

# FIDELIDAD EN EL TRASVASE<sup>1</sup> CINEMATOGRAFICO: ADAPTACIÓN Y LEGITIMIDAD

*Maria del Carmen Garrido Hornos  
Universidad de Valladolid*

The problematic nature of the adaptation of literary works to cinema is still today a widely debated and cultivated subject. Yet from early treatises which threw light on the question from very dissimilar perspectives, the topic of *fidelity*—or *infidelity*, depending on the case—to the original work was deeply studied, considering that in the translation process, the hierarchical hegemony of the literary discourse should be preserved and, its content, scrupulously respected.

But, what is the real sense of referring to *legitimacy* when dealing with contemporary translation? The lines the reader has just initiated start from a definition of the current concept of “adaptation”, focalizing later upon the impracticality and inadequacy of the notion of *fidelity*.

*Key words:* Adaptation, fidelity, authenticity, hierarchical renown, expressive equivalences

Tratar de proporcionar hoy día un nuevo enfoque a las teorías de traslación filmica resulta —conscientes somos de ello —quimérica labor, sobre todo teniendo muy presente la gran aportación que a tal campo de estudio han realizado ya estudiosos de la talla de Julia Kristeva, Mijael Bakhtin o Seymour Chatman, entre otros tantos. Perspectivas como la narratología contemporánea y los elementos estructurales del relato diegético, el complejo concepto de

---

<sup>1</sup> *Trasvase cultural*: término empleado por José Luis Sánchez Noriega para referirse al concepto de la adaptación de forma generalizada, considerando “el hecho de que hay creaciones pictóricas, operísticas, filmicas, novelísticas, teatrales o musicales que hunden sus raíces en textos previos.” (2000: 23).

*intertextualidad* con las nociones de *hipotexto e hipertexto* y un sinfín de alternativas teorías lanzadas por críticos comparatistas vino finalmente a materializarse y unificarse en la noción de *adaptación*, conceptualizando este término como una traducción, una traslación de textos de dispar naturaleza.

Sánchez Noriega es probablemente uno de los exegetas contemporáneos más acertados en materializar y definir el concepto en sí, subrayando la relevancia del proceso que lo delimita. Para el autor, la “traslación” o “transposición” —sinónimos que él mismo emplea para referirse a la adaptación— es en puridad un procedimiento de experimentación de una obra en un lenguaje diferente al de su origen:

[P]odemos definir como adaptación el proceso por el que un relato, la narración de una historia, expresado en forma de texto literario, deviene, mediante sucesivas transformaciones en la estructura (enunciación, organización y vertebración temporal), en el contenido narrativo y en la puesta en imágenes (supresiones, compresiones, añadidos, desarrollos, descripciones visuales, dialoguizaciones, sumarios, unificaciones o sustituciones), en otro relato muy similar expresado en forma de texto filmico. (2000:47)

Como el escritor arguye, la adaptación ha de ser comprendida como una básica transferencia informativa que bascula de un género artístico cuya materia prima es la palabra a un dominio estético configurado por mecanismos tan diferentes como son las plataformas visual y sonora.

De acuerdo con tal apreciación, la primera cuestión recaería en la autenticidad de esta traslación, en la aceptación de su nueva identidad como elemento “adaptado” a un nuevo lenguaje. Ya las teorías que Sergei Eisenstein recogía en su *Dickens, Griffith et le cinéma actuel* allá por la década de los cuarenta evidenciaban correspondencias de naturaleza estructural entre cine y literatura, acreditando sobradamente que el género literario podría ser antecesor directo del séptimo arte. Para Eisenstein, como para Béla Baláz o André Bazin (1952) —exegetas todos ellos seducidos tempranamente por la cuestión— el nuevo discurso adaptado debe estar caracterizado por la presencia de equivalencias expresivas al texto literario original, correspondencias que, como veremos en líneas que siguen, no resultan taxativas en modo alguno.

Sea como fuere, *Novels into Film* (1957), la renombrada obra de George Bluestone, sería el tratado base que puntualizara los contrastes clave de ambos medios. Novela y filme son, de acuerdo con el crítico, dominios de diferente origen, géneros con desemejantes órganos receptivos y disímiles medios de producción, es por ello que la distancia que separa la *imagen visual* de la *imagen mental* deba hallarse en la naturaleza misma de las materias de expresión que los definen: lenguaje e imagen. Las permutas o alteraciones

sufridas en el proceso de traslación han de ser evaluadas como probables y lógicas, dado que sus esencias experimentan una sensible transferencia informativa. Consecuentemente, la inmersión o ejecución de tal *travase* no tiene por qué ser apreciado como un acto de osadía ni un atentado al producto literario. Y aunque el autor del discurso verbal *sig*a poseyendo inevitablemente la preponderancia y el prestigio *propios* del género del que parten, las corrientes de análisis contemporáneas han de avanzar en pos de una ecuaníme valoración. Mireia Aragay secunda esta apreciación dando cuenta de la introducción de los estudios filmicos en las áreas universitarias de literatura; los inicios, según Aragay, condicionaron igualmente la supremacía del autor literario:

Film departments, and the field of film and literature, began to emerge in the United States and the United Kingdom in the 1960s and 1970s out of English literature departments, inheriting the main assumptions of the dominant New Criticism and liberal humanism. These hinged on a view of the literary work as unitary and self-contained, and of meaning as immanently inhering in the words on the page, an immutable essence to be apprehended by the (fundamentally passive) reader. Such assumptions depended, in their turn, on an as yet unchallenged faith in the sovereign Author as source and centre of the reified text—as ultimately, what careful, indeed “reverential” close reading would reveal in the literary work. The words on the page, emanating from the Author-God, were sacrosanct—witness the hostility to translation (Ray 2000:45) and the downgrading of the element of performance (Marsden 1995:9; Worthen 1998:1094) within the New Critical and liberal humanist paradigms. (Aragay 2005:11)

Iniciados los análisis comparatistas que—ya evidenciasen o no la supuesta preeminencia del discurso germinal—, la problemática de la adaptación comenzó a generar—y aún hoy día lo sigue haciendo—una amplia bibliografía que describe la necesidad de operación de traslación, la tipología de modalidades de transferencia y otras tantas focalizaciones críticas coetáneas. Antoine Jaime<sup>2</sup> (2000:105-117), por ejemplo, distingue de forma bastante radical, pero no por ello menos documentada, hasta cinco modalidades de transferencia de lo escrito a la pantalla. Obviaremos el *homenaje cinematográfico* y la *síntesis*, categorías cuarta y quinta de su recuento, para comentar las tres que más se aproximan a nuestros propósitos:

1. *Traducción cinematográfica*: entendiéndola ésta como una versión filmica en la que el director busca, ante todo, traducir con la mayor

---

<sup>2</sup> Aunque la aportación de Jaime se circunscribe a las intersecciones categóricas del cine y la literatura españolas desde al año 1975 a 1995, su tipología bien podría aplicarse al cine más allá de nuestras fronteras.

exactitud posible el corpus literario original al lenguaje cinematográfico.

2. *Adaptación cinematográfica*: donde el realizador filmico anota los valores esenciales del original literario, agregando, eso sí, su impronta por medio de modificaciones sustanciales.
3. *Película de inspiración*: considerada casi una obra personal del autor cinematográfico que sólo preserva aspectos concretos del texto original.

La estructuración establecida por Jaime justifica la necesidad de un estudio de la *fidelidad* al texto original, análisis de un aspecto que él etiqueta de “ciencia inexacta” (ibidem) al verse defendida por juicios de—en su opinión—escasa o nula consideración acerca del relativo valor artístico del cine y la literatura. De hecho, ya lo apuntaba Aragay y lo reitera Whelehan (1993:3), el análisis de las traslaciones de obras literarias al cine y a la televisión se ha transformado en una práctica común y aceptada como parte de los estudios de inglés y/o estudio de los medios de comunicación en la educación universitaria, si bien las pródigas aportaciones académicas a las que esta operación han dado lugar focalizan su atención, por lo general, en una mera jerarquía o estructuración categórica que no hace sino subordinar el cine a la literatura. Como James Naremore constata, se tiende inconscientemente a la aceptación inconsciente del valor canónico de la obra literaria y a la subordinación de su correspondiente traducción filmica:

Much of the discussion of film adaptation quietly reinscribes the axiomatic superiority of literary art to film, an assumption derived from a number of superimposed prejudices: *seniority*, the assumption that older arts are necessarily better arts; *iconophobia*, the culturally rooted prejudice (traceable to the Judaic-Muslim-Protestant prohibitions on “graven images” and to the Platonic and Neoplatonic deprecation of the world of phenomenal appearance) that visual arts are necessarily inferior to the verbal arts; and *logophilia*, the converse valorization, characteristic of the “religions” of the book, of the “sacred word” of holy texts. (2000:58)

De acuerdo con las apreciaciones de estos autores, ¿qué sentido estético podría tener la transferencia de ideas de un medio estético a otro? ¿Es realmente posible hablar de *adaptación*? Y, si lo es, ¿debemos admitir como material filmico adaptado únicamente aquel cuyas correspondencias expresivas responden de forma escrupulosa a su constructo literario original? Críticos como Graeme Turner (1993:39), Imelda Whelehan (1999:17), Robert Ray (2000:44-5) o Barbara Hodgdon (2002:v) han acentuado la trascendencia de la trayectoria institucional de los estudios filmicos para la comprensión de las diversas formas en las que la teoría de la adaptación se ha materializado a lo largo de su historia, admitiendo, eso sí, los prejuicios acerca de la viabilidad de un análisis de estas características y la falaz pretensión de equilibrio estético

entre ambos dominios del saber. Las conclusiones de estos autores, como las de el propio Naremore, tienden a evidenciar el grado de autonomía estética del trabajo resultante partiendo de un criterio eminentemente literario, pues, ya sea por la consideración del séptimo arte como mera industria, ya por su asociación directa al entretenimiento, la adaptación ha sido contemplada como “el terreno, la apuesta, el catalizador de la eterna rivalidad (...) entre cine y literatura” (Vanoye 1996:126).

La adaptación es, ante todo, una ruta de traslación entre dos sistemas de materialización diegética. Desde apreciaciones estructuralistas y post-estructuralistas, el filme es un texto cuya finalidad primaria no es una mera imitación de la realidad que representa al espectador. Muy al contrario, epitomiza un complejo entramado de convenciones estéticas sobre las que alzar el texto que servirá de material comunicativo a los receptores, si bien tal apreciación de su valor ornamental no ha de minimizar los factores ideológicos subyacentes. Carmen Pérez Riu (2000:26) señala la complejidad existente en la relación entre la “realidad” y su representación en los medios literario y filmico y subraya cómo cualquier posible representación visual o verbal de esta relación supone una manipulación expresa y proporciona un nuevo significado. La imagen representa de forma directa, inmediata, a diferencia del texto verbal, que lo hace a través del lenguaje, pero ambos medios—cine y literatura—son constructores de realidades ficticias que se cimentan para su concreción en realidades auténticas. Sánchez Noriega recalca en esta línea la analogía de la *imagen* y su propiedad referencial para contrastarla después con el nivel de abstracción propio de la *palabra*:

Probablemente, la mayor diferencia del valor de los sintagmas verbales respecto a los visuales (uno o más planos que ofrecen una significación) radica en la analogía de la imagen. Se suele decir que la palabra se sitúa en un nivel de abstracción, mientras que la imagen es concreta, representacional, remite directamente a un referente. (2000:39)

Ciertamente, y como el crítico añade en líneas siguientes, la capacidad de abstracción del relato filmico radica en su posibilidad de proveer a la imagen de un intenso valor simbólico por medio del montaje, los personajes o los espacios encuadrados. El fenómeno de la adaptación llega a ser para Sánchez Noriega (2000:50-2) incluso necesario, sintentizando las razones de la adaptación en seis aspectos básicos que, en modo alguno, deben ser soslayados en nuestro análisis:

- a) *Necesidad de historias*: considerando la literatura como heredad de material del que el cine puede proveerse.

- b) *Garantía de éxito comercial*: al optar por un texto literario agraciado por el favor del público, el riesgo de la inversión de su adaptación filmica decrece considerablemente.
- c) *Acceso al conocimiento histórico*: empleando la literatura como vehículo para la comprensión de acontecimientos reales sin caer en el didactismo imperante en ciertos documentales o tratados históricos.
- d) *Recreación de mitos y obras emblemáticas*: trasladando a la gran pantalla aquellas leyendas o memorias por las que se siente especial predilección y admiración.
- e) *Prestigio artístico y cultural*: la visualización de algunas adaptaciones cinematográficas es, en sí, una operación cultural.

Con todo, esta *necesidad* de la que Sánchez Noriega hace mención no implica necesariamente que la obra adaptada haya de imitar el estilo retórico de su original en pos de la merecida condición de *trabajo artístico*. De hecho, no se trata de valerse del “barniz intelectual”—Peña Ardid (1996:22)—que la literatura puede aportar para más tarde obviar la esencia visual del cine y todas aquellas opciones expresivas—escenografía, códigos sonoros, ritmo diegético, montaje, etc.— que le son inherentes. Conscientes hemos de ser de que los textos literario y filmico poseen capacidades comunes que interaccionan constituyéndose como “productoras de un placer a la vez físico—intelectualizado y directo— y metafísico” (Jaime 2000:119).

Sería en los años cincuenta cuando la literatura comenzase a perder su monopolio jerárquico sobre el cine, dado que la década en cuestión favorecería que el estatus cultural del filme promocionase como mero entretenimiento a obra de arte, al hallarse secundado y aplaudido por una audiencia de clases media y alta (Corrigan 1999:48). La aparición del fenómeno televisivo en la mitad de siglo proporcionó una nueva visión del género filmico, ubicando a aquél como medio de segundo orden con respecto al cinematográfico y concediendo al séptimo arte el elitismo del que, hasta el momento, sólo la literatura había gozado (Véase Aragay 2005:14). En medio de tal vorágine dialéctica, Lester Asheim daba otra vuelta de tuerca a la cuestión al sugerir una serie de preguntas en torno a las consecuencias que la transposición del texto podría tener no sólo en el discurso literario en sí, sino también en la audiencia misma:

What happens to novels when they are translated to the screen? What kind of things are lost and gained by those who see the film as a substitute for reading a book? Do the changes fall into discernible patterns which may provide insight into their effects upon audiences? Do the changes affect the material so vitally that our “popular culture” is of different order of things from the traditional heritage of the “intellectual”? Or are the changes merely

form changes which reflect the influence of the medium but do no alter the ultimate message conveyed, the problems presented, or the insights provided? (1951:289)

Es cierto. Los diversos medios de representación implicados en el proceso de adaptación—novelas, relatos cortos, discursos dramáticos, incluso cómics u otras manifestaciones verbales—implican evidentes secuelas de cariz receptivo y recíproco. Hemos de pensar en la audiencia, dado que, por un lado, se persigue la consecución de un producto competente a las predilecciones del público, aun cuando éste dude de la *legitimidad* de la nueva obra con respecto al producto original (Mc Farlane 1996:7). Por otro, e independientemente de la “jerarquía de prestigio” (Peña-Ardid 1996:22) recién comentada, también el material novelístico puede verse altamente favorecido por el éxito y la fama que su adaptación a la gran pantalla le proporcionase, sobre todo en aquellas composiciones cuyo crédito literario fuese escaso. El público debe aceptar la imposibilidad de una adaptación absoluta de elementos diegéticos y formales, admitiendo las potenciales operaciones de selección, síntesis y eliminación que el filme haya padecido en el proceso de su traducción, pues la adaptación íntegra de un texto literario de extensión media a un filme de duración estándar resultaría poco menos que imposible. Hemos de asumir felizmente la sucesividad que es inherente al texto literario como discurso verbal, su doble articulación en los modelos de narración y descripción y la naturalidad que caracteriza a su sesgo diegético. Pretender una transferencia íntegra y sin alteraciones de tales dispositivos en el producto adaptado acarrearía un recuento de carencias inevitables pero delusorias. En palabras de Pere Gimferrer:

[C]uando se habla de obtener una equivalencia en el resultado estético respectivo—esto es, en última instancia, en el efecto producido en quien recibe la obra, ya como lector, ya como espectador filmico—nos estamos refiriendo, precisamente, al hecho de que una adaptación genuina debe consistir en que, por los medios que le son propios—la imagen—el cine llegue a producir en el espectador un efecto análogo al que mediante el material verbal—la palabra—produce la novela en el lector. (1985:61)

A pesar de tal perspectiva, el receptor considerará un filme “legítimo” si su *densidad dramática* —(Sánchez Noriega 2000:55)— le resulta ostensible o si su esencia artística provoca en él una *experiencia estética* similar a la producida por el texto literario que lo inspiró. Es más; la criba cardinal —como ya vinimos apuntando en líneas previas— a la que todo texto adaptado parece tener que ser sometido en aras de alcanzar el favor del público es, precisamente, la cuestión de la *fidelidad* al texto origen, si bien tal apreciación *pseudo*-popular parece responder a cuestiones infundadas y de escaso peso objetivo. Conjeturamos gratuitamente que la relación óptima entre los discursos literario y filmico es una relación de traslación *fidel*, pero, como advirtiese

Berghahn (1996:72), tal presuposición sólo es patente en traducciones que persigan, sobre todo, la integridad de la obra original y no una interpretación libre del material de referencia. La transformación filmica —bien lo defendió Fassbinder (en Naremore 2000:12)— nunca debería dar por sentado un propósito de máxima representación de las imágenes que la literatura evoca en la mente del lector. El proceso no puede ser considerado un mero “préstamo perezoso” de elementos (Fuzellier, en Jaime 2000:14), sino un impás de comunicación entre las dos disciplinas estéticas involucradas.

Robert Stam viene a subrayar la repercusión de la temática de la búsqueda de mimesis al texto referencial y el alcance moralista que su análisis ha supuesto durante décadas de críticas comparatistas:

The language of criticism dealing with the film adaptation of novels has often been profoundly moralistic, awash in terms such as *infidelity*, *betrayal*, *deformation*, *violation*, *vulgarization*, and *deseccration*, each accusation carrying its specific charge of outraged negativity. *Infidelity* resonates with overtones of Victorian prudishness; *betrayal* evokes ethical perfidy; *deformation* implies aesthetic disgust; *violation* calls to mind sexual violence; *vulgarization* conjures up class degradation; and *deseccration* intimates a kind of religious sacrilege toward the “sacred world.” (2000:54)

En efecto, la virtud semi-sagrada de la obra literaria original dicta en la mayoría de los casos la reacción posterior a la visualización de un filme adaptado. De acuerdo con las teorías de Bluestone, el espectador confía casi instintivamente en una identificación exacta con el texto germinal, de ahí que la añoranza de un material literario de primer orden conlleve en muchos casos juicios radicales en contra del nuevo discurso cinematográfico. Como público “desilusionado” por el material resultante, podemos llegar a alegar toda suerte de inclinaciones: infidelidad al espíritu del libro, alteraciones clave en la estructura básica—orden de presentación de eventos, elipsis de elementos diegéticos, etc.—, caracterización modificada y personajes elididos, síntesis inexacta o gratuita de material, transformación parcial o total del final de la historia, etc.

Pero tal juicio no ha de ser entendido como axiomático. Christopher Orr, crítico analista de la cuestión, señala la naturaleza fetichista e irreal que subyace en la crítica de la fidelidad al *espíritu* del texto literario original. Para el crítico, tal concepto de pretendida legitimidad es absolutamente abstracto, immanente e inalterable. Así lo señala Belén Vidal parafraseando sus términos:

Christopher Orr has pointed out the “fetishistic and imaginary nature” underlying the critical approaches that claim that the film adaptation must be faithful to the literary work, if not in the letter, at least in the *spirit*, the latter appearing as an (unalterable) property of the original. (...) This is an axiom that has become a commonplace in criticism, especially in film journalism.



However, “spirit” is an ambiguous term, which appeals to a humanistic quality of the literary text. This criterion produces arguments of textual inadequacy in order to grapple with the trading of cultural memory that is at stake in the process of film adaptation. (2002:17)

Sea como fuere, juzgar de supuesto segundo orden una determinada adaptación por la fidelidad con que su esencia reproduzca la existente en su original literario no deja de ser un subjetivo criterio de—atrévamonos a decirlo—*nulo* valor. Distinto es que se atienda en la labor de cotejo al posible desequilibrio entre el mérito estético del material de referencia y la valía artística del filme adaptado, considerando que las técnicas filmicas como la funcionalidad de los planos, la retórica de las secuencias, los códigos eminentemente intrafilmicos o el propio reparto de actores no sean parangonables en su conjunto a la novela original. “La virtud novelística y la virtud cinematográfica siguen caminos distintos,” dicen Romaguera & Alsina (1989:428), representan saberes autónomos y es precisamente en la extensa diversidad de progresiones, enfoques y estilos entre ambos discursos donde radica la valía del nuevo texto.

Sin embargo, se tiende a una ausencia de objetividad y rigurosidad exegetica debidas —de acuerdo a la teoría de Berghahn (1996:73)— a que el contraste cimental hace uso de dos construcciones mentales diferenciadas y, a su vez, irreconciliables: la interpretación que el director del filme hace del texto y la crítica que el exegeta realiza tras su visualización. A tal juicio se suma, además, la interpretación de la audiencia misma, cuya esencia puede desvirtuar por completo el sentido primario que el cineasta trató de lacrar en su filme. Robert Stam rememora palabras del posmodernista Frederic Jameson, quien, en una interpretación notoriamente personal del sentido del filme, afirmaba: “the visual is essentially pornographic” (Jameson 1990:1), como si el hecho mismo de la traslación de una expresión verbal a una imagen fotográfica implicase el tránsito de un elitismo constatado a un voyeurismo obsceno.

No postulamos secundar el extremismo infundado de Jameson, pero tampoco aplicar el concepto de “fidelidad” como canon metódico para cualquier análisis de adaptación, sobre todo porque —como Stam expone abiertamente—, es muy debatible si la *fidelidad* es realmente posible en una traslación textual de un medio a otro:

The shift from a single-track, uniquely verbal medium such as the novel, which “has only words to play with”, to a multitrack medium such as film, which can play not only with words (written or spoken), but also with theatrical performance, music, sound effects, and moving photographic images, explains the unlikelihood —and I would suggest even the undesirability— of literal fidelity. Because novels do not usually feature

soundtracks, for example, should the filmmaker deprive him or herself of music as an expressive resource? (2000:55)

La legitimidad resulta *indeseable* no sólo por la naturaleza de ambos medios de representación; también limitaciones económicas restringen la viabilidad de la fidelidad al texto germinal:

The demand for fidelity ignores the actual processes of making films —for example the differences in cost and in modes of production. A novel is usually produced by a single individual; the film is almost always a collaborative project, mobilizing at minimum a crew and support staff of hundreds. Although novels are relatively unaffected by questions of budget, films are deeply immersed in material and financial contingencies. (Stam 2000:56)

Y no es Stam el único en atender a cuestiones de índole empresarial. Romaguera & Alsina son explícitos también al razonar acerca de la ventaja bi-direccional de la operación:

La adaptación cinematográfica de novelas ha comenzado con el cine mismo a principios de siglo. (...) La novela clásica aporta una fama propia, una construcción narrativa y un esbozo de personajes. Ofrece para el cine la ventaja adicional de que no obliga a pagar derechos de autor. La novela moderna, con aportes similares, supone ese pago de derechos, pero lo compensa usufructando la fama presente del autor, como ha sido el caso de Ernest Hemingway, de Graham Greene, de John Le Carré. La venta de derechos literarios al cine deriva además al fenómeno inverso: no sólo un film se beneficia por apoyarse en una novela, sino que esa novela es vendida en cantidades enormes tras su adaptación, obligando a continuas reediciones (*Lo que el viento se llevó, Guerra y Paz*). (1989:425)

En efecto, argumentos de fondo tan práctico como los presupuestos económicos a los que estos autores hacen mención u otras restricciones básicas evidencian que la fidelidad no asegura la sustancialidad que debería subyacer en el nuevo texto y que ha de ser extraída de los propios elementos textuales. No se trata tanto de ser “fieles” al discurso en sí —argumento, narrador/es, ritmo diegético—, a la intencionalidad del autor —caracterización de personajes, manipulación de desórdenes cronológicos, etc—, sino a su especificidad, a su esencia, a la índole de sus diferentes medios de expresión, considerando el texto literario, además, como una estructura abierta y susceptible de continua elucidación y reelaboración. Ya Lotman (1988) habló del proceso de adaptación como toda una *transcodificación*, una nueva modelación de un sistema comunicativo configurado por ciertos códigos y mecanismos de expresión a un diferente paradigma de acto de comunicación con sus dispositivos y códigos propios. La falaz pretensión de igualdad, sometimiento y acato sólo puede conducir a una desfiguración de la obra original, pues como Stam analiza, el proceso de *cinematización* —fenómeno de

adaptación casi automática de paisajes, intervenciones dialogísticas y otros elementos formales y conceptuales de la puesta en escena (2000:55)— ha de aceptar, ante todo, las limitaciones congénitas de la heterogeneidad de códigos de ambos medios. L. Gómez Mesa es preciso cuando anota en esta línea:

Proceda una película de una novela, del teatro o de la observación directa de la vida, si el autor del guión lo desarrolla según los más genuinos cánones, verifica una obra original. Lo importante (...) [es] extraer la sustancialidad. (...) Es completamente equivocado entender por fidelidad al texto original o una creación teatral respetarlo en exceso. Lo es comprenderlo en los caracteres de los personajes, en sus sentimientos e ideas, en sus conductas, tan relacionadas con los ambientes en que se desenvuelven y, aprehendidas estas notas esenciales, recrear la obra en supeditación a lo que rige esta especialización filmico-literaria que es la del guionista. (En Pastor Cesteros 1996:31)

En conclusión, y sin pretender abogar por la superioridad cualitativa del séptimo arte en momento alguno—, sólo nos queda apuntar que el cine no tiene *menores* sino *mayores* recursos expresivos, independientemente del uso que cada cineasta haga de ellos. Ser *fiel* no implica, necesariamente, ser *exacto* ni *acertado*. Como Orson Welles apostilló al dilucidar sobre la problemática de la adaptación: “If one has nothing new to say about a novel, why adapt it at all?” (En Stam 2000:63).

Queda bajo nuestra responsabilidad, como espectadores comprometidos, aceptar la nueva naturaleza del discurso creado y acallar las voces de nuestra instintiva conciencia cuando ésta nos invada de inicuos parangones: “¿Fiel al libro? Fiel al espíritu del *re-creador*.”

## REFERENCIAS

- Aragay, Mireia ed. *Books in Motion: Adaptation, Intertextuality, Authorship*. Amsterdam-New York: Rodopi, 2005.
- Asheim, Lester. “From Book to Film: Simplification.” *Hollywood Quarterly* 5:3 (1951): 289-304.
- Bazin, André. “Pour un cinéma impar, défense de l’adaptation.” Ed. G. M. Bovay. *Cinéma, un œil ouvert sur le monde*. Lausanne: La Guilde du Livre, 1952.
- Berghahn, D. “Fiction into Film and the Fidelity Discourse: A Case Study of Volker Schlöndorff’s Re-interpretation of Homo Faber.” *German Life and Letters*. 49:1 (1996): 72-87.
- Chatman, Seymour. *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca-London: Cornell University Press, 1978.

- “What Novels Can Do That Film Can’t (and Viceversa).” *Critical Inquiry* 7:1 (1980): 121-140.
- *Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*. Ithaca-London: Cornell University Press, 1990.
- Corrigan, Timothy. *Film and Literature: An Introduction and a Reader*. Upper Saddle River, N. J.: Prentice Hall, 1999.
- Genette, Gérard. *Palimpsestes*. Paris: Seuil, 1982.
- Iser, Wolfgang. *The Implied Reader*. Baltimore-London: The John Hopkins University Press, 1974.
- Jaime, Antoine. *Literatura y cine en España (1975- 1995)*. Madrid: Cátedra. Signo e Imagen, 2000.
- Jameson, Fredric. *Signatures of the Visible*. New York: Routledge, 1996.
- Lotman, Yuri. *La estructura del texto artístico*. Trad. Victoriano Imbert. Madrid: Istmo, 1988 (1970).
- McFarlane, Brian. *Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation*. Oxford: Clarendon Press, 1996.
- Metz, Christian. *Lenguaje y Cine*. Barcelona: Planeta, 1973.
- Naremore, James, ed. *Film Adaptation*. New Jersey, New Brunswick: Rutgers University Press, 2000.
- Orr, Christopher “The Discourse on Adaptation: A Review.” *Wide Angle* 6:2 (1984): 72-6.
- Pastor Cesteros, Susana. *Cine y Literatura: la obra de Jesús Fernández Santos*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 1996.
- Peña Ardid, Carmen. *Literatura y Cine: una Aproximación Comparativa*. Madrid: Cátedra. Signo e Imagen, 1996.
- Pérez Riu, Carmen. *La mujer victoriana en novelas inglesas contemporáneas y sus adaptaciones cinematográficas*. Oviedo: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo, 2000.
- Ray, Robert B. “The Field of ‘Literature and Film’.” Ed. J. Naremore. *Film Adaptation*. New Brunswick & New Jersey: Rutgers University Press, 2000: 38-53.
- Rifkin, Benjamin. *Semiotics of Narration in Film and Prose Fiction*. New York: Peter Lang, 1994.
- Romaguera i Ramió, Joaquim & Homero Alsina Thevenet eds. *Textos y manifiestos del cine: estética, escuelas, movimientos, disciplinas, innovaciones*. Madrid: Cátedra. Signo e Imagen, 1989.
- Sánchez Noriega, José Luis. *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*. Barcelona, Buenos Aires, México: Paidós, 2000.
- Stam, Robert. “Beyond Fidelity: the Dialogics of Adaptation.” Ed. J. Naremore. *Film Adaptation*. New Brunswick-New Jersey: Rutgers University Press, 2000: 54-78.
- Turner, Graeme. *Film as Social Practice*. London and New York: Routledge, 1993 (1988).

- Vanoye, Francis. *Guiones modelo y modelos de guión: argumentos clásicos y modernos del cine*. Barcelona: Paidós Comunicación, 1996.
- Vidal Villasur, Belén. *Textures of the Image: Rewriting the American Novel in the Contemporary Film Adaptation*. Valencia: Universitat de València, 2002.
- Whelehan, Imelda. "Adaptations: The Contemporary Dilemmas." Eds. D. Cartmell & Imelda Whelehan. *Adaptations: From Text to Screen, Screen to Text*. London-New York: Routledge. 1999: 3-19.
- Worthen, W. B. "Drama, Performativity and Performance." *PMLA* 113: 5 (1998): 1093-107.