

TEORÍA Y PRÁCTICA DE LA ADAPTACIÓN

Robert Stam



En esta guía razonada, el teórico de cine Robert Stam examina el origen de los prejuicios que existen en contra de la adaptación de textos literarios al cine, y muestra cómo todos ellos son subvertidos al adoptar perspectivas como las que ofrecen los estudios sobre intertextualidad, deconstrucción y culturología, y al estudiar las formas de recepción que se producen cuando las películas son vistas en soportes digitales. Para dar cuenta de la riqueza estética de las adaptaciones, el autor propone utilizar el análisis narratológico, pues sus categorías permiten precisar las estrategias de manipulación del tiempo narrativo en el cine y las estrategias para la construcción del punto de vista cinematográfico. Esta propuesta se complementa con el estudio de las condiciones contextuales en las que se produce cada adaptación.

En síntesis, aquí se propone construir una *teoría de la adaptación* que se aparte de las actitudes moralistas que sólo confirman una supuesta superioridad estética de la literatura. A partir de esta teoría se podría pensar en la adaptación como un marco general para entender cualquier película y no sólo las que adaptan un texto literario, pues toda película (como todo producto cultural) es resultado de diversos procesos de traducción y reescritura, a los que el mismo Stam llama *continuos procesos amorosos de intercambio de flujos textuales*.

Introducción

Para la discusión que sigue se tomará como punto de partida uno de esos raros largometrajes que no sólo es una adaptación, sino que también trata sobre la adaptación, y cuyo título es precisamente *Adaptation* (2002). Esta película, dirigida por Spike Jonze y escrita por Charlie Kaufman, es una adaptación de la novela de Susan Orlean, *El ladrón de orquídeas* (*The Orchid Thief*). Es una historia de no-ficción sobre un ladrón de flores llamado La Roche (interpretado por Chris Cooper), y fue filmada en los pantanos de Florida. Esta vertiginosa y autorreflexiva película está menos centrada en el ladrón que en el adaptador del libro que lucha por escribir una adaptación. De hecho, en la vida real el guionista de carne y hueso Charles Kaufman tenía un contrato para adaptar el libro de Orlean, pero desarrolló un severo caso de bloqueo de escritor que desapareció cuando concibió la idea de usar como tema de la película su propia batalla para escribir el guión. Así, *Adaptation* es simultáneamente una adaptación y un guión original, que al ser un libro de no-ficción se convierte en una aventura de ficción.

Casi como si fuera una colonia de escritores de Catskill, *Adaptation* está llena de escritores que trabajan en su propia escritura: (1) Susan Orlean (Meryl Streep) escribe *El ladrón de orquídeas*; (2) Charles Kaufman escribe la adaptación de *El ladrón de orquídeas*; (3) el hermano gemelo de Charles, Donald (también interpretado por Nicolas Cage),

escribe guiones comerciales basados en hechos reales, y (4) Charles Darwin, que aquí aparece en el proceso de escribir *El origen de las especies*. Hasta el ladrón autodidacta, La Roche, juega a escribir. También hay otro escritor en la película: el gurú de la escritura de guiones, Robert McKee (interpretado por Brian Cox), que en la vida real es autor de *El guión (Story: Substance, Structure, Style, and the Principles of Screenwriting)*,^[1] quien da conferencias sobre el guión y la adaptación frente a grandes públicos. Y lo que es todavía más importante, la película pone en primer plano el proceso de la escritura. Vemos a Susan Orlean frente a su computadora, rodeada de los diferentes recursos que nutren a su propio texto: historias, enciclopedias y libros de botánica. Y también vemos a Charles Kaufman, sudoroso y con pánico frente a la pantalla en blanco de la computadora, tratando de adaptar el libro de Orlean. Todo esto nos recuerda que el cine es una forma de escritura que toma cosas prestadas de otras formas de la escritura.

Aunque el libro del que se deriva *Adaptation* es una obra de no-ficción, el argumento de la película se desarrolla como si este texto originario fuera una obra de ficción. Charles tiene como propósito la fidelidad al texto: «Quiero ser fiel al artículo del *New Yorker*». Pero tiene que traducir los hechos reales a la ficción, y encontrar formas nuevas. Así que una persona que ni siquiera es un «personaje» en el libro originario (Charles Kaufman) se convierte en el protagonista de la película. La manera como se representa el trabajo de Charlie sugiere que la adaptación consiste en la lectura de un libro (lo vemos leyendo el texto de Orlean) y en la consecuente escritura del guión de una película. Es más, los hermanos gemelos pasan mucho tiempo discutiendo acerca de la escritura de guiones y adaptaciones. Charlie defiende los valores *light* del estilo hollywoodense Sundance que caracteriza al cine independiente, mientras que Donald defiende el entretenimiento hollywoodense del éxito de taquilla hecho a base de lugares comunes. De hecho,

cuando Donald habla parece emplear una especie de estilo publicitario basado en fórmulas:

—Es cuando *Psicosis* se encuentra con *El silencio de los inocentes*

... precisamente el estilo del que se burló Robert Altman en *El juego de Hollywood* (*The Player*, 1992). Charlie empieza por establecer cuáles son los lugares comunes que detesta y que planea evitar (la narración orientada por la anécdota, las revelaciones de los personajes, el final feliz), que son precisamente los lugares comunes que su hermano alter ego defiende con ingenuo entusiasmo.

Mientras que Charlie es hipercerebral, inseguro, masturbatorio, un hombre del subsuelo dostoyevskiano, en cambio Donald es un mujeriego indiferente y con exceso de confianza en sí mismo. Juntos, estos gemelos ponen en evidencia la personalidad dividida de muchos guionistas que están indecisos entre el arte cinematográfico y el éxito de taquilla; entre la complejidad y la accesibilidad. En *Adaptation*, todos los escritores y sus teorías sobre la escritura están entramados en un complejo laberinto pirandelliano de duplicidades. Charlie se pregunta si debería interpretarse a sí mismo en la película, y le preocupa que los productores elijan a Depardieu, con «ese horrible acento». Contempla la posibilidad de escribir una película alternativa sobre las orquídeas, *sans* romance, violencia ni persecuciones de autos. Pero la ironía de la película consiste en que su guión acaba ofreciendo todo eso al espectador, en gran medida siguiendo el consejo central del gurú del guión: «Termina por cautivarlos».

De hecho, resultaría esclarecedor «poner a prueba» la película con los principios que McKee ofrece en *El guión*, un libro cuyos argumentos sostienen precisamente lo contrario de lo que yo voy a sostener en las páginas de este

trabajo. Para el neoaristotélico McKee, las historias deben tratar sobre realidades concretas, y no sobre los misterios de la escritura; sin embargo, el núcleo narrativo de *Adaptation* son los misterios de la escritura.^[2] Según McKee, un artista maduro «nunca llama la atención sobre sí mismo», pero en *Adaptation* encontramos toda una galería de artistas que llaman la atención sobre ellos mismos. Según McKee, las películas no pueden mostrar la vida interior; sin embargo, *Adaptation* realmente revela la vida interior de Charlie Kaufman; de hecho, la película empieza con la voz en *off* de Charlie mientras vemos la pantalla oscura. Según McKee, Aristóteles establece la regla básica: debemos tener personajes nobles y fuertes, una lógica de causa y efecto, y la catarsis. *Adaptation*, por el contrario, presenta personajes débiles y masturbatorios; un argumento no lineal, de improbabilidades absurdas, y donde se finge y se ironiza sobre la posible catarsis. Así es la autorreflexividad con la que el personaje de Charles Kaufman cita la frase de McKee: «Que Dios te ayude si usas la voz en *off*». Paradójicamente, él dice esto con la voz en *off*.

Adaptation, entonces, nos deja hundidos (como si se tratara de un pantano de Florida) bajo el peso de una profusión de metáforas sobre el proceso de la adaptación: como Don y Charlie, la novela y la adaptación son hermanas gemelas; o las adaptaciones son híbridos y parásitos; o son la evidencia de una personalidad dividida; o son una demostración de la interdependencia de las especies y los géneros. Más aún, la película pone en evidencia las connotaciones darwinianas de la palabra «adaptación», invocando a la adaptación como si fuera una forma de evolución y de supervivencia. Es irónico que el adaptador que encontramos en la película —nervioso, sexualmente incapaz, paralizado por la inseguridad— es un personaje que tiene problemas para «adaptarse» a la vida diaria. Al no ser precisamente uno de «los más adaptados», nos parece que ni siquiera puede sobrevivir, mucho menos evolucionar. La se-

cuencia del montaje digital que nos muestra el nacimiento del planeta y el origen de las especies, y que culmina con el nacimiento de Charlie Kaufman, se ubica en «Hollywood, California», de manera paralela a la historia del ladrón que se ubica en «Hollywood, Florida». Y ¿qué podría ser más darwiniano que universo hollywoodense donde el pez chico se come al grande? En este sentido, la estética de la superproducción es la culminación comercial de «la ley del más fuerte».

Sin embargo, si el proceso evolutivo avanza gracias a las mutaciones, entonces podemos pensar en las adaptaciones cinematográficas como si fueran «mutaciones» que ayudan a la novela fuente a «sobrevivir». ¿Acaso no ocurre que las adaptaciones se adaptan a los gustos cambiantes, y a las distintas demandas industriales, presiones comerciales, tabúes de la censura y normas estéticas? Y ¿acaso una adaptación no es una forma híbrida como la orquídea, es decir, el lugar de encuentro de «especies» diferentes? Según La Roche, crear una forma híbrida es como jugar a ser Dios Todopoderoso. Pero La Roche también utiliza la metáfora del parásito, que es un tropo típicamente difundido en contra de las adaptaciones, consideradas como parasitarias de sus textos originarios y de las obras más prestigiosas de la literatura. La Roche habla de unos parásitos de flores gigantes que devoran y matan a su árbol huésped, y que en gran medida son como los críticos que hablan de las adaptaciones que vampirizan a sus fuentes, «chupando la vida» de sus huéspedes. Y en este punto se utiliza la metáfora del asesinato: «Tenemos que matarlo», declara el personaje de Susan Orlean, «antes de que él asesine a mi libro», refiriéndose a su adaptador.

Las raíces de un prejuicio

La película *Adaptation* pone sobre la mesa de discusión la adaptación de las novelas al cine. Con mucha frecuencia, el lenguaje que se ha utilizado para hacer la crítica de las adaptaciones ha sido profundamente moralista. Y también ha utilizado una gran cantidad de términos que implican que de alguna forma el cine no le ha hecho justicia a la literatura. Términos como «infidelidad», «traición», «deformación», «violación», «bastardización», «vulgarización» y «profanación» proliferan cuando se habla sobre la adaptación. Cada uno de ellos tiene una carga específica de oprobio. «Infidelidad» tiene connotaciones de mojigatería victoriana; «traición» evoca perfidia ética; «bastardización» tiene una connotación de ilegitimidad; «deformación» implica indignación ética y monstruosidad; «violación» evoca violencia sexual; «vulgarización» hace pensar en degradación de clase, y «profanación» indica sacrilegio y blasfemia.

Como lo demuestra *Adaptation*, es muy posible imaginar numerosos tropos a favor de la adaptación. Sin embargo, la retórica ha desplegado con frecuencia un discurso elegíaco de pérdida, lamentando lo que se ha «perdido» en la transición de la novela a la película, en tanto que se ignora lo que se ha «ganado». Por ejemplo, en una diatriba publicada en 1926, Virginia Woolf critica severamente las adaptaciones que redujeron a «un beso» la idea compleja y matizada de «amor» contenida en una novela, o que tradujeron la «muerte» de forma deliberadamente literal, como

una «carroza fœnebre».^[3] Con mucha frecuencia, el discurso sobre la adaptación reinscribe sutilmente la superioridad axiomática de la literatura sobre el cine. Se puede decir que gran parte de este discurso se ha enfocado en el muy subjetivo asunto de la calidad de las adaptaciones, en lugar de enfocarse en asuntos más interesantes, como por ejemplo: (1) el estatus teórico de la adaptación y (2) el interés analítico de las adaptaciones. El objetivo de este trabajo no es corregir las valoraciones equivocadas que se han hecho de algunas adaptaciones particulares, sino deconstruir la ortodoxia establecida, que sutilmente establece un estatus subalterno para la adaptación (y para la imagen cinematográfica) cuando se la compara con las novelas (y con el discurso literario), para enseguida señalar algunas perspectivas alternativas.

Aunque la fuerza persuasiva de la supuesta superioridad de la literatura sobre el cine se puede explicar en parte por el hecho innegable de que muchas de las adaptaciones basadas en novelas importantes son mediocres o equivocadas, la creencia en esta supuesta superioridad se deriva, en mi opinión, de razonamientos inconscientes y profundamente arraigados sobre la relación que existe entre las dos artes. Se puede especular que la noción intuitiva de la inferioridad de las adaptaciones se deriva de una constelación de prejuicios subyacentes. En primer lugar, esta noción se origina en una valoración a priori de anterioridad y jerarquía histórica: el supuesto es que las artes más antiguas son necesariamente mejores. A través de lo que Marshall McLuhan llama la lógica del «espejo retrovisor», las artes ganan prestigio con el tiempo. El venerable arte de la literatura, dentro de esta lógica, es vista como inherentemente superior al arte más joven del cine, que es en sí mismo superior al arte más joven de la televisión y así *ad infinitum*. Aquí, la literatura saca provecho de una doble «prioridad»: (a) la prioridad histórica general de la literatura sobre el cine, y (b) la prioridad específica de las novelas sobre las

adaptaciones. El procedimiento parcial que se sostiene en la antigüedad tiene como corolario el despliegue de rígidos criterios para evaluar el estatus de la adaptación. Es decir, lo mejor de la literatura es comparado con lo peor del cine. Por ejemplo, los críticos censuran las «traiciones» cinematográficas de las novelas del período modernista, mientras que la «redención» cinematográfica de muchas novelas no modernistas ha caído en el olvido. Asimismo, los críticos denuncian la versión de Joseph Strick del *Ulises* de Joyce, pero olvidan laurear la innovadora parodia de Hitchcock del cuento «Los pájaros» de Daphne du Maurier o la inolvidable reconversión satírica de Kubrick de *Red Alert*, de Peter George.

Una segunda fuente de hostilidad hacia la adaptación se deriva del pensamiento dicotómico que supone una rivalidad amarga entre el cine y la literatura. El escritor y el cineasta, según una vieja creencia, viajan en el mismo barco, pero ambos esconden un secreto deseo de lanzar al otro por la borda. La relación entre las dos artes es vista como una lucha darwiniana a muerte, en lugar de ser vista como un diálogo que podría ofrecer un beneficio mutuo de fertilización cruzada. La adaptación se convierte en un juego de suma cero en el que el cine es percibido como el enemigo trepador que ataca las murallas de la literatura. Al decir esto no quiero sugerir que no existía una rivalidad institucional entre los dos medios. León Tolstoi veía el cine como «un ataque directo a los antiguos métodos del arte literario», lo que obligó a los escritores, en una selección sintomática de las palabras, a «adaptarse» al nuevo medio.^[4] Hoy en día, los sofisticados defensores de la «cultura visual», tales como W. J. T. Mitchell, hablan de la prolongada pelea por la supremacía entre los signos lingüísticos y los pictóricos”.^[5] La encarnación cinematográfica es vista como algo que hace obsoleta la literatura, como revelar retroactivamente simples palabras, en cierta forma débiles, espec-

trales e insubstanciales. En términos freudianos, el cine es visto en términos de la «ansiedad de influencia» de Bloom, según la cual la adaptación es el hijo edípico que simbólicamente mata a su «padre», el texto fuente.^[6]

Una tercera fuente de hostilidad hacia la adaptación es la iconofobia. Este prejuicio, profundamente arraigado en contra de las artes visuales, encuentra sus raíces no solamente en las prohibiciones judías, musulmanas y protestantes de «imágenes grabadas», sino también en la depreciación platónica y neoplatónica del mundo de la apariencia fenoménica. El *locus classicus* de esta actitud está en el segundo mandamiento, que prohíbe hacer ídolos de cualquier forma en el cielo o en la tierra, y encima y debajo de las aguas. En la visión platónica, el irresistible encanto del espectáculo rebasa la razón.^[7] La polémica de Platón en contra de la poesía se suma subliminalmente al ataque a las artes visuales contemporáneas y a los medios masivos, que así son vistos como corruptores del público a través de peligrosas ficciones ilusorias.^[8] (Irónicamente, para Sócrates, que fue el maestro de Platón, fue la escritura la que corrompió a la mente, al sustituir los movimientos sutiles de la mente con letras fijas y visibles). Los teóricos contemporáneos que son hostiles hacia el cine retoman con frecuencia, ya sea conscientemente o no, el rechazo de Platón hacia las artes imaginarias, porque consideran que alimentan la ilusión y fomentan las bajas pasiones. En el siglo XIX, Baudelaire se preocupaba por la influencia corruptora que ejercía la fotografía sobre las artes establecidas. Hoy en día, un sofisticado teórico y especialista en cine como Fredric Jameson, quizá retomando una idea del aparato teórico de los setentas sobre la estigmatización de lo visual, ve a la imagen como «esencialmente pornográfica», ya que ello demanda que «veamos al mundo como si fuera un cuerpo desnudo».^[9] En términos lacanianos, el «significante imaginario» icónico del cine (Metz) triunfa sobre el *logos* de la

palabra escrita y simbólica, de la cual la literatura permanece como la forma más prestigiosa. El cine y los otros medios visuales parecen amenazar con el colapso del orden simbólico y del poder de los padres literarios, los narradores patriarcales y las artes consagradas.^[10]

Por todo ello, las imágenes y los debates sobre las imágenes desatan una pasión exorbitante. En algunos casos, como con la película brasileña *Ciudad de Dios* (*Cidade de Deus*, 2002), las adaptaciones han provocado una indignación que el libro fuente no provoca. Las imágenes provocan pasión hasta el punto en el que, como escribe Bruno Latour, «destruirlas, borrarlas o desfigurarlas puede ser tomado como un criterio fundamental para probar la validez de la propia fe, de la propia ciencia, de la propia perspicacia crítica, de la propia creatividad artística».^[11] ¿Será posible, entonces, que las agresiones iconoclastas a la «formación de imágenes» derivadas de los textos literarios se origine, en un nivel cultural muy profundo, en un deseo de reafirmar la propia fe en la literatura? De ser así, la imagen adquiere las características de un chivo expiatorio, odiada por sus características presumiblemente viciosas, pero amada por su función unificadora. Aún así, las mismas imágenes odiadas siempre regresan, en parte porque ya estaban ahí, al ser una de las dimensiones del texto verbal. Las características de una superproducción bíblica —milagros, plagas, océanos divididos— ya están en el Antiguo Testamento. Los íconos nunca se rompen definitivamente. En palabras que resuenan con algunas de las recientes pasiones provocadas por *La pasión de Cristo* (*The Passion of the Christ*, 2004) de Mel Gibson, que es, después de todo, una adaptación, Latour habla de protestantes iconoclastas que rompieron los miembros del Cristo muerto en una *Pieta*: «Qué es un Cristo muerto si no otro ícono roto, la imagen perfecta de Dios, profanada, crucificada, clavada y lista para ser enterrada... ¿qué sentido tiene crucificar un ícono crucificado?»^[12]

Es un hecho que *La pasión de Cristo* plantea varios de los temas importantes en relación con la fidelidad en la adaptación. Mel Gibson no sólo proclamó su objetivo de fidelidad absoluta como adaptación final de la versión original (*Ur-text*), que es la palabra sagrada de las Sagradas Escrituras, sino que declaró haberlo logrado. Respaldo por la aprobación papal (que después le fue retirada), Gibson argumentó que su adaptación «es tal y como era», y se arriesgó aún más, primero al asumir, de una manera absoluta, que el texto fuente era infalible a pesar de las varias versiones y, segundo, al afirmar una completa y literal fidelidad al texto.

Una cuarta fuente de hostilidad hacia el cine y la adaptación es la forma inversa de la iconofobia, es decir la logofilia o valorización de lo verbal, lo cual es típico de las culturas arraigadas en la palabra sagrada de las «religiones del libro». En este sentido, es sintomático que muchos literatos rechacen las películas basadas en la literatura; que la mayoría de los historiadores rechacen las películas basadas en la historia, y que algunos antropólogos rechacen las películas basadas en la antropología. La tendencia común que viene de todos esos ángulos interdisciplinarios es la exaltación nostálgica de la palabra escrita como el medio privilegiado de comunicación.

Una quinta fuente de hostilidad hacia el cine y la adaptación —lo cual tiene un sentido más especulativo— es la anticorporalidad. Es un desagrado por la «encarnación» indecorosa que significa la existencia del texto cinematográfico. Lo «visto», para reciclar un venerable juego de palabras, se relaciona con lo obsceno. El cine ofende a través de su inevitable materialidad, sus personajes representados en carne y hueso, sus reales y palpables utilerías locales, su carnalidad y sus descargas viscerales dirigidas al sistema nervioso. En un ensayo sobre el cine, Virginia Woolf describe a los espectadores en términos que provienen del discurso racista: como «salvajes» del siglo veinte, cuyos ojos

«lamen» mecánicamente la pantalla.^[13] A diferencia del cine, la literatura está dirigida a un plano más alto, más cerebral, más allá de lo sensual y fuera del cuerpo. Mientras las novelas son absorbidas durante la lectura a través de la imaginación, en cambio las películas captan directamente los diferentes sentidos. Como señalan los teóricos cognitivistas, las películas tienen impacto en el estómago, el corazón y la piel, y funcionan a través de «estructuras neuronales» y de «esquemas visuales y motores».^[14] Vivian Sobchack, basándose en Merleau-Ponty, llama al cine la «expresión de la experiencia mediante la experiencia», que despliega modalidades cinéticas, táctiles y sensuales de la existencia encarnada.^[15] Aunque la lectura de una novela, tanto como el acto de ver una película, constituye un proceso puramente mental, las novelas no son literalmente vistas a través de lentes, ni son proyectadas en grandes pantallas, ni tampoco son escuchadas mediante sonidos que pueden medirse en decibeles, como los sonidos que pueden romper el cristal o dañar el tímpano.

Entonces, las películas implican una respuesta corporal de manera más directa que las novelas. Se sienten en el pulso, ya sea a través de los acercamientos gigantescos (que impresionaron a los contemporáneos de Griffith), el impacto visual de los «efectos parpadeantes» o los efectos vertiginosos de secuencias de montaña rusa hechas al estilo Cinerama, o por el registro corporal de los movimientos oscilantes de una cámara al hombro o los placenteros clavados de la cámara. (Las estruendosas pistas de sonido que retumban, y la edición cargada de adrenalina de las taquilleras películas de acción explotan claramente la dimensión sensorial del cine). Los movimientos y la sinestesia de las películas pueden provocar náuseas o desorientación mental. El especialista en montaje Slavko Vorkapich hablaba de impulsos motrices que «recorren la articulaciones, los músculos y los tendones, por lo que al final reproducimos inter-

namente los que observamos».^[16] La mimesis cinematográfica genera una energía contagiosa. Leer un libro acerca del baile de Gene Kelly no necesariamente hace que se quiera bailar, pero es cierto que al verlo bailar dan «ganas de bailar». En el cine, tomando prestadas las palabras de Gloucester en *King Lear*, «se ve y se siente». El asunto importante es que para algunas mentes literarias el compromiso del cine con los cuerpos —el cuerpo del actor o la actriz, el cuerpo del espectador e inclusive la «piel» y la «mirada táctil» del «cuerpo» del cine en sí mismo—^[17] le resta crédito como una forma de arte seria y trascendente. La jerarquía cuerpo/mente, que influye en el prejuicio imagen/palabra, queda trazada en otra jerarquía binaria, como superficie/profundidad, por lo que las películas son desdeñadas por negociar con las superficies, literalmente con lo «superficial».^[18]

Una sexta fuente de hostilidad hacia la adaptación es lo que se podría llamar el mito de lo fácil: la noción completamente desinformada y en cierta forma puritana de que las películas son sospechosamente fáciles de hacer y sospechosamente placenteras de ver. Este mito se basa primero en el lugar común de la producción: «un director simplemente filma lo que está ahí». Esta idea está ligada subliminalmente con lo que puede ser llamado «apariencionismo»; la pretensión hoy desacreditada y tecnológicamente determinista de que el cine, como medio mecánico de reproducción, sólo reproduce apariencias externas, por lo que no puede ser un arte. Al mismo tiempo, «facilidad» conlleva un cliché sobre la recepción: la idea de que, como decía uno de mis profesores de literatura, «no se necesita inteligencia para sentarse y ver una película». Lo cual es como decir que no se necesita inteligencia para voltear las páginas de una novela. Lo que importa en ambos casos es comprender lo que se ve y lo que se lee. En cuanto a la producción, el mito de lo fácil ignora los diversos talentos y los hercúleos