un constructo ficcional²⁴.

Detrás de tales estrategias compositivas y de sus buscados efectos, asoma la concepción estética de uno de los grandes realizadores europeos de nuestro tiempo. Con la convicción de que el arte en general y el cine en particular ofrecen al ser humano la oportunidad de reflexionar sobre la propia existencia, Haneke se niega a envolver al espectador en los velos de un universo ficcional ilusorio. Su intención, por el contrario, es desestabilizarlo. En una entrevista concedida con motivo del estreno de *La cinta blanca*, el director austriaco explicita su postura sin ambages: “La tarea del arte es plantear preguntas; no, dar respuestas. Éstas nunca hacen avanzar. Las preguntas pueden ayudar — a veces. Éste es el principio de mis películas. Son como un trampolín. El salto debe darlo el espectador mismo” (HANEKE *apud* KOEHLER, 2009)²⁵.

Precisamente mediante estas estrategias discursivas de distanciamiento anti-ilusionista, Haneke impulsa al espectador a la reflexión y a “dar el salto” que lo lleve a trascenderse a sí mismo.

²⁴ El enmascaramiento es un fenómeno acústico que se produce de manera natural, cuando un sonido tapa a otro. Sin embargo en el film de Haneke, es utilizado como recurso de distanciamiento, ya que se manipula técnicamente la intensidad del sonido en el volumen de las voces de los personajes, para dar paso a la voz narradora de la instancia extradiegética que irrumpe intempestivamente.

²⁵ La traducción es mía. Cito el original en alemán: “Die Aufgabe von Kunst ist es, Fragen zu stellen, nicht Antworten zu geben. Die bringen nicht weiter. Fragen können weiterhelfen, manchmal. Das ist das Prinzip meiner Filme. Sie sind wie eine Sprungschanze. Springen muss der Zuschauer selbst.”

ADRIANA C. CID

d) Transposición de máxima distancia o transposición intercultural:

Esta modalidad transpositiva se ubica en el extremo del eje correspondiente a la distancia, ya que traslada la acción del hipotexto para insertarla y resemantizarla en una sociedad distinta²⁶. Mantengo para ella la denominación de transposición intercultural que le ha adjudicado la comparatista italiana Emilia Pantini, por considerarla pertinente (PANTINI: 2002, 229).

Ya sea desde los resultados o desde la génesis del hipertexto fílmico, el componente de la distancia desempeña en este modelo transpositivo, una función primordial. Desde una concepción heredera de las teorías brechtianas, el distanciamiento (*Verfremdung*) se erige en instancia privilegiada de reflexión. Como advierte el germanista Alois Wierlacher, el pensar al otro se transforma en un juego de espejos que propicia el acto de pensar lo propio (WIERLACHER: 1990, 59-60; 65-69). Precisamente esta dialéctica entre lo extraño y lo propio configura en la transposición intercultural, el andamiaje para la construcción del nuevo relato.

Si bien ningún texto puede prescindir de su contexto, en la presente modalidad transpositiva éste adquiere mayor relevancia. Por tanto el especialista deberá indagar con más detenimiento los aspectos históricos, sociales y culturales tanto de producción como de ambientación de ambos textos.

Ejemplo emblemático de este tipo particular de relectura es el *Werther* (1986), de Pilar Miró, basado en la célebre novela de Goethe²⁷.

Aunque la película, desde el paratexto mismo —tanto desde el título como desde los créditos iniciales— da clara cuenta de su filiación, las divergencias entre ambos relatos son sustanciales. Mientras el texto literario plasma al héroe prerromántico alemán, arquetipo del *Sturm und Drang*, el protagonista del film encarna a un docente anticonvencional, disconforme con lo establecido, en la España de los años '80, que aún muestra resabios del franquismo. Ambos textos coinciden en presentar una pintura de sus respectivas sociedades y de sus respectivas épocas, pero ellas son —obviamente— disímiles²⁸.

²⁶ Maestro en esta tipología transpositiva es el director japonés Akira Kurosawa. Tanto *Trono de sangre* (1957) como *Ran* (1986) corresponden a esta modalidad. Las tragedias shakespearianas *Macbeth* y *Rey Lear* se amalgaman en estos films, con la realidad guerrera y legendaria del Japón del siglo XVI.

²⁷ Otros ejemplos destacados de esta modalidad los constituyen *Ojos bien cerrados* (1999), de Stanley Kubrick, cuyo hipotexto es *Relato soñado* (*Traumnovelle*), de Arthur Schnitzler, y *The Pledge* (2001), de Sean Penn, que recrea la anti-novela policial de Friedrich Dürrenmatt *La promesa* (*Das Versprechen*) y llegó a nuestros cines bajo el título *Código de honor*.

²⁸ En un artículo de próxima aparición, trato en detalle las convergencias y divergencias de ambos textos. Su título es "El *Werther*, de Pilar Miró, un nuevo tejido textual para la novela de Goethe".

Pasajes de la literatura al cine; alguna reflexiones...

La cineasta española recupera aspectos tangenciales de la obra de Goethe, con excepción del más medular motivo del suicidio. En primer lugar, recrea una mínima constelación de figuras, reducida al triángulo amoroso, del que mantiene los nombres²⁹. Pero además, subraya en la caracterización de Werther y en la del resto de los personajes, las dificultades de comunicación y de relación con los otros, —en ocasiones—, hasta el extremo de la imposibilidad.

Desaparece asimismo en el film, el pathos trágico del eterno insatisfecho con ansias de absoluto, para ser reemplazado por una cámara que opera con frialdad distante y acompaña a un docente idealista y solitario, que no halla cabida en la sociedad española del postfranquismo³⁰.

También aquí, como en la novela del escritor alemán, se desarrolla el tópico romántico de una historia de amor imposible que acaba trágicamente, pero tanto la estética como el tono y las líneas de fuerza que configuran ambos textos son divergentes.

Como advierte el eminente germanista Erich Trunz, la arquitectura de la novela se fundamenta sobre dos campos semánticos complementarios: limitación (*Einschränkung*) y corazón (*Herz*). Asimismo la isotopía de la limitación se vincula con la queja constante de Werther, quien vive con la sensación en su corazón, de condicionamientos que lo hostigan y le impiden ser feliz. Desde esta lectura entonces, el personaje muere víctima del trágico error de buscar lo absoluto en lo relativo (TRUNZ: 1955, 540-543; 549; 564).

El *Werther* de Miró, por el contrario, se articula sobre una red isotópica propia en la que se destacan —en mi opinión— tres líneas de fuerza: la relación maestro-discípulo, el motivo de la niñez y la problemática de la incomunicación.

Este Werther español, interpretado magistralmente por Eusebio Poncela, comparte con sus alumnos el pensamiento de Sócrates y de los sofistas, y pone especial énfasis en la tesis de estos pensadores, según la cual no existen verdades absolutas. Se opone así a toda matriz autoritaria con pretensión hegemónica, y propone un aprendizaje alternativo, basado en el vínculo humano-emocional y en el desarrollo del pensamiento propio.

La realizadora madrileña reformula el relato goetheano desde su propio contexto y logra un Werther que —como el primigenio— refleja, a la vez que cuestiona, una sociedad en crisis en la que sucumbe.

²⁹ Si bien al protagonista del film, jamás se lo llama por su nombre, sino que todos se refieren a él como “el profesor”, el título, explícitamente, lo sugiere.

³⁰ La problemática del postfranquismo, de la transición y de sus fechas resulta un tema controvertido en la crítica. Se encuentran quienes optan por un criterio cronológico más rígido y quienes, por el contrario, se guían preferentemente por las cuestiones temáticas que los textos plantean. Para estos últimos —con quienes coincido—, si la obra plantea aspectos no resueltos heredados de la época franquista, se inscribe en la transición, aunque cronológicamente pertenezca a la etapa socialista de la democracia española.

ADRIANA C. CID

Conclusión

El propósito de este trabajo no ha sido cerrar una discusión, sino propiciar un espacio de reflexión acerca de cuestiones referentes a la transposición filmica que aún falta dirimir.

Quisiera evocar para concluir, unas palabras de Gnisci que resultan ilustrativas. Advierte el genial comparatista que “de estos últimos horizontes transdisciplinarios sólo podemos empezar a dibujar unos mapas imperfectos” (GNISCI: 2002, 21)³¹.

Estas notas intentan ser una contribución —pequeña y ciertamente provisoria, como todo trabajo de investigación— a esa cartografía.

Referencias bibliográficas

- AUMONT, Jacques, BERGALA, Alain y otros, 1985, *Estética del cine*. Barcelona, Buenos Aires, México, Paidós.
- AUMONT, Jacques/MARIE, Michel, 2006, *Diccionario teórico y crítico del cine*. Buenos Aires, La Marca.
- BETTETINI, Gianfranco, 1977, *Producción significativa y puesta en escena*. Barcelona, Gustavo Gili.
- BETTETINI, Gianfranco, 1989, *La conversación audiovisual*. Madrid, Cátedra.
- BRAUN, Michael / KAMP, Werner (ed.), 2006, *Kontext Film; Beiträge zu Film und Literatur*. Berlin, Erich Schmidt.
- CARRIÈRE, Jean-Claude / BONITZER, Pascal, 1991, *Práctica del guión cinematográfico*. Madrid, Paidós.
- CASETTI, Francesco, 1996, *El film y su espectador*. Madrid, Cátedra.
- CHEVREL, Yves, 1989, *La littérature comparée*. Paris, Presses Universitaires de France.
- CHION, Michel, 1993, *La audiovisión; introducción al análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Barcelona, Buenos Aires, México, Paidós.
- CID, Adriana, 2010, “Búsqueda, fragmento y desconcierto; *El castillo*, de Kafka, desde la relectura filmica de Michael Haneke”, en *Anuario Argentino de Germanística, VI, 2010, Homenaje a Oscar E. Cairo*. Buenos Aires, Asociación Argentina de Germanistas, 211-223.

³¹ Como queda de manifiesto en el volumen compilado por Gnisci, la interdiscursividad literatura/cine pertenece a estos “últimos horizontes transdisciplinarios”.

Pasajes de la literatura al cine; alguna reflexiones...

- CID, Adriana, 2008, "El lector, de Bernhard Schlink, como *Antibildungsroman*, o un Ulises sin Ítaca", en Altamiranda, Daniel/Smith, Esther (eds.). *Creación y proyección de los discursos narrativos*. Buenos Aires, Dunken, 193-202.
- CID, Adriana, 2009, "Lecturas de *El lector*, de la novela de Bernhard Schlink al film de Stephen Daldry" (en prensa, Universidad Nacional de Córdoba).
- CID, Adriana, 2011, "El *Werther*, de Pilar Miró, un nuevo tejido textual para la novela de Goethe", en Altamiranda, Daniel/ Salem, Diana (eds.), *Miradas epocales a los discursos narrativos*. Buenos Aires, Dunken, 193-202.
- EISENSTEIN, Sergei, 1974, *El sentido del cine*. México, Siglo XXI.
- FARO FORTALEZA, Agustín, 2006, *Películas de libros*. Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza.
- FUMAGALLI, Armando, 2004, *I vestiti nuovi del narratore; l'adattamento da letteratura a cinema*. Milano, Il Castoro.
- GARCÍA, Rolando, 2006, *Sistemas complejos; concepto, método y fundamentación epistemológica de la investigación interdisciplinaria*. Barcelona, Gedisa.
- GAUDREAU, André y JOST, François, 1995, *El relato cinematográfico; cine y narratología*. Barcelona, Buenos Aires, México, Paidós.
- GIMFERRER, Pere, 1985, *Cine y literatura*. Barcelona, Planeta.
- GNISCI, Armando. (ed.), 2002, *Introducción a la literatura comparada*. Barcelona, Crítica.
- GNISCI, Armando, 1998 "La literatura comparada como disciplina de descolonización", en Vega, María José y Carbonell, Neus. *La literatura comparada; principios y métodos*. Madrid, Gredos, 188-194.
- HERNÁNDEZ LES, Juan A., 2005, *Cine y literatura; una metáfora visual*. Madrid, Ediciones JC.
- JOST, François, 2002, *El ojo-cámara; entre film y novela*. Buenos Aires, Catálogos.
- KOEHLER, Margret. Interview "Michael Haneke über *Das weisse Band*", en <http://www.br-online.de/bayerisches-fernsehen/kino-kino/interview-michael-haneke-das-weisse-band-ID1245397714824.xml>
- KRUSCHE, Dietrich / WIERLACHER, Alois (ed.), 1990, *Hermeneutik der Fremde*. München, Iudicium.
- METZ, Christian, 1973, *Lenguaje y cine*. Madrid, Planeta.
- MOELLER, Hans-Bernhard, 1998, "Literatur/Film-Beziehungen; Frischs *Homo Faber* als Schlöndorffs Film". En, *Desde la actualidad; En el año del bicentenario de Heinrich Heine*. Córdoba, Universidad Nacional de Córdoba/Asociación Argentina de Germanistas, 63-82.
- PANTINI, Emilia, 2002, "La literatura y las demás artes." En, Armando Gnisci (ed.). *Introducción a la literatura comparada*. Barcelona, Crítica, 215-240.
- PEÑA-ARDID, Carmen, 1999, *Literatura y cine; una aproximación comparativa*. Madrid, Cátedra.
- PÉREZ-ARDID, Guillermo, 2003, *Génesis y sentido de la ilusión filmica*. Bogotá, Siglo del Hombre, Universidad del Cauca.
- RUSSO, Eduardo, 1998, *Diccionario de cine; estética, crítica, técnica, historia*. Buenos Aires, Barcelona, México, Paidós.
- SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis, 2000, *De la literatura al cine; teoría y análisis de la adaptación*. Barcelona, Buenos Aires, México, Paidós.

ADRIANA C. CID

- SULLÀ, Enric. "Literatura comparada: las relaciones entre la literatura y el cine", en Pulido Tirado, Genara (ed.), 2002, *Literatura y arte*. Jaén, Universidad de Jaén, 127-149.
- TARKOVSKI, Andrei, 1996, *Esculpir en el tiempo; reflexiones sobre el arte, la estética y la poética del cine*. 2ª ed. Madrid, Rialp.
- TRUNZ, Erich (ed.), 1955, *Goethes Werke. Hamburger Ausgabe*. Hamburg, Wegner, t.6.
- URRUTIA, Jorge (comp.), 1976, *Contribuciones al análisis semiológico del film*. Valencia, F. Torres.
- URRUTIA, Jorge, 1984, *Imago Litterae; cine, literatura*. Sevilla, Alfar.
- VEGA, María José y CARBONELL, Neus, 1998, *La literatura comparada; principios y métodos*. Madrid, Gredos.
- WARNING, Rainer. (ed.), 1975, *Rezeptionsästhetik; Theorie und Praxis*. München, Wilhelm Fink, UTB.
- WIERLACHER, Alois, 1990, "Mit fremden Augen oder Fremdheit als Ferment", en Krusche, Dietrich/Wierlacher, Alois (ed.). *Hermeneutik der Fremde*. München, Iudicium, 51-79.
- WOLF, Sergio, 2001, *Cine/Literatura; ritos de pasaje*. Buenos Aires, Barcelona, México, Paidós.