

1. Introducción

1.1. Presentación del texto literario

Se trata de aportar datos básicos sobre el texto que se va a analizar y su contexto de producción y distribución: título, autor, género, año de su primera publicación, repercusión histórico-literaria... No se trata de dar todos los detalles sobre el autor y su trayectoria literaria, pero sí hay que ofrecer aquellos datos que sean pertinentes para la comprensión del texto y relevantes para el análisis.

1.2. Presentación del texto fílmico

Se trata de aportar datos básicos sobre el filme que se va a analizar y su contexto de producción y distribución: título, director, guionista, año de estreno, repercusión (entre el público y la crítica), etc. No se trata de dar todos los detalles sobre el equipo artístico y técnico de la película, sino de ofrecer aquellos datos que sean pertinentes para la comprensión del filme y relevantes para el análisis.

Para obtener datos oficiales sobre las películas, consulta la base de datos del ICAA (Instituto de Cinematografía y de las Artes Audiovisuales), en la web del Ministerio de Cultura: www.mcu.es (Cine y Audiovisuales -> Datos de películas calificadas -> Acceso a la base de datos de películas calificadas (salas cinematográficas)).

1.3. Identificación de la adaptación cinematográfica como tal

Una película es una adaptación cinematográfica no sólo porque esté basada en obra literaria, sino porque los espectadores la perciben como tal adaptación. En este apartado del análisis, se trata de comentar en qué medida podemos identificar la película que estamos analizando como adaptación. Para ello hay que analizar actividades parafilísticas, tales como carátulas, carteles, notas de prensa, entrevistas, críticas, webs, etc. ¿Es identificable la película como adaptación? ¿Dónde y cómo aparece la información que indica a los espectadores que se trata de una adaptación? ¿Busca el director de la película alejarse del texto literario cuando presentan su obra o más bien hace hincapié en la conexión con el texto del que parte?

Atención, todavía no se trata de decir de qué tipo de adaptación se trata, eso lo podremos saber únicamente cuando hayamos hecho la comparación narratológica. Aquí se trata de explicar qué tipo de relación quieren establecer los productores del filme con la obra literaria en la que se basan y cómo la presentan al público.

2. Comparación narratológica

En este extenso apartado se trata de observar diferencias y similitudes entre ambas obras, no para juzgar la adaptación en tanto que deudora de la obra literaria, sino para desentrañar y comprender los procedimientos empleados para transmitir, a través del medio audiovisual, las significaciones del texto escrito. Para realizar esta comparación nos centraremos en los elementos constitutivos del relato: tema, asunto y funciones nucleares, voz narradora y punto de vista, tiempo, espacio y personajes. Partiremos del

tratamiento que reciben estos elementos en el texto literario para ver si en el filme se han conservado tal cual, se ha añadido algo nuevo, se han suprimido o se han transformado (mediante compresión, desarrollo, sustitución o traslado).

2.1. Tema(s)

Aquí habrá que dar el tema o los temas principales de la obra. No se debe confundir el tema con el asunto o contenido de la obra, es decir, con lo que pasa. Por ejemplo, *El Quijote*, además de ser una sátira de los libros de caballerías, trata de las posibilidades de alcanzar un conocimiento verdadero de la realidad, o sobre la multiplicidad de los puntos de vista humanos en torno a la realidad.

2.2. Asunto y funciones nucleares

El asunto del *Quijote* son las peripecias de un hombre de clase acomodada que se cree caballero andante y que deja su casa para vivir aventuras en calidad de tal caballero andante.

En cuanto a las funciones nucleares, se trata de un concepto introducido por Roland Barthes en 1966. Este teórico francés propuso dividir el relato en unidades narrativas, de las que distinguió dos tipos:

- unidades funcionales, en las que se concentra el contenido de la historia;
- indicios, que remiten a un carácter, un sentimiento, una atmósfera, una filosofía o a informaciones que sirven para identificar, para situar en el tiempo y en el espacio. Es decir, se trata de detalles que ayudan a crear un determinado ambiente o a definir un personaje.

Las unidades funcionales las dividió a su vez en:

- funciones nucleares o cardinales, que son aquellas que están unidas unas a otras por una relación lógica, formando una secuencia narrativa;
- funciones subsidiarias o catálisis, que completan el contenido y ayudan a la acción nuclear.

Alterar las funciones nucleares supone alterar la historia, mientras que alterar las funciones subsidiarias y los indicios supone generar cambios en el nivel del discurso, pero no necesariamente de la historia. Así pues, las funciones nucleares son los nodos narrativos básicos, los hechos que hacen que avance la acción y que constituyen el andamiaje básico del relato.

2.3. Voz narradora y punto de vista o focalización

Por un lado, cabe distinguir entre narrador extradiegético y narrador intradiegético: el primero no forma parte de la historia, está fuera de la misma, mientras que el segundo forma parte de lo narrado, ya sea porque vive la peripecia o porque es testigo de la misma.

Esa voz narradora, ya sea extradiegética o intradiegética, adopta un punto de vista o focaliza la historia de una determinada manera. Gerard Genette (1972) distinguió tres estadios en las relaciones de conocimiento entre las figuras del narrador y de los actores. Su distinción tripartita parte del término *focalización*, que propuso para evitar lo que los términos *visión de campo* y *punto de vista* tienen de visual:

- Focalización cero o relato no focalizado: cuando el narrador es omnisciente, es decir, dice más de lo que sabe cualquiera de los personajes. Suele ser un narrador extradiegético, es decir, que no forma parte de la historia y que narra en tercera persona.
- Focalización interna: cuando el relato da a conocer los acontecimientos como si estuviesen filtrados por la conciencia de uno o varios de los personajes. Se trata, en este caso, de un narrador intradiegético, que puede narrar en primera persona si el protagonista o en tercera persona si es otro de los personajes implicados en la historia.
- Focalización externa: cuando no se permite que el lector o espectador conozca los pensamientos o los sentimientos de los personajes, los actores son contemplados desde el exterior y el narrador registra sólo lo que puede ser visto y oído.

2.4. Tiempo

Aquí cabe distinguir entre el tiempo de la historia y el tiempo del discurso. El primero es aquel en el que transcurren los acontecimientos (el siglo XVI, un presente inconcreto, el año 3023, etc.). Cabe mencionar cuál es ese tiempo y también cuánto dura: se narra lo que transcurre en un día, lo que pasa en treinta años, los acontecimientos que viven varias generaciones, etc.

Si comparamos el tiempo de la historia y el tiempo del discurso, se pueden distinguir varios niveles de articulación de la temporalidad del relato. Gérard Genette (1972) estableció los tres niveles siguientes, que nosotros también utilizaremos en el análisis:

- el orden: confrontando la sucesión de los acontecimientos que supone la diégesis (lo narrado, la historia) al orden de su aparición en el discurso. Puede haber un orden cronológico o no cronológico, desde el pasado hacia el presente o al revés, etc.
- la duración: comparando el tiempo que dichos acontecimientos deben tener en la diégesis con el tiempo que se tarda en narrarlos;
- la frecuencia: estudiando el número de veces que un acontecimiento se halla evocado en el relato, en relación al número de veces que se supone que ocurre.

2.5. Espacio

La imagen es un significante eminentemente espacial, de manera que el cine presenta siempre a la vez las acciones que constituyen el relato y el contexto en el que ocurren. Es decir, en el cine, los elementos narrativos y los elementos descriptivos se presentan

simultáneamente. Sin embargo, el narrador de un relato escrito no puede describir a la vez la acción y el cuadro en el que ésta tiene lugar, por lo que se ve obligado a interrumpir la narración para insertar las descripciones necesarias. Ésta es la diferencia básica que existe entre un tipo de relato y el otro en lo que respecta al tratamiento del espacio.

Aunque es sumamente interesante, no nos podemos detener en el análisis del espacio del discurso cinematográfico, es decir, en el análisis de los distintos tipos de planos que se suceden y combinan en el relato, por lo que nos limitaremos a analizar el espacio de la historia. En este sentido, cabe señalar dónde transcurre lo narrado y cómo aparecen representados esos escenarios tanto en los relatos literarios como en los filmicos.

2.6. Personajes

Se trata de observar cuál es el tratamiento que se da a los personajes de la obra, atendiendo tanto a la cantidad de personajes que aparecen en uno y otro relato, a la intensidad con la que se presentan y la imagen (física y psicológica) que se da de ellos. Si es relevante, cabe señalar también cuestiones relacionadas con la elección de los actores (*casting*) y su interpretación.

2.7. Otros elementos de interés

Aquí se puede atender a cuestiones como el tono, la música, etc.

3. Conclusiones

Aquí habrá que determinar de qué tipo de adaptación se trata y resumir los recursos básicos de los que el director/guionista se ha valido para adaptar el relato literario al medio audiovisual: supresiones, añadidos, transformaciones (compresión, desarrollo, sustitución, traslado).

Son muchas las tipologías de adaptaciones que se han establecido ya. José Luis Sánchez Noriega¹ recoge en su obra varias de ellas: según la dialéctica fidelidad/creatividad, según el tipo de relato, según la extensión, etc.

Sin embargo, el criterio de la fidelidad es el criterio de clasificación más frecuente, con el que se tiene en cuenta el mayor o menor grado de similitud entre los personajes y los sucesos de los textos literario y filmico. Se puede establecer así una gradación cuyos extremos van de la literalidad absoluta a la mera inspiración. En medio, hay diversos estadios, que diferentes autores han detallado con mayor o menor profusión según el caso. A continuación, se presentan tres clasificaciones posibles. Escoge una de ellas en al realizar tu análisis sin olvidar mencionar cuál.

¹ José Luis Sánchez Noriega, *De la literatura al cine, teoría y análisis de la adaptación*, Barcelona, Paidós, 2000, pp. 63-77.

Antoine Jaime², distingue tres categorías:

- (1) Traducción cinematográfica, “por la que el realizador trata de traducir con la mayor exactitud posible el corpus literario al lenguaje cinematográfico”.
- (2) Adaptación cinematográfica, según la cual, “el cineasta conserva lo esencial del original, pero imprime su personalidad con añadidos o modificaciones sustanciales”.
- (3) Película de inspiración, en la que “el autor cinematográfico sólo conserva alguno o algunos aspectos del texto inicial y compone una obra personal”.

Agustín Faro Forteza³ distingue entre seis categorías, que agrupa en dos bloques:

(1) Adaptación iteracional

“Consiste en una adaptación bastante fidedigna al original y casi caligráfica, es decir, las películas son bastante fieles a los originales literarios en casi todas sus características; estructura, texto, personajes, temporalidad.”

a. Adaptación iteracional pura

“Respeto al máximo el texto original por lo que las diferencias con el filme son prácticamente inexistentes. Ver la adaptación es, simplemente, visualizar el texto.” (Ejemplo: *Réquiem por un campesino español*, Francisco Betriú, 1985)

b. Adaptación iteracional por transición

“...mantiene el armazón del texto literario pero aporta modificaciones que permiten desarrollar los nuevos puntos de vista que quiera aportar el adaptador. En ocasiones las aportaciones o modificaciones se deben a una adecuación del texto al movimiento filmico.” (Ejemplo: *Canción de cuna*, José Luis Garci, 1994)

c. Adaptación iteracional por reducción

“...es la más frecuente y en ella el texto filmico es prácticamente idéntico al literario con la excepción de que se ha operado un proceso de selección, de recorte que propicia que sólo se aproveche aquello que, a juicio del adaptador, manifiesta la auténtica esencia de la obra.” (Ejemplo: *Carreteras secundarias*, Emilio Martínez Lázaro, 1997)

² Antoine Jaime, *Literatura y cine en España (1975-1995)*, Madrid, Cátedra, 2000, pp. 105-117.

³ Agustín Faro Forteza, *Películas de libros*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2006, pp. 41-49.

(2) Libre adaptación

a. Libre adaptación por motivo o núcleo

“Se realiza a partir de un núcleo común tanto principal como secundario, es decir, lo que comparte relato literario y filme es uno de los motivos que aparecen en el texto literario y que se desarrolla en el relato fílmico a la par que se obvian el resto de tramas o submotivos que aparecen en la novela u obra de teatro. La historia resultante presenta una divergencia bastante notoria con respecto al original.” (Ejemplo: *Léolo*, Jean-Claude Lauzon, 1992)

b. Libre adaptación por conversión

“Por conversión se adaptan aquellas obras que, manteniendo la idea principal del relato literario así como sus componentes, incorporan al fílmico nuevos acontecimientos que transforman el texto original en un texto que, aunque con el mismo resultado, ha variado de modo notable la forma.” (Ejemplo: *Lázaro de Tormes* (Fernando Fernán Gómez, 2000)

c. Libre adaptación por ampliación

“...consiste en crear un filme que, partiendo de una idea recrea nuevos acontecimientos que en el texto original sólo existen como menciones en boca del autor, como referencias sin realidad física.” (Ejemplo: *El lado oscuro del corazón*, Eliseo Subiela, 1992)

José Luis Sánchez Noriega⁴ aplica en su análisis la distinción de cuatro categorías que incluye en su tipología, entendiendo su categorización como una gradación con estados intermedios:

(1) Adaptación como ilustración

También llamada adaptación literal, fiel o académica. “Se trata de plasmar en el relato fílmico el conjunto de personajes y acciones que contiene la historia en su forma literaria, sin otras transformaciones que las derivadas del cambio de discurso (forma y sustancia de la expresión), de la organización dramática del relato fílmico, de la puesta en escena y de las descripciones visuales, es decir, utilizando los procedimientos básicos de la adaptación. Para ello se suelen sacrificar los aspectos comentativos, transcribir por completo los diálogos y utilizar los elementos figurativos y visuales [...] Hay una fidelidad rigurosa hacia el texto literario y, por tanto, no se puede rechazar la adaptación por algún tipo de traición; pero no hay obra fílmica significativa y autónoma respecto al original.”

⁴ José Luis Sánchez Noriega, *De la literatura al cine, teoría y análisis de la adaptación*, Barcelona, Paidós, 2000, pp. 64-65.

(2) Adaptación como transposición

“La adaptación como transposición –traslación, traducción o adaptación activa– implica la búsqueda de medios específicamente cinematográficos en la construcción de un auténtico texto fílmico que quiere ser fiel al fondo y a la forma de la obra literaria. Se traslada al lenguaje fílmico y a la estética cinematográfica el mundo que el autor expresa en esa obra literaria, con sus mismas –o similares– cualidades estéticas, culturales o ideológicas.”

(3) Adaptación como interpretación

“Cuando el filme se aparta notoriamente del relato literario –debido a un nuevo punto de vista, transformaciones relevantes en la historia o en los personajes, digresiones, un estilo diferente, etc.– y, al mismo tiempo, es deudor suyo en aspectos esenciales –el mismo espíritu y tono narrativo, conjunto del material literario de partida, analogía en la enunciación, temática, valores ideológicos, etc. – consideramos que hay una interpretación, apropiación, paráfrasis, traducción, lectura crítica o como quiera que llamemos a este modo más personal y autoral de adaptación. Este modelo interpretativo se diferencia de la transposición en que no toma la obra literaria en su totalidad ni busca expresarla tal cual mediante otro medio, sino que crea un texto fílmico autónomo que va más allá del relato literario en la medida en que se proyecta sobre él el mundo propio del cineasta.”

(4) Adaptación libre

“...también se conoce como reelaboración analógica, variación, digresión, pretexto o transformación. La adaptación libre no opera ordinariamente sobre el conjunto del texto –que, en todo caso, se sitúa en segundo plano– sino que responde a distintos intereses y actúa sobre distintos niveles: el esqueleto dramático, sobre el que se escribe una historia, la atmósfera ambiental del texto, los valores temáticos o ideológicos, un pretexto narrativo, etc. Ordinariamente, el autor fílmico hará patente su distancia respecto al original y al acreditar el guión o el argumento dirá ‘inspirado en...’ o ‘basado libremente en...’.”